

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>

Aslı Daldal

Toplumsaldan Bireysele
Türk Sinemasından Parçalar

Umut Distopya Siyaset

Toplumsaldan Bireysele Türk Sinemasından Parçalar
UMUT, DISTOPYA, SİYASET • Aslı Daldal

*Toplumsaldan Bireysele
Türk Sinemasından Parçalar*

*Umut,
Distopya,
Siyaset*

Aslı Daldal

*h2o kitap
Ağustos 2021
İstanbul*

Ash Daldal

Ankara'da doğdu. Tevfik Fikret Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi'ni bitirdi. Doktorasını Boğaziçi Üniversitesi'nde tamamladı. ABD'de Duke ve Columbia Üniversiteleri'nde ziyaretçi olarak bulundu. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi'nde görev yapmakta, Boğaziçi Üniversitesi'nde de dönem dönem sinema dersleri vermektedir. *1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik* (Homer, 2005) ve *Art Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* (ISIS 2003, Gorgias Press, 2010) kitaplarının yazarıdır. SİYAD üyesidir.

Umut, Distopya, Siyaset

Toplumsaldan Bireysele Türk Sinemasından Parçalar

Aslı Daldal

h₂o kitap

h₂o kitap - 140
Sinema dizisi -6

Toplumsaldan Bireysele Türk Sinemasından Parçalar
Umut, Distopya, Siyaset

Aslı Daldal

ISBN 978-605-7637-49-9

© Ekim 2020, h₂o yayıncılık ve iletişim hizmetleri ltd. şti.

1. Baskı, Ağustos 2021, İstanbul

Yayına hazırlayan Özcan Özen

Kapak tasarımı İsmail Cem Özkan

Sayfa düzeni Duru Su

Baskı ve Cilt Ceylan Matbaası, Tuncay Mat
Davutpaşa Cad. Güven İş Merkezi,
83/317 Zeytinburnu/İstanbul
Matbaa Sertifika No: 40933

h₂o yayıncılık ve iletişim hizmetleri ltd. şti.
Barbaros Mah., Tophanelioğlu Cad.,
Gülbeste Çıkmazı, No: 10/2
Üsküdar - İstanbul Tel: 0216 428 8225
Yayıncı Sertifika No: 45352

www.h2okitap.com
[www.twitter.com/h2okitap](https://twitter.com/h2okitap)
[www.facebook.com/H2o](https://facebook.com/H2o)

Denizer ve Barış'a...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ix

I. BÖLÜM

TOPLUMSAL TARİH PENCERESİNDEN

Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi 3
Geleneksel Türk Solu'nun Toplumcu Sinemada Kadın Temsilleri:

Karanlıkta Uyananlar 19

Tanzimat'tan Yön'e Osmanlı'nın Çöküş Hikâyesi:

Haremde Dört Kadın 31

İstanbul'un İki "Oryantal" Hayali:

Ölümsüz Kadın ve Sevmek Zamanı 41

Gramsci Türk Sineması'nda:

Vedat Türkali'nin *Otobüs Yolcuları* 57

Fatih Akın'ın *Kesik*'inden Tarihsel Notlar:

Ararat ve "Türk Düşmanlığı" Üzerine 67

II. BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

Nuri Bilge Ceylan'ın İlk Dönem Filmleri: Gerçekçi Geleneğin İzinde

Kracauer ve "Basit Anlatı" Sineması 77

Taşra Üçlemesi'nden *Kış Uykusu*'na Nuri Bilge Ceylan'ın Distopik
Yolculuğu 101

III. BÖLÜM

YENİ SİNEMAMIZ ÜZERİNE

1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni "Siyasallaşma"
Biçimleri: Masumiyet ve Kimlik 121

Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine: 2003-2010	
Arası Dönemde Bir “Akımdan” Söz Edebilir miyiz?	143
Nihilist Bir Siyasi Alegori Olarak “Ebeveyni Öldürmek”:	
<i>Atlıkarınca, Zefir, Gişe Memuru</i>	161
<i>Caligari</i> ’den Hitler’e Distopyalardan Yeni Türkiye’ye	169
Toplumsaldan “Küresel”e, Festivalden “Festivalizm”e	179

IV. BÖLÜM

DEĞİNMELEK/FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Zeki Demirkubuz’un “Yazgı”sı	199
Demirkubuz Yeniden: Kader	205
İki Süper İlk Film Birden:	
<i>Dondurmam Gaymak ve İki Süper Film Birden</i>	209
Ahmet Uluçay’ın Ardından	215
Yeni Türk Sineması’ndan İki Orta Sınıf Temsili:	
<i>Kavşak ve Çoğunluk</i>	217
Kaplanoğlu Üçlemesi’nin İlk Halkası: <i>Yumurta</i>	225
Semih Kaplanoğlu ve “Buğday”	229
<i>Oflu Hoca’yı Aramak</i>	233
<i>Mustang</i>	237
<i>Abluka ve Ötesi</i>	241
<i>Körfez</i>	246
<i>Daha ya da “Mizantropi” Üstüne</i>	249
Son Dönem Sinemamızdan Kadın Fragmanları	253
Kişisel Bir Kış Uykusunu Yorumu	257
<i>Ahlat Ağacı</i>	261

KAYNAKÇA 265

ÖNSÖZ

Birçok sinema izleyicisi gibi benim de ilk gençlik yıllarım Anglosakson sinemasının “kaliteli” örneklerini izleyerek ve sadece bu filmleri “sinema” zannederek geçti. Bende ilk iz bırakanların *Ölü Ozanlar Derneği* ve 80’lerin sonlarına doğru izlediğim *All That Jazz* filmleri olduğunu anımsıyorum. Hayata, sanata, daha derinlikli, ticari olmayan bir çerçeveden bakan ve insanları “büyüleme” arzusu taşımayan (bugün biraz kolaycı bir adlandırmayla “*art house*” olarak ifade edilen) “başka” bir sinemanın varlığını ancak üniversite yıllarımda keşfedebildim. Boğaziçi Sinema Kulübü BÜ (S)K’ün köhne salonunda izlediğimiz Zoltan Fabri imzalı *Ağıt (Requiem)*, 1982) beni ilk defa bir başka türlü etkileyen, hayatta daha evvel hiç rastlamadığım başka türlü bir sinema yapma felsefesiyle tanıştıran film olmuştu. İlginç bir şekilde Avrupa sanat sinemasıyla tanışma yıllarım, aynı zamanda Türk sineması

içinde bugün “yeni sinema” ya da “bağımsız” sinema olarak adlandırılan bir oluşumun da serpilmeye başladığı bir zamana denk geldi. Sinemaya duyduğum ilgi, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin, Yeşilçam kalıplarının dışında, Zaim’in çok yerinde bir terimle “alüvyonik”¹ olarak adlandırdığı bir ruhta birleşmeleriyle yakından ilgili oldu. Kısacası onların fazla haberi olmasa da biz adeta “beraber büyüdük.” O dönemlerde sıradan bir üyesi olduğum BÜ (S)K içindeki, bugünden bakınca ne kadar doğru zeminlerde olduğunu daha iyi idrak ettiğim, yoğun entelektüel tartışmaların da özellikle Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik ve Bağımsız Sinema çerçevesinde şekillenmesi akademik kariyer yapmaya karar verdiğim dönemlerde de beni bu konulara yönlendirdi.

Elinizdeki çalışma, akademik kariyerini “siyaset bilimi” alanında sürdüren ama bu alandaki yoğun tarihsel, kültürel ve kuramsal yazını “sinema” alanında kullanmayı yeğlemiş birinin eseri. Ülkemizde sinema çalışmalarının kültür kuramları, sosyoloji ve felsefeyle olan mesafeli ilişkisine ve özellikle mesele Türk sineması (ya da diasporada yaşayan ulus aşırı sinema çevrelerini ve ülkemizdeki farklı “kimlik” endişeleri olan kesimleri de kapsayabilmek adına kullanmayı yeğleyebileceğimiz *Türkiye sineması*) olduğunda hep dudağının kenarında küçümser bir ifade bulunduran entelektüel camiamıza rağmen, sinema çalışmaları, kültürel, siyasal ve felsefi okumalara başka hiçbir sanat dalının izin veremeyeceği kadar açık aslında. Tabii işin içine “sinema eleştirmenliği” de girince, popüler, genel geçer beğenilerle yapılan yorumlar ve yukarıda işaret etmeye çalıştığım kuramsal okuma olasılığı arasında bir huzursuzluk çıkması zaman zaman kaçınılmaz olmakta. İlerleyen sayfalarda hem bir kültür kuramcısı ve siyaset bilimi araştırmacısı olarak hem de zaman zaman cesaret ettiğim “sinema eleştirmenliği” çerçevesinde kaleme aldığım yazılar bulacaksınız. Bu çalışmaların bir kısmı doktora tezinde ele aldığım 1960’ların Toplumsal Gerçekçilik akımına ka-

¹ Derviş Zaim’in Yeni Bağımsız Türk Sineması’nı betimlemek için kullandığı bir kavramdır. Zaim’e göre farklı yollardan gelen ama uzak bir noktada yine de buluşan bir ırmağın kolları gibi, sinemamızın genç yönetmenleri de farklı üslup ve inançlara sahip olmalarına rağmen ileride bir noktada buluşmaktadırlar.

dar gidiyor. Ülkemizde değişen siyasal ortam ve gerek Bağımsız Sinema'nın ilk tuğlalarını ören Nuri Bilge Ceylan gibi isimlerin, gerekse onların yolundan gitmeye çalışan kimi genç sinemacıların siyasal ve tarihsel olmayan bir anlatı tercihinine kaymalarıyla, Toplumsal Gerçekçilik üzerinden başlayan inceleme ister istemez postmodernizm eksenindeki tartışmalara doğru evriliyor. İlk bölümde "toplumsal tarih" penceresinden yapılmaya çalışılan akademik okumalar, ikinci bölümde yeni sinemamız üzerine yoğunlaşırken, son bölümde filmler üzerine medyada yayımladığım kısa (ama sanırım bazıları biraz sivri) eleştirilerle devam ediyor. Rahmetli Giovanni Scognamillo, kendisi ile Cihangir'de komşu olduğumuz dönemde ona sık sık gösterdiğim bu "sivri" sayılabilecek eleştirilere oldukça değişik bir açıdan bakar ve bana "yaz, artık sivri yazan kalmadı, sen yaz" diyerek cesaret verirdi. Ben de tutmaya çalıştığım bu öğütten feyz alarak özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın son dönem filmleri üzerine (mesela *Kış Uykusu*) sert sayılabilecek eleştirilerde bulundum. Tabii ki bunları samimi olarak kendi bildiğim doğruları paylaşmak için yazdım. Bu süreçte bu kitapta ele alınan yazıların bir kısmı, daha farklı biçimlerde, çeşitli dergi ve gazetelerde değişik dönemlerde yer aldı. Ortak noktasını, son dönem Türkiye Sineması'na duyduğum derin ilgi ve öğrencilik yıllarımda incelediğim İtalyan yeni-gerçekçiliğinde olduğu gibi, ulusal bir "sinema akımı" beklentisinin oluşturduğu bu yazılar sanırım zaman içerisinde biraz karamsar bir tona büründü. Yine de Ernst Bloch'un meşhur "umut ilkesini" hiç kaybetmemeye çalışan bu çalışmalar özellikle "nihilizm" eleştirileri olmayı amaçladılar ve artık pek de bağımsız sayılamayacak yeni Türk Sineması'nı düştüğü karanlıktan kurtarma yolunda mütevazı çırpınışlar olma amacı güttüler.

Elbette ki burada çalışmalarını anmam ve teşekkür etmem gereken pek çok isim var. Öncelikle bana sayfalarında yer açan Taşkın Takış, Hami Çağdaş, Ahmet Akşit, Seray Genç gibi değerli editörlere, çalışmayı okuyarak olumlu yorumlarda bulunan Hayri Erdoğan'a ve *Doğu Batı*, *Toplumsal Tarih*, *Birikim*, *Hürriyet Gösteri*, *Cogito*, *YeniFilm*, *Yeni Sinema* dergilerine çok teşekkür ederim. Kitabı titizlikle okuyan ve bu zor küresel salgın süreci

içerisinde kitabın okurlarla buluşmasını sağlayan Özcan Özen'e minnettarım. Artık yayın hayatında olmayan *Radikal 2* gazetesinin eski editörü Tuğrul Eryılmaz, *Birgün Gazetesi*'nden İlker Yaşar, Berkant Gültekin, Canan Aydın ve Boğaziçi Üniversitesi Kültür Sanat derslerinin düzenleyicisi Özlem Öğüt içtenlikle teşekkür etmem gereken isimler. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde tanıdığım meslektaşlarım Cengiz Çağla, Evren Balta, Mehmet Hacısalihoğlu, Ömer Çaha'yı ve hevesimi diri tutan öğrencilerimi burada anmadan geçemeyeceğim. Deniz Bayraktar, Murat Akser, Fuat Erman, Cengiz Arın ve kayıpları hepimizi sarsan Cüneyd Cebenoyan ve sevgili Giovanni Scognamillo çeşitli dönemlerde yaptığımız fikir alışverişleri ya da akademik buluşmalar ile yol gösterici oldular. Son olarak, desteğini esirgemeyen eşime ve oyun aralarında yaptığım sinema konuşmalarına içtenlikle katlanan sevgili oğullarım Denizer ve Barış Rüzgâr'a sonsuz teşekkürler.

*Toplumsaldan Bireysele
Türk Sinemasından Parçalar*

*Umut,
Distopya,
Siyaset*

I. BÖLÜM

TOPLUMSAL TARİH
PENCERESİNDEN

Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi

Giriş

1960 Darbesi siyasal ve sosyal sonuçları açısından sık sık gündeme gelmiş, darbenin ekonomik, askeri, sosyal boyutları üzerine geniş araştırmalar yapılmıştır. Darbenin çok da fazla incelenmemiş, daha karanlıkta kalmış bir başka yönü genelde “sanat” alanındaki etkisidir. Darbeyi izleyen yıllarda özellikle “ilerici” kentsoylu (burjuva) orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan Anayasa’nın kabulü, sanayici kentsoylu sınıfın ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş, 1960-65 arasında “toplumcu bir sanat” anlayışının yeşermesini sağlayabilecek sosyo-politik altyapıyı hazırlamıştır. Bu dönemde tiyatro, resim ve edebiyat çevrelerinde sosyal gerçekçi yaklaşımlar yoğunlaşırken, özellikle “sinema” alanında, 1950’lerdeki sektör içi gelişmelere de koşut olarak, “Toplumsal Gerçekçilik” olarak bilinen bir hareket ortaya çıkar. 1950-60 arasındaki endüstriyel gelişme (Yeşilçam’ın ortaya çıkışı ve film sayısındaki büyük artış), Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi sinema “duygusuna” sahip

yeni bir sinemacı kuşağın tiyatrodan bağımsız olgun bir sinema dili geliştirme çabaları ve 60 sonrasının uygun siyasal ortamına koşut gelişen toplumcu eğilimler, bu önemli ve tartışmalı sinema hareketinin altyapısını oluşturur.

Türk Sineması'ndaki Toplumsal Gerçekçi akım, yönetmenleri ve sinema ürünleri dışında, belki de dünyada eşine az rastlanır bir başka boyuta daha sahiptir: Aşağıda da değinileceği gibi, 1965 sonrasında, akımın merkezinde yer almış sinemacılar (Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç...) Adalet Partisi'nin sansür baskısı altında (genelde *Yön* çizgisinde yerel) sol eğilimli bir sinema akımının Yeşilçam'da daha fazla barınmayacağını görerek ama çeşitli sebeplerden dolayı bu zorlanmayı açıkça kabul etmeden, farklı sinema kuramları (Ulusal Sinema Hareketi, Milli Sinema Hareketi vb.) ortaya atarlar.¹ Öte yandan genelde evrensel Marksist bir sol anlayışa sahip eleştirmenler de Yeşilçam içinden çıkan her türlü sinema hareketine oldukça küçümser, acımasız bir açıdan bakar ve kişisel bazı çatışmaların da etkisiyle Türk Sineması'nın 1960-65 arasındaki Toplumsal Gerçekçi örneklerine gereken önemi vermezler. Sonuçta, sık sık gündeme gelmesine rağmen (özellikle son yıllarda Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü temelli *Görüntü*, *Yeni Sinema* -ve *Yeni Sinema*'dan ayrılan grubun oluşturduğu- *Yeni Film* dergileri bu konuya geniş yer ayırmıştır) "Toplumsal Gerçekçiliğin" (örneğin İtalyan Yeni-Gerçekçiliği gibi) bir sinema akımı olarak "varlığı" genelde kabul edilmez. Bu reddiye Türk Sinema tarihinin belki

1 Sinemacıların 1965 sonrasında toplumsal gerçekçiliği reddetmelerinde özellikle eleştirmenlerle yaşadıkları büyük tartışmalar ve önceden hararetle savundukları bir sanat anlayışından "dönmüş" olarak damgalanmak istememeleri büyük rol oynar. 1960'lı yıllarda -kişisel çekişmeler bir yana bırakılırsa- sinemacılar ve eleştirmenler arasındaki temel fark, yönetmenlerin daha ulusal, "yerel" bir sol anlayışına yakın olmaları, eleştirmenlerinse daha evrensel Marksist bir sol söylemi benimsemeleridir. Çoğu yurtdışında eğitim görmüş, bu sinema yazarları biraz da "seçkin" bir yaklaşımla Yeşilçam'ı topyekûn reddeden ve özellikle 1965 sonrasında sinemacıların sektör içinde yaşadığı büyük zorlukları tamamen görmezden gelen bir tutum sergiler. Buna karşın sinemacılar da "açık yüreklilikle" AP iktidarı ile değişen sosyo-ekonomik süreçte artık Yeşilçam içerisinde "Toplumsal Gerçekçilik" sözü edemeyeceklerini, mecburen daha ticari anlayışla filmler yapmak zorunda kaldıklarını kabul etmezler. Sonuçta Halit Refiğ'in başını çektiği yönetmen "kampı," bu vazgeçiş sürecini "Halk Sineması" (Halkın sevdiği film iyi filmdir!) ve "Ulusal Sinema" (Halk sineması kavramının ATÜT tartışmalarıyla biraz daha bilimsel bir şekle oturtulması) tanımlamalarıyla meşrulaştırmaya çalışır ve Toplumsal Gerçekçi günlerini "büyük bir yanılgı" olarak niteler.

de en canlı sinema ortamında doğan bu ilk ve tek gerçek “sinema akımı”nı “nesnel bir tarih yazımından” da yoksun bırakmış tozlu arşiv raflarında bekleyen bir dönemin en canlı görsel tanıklarını yeniden keşfedilmeyi bekler kılmıştır.

Dönemin Genel Sinema Ortamı: Eleştirmen-Yönetmen İlişkileri

Siyasi söylemini ancak Katolik-Komünist İttifakın yarattığı olumlu atmosfer içerisinde dile getirebilen İtalyan yeni gerçekçi hareket gibi, Türk Toplumsal Gerçekçiliği’nin ortaya çıkışı da Adnan Menderes’in “liberal-kırsal” rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve “ilerici” 1961 Anayasası’nın kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir. Toplumsal Gerçekçi akımın önde gelen simalarından Halit Refiğ’in de dile getirdiği gibi, yeni Anayasa ve kentsoylu tabakanın ordu merkezli koalisyonu, toplumcu bir sinema akımının yeşermesi için uygun siyasi altyapıyı hazırlar. Şöyle der Refiğ:

...1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman “toplumsal gerçekçilik” diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı... (Refiğ, 2009: 24.)

Refiğ’in “toplumsal gerçekçilik” terimiyle beraber “zaman zaman” ifadesini kullanması aslında rastlantı değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi, dönemin neredeyse bütün yönetmenleri ve sinema eleştirmenleri tarafından sık sık gündeme getirilmiş olmasına rağmen, Türk sinemasındaki bu ilk “toplumsal gerçekçi” hareketin estetik ve toplumsal boyutları üzerinde tam bir uzlaşma sağlandığı söylenemez. Hareketin “açık ve kesin bir manifesto-sunun olmayışı” pek çok polemige zemin hazırlamıştır. Bu yüzden de toplumsal gerçekçiliğin bir akım olarak “sahiplenilmesi” dönemin siyasal ve entelektüel tartışmalarıyla yakından ilgilidir. Uygun siyasal ortamın 1964 sonrasındaki yoğun muhafazakâr

baskı karşısında değişmeye başlaması, hareketin merkezinde yer alan pek çok yönetmeni “öz evladını” reddetme durumuna getirirken, sinema eleştirmenleri de, hem olumsuz siyasal koşullar hem de yönetmenlerle yaşadıkları kişisel ve ideolojik çatışmalar yüzünden, Türk sinema tarihinin belki de en başarılı filmlerine giderek önem vermez olurlar. Mesela sinema eleştirmeni Nijat Özön, toplumsal gerçekçiliğin bir “okul” olmadığını, “ufak çapta” bir hareket olduğunu söylerken (Özön, 1995: 216), Giovanni Scognamillo da toplumsal gerçekçiliği “keyfi” bir adlandırma olarak niteler.² 1965 sonrasında özellikle Sinematek çevresi (Onat Kutlar, Tuncan Okan, Tanju Akerson, Jak Şalom...) olarak bilinen yazar grubu tarafından benimsenen bu olumsuz tutum, hem yönetmenler ve yazarlar arasındaki sebebi tam anlaşılmayan kişisel alınganlıkları, hem de Türk siyasi yaşamının çok tipik bir ögesi olan “aydın kutuplaşmasını” yansıtır. 27 Mayıs’ın getirdiği reformcu ruhun, 60’ların sonlarına doğru artık iyiden iyiyeye kaybolması, kişisel ve ideolojik çatışmaların yoğunlaşmasıyla beraber, eleştirmen ve yönetmenlerin birbiri hakkında acımasız ve çoğu zaman anlamsız suçlamalar yapmasına yol açar.³ Halit Refiğ, eleştirmenlerin olumsuz tutumunun Toplumsal Gerçekçi sinema hareketine vurduğu darbeyi şöyle özetler:

Türk Sinema tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan “toplumsal gerçekçilik,” sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960’ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965’te son buluyordu... (Refiğ, 2009: 35)

Aslında 1960’ların ortalarına kadar, sinemacılar ve eleştirmenler arasında genel bir işbirliğinden söz etmek mümkündür. Sinema alanında emek veren bütün aydınlar, özellikle 1950’lerin sonlarına doğru, ağdalı Yeşilçam melodramları ve “ilkel” bir sinema diline sahip filmler dışında (İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Eisenstein’in başını çektiği Lenin dönemi Sovyet Dışavurumcu Gerçekçiliği gibi) yüzünü toplumuna dönmüş “gerçekçi” bir Türk

² Giovanni Scognamillo ile Görüşme, Mayıs 2001

³ Sinematek çevresi ve yönetmenler arasındaki gerilimin boyutları Onat Kutlar’ın *Papirüs* dergisinin Kasım 1968 sayısına yazdığı “Yeşilçam” adlı makalede görülebilir.

ulusal sinemasının hayalini kurmaktadırlar. Aynı yeni-gerçekçilik öncesi İtalyan sinema yazarları gibi, Türk eleştirmenleri de “ulusal ve gerçekçi bir sinema hareketi”nin doğmasını beklemektedir ve bu heyecanlı bekleyiş içerisinde en küçük bir işaret bile (örneğin Memduh Ün’ün çektiği *Üç Arkadaş* örneğinde olduğu gibi) büyük bir coşku ile karşılanır. İtalyan sinema eleştirmeni Venturini, 1950’lerin sonunda Türkiye’de de yaşanan bu “Mesih” bekleyişinin 1940’ların başında İtalya’daki öyküsünü şöyle özetler:

... O yıllardaki İtalyan eleştirmenlerinin durumu, zorlu bir hamilelik döneminin ardından her an inanılmaz bir doğum gerçekleşmesi umulan hastasının başucunda, elinde lavtasıyla bekleyen ve en küçük bir iniltiyi mucizevi bir doğumun işareti sahan doktora benzemekteydi. (Venturini, 1978: 171)

Türk sinema yazarları da aynı duygular içerisinde, siyasal ve endüstriyel koşulların biraz olsun düzelmesini beklemektedir. Nijat Özön 1960’ların başında, geçen on senenin Türk sineması için çok büyük önem taşıdığını belirtir ve şöyle devam eder:

Endüstri sağlam temellere oturtulduğu, endüstriyi dışardan köstekleyen engeller (denetleme, ekonomik koşullar, mevzuat boşlukları...) ortadan kalktığı, sinemacı yetiştirilmesi için biraz elverişli koşullar sağlandığında, önümüzdeki on yıl içinde, beklenen sinemanın doğmaması için hiçbir neden yoktur. (Özön, 1995: 233)

1952-59 arasında “gerçekçilik” bütün ciddi sinema yazılarında göze çarpan anahtar kelimedir. Bu yüzden genç eleştirmen ve yazarlar, o yıllarda yeni sinemacı kuşağıyla sıkı bir işbirliği içerisinde olmaya uğraşır ve sinema dilindeki en küçük bir gelişmeyi bile büyük bir sevinçle karşılar (Akerson, 1966). Bu işbirliğinin örneklerinden bir tanesi de Halit Refiğ’in evinde düzenlenen “Kaliteye Prim Toplantıları”dır. Refiğ’in aktardığına göre kendisiyle beraber (o yıllarda Refiğ henüz yönetmenliğe geçmemiştir) Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi eleştirmenler, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Galatasaray Sinema Kulübü üleriyle on beş günde bir toplanıp seçilen bir film üzerinde tartışırlar (Refiğ, 2009: 19). Bu çabalar, gene yeni-gerçekçiliğin hemen

öncesinde İtalya'da ortaya çıkan ve *Cinema* dergisi çevresinde toplanan aydın hareketine benzer bir üretken sinemacı entelektüel çevresi oluşturur. Bu türdeş çevre içerisinde yer alan yazar ve sinemacılar *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Halit Refiğ), *Düşman Yolları Kesti* (Tarık Dursun K., Osman Seden), *Yalnızlar Rıhtımı* (Atilla İlhan, Lütfi Akad) gibi filmlerde beraber çalışırlar.

Sinemacılar ve eleştirmenler arasındaki gerilim 1960'ların ortalarına doğru, eleştirmenlerin "iş" filmi olarak adlandırdıkları "ticari" Yeşilçam filmlerine köşelerinde yeterince "yıldız" vermeyişleriyle tırmanmaya başlar. Yeşilçam'ın doğası gereği, bu sektör içerisinde çalışan yönetmenler, Toplumcu Gerçekçi filmlerin yanı sıra daha geniş kitlelere hitap edecek piyasa filmleri de çekmektedirler. Örneğin 1960'ta çok ses getiren ve Toplumsal Gerçekçiliğin ilk örneği sayılan *Gecelerin Ötesi* filminin yönetmeni Metin Erksan, bir yıl sonra *Oy Farfara Farfara* adlı bir filme de imza atabilmektedir. Eleştirmenlerin bu "esnek" tutuma karşı gösterdikleri tepki, yönetmenlerce "kötü niyet" ve "kıskançlık" olarak tanımlanır. Piyasa içerisinde bir şekilde tutunmak zorunda olan "yerel" solcu yönetmenlerin belli ölçülerde anlaşılabilir bu yararçı (pragmatik) tavrına karşı, Yeşilçam'ın ticari zihniyetinden bıkmış olan "evrensel" sanat savunucusu eleştirmenler hiçbir taviz göstermez. Sonuçta ortaya çıkan kişisel alınganlıklar 1964 sinema şurasında sinemacıların şurayı terk etmeleriyle doruğa ulaşır. Sinema yazarı Nijat Özön bu konuda şunları söyler:

...1965'te... birçok siyasal, toplumsal ve sinemasal olay yoğunlaşmış, tüm ağırlığıyla Yeşilçam'ın üzerine çökmüştür. Yıllardan beri devletin ilgisizliğinden yanıp yakılan sinemacılar, özellikle Yeşilçam'ın kodamanları, sinemaya biraz soluk aldrabilecek, biraz düzen verebilecek ilk "Sinema Şurasını" (1964) "elhamdülillah demir gibiyiz, kendi göbeğimizi kendimiz keseriz, Yeşilçam bizden sorulur" sloganlarıyla, bir avuç genç (Refiğ ve Erksan kastediliyor) yönetmenin peşine takılarak boykot ettikten bir yıl bile geçmeden ağır bir bunalım içinde olduklarını söylemekte birbirleriyle yarışıyorlardı... (Özön, 1998: 56)

Özön'ün de altını çizdiği 1965 sonrası bunalım, aslında 10 Ekim 1965 seçimleri sonrasında ortaya çıkan muhafazakâr tabloy-

la yakından ilintilidir. Kendilerini Demokrat Parti'nin devamı sayan AP hükümetinin iş başına gelmesi, "solcu" Toplumsal Gerçekçiler'in Yeşilçam'dan büsbütün dışlanması sonucunu getirir. Daha önce de vurgulandığı gibi bu siyasi şok karşısında, işsiz kalma tehdidiyle karşı karşıya kalan yönetmenler, Toplumsal Gerçekçilik'i "halkından kopuk, Batı hayranı, burjuva bir sinema" olarak tanımlamaya başlar. Refiğ, "Evrensel sanat" anlayışının "memleketimize sızdırılan kültür emperyalizmi" ile yakından ilintili olduğunu öne sürer (Refiğ, 2009: 59). Bu kavram kargaşası içerisinde "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" kuramları ortaya atılır. O dönemlerde yeni popüler olmaya başlayan Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmalarından da yararlanan yönetmenler, Türkiye'de Batılı anlamda bir "mülkiyet" kavgası olmadığını, sınıflar oluşmadığını ve bu yüzden "Batılı" anlamdaki gerçekçi (1960-65 arasındaki Toplumsal Gerçekçilik kastedilerek) filmlerin Türk toplumu tarafından dışlandığını ileri sürer. Milli Sinema Açık Oturumu'nda şöyle konuşur Erksan:

Türk toplumu sınıfsız bir toplum arkadaşlar. Ben sınıflı bir toplumda geçen hikâyelerin Türk toplumunda geçerli olmadığına inanıyorum... Yok böyle şeyler... Böyle şeyler olmadığı için de, zaten birtakım fikirler Türkiye'de rağbet bulmuyor, revaçta olmuyor, yürümüyor... Derebeylik olmadığı için burjuvazi teşekkül etmemiştir Türkiye'de. Burjuvazi olmadığı için proletarya da yoktur. Şimdi biz kalkıp filmimizi sınıflı bir topluma göre nasıl yapacağız? (Erksan, 1973)

Erksan, 65 sonrasında toplumsal koşulların, "sosyal gerçekçi" bir sinema akımını artık desteklememesiyle uzun süreli bir işsizlik dönemi yaşar. Batılı kalıpları reddettiğini söyleyen Erksan'ın yukarıdaki alıntısı, yönetmenin uzun işsizlik döneminin hemen ertesine rastlar. Eleştirmenlerle yaşanan bol küfürlü kavgaların merkezinde yer alan Erksan uzun yıllar sonra 1960'ların ortasında yaşadığı buhranlı dönemi şöyle dile getirir:

Benim hayatımda bir de uzun işsizlik dönemi var. *Susuz Yaz* büyük ödülü kazandıktan sonra (1964 *Berlin Altın Ayı ödülü*) kimse gelip iş teklif etmedi. Aynı şekilde devletin herhangi bir bakanlığı, genel müdürlüğü ya da bir banka da. Ben kendini Batı kalıplarına göre de öne getirmiş bir sinemacıyım, aynı zamanda

da bir sanat tarihçisiyim. “Entelijansiya”[*eleştirmenler kastediliyor*] ile birlikte prodüktörler [*yapımcılar*] de tavır aldılar ve bana iş vermediler. En ufak bir ticari film teklifi dahi gelmedi. Teklif olmadığı için kendi paramla *Sevmek Zamanı*’nı (1966) yaptım... (Erksan, 1985: 34)

Yukarıda çizilmeye çalışılan genel tablodan da anlaşılacağı gibi 1965 sonrası eleştirmen, yönetmen ilişkilerindeki kopuş, toplumsal düzlemdeki olumsuz havanın da etkisiyle her iki grubun da bir döneme damgasını vuran “Toplumsal Gerçekçi” filmleri görmezden gelmeleri sonucunu doğurmuştur. Sinema yazarları, Yeşilçam içerisinde ürün veren sinemacıları 65 sonrasında topyekûn “yok” saymayı tercih ettikleri, yönetmenler de önceden hararetle savundukları bir anlayışı toplumsal baskılar yüzünden reddettiklerini açıkça dile getiremedikleri için 1960-65 arası dönem karanlıkta kalmıştır. Başka bir deyişle Türk Sinema tarihinin 1960-65 arası dönemi, yaşayan kaynakların biraz da bilinçli çabaları sonucu “bilimsel anlamda,” “nesnel” bir tarih yazımına kavuşturulamamıştır.

Toplumsal Gerçekçilik: Bir Kimlik Arayışı

Türk Toplumsal Gerçekçilik’i (bir İtalyan yeni-gerçekçi sinema “okulunun” estetik mükemmelliğine ve olgunluğuna sahip olmasa da) 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının (1965 sonrasında hayal kırıklığı ve çöküş yıllarına dek) yeni filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de batının Estetik kabullerini [norm-düzgü] yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır. 1960 Darbesi’ni izleyen yıllarda, sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne dek görülmemiş bir coşku ve canlılığa kavuşur: *Si-Sa*, *Yeni Sinema*, *Sine-Film*, *Sinema 65*, darbe sonrasında yayın hayatına giren dergilerden sadece birkaçıdır. Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve tabii ki Sinematek o yıllarda kurulur. Türk filmleri, Berlin, Edinbourg, Locarno, Karlovy-Vary ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar. En önemlisi de “angaje” (siyasi anlamda belli bir davaya bağlanmış, yönelimli) diye adlandırabileceğimiz, siyasi duyarlılığı olan bir yönetmen tipi si-

nema endüstrisi içerisinde belirlemeye başlar. Siyasi seçkinler ve film endüstrisi arasında “Sine-İş” örneğinde olduğu gibi çeşitli köprüler kurulur.

Nilgün Abisel’in de belirttiği gibi, 1960 sonrası yapılan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, “modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine” kurulmaya başlanır (Abisel, 1994: 86). Tam anlamıyla başarıya ulaşmış bir deneyim olmasa da, 1960-65 arasındaki ilerici yeni orta-sınıf ruhunun sinemadaki aynası “toplumsal gerçekçi hareket,” Abisel’in yukarıda altını çizmeye çalıştığı “modernlik-geleneksellik” çizgisi üzerinde *ulusal bir “kimlik” arayışını* yansıtır. Yönetmenler, hem Türk toplumunu hem de Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik resmi (*self-image*) bulma çabasıdadır. Böylelikle toplumsal gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak (sosyal gerçekliği yansıtmak) ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak. Bu iki amaç aslında birbirini dışlamaktan çok bütünlük. Mesut Uçakan’ın da dile getirdiği gibi:

Toplumsal Gerçekçilik... sanatıyla, siyasetiyle Türkiye’nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelinmeli, hakları gasbedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır artık... Bu tür endişeler anlatımı da etkilemiş, mizansenlerden olaylar zincirine varıncaya kadar bütün dramatik yapı daha durgun, daha soğukkanlı, daha “bilimsel” bir özelliğe doğru kaymış, ifadeler aşırılıktan kurtularak, konular halkın sosyal hayatında birer yara halinde duran günlük dertlerinden seçilmiş (tir)... (Uçakan, 1977: 26)

Sosyal gerçekçilik, Uçakan’ın da belirttiği gibi, Türkiye’nin genel ideolojik ikliminin, küçük ölçekli bir resmidir. İtalyan sinemasında olduğu gibi, Türkiye’de de sinemasal gerçekçilik, toplumun benlik arayışlarına koşut gelişir. Hatta akımın dönemin başat ideolojik atmosferinin neredeyse bir “gölge olgusu” olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sol çevrelerin Türkiye’nin sosyo-politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek gelişmeci bir ideoloji aramaları gibi (*Yön Hareketi*), sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinema-

sını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasıdır.

Edebiyat alanında “toplumcu gerçekçiliğin” kökenlerini araştırırken, Ahmet Oktay da Türkiye’deki egemen ideolojik söylem ve edebi yapıtlar arasındaki koşutluğa dikkat çeker. Türkiye’de de Toplumcu Gerçekçilik, anavatanı Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi, hem “ulusçuluk” hem de “halkçılık” akımlarından kaynaklanır. Kemalizm ve Kurtuluş Savaşı’nın öne sürdüğü öncelikler solcu söylemin özellikle kültürel alanda farklılaşmasını önler. Yani resmi ideolojinin temel ilkeleri (halkçılık, laiklik, devletçilik vb.) Türkiye’deki sol “kültürel” söylemin de temel ilkelerini oluşturmaktadır. Öte yandan, işçi sınıfının yeterince gelişmemiş olması, halkçılık ideolojisinin daha çok “köycülük” olarak belirmesine de yol açar. Atatürkçülük öncelikle uluslaşma sürecine yöneldiğinden, Kemalizm’le ortakyaşarlık içindeki solcu söylem, ulusal sorunu çoğu kez sınıfsal soruna önceler (Oktay, 2000: 26-27). Görüldüğü gibi Türk aydınları Batılı “yüksek sanat” kalıplarından çok (*Kadro* hareketi sırasında yayın hayatına başlayan *Yeni Edebiyat* dergisinin de gösterdiği gibi) Plekhanov’un vurguladığı “yararçı” (yani sanatın topluma fayda sağlamak, toplumu ilerletmek, dönüştürmek gibi bir görevi olduğunu savunan) sanat anlayışını izler ve romanda “olumlu tiplerin” önemini vurgular.

Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçi akım da Kemalist ideolojinin güçlü etkisi altındaki bu “yararçı” sanat yaklaşımına kayıtsız kalamaz. 1960’lı yılların, “Yeni-Kemalistler” olarak da bilinen siyasi seçkinlerinin ilerici ve popülist eğilimleri, biraz daha vurgulanmış bir evrensel sınıf kavramıyla birlikte toplumsal gerçekçi hareket içerisinde açıkça göze çarpar. Yasaklanan eski Komünist Parti üyesi, dönemin önemli senaristlerinden Vedat Türkali bu “yararçı” ve “pedagojik” sanat eğilimini şöyle anlatır:

Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu. *Otobüs Yolcuları*’nda, *Karanlıkta Uyananlar*’da, *Şehirdeki Yabancı*’da hep belli bir çizgiyi savunmaya çalıştım. O da Türkiye’nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası... İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle

elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum... (Türkali, 1985: 201)

Türkali'nin bahsettiği "görevli" ve sosyal duyarlılığı yüksek filmler özellikle 1960-65 yılları arasında çekilir. 1950'den sonra Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün bazı filmleri kamerayı gerçekçi bir dille İstanbul sokaklarında gezdirse de "Toplumsal Gerçekçi Sinema" olarak adlandırdığımız bu akımın ilk örneği (Rossellini'nin *Roma Açık Şehri*'nin ilk yeni-gerçekçi eser olarak benimsenmesi gibi) Metin Erksan'ın 27 Mayıs değişimini "muştulayan" nesnel toplumsal incelemesi *Gecelerin Ötesi* (1960) olarak kabul edilir. Yine İtalyan sinemasında olduğu gibi Toplumsal Gerçekçiliği "merkez" (akımın temel örnekleri) ve "yan" (önemli bazı gerçekçi öğeleri barındıran filmler) olarak ikiye ayırmak mümkündür. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin "avangart" [öncü] ruhunun "ticari" ya da "yarı-ticari" tür filmlerine "bulaşması" gibi (örneğin, Lattuada, Blasetti filmleri), Türk Toplumsal Gerçekçilik'i de birkaç siyasi sanat filmiyle sınırlı kalmamış, Yeşilçam'ın yarı-ticari pek çok filmini etkilemiştir.

Akımın "merkezinde" on temel filmi saymak mümkündür: Metin Erksan'dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964);⁴ Halit Refiğ'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın*⁵ (1965); Ertem Göreç'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965)⁶ ve Duygu Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol*

4 Erksan, *Gecelerin Ötesi*'nde Demokrat Parti'nin "her mahalleden bir milyoner" çıkartma zihniyetinin gençleri soygun yapmak için çete kurmaya kadar götüren boyutlarını incelerken, *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde köy ortamı içerisinde "mülkiyet" duygusunun sonuçlarını irdeler. Batılı estetik kalıpları sinemada en başıyla uygulayan yönetmen olan Erksan, Toplumsal Gerçekçilik'le beraber modernizmin "yabancılaşma" kavramını da kullanır.

5 Eleştirmenlikten yönetmenliğe geçen Refiğ, *Yön Bildirisi*'ne imza atan aydınlar arasındadır. O dönem filmlerinde daha çok köyden kente göç, aydın yabancılaşması ve kadının değişen kimliği üzerinde durur. En önemli filmi olan *Haremde Dört Kadın*'in senaryosunu Kemal Tahir yazmıştır. Bu filmde Refiğ, tarihsel gerçekçi bir yöntemle Osmanlı'nın çöküş döneminde geçen bir "dekadans" [yozlaşma, düşüş] hikâyesi anlatır. Paşa ve Hareminin yozluğunu vurgulayan film, Jön Türk hareketini över (Kemal Tahir, Refiğ'le beraber 1965 sonrasında "çok büyük hata yapmışız" diyerek filmdeki yoz paşa portresinden pişmanlık duyduğunu belirtir).

6 Ertem Göreç, sendikal hareket içerisinde o dönemde faal olarak görev almıştır. *Ka-*

(1965)... Akımın daha “çevresinde” kalan filmler arasında, insan doğasına derinlikli bir bakış getirmeye çalışan “romantik gerçekçi” denemeler (*Kırık Çanaklar, Yasak Aşk, Seviştiğimiz Günler, Denize İnen Sokak, Son Kuşlar, Murtaza...*), hümanist bir “şehir gerçekçiliği” yansıtmak isteyen filmler (*Suçlu, Acı Hayat, Üç Tekerlekli Bisiklet*), Anadolu insanının cesaretini över ve feodal kalıntıları eleştirirken “taşra (köy ya da kasaba) gerçekçiliği”ni vurgulamaya çalışan filmler (*Şafak Bekçileri, Murad’ın Türküsü, Keşanlı Ali Destanı...*) ve sistem eleştirisi olmayı amaçlayan sanatsal altyapısı zayıf “sosyalist gerçekçi” çabalar (*Kızgın Delikanlı, Yarın Bizimdir, Bozuk Düzen...*) sayılabilir.

Türk Toplumsal Gerçekçiliği, Türk sinemasının Batılı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliğidir. Marx’tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimleri, toplumsal yabancılaşma, ya da insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemeleriyle yanyana görebiliriz. Toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali’ye karşın, Halit Refiğ, insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizer (*Gurbet Kuşları*) ve *Yön* hareketinin toplumsal, siyasi mesajlarını benimser. Metin Erksan ise bir yandan sınıf bilinci yüksek bir “şehir gerçekçiliği” (*Gecelerin Ötesi*) vurgusu yaparken, öte yandan insanın onulmaz yalnızlığının ve kötü doğasının kırsal portrelerini çizer. *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmlerinde Erksan açıkça modernizmin “uyumsuzluk,” “kaos” ve “sürekli savaş” kavramları çerçevesinde hikâyesini kurgular; ancak Batılı sanatçılardan farklı olarak bu “boşlukta olma” durumunu ve “kaotik” varoluşu (en azından 1965 sonrasına kadar) toplumsal sebeplerinden kopararak “mutlaklaştırmaz.” Kurtuluş Kayalı’nın Refiğ üzerine söylediği şu sözlerin diğer yönetmenler için de geçerli olduğunu düşünebili-

Karanlıkta Uyananlar’ın senaryosu, eski Komünist Parti üyesi Vedat Türkali tarafından yazılmıştır ve işçilerin ortak hareket ederlerse “kazanacaklarını” vurgular. Film Boya-ış sendikasına bağlı bir fabrikada geçer ve filmde rol alan Ayla ve Beklan Algan çiftinin çabalarıyla bağımsız bir yapımcı şirket tarafından filme alınır. *Karanlıkta Uyananlar* toplumsal gerçekçi akım içerisinde “sosyalist gerçekçiliğe” en yakın filmidir.

riz: “Halit Refiğ, 1960 sonrasında belirgin olan *kültürel yenilikçi* anlayışa toplumsal bir temel aramakta ve kişisel düşüncesini de içeren bir yorum getirmeyi denemektedir...” (Kayalı, 1990: 1) Her ne kadar Kayalı’nın vurgusunda “toplumsal temel” ikincil bir öge gibi görünse de 27 Mayıs sonrasındaki toplumsal ve kültürel canlanmada bastırılmış ya da Menderes döneminde geriye itilmiş pek çok batı merkezli felsefi yaklaşım ve bunlara koşut biçimsel arayışlar, Türk toplumunun kendine has sosyo-politik ortamında toplumcu-modernist bir sentez olarak bir arada varolmuştur.

Özetle, Türk toplumsal gerçekçiliğinin onu bir anlamda akım olarak da “tescilleyen” ve diğer önemli sinema hareketlerinde de (örneğin Sovyet dışavurumcu gerçekçiliği, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Fransız ve İngiliz yeni-dalgaları...) karşımıza çıkan, şu temel özellikleri vardır:

1 - Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hepsi siyasal anlamda “angaje” yönetmenlerdir. Hepsinin çok güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici görevlileri olarak görürler. Yeşilçam’ın endüstriyel baskıları ve “bono” sistemiyle bağlı yönetmenler, Gramsci’den esinlenen İtalyan “ulusal-popüler” sineması gibi (örneğin De Santis’in *Acı Pirinç* filmi), hem aydın izleyiciye hem de halka hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bir başka deyişle hem entelektüel seyirciyi hem de ticari filmleri takip eden sıradan izleyiciyi çekmeye çalışır ve böylelikle halkın bilincini arttırmaya uğraşırlar.

2 - Toplumsal gerçekçi akım içerisinde bulunan bütün filmler (ve hatta “yan” örnekler) sıradan insanın sorunlarına eğilir. Filmlerin gerilim noktaları çizgi dışı hikâyeler ya da sıra dışı kahramanlar üzerine kurulmaz. Basit insanın, (daha sevilen bir deyimle) “içimizden herhangi birinin” öyküsü anlatılır. Filmlerde sıradan insanın “gerçek sorunları” üzerinde durulur, bu sorunlarla ilgili “doğrular” ortaya konmaya çalışılır.

3 - Yönetmenlerin hepsinde açık bir burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. Bu karşıt tutum tutum karşımıza ya dolaysız bir toplumsal eleştiri (*Karanlıkta Uyananlar*) ya da kapitalist toplumdaki bireyin yabancılaşması ve değerlerini kaybetmesinin hikâyesi olarak çıkar (*Susuz Yaz*, *Gurbet Kuşları*, *Bitmeyen Yol*).

4 - Filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girilir: Alan derinliği, farklı kamera açılarının kullanılması, dış çekimler, düzgün diyaloglar, titiz mizansen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyuncular göze çarpar.

5 - Tüm filmlerin arka alanını toplumsal bir olay oluşturur (grev, yeni çıkan bir yasa, köyden kente göç vb.). Hiçbir film kahramanı kendisini çevreleyen sosyo-politik koşullardan bağımsız ele alınmaz. İnsan, varlıkbilimsel [ontolojik] olarak varoluşa atılmış yalnız bir canlı olarak değil (Heidegger), çevresiyle devamlı olarak etkileşen sosyal-siyasal bir “hayvan” olarak algılanır (Aristoteles). Bu bakış açısı, akımın toplumsal olaylarla çapraşık ilişkisiyle de ilgilidir.

Toplumsal Gerçekçilik, 1960 öncesi ifade şansı bulamayan bütün modernist arayışların seçmeci bir zemini olmuş ve bu zemin içerisinde “Batıya dönük, toplumcu-ulusal bir kimlik” oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu hareket, genelde “faydacı” (yani sanata toplumsal bir görev atfeden) bir sinema akımı olmuş, özellikle de Vedat Türkali’nin katkıda bulunduğu filmlerde “halkı bilinçlendirmek” amacı güdülmüştür. Toplumsal Gerçekçilik içindeki bu “çoğulculuk” ve “arayış,” hareketin bir “akım” olmadığı anlamına gelmez. Bütün sinema akımları toplumların çalkantılı dönemlerinde ortaya çıkmış ve kendi toplumlarına bir ayna tutarak, benlik-resmi çizmeye çalışmıştır (sinemada “mimesis” kuramını tamamen reddeden Alman Dışavurumcu Sineması bile aslında Nasyonal Sosyalizm öncesi Alman toplumunun alegorik [yerinsel, temsili] bir portresidir). Ayrıca gene bütün akımlarda, yönetmenlerin kendi bireysel eğilimleri büyük rol oynar. Örneğin İtalyan yeni-gerçekçiliğinde sinemacıların hepsi farklı anlatım kılıpları benimser: “Aristokrat” Luchino Visconti, kırsal kökenli De Santis, “belgeselci” Roberto Rossellini ve “öykücü” Vittorio De Sica’nın filmlerindeki ortaklık yukarıda sayılan beş genel maddeden fazla değildir. Ancak “toplumsalla olan” çapraşık ilişkisi İtalyan yeni-gerçekçiliğini aynı Türk Toplumsal Gerçekçiliği gibi “toplumun bir dönemine ayna tutan” bir sinema akımı olarak ortaya koyar.

1960 sonrasında oturtulmaya çalışılan toplumsal dengelerinin ve dönemin ideolojik ikliminin bir aynası olan Toplumsal Gerçekçilik iki önemli görev üstlenmiştir: Var olan sosyal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak (sosyal gerçekliği yansıtmak) ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak. Ayrıca yukarıda da altı çizildiği gibi Toplumsal Gerçekçilik, toplumcu, “angaje” [siyasallık] vurgusu, “varlıkbilimsel” temeli, dönemin siyasal toplumsal gelişmelerine koşut siyaset felsefesi ve diğer teknik-estetik yönleriyle (örneğin akımın merkez ve “yan” olarak ikiye ayrılabilmesi, “ticari” sinema örneklerine de “bulaşması,” alan derinliği, mizansen çalışmaları...) bir dönemin genel sinemasal ve toplumsal “manzarasını” bize vermektedir. Her ne kadar “manifestosuz” olsa da⁷ eleştirmenler ve hatta kendi yönetmenleri tarafından bile dışlansa da 1960-65 arası Türk Toplumsal Gerçekçi Sineması, üzerinde daha ayrıntılı çalışmalar yapılmasını gerektiren bir “sinema akımı” olarak karşımıza çıkmaktadır.

7 Bir sinema “akımının” mutlaka “manifestoya” gereksinimi yoktur. Örneğin sık sık karşımıza çıkan “İtalyan yeni-gerçekçi” sinemasıyla yapılan karşılaştırmalar aslında yanıltıcıdır. Yeni-gerçekçiliğin de “manifestosu” yoktur. Ancak akımın kuramsal ve toplumsal altyapısını ortaya koyan yazılar vardır. Örneğin Visconti’nin *Cinema* dergisine yazdığı ünlü “Cesetler” makalesi ya da Zavattini’nin “Yeni-gerçekçilik Üzerine Tezler” yazısı. Benzer makalelere 1955’ten sonra Türkiye’de de rastlanmaktadır

Geleneksel Türk Solu'nun Toplumcu Sinemada Kadın Temsilleri: *Karanlıkta Uyananlar*

1960 darbesi sonrasında özellikle büyük şehirlerin orta sınıf aydın tabakası arasında oluşan “dayanışmacı” ve “ilerici” hava, o dönemlerdeki genel kültürel üretimleri de etkilemiş, yeni sol oluşumların ideolojik yansımaları özellikle sinema alanında kendini göstermiştir. 1960'ların başında yayın hayatına başlayan *Yön* dergisi, neo-Kemalist çizgisiyle, aynı yıllarda kurulan TİP ise evrensel işçi sınıfı modeliyle yönetmenlerin ilgisini çekmiştir.

Sinema/ İdeoloji/ Eleştiri

Klasik Marksist anlayış, sanatı, diğer kültürel üretim mekanizmalarıyla beraber, bir üst yapı kurumu olarak görür ve toplumdaki başat bütün sosyo-ekonomik gelişmelerin sanata ve sanatçıya yansıdığını kabul eder. Belli başlı sanat akımları da aslında toplumun bir aynası, “gölge olgusu” (*epiphenomenon*) olmaktan ibarettir. Örneğin Georg Lukacs, Balzac'ın trajik gerçekçiliğini, ya-

zarın yaşadığı dönemdeki toplumsal çatışmalara, aristokrasinin çözülüşü ve küçük burjuva ideolojisinin yükselişinin Fransa'da yarattığı ahlâki çöküş bağlar (Lukacs, 1964). Lukacs okulunun toplumsal altyapı ve sanat akımları arasında kurduğu koşutluk büyük doğruluk payı taşımakla birlikte, son dönemlerde, özellikle Pierre Bourdieu'nün kültürel çözümlemeleri, Marksizm'in sık sık eleştirilen "ekonomist" ve "indirgemeci" yaklaşımlarını bir ölçüde aşmayı başarmış ve farklı bir modelle sanat-toplum arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamıştır.

Özetle, Bourdieu, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi saydam bir prizmadan yansıyan ışınlara benzetmektedir. Sanat "bilgi verme zorunluluğu olmayan," "çok anlamlı" (*polysemic*) bir yapı olduğu için, her sanat dalının kendi "görece özerkliği" vardır ve bu özerkliğin derecesini de prizmanın "toplumsal ışınları" yansıtma katsayısı (*refraction coefficient*) belirler (Bourdieu, 1993). Yani her sanat dalı, toplumsal altyapıyı aynı ölçüde yansıtmaz. Toplumsal bir imge sistemi olan "dil"e dayanan edebiyatla, daha "aşkın" bir sanatçı duyarlılığına hitap eden resim ya da heykel aynı "yansıtma katsayısına" sahip değildir.

Yedinci sanat olarak anılan sinemanın toplumla olan ilişkisi ise edebiyat ya da güzel sanatlardan çok daha karmaşıktır. Mekânik üretim çağının sanatı sinema, aynı zamanda bütün sanat dallarını kapsayan ve aşan bir estetik olgu olarak karşımıza çıkabilir. Avrupa sanat sinemasının Alain Resnais, Peter Greenaway, Ingmar Bergman ya da Luchino Visconti gibi ustaları, sinemanın edebiyat, resim, fotoğraf hatta operayla yoğrulmasının en güzel örneklerini vermişlerdir. Öte yandan "kitle tüketimine" uygun bir endüstriyel altyapısı olan sinema prodüksiyonu ticari, popülist ve ideolojik pek çok ögeyi de barındırabilir. Mesela Hollywood sineması, ekonomik altyapısı ve kullandığı temsil kalıpları ile geleneksel değerleri meşrulaştırırken, egemen ideolojiyi aşlamak gibi bir işlev de yüklenir (Ryan ve Kellner, 1997). Kısacası sanat, siyaset ve ekonominin kesişim noktasında ortaya çıkan sinema sanatı bir kültürel dışavurum aracı olarak sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan zengin bir değerlendirme ve çözümleme alanını içermektedir.

Sinema, endüstriyel altyapısı ve üretim ilişkilerinin koşullanması bakımından “yansıtma katsayısı” en yüksek sanat dallarından biridir. Elbette “sanat için sanat” anlayışı ile çekilen küçük bütçeli “avant-garde” filmler bu sınıflandırmanın dışında kalabilir. Daha önce de söylendiği gibi sinema-toplum ilişkisi oldukça karmaşık ve çok yönlüdür. Ancak her film bir sosyo-ekonomik sistemin parçası olduğu ölçüde belli bir “ideolojinin” de yansımasıdır. Başka bir deyişle her film, gerçekliği “dönüştürür” ve bu “dönüştürme” eylemi yönetmenin ve filmin oluşum sürecinin ideolojik penceresini belirler. Sinema, ideolojiyle iki yönden ilişkilendirilebilir:

a) Sinema, egemen ideolojiyi yeniden üretebilir. Yani egemen ideolojik söylemin çeşitli imgelerini temsiller. Comolli’nin belirttiği gibi, “sinema yapmaya başlarken, yönetmen gerçekleri olduğu gibi değil, ideolojinin süzgecinden geçirerek yansıtır” (Braudy ve Cohen, 1998: 755).

b) Temel sinematografik aygıtlar (kamera, sinema perdesi...) ve filmin teknik oluşum sürecindeki uygulamalar (montaj, dublaj...) filme bir “gerçeklik izlenimi” verir. Karanlık sinema salonunda oynayan film dış gerçekliğin yansımaları değil, çeşitli sahnelerin belirli bir ideolojik öngörüyle bir biri ardına dizilmesinden meydana gelen bir ışık oyunudur. Yani, sinemanın “masum” teknik aygıtları da yarattıkları “yanılsamalar dünyası” ile belli bir ideolojik sistemi empoze edebilir.

Zafer Özden’in de belirttiği gibi, feminist eleştirel yaklaşım, “erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil edildiklerini” vurgular (Özden, 2000: 164). Bu yazı çerçevesinde, sinema ve ideoloji ilişkileri, kapitalist ideolojinin genel sanatsal yansımaları değil, *ataerkil* ideolojik söylemin 1960’lar Türk sinemasında vurgulanışı açısından incelenecektir. Yani “feminist eleştirel bir yaklaşımla” erkek egemen bir sol söylemin “kadın temsillerinden” yola çıkılarak, baskın *ataerkil* sistemin “bilimsel ve ulusal” bir sol yaratma projesi ardında kurguladığı eşitsiz iktidar ilişkileri irdelenmeye çalışılacaktır.

Ulusal Sol ve Toplumsal Gerçekçi Sinema

Küçük üretici ve köylü popülizmiyle iktidara gelen Menderes rejiminin 1960 darbesiyle çöküşü Türk solunun da önünü açan en önemli gelişme oldu. Darbeyi izleyen yıllarda özellikle “ilerici” kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan bir anayasanın kabulü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş, 1960-65 arasında iyimser bir hava doğmasına yol açtı. 1961 yılında Doğan Avcıoğlu’nun editörlüğüyle yayın hayatına başlayan *Yön* dergisi, özellikle ilk yıllarındaki çok sesli yapısı ve Türkiye’ye özgü bir sosyalist yöntem arayışıyla 1960-65 arasına da damgasını vuran başlıca entelektüel, siyasi akım oldu. *Yön*, temelde neo-Kemalist, yerel bir sol söylemin savunucusuydu. Türkiye İşçi Partisi’nin kurulmasından sonra çok sesli havası dağılan ve Avcıoğlu’nun militarist, ulusalcı tezlerine fazla kayan *Yön* hareketi, TİP’in evrensel işçi partisi modeline dayanan ve parlamenter rejimi destekleyen ılımlı programına karşı, “zinde güçler,” “ara tabakalar” olarak adlandırılan milli güçlerin, ordu çevresinde birleşerek girişecekleri radikal hareketleri savundu. Sonraları Mihri Belli’nin Milli Demokratik Devrim tezlerini iyiden iyiye benimseyen *Yön*, 1960’ların başında sinema yönetmenleri de dâhil olmak üzere pek çok sanatçı ve düşün insanının ilgisini çekti.

1960-65 arasındaki bütün sol akımlar-ister *Yön* ister TİP çevresinde toplansın- ortak bir emperyalizm karşıtlığı vurgusunda birleşir ve bu da o dönemde pek çok kültür insanını etkiler. Bu emperyalizm karşıtlığı, ulusal sol söylemin etkisinde kalan bir grup yönetmen 1960 darbesini izleyen yıllarda, Adalet Partisi’nin 1965’deki seçim zaferine dek sürececek olan “Toplumsal Gerçekçi” bir sinema akımına imza atar. Bu yönetmenlerin en başta gelenleri Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç’tir. Refiğ, Toplumsal Gerçekçi akımı şöyle değerlendirir:

14’lerin tasfiyesi, 1961 anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler, toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesi gün meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini gös-

termekte gecikmedi... “Toplumsal Gerçekçilik” diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbiriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı...” (Refiğ, 2009: 24)

Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol ve Karanlıkta Uyananlar gibi önemli filmlere imza atan yönetmenler Türk sinemasının ilk olgun ve bilinçli örneklerini verir. Bu filmler, sosyo-politik vurguları dışında sinema dilini evrensel boyutlarda kullanmak ve biçimsel deneylere girişmek gibi kaygılar taşır. Bu bağlamda Toplumsal Gerçekçi hareketin iki genel “görev (misyon)” yüklendiği söylenebilir: a) Toplumsal sorunları eleştirel ve devrimci bir bakışla sinemaya aktarmak, b) Bilinçli ve özgün bir Türk sinema dili yaratmak... Bir başka deyişle, “filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulur” (Abisel, Onaran, Köker, 1994: 87).

Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin belli başlı özellikleri şöyle sıralanabilir:

a) Akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, “angaje [yönelimli]” tipte sanatçılardır.

b) Bütün Toplumsal Gerçekçi filmler “sıradan insanın” hikâyesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışır.

c) Bütün yönetmenlerin temelde “kapitalizm karşıtlığı” ve “burjuva karşıtlığı” bir tutumu vardır.

d) Filmlerde çeşitli estetik yenilikler denenir: Değişik kamera açıları, alan derinliği, dış çekimler gibi.

e) Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasi bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler açısından bağımsız ele alınmaz.

f) Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, ayrıca eleştirmenler ve senaryo yazarları erkektir ve filmler –Halit Refiğ’in kadın sorunları üzerine eğilmeye çalışan bir iki denemesi hariç– ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır. Kadın kahramanların kendilerine özgü bir kişilikleri yoktur; yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde ya baştan çıkarıcı “kötü kadın” imgesini ya da erkeğe tabi edilgen “yan öğeleri” canlandırırlar. Kadının bekaretini kaybetmesi toplumsal çözül-

menin ilk göstergesidir ve makyaj yapan, erkeklerle dolaşan, dört duvar dışında bir hayatı olan “fettan” kadınlar büyük şehrin yozlaşmış değer sistemini simgeler.

Karanlıkta Uyananlar

Karanlıkta Uyananlar, eski Komünist Parti üyesi senarist Vedat Türkali ve yönetmen-sendikacı Ertem Göreç’in ortak çalışmasıdır. Türkali ve Göreç 1961’de çektikleri *Otobüs Yolcuları*’nın başarısı üzerine 1965’de çok daha iddialı ve politikleşmiş başka bir filmle, toplumsal gerçekçi akım içerisinde, “sosyalist gerçekçiliğe” en yakın filmi çekerler. *Karanlıkta Uyananlar*, olumlu kahramanları, işçi sınıfının zaferini muştulayan kurgusu ile Türk sinema tarihinin önemli kilometre taşlarından biridir. Marcel Carné’nin ünlü *Le jour se Lève (Gün Ağarıyor)* filmi gibi, “*Karanlıkta Uyananlar*” da simgesel bir anlam taşır: Hem işçilerin erken saatte kalkıp işbaşı etmelerini, hem de toplumsal bilinç kazanma anlamında bir “uyanma” eylemini çağırıştırır (Türkali, 1985). Konusu dışında, çekiliş hikâyesi ile de bir “takım” çalışmasıdır. Ayla-Beklan Algan, Lütfi Akad, Göreç ve Türkali filmi kendi imkânları ile kurdukları Yeşilçam dışı *Filmo* şirketine yaptırırlar. *Karanlıkta Uyananlar*’ın aynı zamanda bir sanat filmi olmasını isteyen *Filmo* kurucuları filmin afişini bile özenle hazırlar (Türkali, 1985).

Karanlıkta Uyananlar, Türkiye İşçi Partisi’nden büyük destek alır. Kemal Türkler ve Lütfi Akad filmin çekimi boyunca pek çok kez görüşürler ve filmin büyük çoğunluğu Boya-İş Sendikası’nın da katkısıyla *Marshall* boya fabrikalarında çekilir. Filmde işçi sınıfının mücadelesi ve zaferi vurgulanırken, emperyalizm karşıtlığı ve *Yön*’ün milli burjuvaziye sahip çıkan ulusalcı tezleri de göz ardı edilmez. *Karanlıkta Uyananlar* görev duygusuyla yapılmış bir film, darbeci yeni-Kemalist aydınların halkı ve işçi sınıfını bilinçlendirme çabalarının bir uzantısıdır. Türkali’nin deyişiyle, “Türkiye’nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmak” amacını taşır (Türkali, 1985: 201). *Karanlıkta Uyananlar*, gerek konusu, gerek çekim süreci, gerekse filme katkıda bulunan aydınların siyasi yönelimleri bakımından 1960’lar solunun genel tezlerini ve kadına bakışını en iyi örnekleyen filmlerden biridir.

Karanlıkta Uyananlar'ın hikâyesi, belli sınıfsal ve cinsel rolleri temsil eden dört temel kahraman çevresinde gelişir. Yetimoğlu boya fabrikalarında işçi olan Ekrem (Beklan Algan) yakışıklı, gözü pek, dürüst Türk işçisini canlandırır. Fabrikatör Şeref'in oğlu Turgut (Fikret Hakan), sınıfsal kökenini reddederek işçilerle arkadaşlık eden serseri bir zengin çocuğudur. Babasının ölümüne dek Ekrem'le yakın dost olan Turgut, babasının ölümüyle birlikte eski arkadaşlarına sırt çevirmek ve fabrikayı yabancı simsarlara satmaya çalışan dolandırıcı Fahri (Kenan Pars) ile yakınlaşmak zorunda kalır. Fatma (Ayla Algan) Ekrem'le birlikte büyümüş ona "saf ve masum" bir aşk duyan temiz gecekondu kızıdır. Nevin (Tülin Elgin) ise Fahri'nin Fransa'da eğitim gören, toplumuna yabancı sıra dışı fikirleri ve davranışları olan şımarık ressam yeğeni canlandırır. Bu başat karakterler dışında filmde özellikle işçi sınıfının kalabalık "koral" arka alanını canlandıran pek çok yan kişi vardır ve bu karakterlerin filmdeki sosyal ve mekânsal konumlanışı hikâyenin politik ve cinsiyetçi mesajını kuvvetlendirir.

Hikâye, kadın ve erkeğin mekânsal ve toplumsal işbölümünü oldukça normalleştiren, siyasi bir erikle kurgulanmıştır. Kan, ter ve erkeklik ile yoğrulmuş er meydanı fabrika ve işçi sahnelelerinde, yumuşak kırılğan, dedikoducu kadının yeri yoktur. İşçiler "erkek" dünyasının bütün simgeleriyle, sendikal mücadelenin asıl yükünü çeken, savaşını veren kişilerdir. Kadın ve erkeğin mekânsal ve toplumsal rolleri filmde apaçık çizilmiştir. Erkek işçiler fabrikada "ekmek parası kazanıp" daha iyi bir gelecek için sendikal mücadele verirler. Dürüstlük, çalışkanlık, yiğitlik tek dayanaklarıdır. Akşamları kafalarını dağıtmak için meyhaneye giderler. Evin dışında, dünya işlerinin peşinde olmak, bunun karşılığında da sarhoş gezmek, karlarına, kızlarına öfkelenmek en doğal haklarıdır. Kadınlarsa iç mekânlarda ya da mahalle çevresinde dolaşırlar. Kadınların "kapatılmışlıkları" sadece giysileri ya da yaşadıkları mekânla değil, gündelik dedikoduları ve aşkları için de geçerlidir. Fatma'nın beraber büyüdüğü Ekrem'e âşık olması çok doğaldır çünkü doğup büyüdüğü mahallenin sınırları dışında bir hayatı olmayan Fatma'nın başka aşklar yaşama şansı zaten pek mümkün görünmemektedir. Açlık ve sefaletle boğu-

şan işçi mahallesinde dayanışma ve bağlılık kadınların toplumsal ve mekânsal sınırlanmışlıklarını kabul etmeleriyle sağlanır. Dışarıda gözü olmayan, “namuslu” işçi karısı herkesin “anası,” “kızı,” “bacısı”dır. Aslında Fatma (Ayla Algan) kuvvetli, cüretkâr bir kızdır. Göreç-Türkali ikilisi toplumsal mücadelede kadının da bir yeri olduğunu reddetmez ancak bu yer “erkeğin arkasında olmak,” ona destek vermekle sınırlanmıştır.

Devrimci mücadelenin asıl mimarları erkeklerin dünyasına, erkek işçiler kadar rahat girip çıkabilen iki kadın vardır: Fabrikatör Şeref’in sekreteri ile Fahri’nin sıra dışı ressam yeğeni Nevin. Sekreter, erkek işçilerin baygın bakışları arasında “saygıdeğer” bir kadın imgesini yansıtmaktan çok uzaktır. Nevin ise buralara ait olmayan, sonunda da bırakıp gitmek zorunda kalan “ithal” feminist, burjuva fikirleri temsil eder. Filmde asıl cinsiyetçi bakış açısını vurgulayan, farklı toplumsal tabakalardan gelen Fatma ve Nevin’in hikâyelerinin karşılaştırılmasıdır. İkisi de erkeğe kafa tutabilen bu iki güçlü kadının kaderleri kendilerine biçilen toplumsal ve ahlâki rollere uyum sağlamaları ölçüsünde belirlenir.

Filmin başında, Fatma çocukluk aşkı Ekrem’in dikkatini çekmek için çareler arar. Genç kızlıktan kadınlığa yeni geçen Fatma, kadınsı özellikler taşımaktan çok uzaktır. Daha çok “çocuk-kadın” ya da cinsiyetsiz bir oğlan çocuk havasındadır. Komşusu karnı burnunda Emine, “erkek milletin anladığı” tek şeyi önerir Fatma’ya: Gidip Ekrem’in koynuna girmek. “Dişiliğini” ortaya çıkarmaya ve sevdiği erkeğin böylelikle ilgisini çekmeye karar veren Fatma, Ekrem tarafından reddedilir ve evden kovulur. Kadın gibi kadın olarak işçi sınıfının muhafazakâr sol değer yargılarına ters düşen Fatma, cinsiyetsiz, çocuk-kadın havasına geri döner. Böylelikle saygınlığını geri kazanır ve ancak bundan sonra “esas oğlan” Ekrem’in dikkatini çekmeyi başarır... Bir başka sahnedeysen Fatma sarhoş Ekrem’i dövmeye kalkan Turgut’a saldırır. Sevdiğini koruma içgüdüleriyle yarı çılgın yarı anaç “Sarhoş çocuk dövülür mü?” diyerek Turgut’a olanca hızıyla bir sille vurur. Muhafazakâr sol’un kendisine biçtiği “kadın” rolünü yine aşan Fatma, dedesi tarafından kavgadan çıkarılır ve tartaklanarak olay yerinden uzaklaştırılır. Fatma’nın yürekli çıkışı gele-



neksel Türk aile değerlerine ters düşer ve dedesinin “Defol hadi, götürün şunu da” sözleriyle erkek işlerine burnunu sokmaması gerektiği kendisine ve varsayılan kadın seyircilere hatırlatılır. Sol mücadelede kendisine biçilen rolü kabullenmeye razı olan Fatma, geleneksel erkek egemen değerlere saygı duyduğu ölçüde ödüllendirilir. Filmin sonundaki büyük halk ayaklanması ve grev sahnesinde Fatma, Ekrem’le omuz omuzadır. Göreç-Türkali ikilisi kadın ve erkeğin sol mücadeledeki “eşit” rolünü vurgulamak için her ikisini de aynı kare içerisinde çekmeye özen gösterir. Ancak bu sözde “eşitlik” vurgusu, hamile olan Emine’nin doğum yapmasıyla bozulur. Bir “umut” çocuğu olan bebek erkektir. Bu büyük müjdeyi de bağırarak dışarıda bekleyen kalabalığa verecek olan gene Fatma’nın kendisidir. Sevinç çılgınlıkları arasında, “Erkekten erkek olur,” “baba Kazım” gibi sözler duyulur. Adı “Zafer” konan bebek işçi sınıfının gelecek güzel günlerini müjdeler. Türkali-Göreç ikilisinin mesajı açıktır: İşçi sınıfının mücadelesi “erkek egemen” değerler sistemi içerisinde şekillenmektedir ve kadının bu mücadeledeki rolü erkeğine destek vermekle sınırlıdır.

Fahri’nin yeğeni güzel sanatlar öğrencisi Nevin ise 1960’ların geleneksel sol çevresinin kalıplaşmış korku ve önyargılarının filmde yansımasıdır. Nevin bir yanda Batı hayranı aydınların eleştirilmesi, öte yandan feminizm gibi 1960’larda Fransa’da hararetle tartışılan ancak Türk toplumuna oldukça yabancı bazı fikirsel akımların dışlanması amacıyla kurgulanmış bir karakterdir. Tek başına olabilen, erkek dünyasına korkusuzca giren bir tür özgür kılınmış (emancipée) kadın parodisi olan Nevin aynı zamanda klasik Yeşilçam kalıplarının “kötü kadın” imgesini de taşır. Şımarık, duygusuz ve “iffetsiz” Nevin başına gelenleri en baştan hak etmektedir. Dayısı Fahri’nin maddi ve manevi himayesinde, Fahri’nin gizli planlarından habersiz, fabrika duvarına modern resim yapmak için işçilerin arasına karışır. Yaptığı “yüksek sanatı” anlamayan ve yadırgayan işçilere sık sık açıklama yapmak zorunda kalan Nevin, Turgut’la bir gönül macerası yaşamaya başlar. Fabrikanın başına geçmeden önce işçi kardeşleriyle vakit geçiren Turgut ise yeni sevgilisinin Fransa hayranı, yabancılaştırmış sanatçı çevresine uyum sağlayamaz. Nevin “haddini bilme-

yen” bir kadın olarak, eski dostlar Turgut ve Ekrem arasındaki tartışmaya taraf olmaya çalışır. Turgut’un eski dostuna yüz çevirmesini kınarken, Ekrem ve çevresinin Turgut’a karşı takındığı acımasız tutumu da eleştirir. Nevin, bir akşam Ekrem’in evine bile gider. Fatma, Fatma’nın dedesi ve işçi arkadaşlarının arasında Ekrem’i suçlar. Kendisini “fabrika duvarına badana yapan kız” olarak tanıtan işçiye ateş püskürür: “Kafalarınızı biraz aydınlatın! İnsanca hiçbir şeye layık değilsiniz!” Ekrem’in evinden kovulunca geceyi Turgut’la geçirir. Cinselliğini olanca gücüyle saklamaya çalışan Fatma’ya karşı Nevin hoşlandığı erkekle aynı yatağı paylaşmakta hiçbir sakınca görmez. Dayısının kendisine aldığı Fransa biletini Turgut’la beraber olmak için rahatça yakar, ancak fabrikaya geri döndüğünde onu kötü bir sürpriz beklemektedir: Yaptığı resim parçalanmıştır. Sinir krizleri geçiren Nevin “yozlaşmış sanatçı arkadaşı” Onat’ın evine gider. Turgut kendisini almaya geldiğindeyse karikatürize feminist bir jargonla onu kovar:

Turgut: Rica ederim Nevin, çıkalım seninle...

Nevin: Şuna bakın, çıkalım diyor... Kimsin sen? ... Haaaaa... Bakın çocuklar, kim bu biliyor musunuz? ... Turgut Yetimoğlu... Bana sahip oldu, hakkı tabii. Çeker götürür, iki de tokat vurur ağzıma, susturur beni... Sana göre eşya parçasıyım, giderek köleyim ben... Gider amcamdan istersin... Nikâhın altında gerekirse yasakların resim yapmamı... Yırtarsın, işçilerin tepişir üstünde... Çalışınlar değil mi? Çalışınlar da tek... Defol buradan... (Türkali, 1984: 262)

Turgut’un Nevin’e cevabı ise sanki filmin ideolojik mimarlarının Nevin’e ortak haykırışlarıdır: “Küstah... Şımarık... Evet öyle yapmak gerek... Başına vura vura kadınlığını öğretmek gerek!” (1984: 262) “Kadınlığını öğrenen” Fatma’nın aksine Nevin’in kaderi yalnızlık ve terk edilmişlik olacaktır. Dayısının da “biletini yakıp birilerinin koynuna girdiği” için dışladığı Nevin, tek başına ağlayarak Fransa uçağına biner. Toplumuna yabancı fikirler öne süren, toplumunun kendisine biçtiği ahlâki sınırları reddeden kadın soyutlanır ve dışlanır. Fatma’nın coşku dolu kalabalık içerisindeki saygın ve güvenli yerine karşı, Nevin yabancı bir

Ülkede sonu bilinmeyen bir mücadeleye tek başına devam etmek zorundadır.

Bütün özgürleştirici söylemine rağmen Ortodoks Marksizm, kadının toplumdaki eşitsiz konumunda fazla bir sorun görmez ve kapitalist üretim ilişkilerinin değişmesiyle, cinsiyet ve iktidar arasındaki çelişkinin de kendiliğinden ortadan kalkacağını var-sayar. Kemalist ideolojinin fazlasıyla etkisi altında kalan Türk solu, içerdiği gelenekçi ve korporatist-militarist ögeler yüzünden “kadın sorununa” bakışı açısından Marksizm’in de çok gerilerinde kalmıştır. Bu yazıda “feminist eleştirel” yöntemle 1965 yılında çekilen ve o dönemin başat sol ideolojisini yansıtan *Karanlıkta Uyananlar* filmini incelemeye çalıştım. Fatma ve Nevin’in temsil edilişi ve hikâyenin genel dramatik akışı 1960’ların başında *TİP* ve *Yn* tezlerinden etkilenen emperyalizm karşıtlığı, ulusalcı Türk solunun kadına geleneksel erkek egemen, Türk aile değerleri çerçevesinde bir rol biçtiğini göstermekte. Sınıf mücadelesinde kadına ayrılan yer çoğunlukla “erkeğini desteklemek,” “aile değerlerini korumakla” sınırlı kalmış ve bu erkek egemen dizgeye karşı çıkan kadın öncelikle “iffetsizlik” damgasıyla tehdit edilmiş, daha sonra ise tecrit ve dışlanma mekanizmaları devreye sokulmuştur. Ancak şunun da altını çizmek gerekir ki, *Karanlıkta Uyananlar*’da, “olumsuz” kahraman olarak sunulsa bile, Nevin tipinde bir kadın imgesinin yer alması Türk sinemasında bir ilk olmuş, kadın hareketi “kavramsal düzlemde” tanınmıştır.

Tanzimat'tan Yön'e Osmanlı'nın Çöküş Hikâyesi: *Haremde Dört Kadın*

Halit Refiğ, Türk sinema tarihinin en çok kuram üreten, polemikler yaratan, dolayısıyla da en sık gündeme gelmiş sinemacılarından. Özellikle 1960-65 arasında çektiği filmler, toplumsal olaylara duyarlı, bağlı (engagé) bir sinemacının bakış açısını yansıtır. Refiğ sadece toplumsal olayları, kendi bakış açısına göre yansıtmakla kalmaz; kendisi de bizzat siyasal hareketlerin içerisinde yer almaya çalışır. Usta yönetmen, 27 Mayıs Hareketi'nin hemen sonrasında ortaya çıkan ve muhafazakâr Adalet Partisi iktidarının 1965'te başa gelmesine kadar etkinliğini koruyan Türk sinemasındaki ilk "toplumsal gerçekçi" eğilimin baş mimarlarından. Senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı *Haremde Dört Kadın*, Refiğ'in bu bağlı döneminin en önemli ve en başarılı filmidir. Yozlaşmış bir Osmanlı paşasının öyküsünü anlatan 1965 yapımı film, Türk sinemasındaki ilk gerçekçi "çağ filmi" olarak kabul edilir. Aynı zamanda 27 Mayıs darbesini gerçekleştiren kadroların Jön-Türk geleneğine kadar giden Jakoben kökeninin tarih anlayışını da yansıtır.

Haremde Dört Kadın'daki Jakoben-Kemalist Tarih Anlayışının Kökenleri: Halit Refiğ, Türk Solu ve 27 Mayıs

Halit Refiğ, Selanik göçmeni sanayici bir ailenin çocuğudur ve Atatürk'ün doğduğu şehirle olan bu gönül bağıni hep övünçle anar. Ahmet Oktay'ın altını çizdiği, Türk solunun Kemalist ideolojiyle "ortak yaşarlılığı" (*symbiosis*)⁸ özellikle 1960 darbesi sonrasında, 1965 Adalet Partisi seçim zaferine kadar geçen sürede, Halit Refiğ'in sol siyaset içerisindeki konumlanışını da büyük ölçüde açıklar. Bir yandan Marx'ın kitaplarını okuyan Refiğ, bir yandan *Gurbet Kuşları*'nda yaptığı gibi sınıf çatışmasını reddeden, çalışmaya ve vatanseverliğe vurgu yapan filmler çeker. Refiğ, Marx'ı Kore Savaşı sırasında, Amerikalı askerlerle tartışmaları sırasında keşfeder. Ancak "keskin Atatürkçü" ailesinin burjuva kökeni Marx'ın devrimci fikirlerine yaklaşmasını engeller:

Marx konusunda ilk temel bilgilerimi Amerikan birliklerinde görevli olduğum sırada sağladığım kitaplarla edindim. Bu kitapların içinde çok yararlandığım doğrular da buldum. Ama benim bir burjuva ailesi çocuğu olmam, ailemin de Türkiye'de hâkim değil, ezilen sınıf muamelesi gördüğünü, ailemin yaşayışının yanlarında çalışanlarından pek büyük farklar taşımadığını hatırlamam, Marx'ın uluslararası işçi sınıfı kardeşliği ve proletaryanın sınıfsal zaferi görüşlerine inanmama hiç imkân vermiyordu. (Refiğ, 2000: 32)

Sınıf çatışması kavramına uzak duran Refiğ, kendisini "doğal bir Atatürkçü" olarak tanımlar. 1960'tan önce CHP'nin resmi yayın organları olan *Kim* ve *Akis* dergilerinde yazar. Kendi ifadesiyle, CHP'nin "Altı Ok" la belirlenmiş olan temel ilkelerinin, Türkiye

8 Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı yapıtında Refiğ'in 60-65 arasındaki siyasal konumlanışının da temelini oluşturan sol anlayışı şöyle tanımlar: "...Kurtuluş Savaşı'nın, adının hemen ortaya çıkardığı gibi, öne sürdüğü öncelikler, solcu söylemin özellikle kültürel alanda farklılaşmasını önlüyor ve onu, resmi ideolojinin içinde ve onunla birlikte yaşamaya zorluyor adeta. Savaş yıllarında bağımsızlık ve egemenlik, kuruluş döneminde ise cumhuriyetçilik, laiklik, halkçılık gibi ilkeler, solculuğun da öncelikli ilkeleri oluyor ister istemez. Ekonomik kalkınma alanında ise devletçilik uygulaması, pekçok kişiye solcu bir davranış olarak görünüyor..." (Oktay, 2000: 26-27)

için en uygun, en yararlı ilkeler olduğuna inanmıştır (Türk, 2001: 42). Ancak bu “yerel” sol anlayışına karşın, Refiğ Batı kültürüyle büyümüş, Batı’nın estetik kabullerini [norm-düzgü] “Toplumsal Gerçekçi” filmlerinde uygulamak istemiştir. Bu açıdan, Refiğ’in 1965’e kadar olan filmleri Türk toplumundaki “Batılılaşma” ve “Modernleşme” hareketlerinin de sinemasal bir yansımasını oluşturur. *Haremde Dört Kadın*, Visconti’nin tarihsel-gerçekçi *Senso* filmini 28 kere izlediğini söyleyen Refiğ’in filmografisindeki en başarılı yapıt olması dışında, Türk sinema tarihinin de ilk başarılı “çağ” filmidir. Kemalist kadroların kökenini oluşturan bürokratik seçkinin “resmi” Osmanlı çöküş tarihini son derece cüretkâr biçimde ortaya seren *Haremde Dört Kadın*, aynı zamanda Yeşilçam’ın alışık olmadığı estetik kalıpları da kullanır. Bu bakımdan 27 Mayıs’ı gerçekleştiren kentsoylu-bürokrat seçkinin birbiriyle çelişir görünen iki ülküsünü de bir ölçüde yansıtır: Kültürel (ve iktisadi) çağdaşlaşma (Batılılaşma) ve emperyalizm karşıtlığı.⁹

Halit Refiğ, 27 Mayıs sonrasında Demokrat Parti iktidarına son veren “emperyalizm karşıtı,” “kalkınmacı” kentsoylu siyasi ortaklığın doğal bir üyesidir. 1961 Anayasası ile gelen “özgürlükçü ve ilerici” hava Refiğ ve diğer Toplumcu Gerçekçi yönetmenlerin (Erksan, Göreç, Sağiroğlu), 1965’e kadar endüstri içerisinde ortamın siyasal havasına uygun filmler yapmalarına olanak verir. Bu dönemin hiç kuşkusuz en önemli siyasi oluşumlarından biri *Yön* dergisi etrafında toplanan aydın hareketidir. *Yön*’ün özellikle 1960’ların ilk yıllarında tartışmaya açtığı “yerel bir sosyalist model” arayışı, 27 Mayıs’ı gerçekleştiren bürokratik seçkinlerin derhal ilgisini çekmiş ve pek çok asker, orta sınıf memur ve aydın *Yön Bildirisi*’ni imzalamıştır. *Yön Bildirisi*’ni imzalayanlar arasında Halit Refiğ de vardır. Temelde kalkınmacılık ve devletçilik vurgusu daha ağır basan Atatürkçü bir manifesto olan *Yön Bildirisi*, Özdemir’in de ifade ettiği gibi “Jön Türkler-İttihat

9 Her ne kadar Refiğ, İbrahim Türk’le yaptığı söyleşide *Haremde Dört Kadın* filmindeki Fransız terzi Annette’in “grotesk” ve “karikatür” bir tip olduğunu söylese de, Annette’in ağzından söylenen “Jeune Turc”leri övücü ve onların kadını “satılmış et parçası” olmaktan kurtaracakları yönündeki cümleler, Jön-Türk felsefesinin Fransa’yla olan yakın temasını olumlayan bir yaklaşımdır.

ve Terakki-Müdafaa-i Hukuk-CHP çizgisinin görece modernist, görece Jakoben geleneğinin sürdürülmesini, yani radikal bir tek parti rejimi” (Özdemir, 1986: 43) geleneğinin devamıdır. Doğan Avcioğlu’nun, aslında 27 Mayıs’ı gerçekleştiren “ilerici orta sınıf” kadroyu tanımlayan “ara tabakalar” ve “zinde güçler” kavramları bu Jakoben devrimci geleneğin yeni terminolojilerle zenginleşmesinden ibarettir. Halit Refiğ de “gerçekçi” ve “modernist” sinema anlayışını toplumsal bir bakış açısıyla gerçekleştirmesine olanak sağlayan bu coşkulu havayı en başından benimsemiş, 1965 sonrası giriştiği kuram tartışmalarına kadar da en yürekli savunucusu olmuştur. Halit Refiğ’in en son “Batı’lı anlamda”¹⁰ gerçekçi olan filmi *Haremde Dört Kadın*, bu Jakoben Kemalist geleneğin tarih anlayışını, bir Osmanlı Paşası ve onun haremının sefahat düşkünü [uçarı] yaşantısı çerçevesinden sunar.

Haremde Dört Kadın

Haremde Dört Kadın, 1899’un Aralık ayında, yani yeni bir yüz-yılın eşiğinde, bir Tanzimat Paşası’nın konağında dönen entrikaları anlatır. Bu entrikalar Paşa’nın haremi ve yakın çevresi içerisinde gelişir. Lüks yaşantısını padişaha sonsuz sadakatiyle elde eden Sadık Paşa, haremdeki üç karısının kendisine artık “ne gece ne gündüz yetişemediğini” söyleyerek dördüncü bir kadın arayışına girer. Senaryoyu yazan Kemal Tahir’in özenle kurguladığı Şevkidil, Mihrengiz ve Gülfem, bu yeni kadına karşı büyük bir kıskançlık ve öfke besler. Paşa’nın yeni kuması gencecik Ruhşan ise aslında Sadık Paşa’nın tıbbiyeli yeğeni Cemal’le sevişmektedir. Cemal, Paşa dayısının gözdesi ağabeyi Rüştü’nün aksine, dürüst ve namusludur. Tıbbiyeli bir Tanzimat genci olarak Jön-Türk fikirlerini benimsemiştir. Bu arada hem Rüştü hem

¹⁰ 1965 seçimleri sonrasında siyasi havanın değişmesi, sansür ve endüstriyel baskılar Halit Refiğ ve diğer “Toplumcu Gerçekçi” sinemacıları sıkıntıya sokar. Marksist sinema yazarları ve sinematek çevresindeki aydın tabakayla aralarında oluşan düşmanlık da özellikle Halit Refiğ’in 1965’e kadar savunduğu “gerçekçi” sinema anlayışını reddetmeye zorlar. “Batı’lı” anlamdaki materyalist gerçekçiliğin Türkiye şartlarına uymadığını söyleyen Refiğ, o dönemlerde ortaya çıkan ATÜT gibi bazı kuramsal yaklaşımlardan da yararlanarak Ulusal Sinema kavramını ortaya atar. Refiğ, pek çok kuramsal çelişkiyi içerisinde barındıran bu kavramı *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında açıklamaya çalışır.



de Cemal, Sadık Paşa'nın eşleri ile ilişkiye girmiş; Cemal istemeden, Rüştü ise büyük bir arzu ile şehvet düşkününü dayılarının "hazinesine" ortak olmuştur... Bu senaryo içerisinde Halit Refiğ, Kemalist kadroların "resmi" çöküş tezini iki şekilde ortaya koyar: Öncelikle Paşa, haremi ve Jön-Türk ideallerini benimsemeyen bütün kahramanların yaşantısı oldukça çarpıcı bir "sefahat" çerçevesi içerisinde sunulur. Goethe, Balzac, Dostoyevski ve Mann gibi "klasik gerçekçi" yazarların romanlarında görülen "yozlaşma ve trajik çöküş" teması, aynı Visconti'nin muhteşem *Senso* ve *Leopar* filmlerinde olduğu gibi büyük bir incelikle ortaya konur. *Haremde Dört Kadın*'da bu yozlaşmış, çürümüş değerler sisteminin apaçık ortaya serilmesi, 20. yüzyılda bu gerici toplumsal dizgenin artık sürmemesi ve "yeni," "genç," "ilerici" unsurlarla değiştirilmesi gerektiği mesajını verir. Öte yandan "genç" tıbbiyeliler, hem konuşmaları hem de Paşa ve yoz çevresine antitez [karşısav] davranış kalıplarıyla, İttihat-Terakki geleneği ve onun CHP, 27 Mayıs ve Yöncüler arasındaki uzantılarına övgüler taşır.

Paşa ve Hareminin “Yozluğu”

Refiğ, bu ilk “çağ” filminde, Osmanlı’nın son dönemlerindeki değer yozlaşması ve toplumsal çözölmeyi oldukça cüretli ve nesnel bir bakış açısıyla ortaya koyar. Örneğin, anlı şanlı Osmanlı’nın Sadık Paşa’sı, hareminden apar topar çıkarak İngiliz Elçisi ile demiryolu imtiyazı için rüşvet pazarlığına gider. Bu pazarlığın içinde sadece Sadık Paşa değil, Almanlar lehine çalışan başka paşalar da vardır. Yani Sadık Paşa “istisnai” bir örnek değildir; dönemin padişaha yakın pek çok İstanbul paşası “emperyalistlerin” emellerine alet olmaktadır. “İffetli,” “namuslu,” “dindar,” “saygın” gibi kavramlar Osmanlı’nın son döneminde tamamen gösterişten ibaret kılıflar haline gelmiştir. Refiğ, bütün bu çarpıklıkların altını gerçekçi bir biçimde çizmeye özen gösterirken, “olumlu” Jön-Türk karakterlerinin ve onların savundukları fikirlerin seyircinin gözünde daha da yükselmesi için “karikatürize” bazı temsil biçimleri de kullanır.¹¹ Sadık Paşa, dikkatimizi en başta İstanbullu bir “efendiye” yakışmayan taşra Türkçesi, biçimsiz vücudu ve şehvet düşkünlüğü ile çeker. Paşa yalnızca şehvet düşkünü, çıkarıcı bir ihtiyar değil aynı zamanda “ensest” eğilimleri olan “kısır” biridir. Kendi dizinin dibinde büyüyen yeğeni Ruhşan’ı örgüsüz saçlarıyla görüp tutuluverir. Öbür karlarını ise “kısır” olmak ve kendisine bir çocuk verememekle suçlar. Öte yandan “dini vecibelerini hiç aksatmadan yerine getiren” Paşa’nın haremi bin bir rezillik ve entrikayla sallanmaktadır. Paşa’nın büyük karısı Şevkidil, ortanca karısı Mihrengiz’le lezbiyen ilişki içerisinde. Mihrengiz’in daha önce Cemal’le de bir ilişkisi olmuştur. Her ne kadar Cemal bunun bir hata olduğunu söylese de Mihrengiz Cemal’e olan tutkusunu gizlemez. Üçüncü karısı Gülfem ise Paşa’ya bir çocuk doğurarak “en başa geçmeyi” planlamaktadır ve bu çocuğu da Paşa’nın yeğeni Rüştü’den peydahlamayı arzular. Rüştü ise kadınların hepsiyle beraber olarak “hayatının tadını çıkarmaya” çalışır. Harem doktoru olan “namuslu” kardeşi Cemal’i enayilikle suçlar, oysa Rüştü paşanın en

11 Belli bir tarih anlayışının herhangi bir sanatsal mecrada yansıtılması yalnız dolaysız söylemlerle değil hikâyenin ve “öteki” konumundaki karakterlerin kurgulanışı ile de gerçekleşir. Filmin senaryosunu ve “işaret sistemini” oluştururken yapılan seçimler, seyirci ve karakterler arasındaki özdeşleşmenin de ne yönde olacağını belirler.



Birsen Menekşeli ve Ayfer Feray Haremde Dört Kadın filminde...

güvendiği yeğenidir ve Sadık Paşa varını yoğunu ona bırakmayı düşünmektedir. Aynı Roberto Rossellini'nin savaş sonrası yeni-gerçekçi filmlerinde olduğu gibi,¹² "olumsuz" tipler yalnız davranışları ya da düşünceleri ile değil, fiziksel görünüşleri ve cinsel sapkınlıklarıyla da iticidirler. Roma İmparatorluğu'nun çöküş

¹² Halit Refiğ, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden çok etkilendiğini pek çok konuşmasında vurgular.

dönemi hikâyelerini anımsatan bu şehvet, yalan ve ihanet üçgeni içerisinde “olumlu tip” Jön-Türk’ler hem yakışıklı (Cemal’i Cüneyt Arkın oynamaktadır) hem de iffet sahibidir. Cemal’in sevgilisi Ruhşan da, haremdeki diğer kadınlardan farklı olarak saf, masum hatta çocuksu bir tip olarak çizilmiştir. Cemal sadece devrimci siyasal fikirlere sahip olmakla kalmaz aynı zamanda sadık ve cesurdur. Jön-Türk olduğu anlaşılınca evden kovulmasına rağmen, ölümü göze alarak Sadık Paşa’ya yapılacak suikastı önlemeyi kendisine görev bilir.

Tam Ruhşan’a kavuşmuş ve Fransa’ya kaçmak üzereyken, kendisini reddeden, sevdiği kızı elinden alan bu “emperyalistlerin işbirlikçisi” ihtiyarı kurtarma arzusu “asıl aile kavramına sahip olanların da” bu yeni gelmekte olan devrimci kuşak olduğunun altını çizer.¹³

Jön-Türk Felsefesi

Jön-Türkleri, dış görünüşleri, aile terbiyeleri ve “iffetleriyle” seyircinin özdeşleşmek isteyeceği “olumlu tipler” olarak filmin işaret sisteminde oluşturan *Haremde Dört Kadın*, Jön-Türk felsefesinin temel fikirlerini de ortaya koymaya çalışır: “Modernleşme” (çağdaşlık), “emperyalizm karşıtlığı” ve “sosyal adalet” filmde dolaysız söylemler olarak da karşımıza çıkar. “Çağdaşlaşma” öncelikle, hareketi gerçekleştiren kesimin sosyo-kültürel tabanıyla vurgulanır. Jön-Türkler, Fransa’da yeşeren pozitivist, ilerlemeci fikirlerden etkilenmiş, tıbbiyeli gençlerdir. Tıbbiyeli olmak özellikle önemlidir çünkü orası tartışmasız olumlu (pozitif) doğruların hüküm sürdüğü bir “bilim” yuvasıdır. Jön-Türkler, hem çağdaşlığın beşiği Fransa’yı hem de “herkes için her şeyin en doğrusunu” ortaya çıkarmakla yükümlü pozitivist “bilimsel” öncülleri arkalarına alırlar. Bu da genel Jön-Türk felsefesinde, hareketin tepeden inmecisi Jakoben karakterini meşrulaştırır... Modernleşme ve çağdaşlaşmanın olmazsa olmaz bir koşulu da kadının özgürleştirilmesidir. Bu iş de gene kadınlara değil, onların özgürleşmesine karar veren Jön-Türk aydınlarına düşer.

13 Cemal’in bu kahramanca davranışı, filmin “Türk aile yapısına saygısızlık ettiği” gerekçesiyle pek çok yerde yuhalanmasını yine de engelleyemez.

Haremde Dört Kadın'da Paşa haremının onursuz yaşamı oldukça çarpıcı biçimde dile getirilir. Ruşan'ın da haykırdığı gibi orada kadınlar sadece "cariyeler, satılmış et parçaları"dır. Günlerini velinimetleri Sadık Paşa'ya hizmetle ve geceleri sıranın onlara gelmesini beklemekle geçirirler. Bu arada "kadının günahkâr doğasına" atfedilen her çeşit oyun ve entrikayı da çevirmekten geri kalmazlar. Oysa hepsinin dini bütündür; örtünmek ve namaz kılmak konusunda üstlerine düşeni yaparlar.¹⁴ Onlar aslında toplumsal anlamda "iyi" kadınlardır. Oysa Jön-Türkler kadına "hürriyet" getirerek onu "kötü yola" düşüreceklerdir. Toplumsal kabullerin ikiye bölünmüşlüğüne ince bir biçimde vurgulayan Refiğ, Jön-Türk hareketinin (dolayısıyla onun uzantısı olan Kemalist devrimci hareketin) kadını "kurtardığını" vurgular. Kölelikten yine "erkekler" tarafından "kendileri istemediği" halde kurtarılan kadınların gerçek anlamda "bilinçlenmeleri" ve "ataerkil toplumsal sistemi" sorgulamaları Kemalist toplum projesi çerçevesini o dönemlerde biraz aşmaktadır.

Refiğ'in de aralarında bulunduğu Yön yazarlarının sıklıkla vurguladıkları "sosyal adalet içinde kalkınma" ve "emperyalizm karşıtlığı" kavramlarının kaynağı, Özdemir'in de işaret ettiği gibi, İttihat ve Terakki geleneğine kadar gider. *Haremde Dört Kadın*'da, Jön-Türklerin emperyalist karşıtlığı ve sosyal adaletçi yönlerinin de altı çizilir. İngilizlerden Anadolu-Bağdat demiryolu imtiyazı için rüşvet alan Paşa'ya karşın Jön-Türkler vatansever ve fedakârdır. Harem'e saklanmak zorunda kalan yaralı Jön-Türk, kendisini padişah düşmanlığı ile suçlayanlara karşı, "Biz millet düşmanı değiliz," diye haykırır: "Bu rezil şartlardan kurtulup insanca yaşayacağız." Jön-Türk hareketinin nedenini anlayamayan padişah yanlıları Cemal'e yaşadıkları şartların kötü olmadığını anlatır. Özellikle tutuculuğu simgeleyen kadın karakterler (ki gerçekten pek çok değişik sebepten dolayı toplumsal değişimlere en çok karşı çıkanlar kadınlardır) hiçbir şeylerinin eksik olmadığını, yaşayıp gittiklerini söyler. Halkının acılarından kopuk fildişi kulelerinde saltanat sürenlere karşın Cemal, refah

¹⁴ Burada Refiğ'in "dini bütün olma" ve "ahlâklı" olma arasındaki farka işaret ettiğini görüyoruz. Bu da aslında "gerçek dindarların, imanlarını yüreklerinde sakladıkları" fikrini seküler sistemin temeli yapmaya çalışan Kemalist düşünceyle uyumludur

ve zenginliğin eşit dağıtılması gerektiğini vurgular: “Yalnız bizim değil, bütün Anadolu’nun aynı müreffeh şartlarda yaşaması gerekir!”

1965 yapımı *Haremde Dört Kadın*, Halit Refiğ ve Kemal Tahir’deki “büyük değişimin” tam öncesine rastlar. Tahir’in sadece üç yıl sonra “çok büyük hata yapmışım” (Tahir, 1968) diyerek reddettiği, Halit Refiğ’in ise “Ulusal Sinema” örneği olarak sunmaya çalıştığı film aslında yukarıda da altını çizmeye çalıştığım gibi İttihat-Terakki-CHP-Kadro ve Yön hareketlerine kadar uzanan Jakoben-Kemalist geleneğin tarihsel bakışını ortaya koyar. 27 Mayıs’tan sonra başa geçen kentsoylu Kemalist koalisyonun yarattığı özgür siyasal atmosfer içerisinde Refiğ, *Haremde Dört Kadın* gibi gelenekçi bir toplum içerisinde kolay hazmedilemeyecek bir film çekmeye cesaret eder. 1965’ten sonra yükselen sansür ve muhafazakâr iktidarın ideolojik baskısı, benzer deneyimlerin yaşanmasına uzun yıllar izin vermez. Gittiği festivallerde tepki yaratan *Haremde Dört Kadın* büyük bir ticari başarısızlığa uğrar ve ancak 1974 yılında, CHP iktidarı sırasında, gösterim şansı bulur.

İstanbul'un İki “Oryantal” Hayali: *Ölümsüz Kadın ve Sevmek Zamanı*

Osmanlı gibi güçlü bir Şark imparatorluğunun bir zamanlar başkenti olmuş güzel ve gizemli İstanbul, Batılı gezgin ve sanatçıları her zaman büyülemiştir. Çoğunlukla “uygar” Batı’dan farklı, gizemli ve şehvet dolu bir yer olarak tasvir edilen İstanbul, “oryantalizm” genel başlığı altında özetlenen “şark hayalinin” cinsel mecazlarla yüklü bilinçaltının en renkli düşlerini yansıtır. Özellikle Batılı yazar ve ressamların eserlerinde hayat bulan bu renkli İstanbul rüyalarına, modern çağın “düş makinesi” sinema da fazlaca kayıtsız kalamaz.

İşte bu “düşsel şehir,” aynı dönemde yapılmış iki sinema filminde, iki farklı “oryantal” İstanbul imgesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıtların ilki, Alain Robbe-Grillet’nin 1963’de çektiği, şehrin Batı sinemasında, resim ve yazına kıyasla, çok sık görme-ye alışmadığımız oldukça klasik bir oryantal betimlemesi olan *Ölümsüz Kadın* (*L’Immortelle*) filmidir. Grillet’nin kendisinin de kabul ettiği gibi, modernist eğilimi ne kadar güçlü olursa ol-

sun, *Ölümsüz Kadın*, Pierre Loti, *Binbir Gece Masalları* ve *Mavi Rehber*'in bir karışımıdır. Burada önümüze kartpostal bir İstanbul serilir; şehir Türklerin “gerçek” İstanbul'u değil, hayali bir mekândır. Filmin kadın kahramanı Leyla gibi, şehir de gizemli, erotik ve ölümcüldür.

Oryantal söylemi gene çok baskın olmakla birlikte, Grillet'den son derece farklı bir kavramsal çerçeveye oturtulmuş diğer film ise Metin Erksan'ın 1966'da yönettiği *Sevmek Zamanı*'dır. *Sevmek Zamanı*, şehrin düşsellik ve şehvetle bezenmiş imgelerinden uzakta, huzur, ahenk ve derin anlam peşinde koşan başka bir “oryantal” dünyasını resmeder. Ancak Batılı bir eğitim almış Erksan da, aynı Grillet gibi, aslında betimlediği bu oryantal düşün parçası değildir. “Dışarıdan” kendi şark hayallerine bakan Erksan, *Sevmek Zamanı*'nda “Sufi” öğretilerinde bulmayı umduğu kendi anlam arayışlarını yansıtır. Filme, Grillet'nin şark labirentinden çok farklı, cinsel klişelerden uzak platonik bir oryantal aşk anlayışı ve Orhan Pamuk'un İstanbul'un genel havası olarak özetlediği “hüzün” atmosferi hâkimdir.

I. *Ölümsüz Kadın* (L'Immortelle)

2008'de hayata veda eden, “yeni roman” (*nouveau roman*) akımının öncülerinden ünlü Fransız yazar ve yönetmen Alain Robbe-Grillet, *Ölümsüz Kadın* filmini 1963'de çeker. Sinema çevrelerinde Geçen Yıl *Marienbad*'da (*L'Année Dernière a Marienbad*) filmine yazdığı senaryoyla tanınan Grillet, yönetmen olarak asıl şöhretini *Ölümsüz Kadın* filmiyle kazanır. Aynı zamanda bir sinema-roman (cine-roman) olarak da yayımlanan *Ölümsüz Kadın*, Grillet'nin eserlerinde 1963'e kadar karşımıza çıkan pek çok başat temayı içerir: Labirent metaforu, (bu labirentten çıkmanın tek yolu olan) düşlemlere [fantezilere] yapılan vurgu ve zamandizin sürekliliğini devamlı kesen sekanslar (Stoltzfus, 1967). *Ölümsüz Kadın*'da İstanbul, dar sokakları, karanlık geçitleri ve garip camileri ile Grillet'ye ölümcül labirentini yaratmak için mükemmel bir atmosfer sağlar.

Filmin, ünlü sanatçı-eleştirmen Jacques Donoilo Valcroze tarafından canlandırılan erkek kahramanı N, öğretmenlik yapmak



Ölümsüz Kadın'da başrol oyuncusu Françoise Brion ve Boğaziçi.

için geldiği İstanbul'da modern görünümlü "oryantal" bir kadına âşık olur. Françoise Brion'un oynadığı kadının adı tam olarak bilinmemektedir. Aynı dış görünüşü gibi adı da sürekli değişir. Lucille, Leyla ya da Lale, Fransız öğretmeni şehrin güzel ara sokaklarında, mistik surları ve mezarlıklarında gezdirir.

Aniden kaybolan kadının adresini bilmeyen N, onu bulabilmek için garip insanlarla konuşur, tuhaf mekânlara dalar. N, yavaş yavaş normal bir gerçeklik duygusundan uzaklaşmaya başladıkça, N'in gözünden şehre bakan izleyici de yaşanan olayların ve karşılaşılan insanların (Leyla da dâhil olmak üzere) gerçekliğinden kuşku duyar. Bu fantastik insan ve mekân labirentinden çıkamayan N filmin sonunda bir araba kazasında ölür (ya da ölümünü hayal eder).

Filmin baş erkek kahramanı Valcroze, *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayımlanan bir söyleşisinde, *Ölümsüz Kadın*'ın asıl sanatsal değerini filmin "nasılının," yani biçimsel özelliklerinin oluşturduğunu vurgular (Valcroze, 1963). İstanbul'un varlığı filme güzellik ve gizem katar. Şehir göz aldanması yaratan bir dekor olurken, Grillet'nin amaçladığı hayali ve egzotik mekânı

sağlar. Ayrıca yönetmenin modernist kumaşının altındaki gerçek “klasik oryantalist” eğilimi de gözler önüne serer. Grillet, pek çok söyleşisinde kendisinin de açıkça vurguladığı gibi, en büyük ilhamı Pierre Loti’nin oryantalist [şarkiyatçı] yapıtlarından almakta ve “gerçek” İstanbul’u betimlemek gibi bir kaygı taşımaktadır. Şöyle der Grillet:

Film, Pierre Loti, *Binbir Gece Masalları* ve *Mavi Rehber*’in bir karışımıdır... Bu film bir mitolojiye dayanır: Batılı toplumların kafalarında yer etmiş, Paris’ten Doğu’ya bir kartpostal gibi bakan, ancak Türklerin İstanbul’u ile hiçbir ilgisi olmayan bir Doğu mitolojisine... (Grillet’den aktaran Olcay, 2003: 98)

Ölümsüz Kadın’ın başkahramanları, özellikle de Leyla, şehrin oryantalist bir fantezi için yaratılmış bir dekor olduğunu seyirciye sık sık hatırlatır:

L: Sen efsanelerin Türkiye’sine geldin. Camiler, saraylar, gizli bahçeler, haremeler...

N: Aynı kitaplardaki gibi! (Grillet, 1963: 32)

Başka bir etkileyici sahnede ise aralarında şu konuşma geçer:

L: Aslında hepsi senin hayalin... Boğaziçi, minareler, Sultanların arzularını tatmin için ahşap evlere kapatılmış kadınlar... Sultan Selim’in şiirlerini bilir misin?

N: Hangi Sultan Selim?

L: Bilmiyorum. Hepsinin adı Selim’dir ve aynı fetişleri tekrar eden benzer şiirler yazıp dururlar... (1963: 51)

Oryantalist bakış açısı Fransız yazınına hiç de yabancı değildir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Lamartine, Chateaubriand, Baudelaire, Nerval ve Loti gibi entelektüeller Doğu yollarında huzur ve mutluluk aramışlardır. Grillet sadece onların egzotik tutkularını sinema alanına aktarmakla kalmaz, “Oryantalizm” üzerine yapılmış postkolonyal [sömürgecilik sonrası] araştırmalarda artık iyice ortaya dökülmüş bazı genel klişeleri de tekrarlar. Edward Said’in açıkça ortaya koyduğu gibi, Oryantalizm, Doğu’nun, Batı tarafından rahat tüketilebilmek için geçirdiği “evcilleşme”

sürecidir. Uygar Batı'dan farklı, "öteki" olan Doğu hakkındaki bazı katı klişeler üzerine oturtulan bir düşüncü tarzıdır: Doğulu mantıksızdır, çocuksu ve farklıdır; yani Batılı akılcı, erdemli, olgun ve normaldir. Avrupa tanıdık, Şark ise egzotik, gizemli ve gelişmemiştir (Szyliowicz, 1988). Çoğunlukla, gizemli ve yabancı Doğu'nun tasviri, Avrupalı imgelemi esir alan şehvetli bir cinsellikle bezenmiştir. Bu yüzden, Doğulu bütün zevklerin özeti, şeytani bir paşa tarafından esir alınmış ya da çarşafının ardına gizlenmiş güzel ve esrarengiz bir kadının çarpıcı betimlemesinde saklı olabilir. Şark kadınının bedeni, çoğu kez göbek dansının da çağrıştırdığı fantezilerle birleşir ve Batı'nın şehvet hayallerini tatmin eder.

Ölümsüz Kadın'ın kadın kahramanı Leyla (Françoise Brion) da bu genel kalıptan farklı davranmaz. Arapça ruh eşi demek olan Leyla, gizemli İstanbul şehri kadar, çekici Şark diyarlarını da simgeler. Ancak "yeni dalga" (la nouvelle vague) gibi modern bir sinema akımı içerisinde yer alan yönetmen Grillet, özellikle Pierre Loti'nin *Aziyade* (1879) ve *Hayal Kadınlar* (*Les Désenchantées*, 1905) gibi romanlarında karşımıza çıkan o klasik şehvetli Şark dilberi örneğini de perdeye taşımaz. Grillet'nin yarattığı Leyla karakteri iki şekilde incelenebilir:

a) Pierre Loti'nin *Hayal Kadınlar* romanındaki tutsak kadınlar gibi, Leyla da şeytani bir Şarklı tarafından alıkonulmuş ve gizli bir hareme yerleştirilmiştir. Ancak Loti'nin betimlediği kadın kahramanların aksine, Leyla (ya da Lucille) camilere, kahvehanelere ve kadınlara yasak olan diğer mekânlara rahatlıkla girebilmektedir. Ayrıca son derece modern görünümlü ve peşesizdir. (Sonradan bir yalan olduğu anlaşılrsa da) Türkçe konuşmadığını söylemekte ve etrafındaki olayları ve insanları bir "yabancı'nın" nesnelliği ile yorumlamaktadır. Leyla da, Yeni Dalga'nın özellikle Truffaut ve Godard tarafından yaratılan kadın kahramanları gibi, ölümcül bir cazibeye sahiptir. Zaten filmin sonunda da N'yi ölüme sürükler. Çoğunlukla âşık oldukları yabancı onları terk ettikten sonra hayatla bağları kopan klasik edebiyatın edilgen Şarklı kadın kahramanlarının aksine, Leyla etkin, zeki ve dışadönüktür.

b) Öte yandan Leyla (ya da Lale) Şark kadını betimleyen klasik eğretileninin [metaforun] tamamen dışında da değildir. Öncelikle sonsuz bir şehvet duygusu uyandırır. Grillet'nin filme kattığı, Leyla'nın dakikalarca göbek dansı yaptığı kışkırtıcı sahne, özellikle Batılı erkek seyri için kurgulanmıştır. Göbek dansı bütün Şark'ı simgeler. Rana Kabbani'nin de vurguladığı gibi:

Dans doğanın çözülüşüdür; Salome dans ederken ay bile kızıla döner... Dans seyredeni büyüleyen bir teşhircilik barındırır; neredeyse bütün Doğu'nun metaforudur dans. Sadece toplumsal bir dışavurum değildir, çünkü kadın, seyreden ama dansa katılmayan özneyi tatmin için oradadır. Dans, Doğu denince ne akla geldiğini anlamak için kullanılabilir: Kadın çıplaklığı, zengin ve bölümlenmiş evler, mücevherler, lezbiyen dokunuşlar ve cinsel şiddet... (Kabbani, 1986: 69)

Ölümsüz Kadın, kadını, erkeğin güç ve fantezi nesnesi olarak kurgulayan erkek egemen bir söylemin izlerini taşır. Antik bir tanrıça gibi betimlenen tutsak Leyla dışında, hikâye de, Batılı erkeği ezilmiş harem kadınının kurtarıcısı olarak çizen klasik söyleme dayanır.¹⁵ *Ölümsüz Kadın*'da Leyla kıskanç kocası tarafından hapsedilmiştir ve Profesör N de onu kurtarmaya gelen Batılı centilmendir. Çoğu oryantalist sanat eserinde olduğu gibi, Şarklı erkek kötüdür ve bu durum Şarklının kadınları hapseden bir zalim olmasıyla daha da vurgulanır. Ancak Grillet'nin *Ölümsüz Kadın*'da çizdiği şeytani Şarklı tuhaf kostümlü bir Arap ya da zenci değil, iki Danois köpek gezdiren siyah gözlüklü bir adamdır. Tutsak Leyla gibi, Şarklı kötü erkek de modern bir çerçevede betimlenmiştir. Ancak bu modernizm yüzeyseldir ve filmdeki “asla değişmeyen oryantal özü” saklayamaz.

Modern bir görünüm çizen oryantal kahramanların aksine, İstanbul, yüzyıl başından beri hiç değişmemiş “hayalet” bir şehir olarak tasvir edilir. Profesör N'nin Tarabya'daki Köşkü, Boğaz yolu, eski kahvehaneler, Pazaryeri, mezarlıklar ve surlar filmin ana mekânlarıdır. Yeni mahalleler, modern binalar ve şehrin gerçek sakinleri filmde hiç yer almaz.

15 “Kurtarıcı fantezisinin” daha ayrıntılı bir çözümlemesi için bakınız Ella Shohat (1977), “Gender and Culture: Towards a Feminist Ethnography of the Cinema,” Bernstein ve Gaylyn (ed.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press.

Oryantalist eğilimiyle uyumlu olarak Pierre Loti hiç değişmeyen bir İstanbul hayal etmiştir. Romantik yazar, İstanbul'a "göçüp gitmişlerin ruhunu" ve "geçmişin hayalini" yansıttığı için vurgundur. Basit bir hayatın özlemini duyan Loti, Pera gibi semtlerin burjuva yaşantısını küçümser ve Eyüp'ün fakir mahallerinde teselli arar. Szyliowicz'e göre, Loti için İstanbul Şark'ın kalbidir: "Gizemli, güzel, doğal olarak ilginç ve asla değişmeyen. Yazar hep bu şehre koşmuştur. Sadece İstanbul'a âşık olduğu için değil, İstanbul, Loti'nin egzotik diyarlarla ilişkilendirdiği bütün olumlu şeylerin bir sentezi olduğu için." (Szyliowicz, 1983: 4) Loti, yüzyıl başında İstanbul'a yaptığı en son gezilerinde, şehirdeki modern değişimleri hep görmezden gelir. Sevgili Şark hâlinin kaybolmaya başlaması onda derin bir melankoli yaratır. Loti Şark'ın kültürel "geriliğini," soğuk Batı medeniyetine bir alternatif olarak gördüğü için hep yüceltmıştır (Villeger, 1988). Klasik oryantalist yaklaşım, genellikle Loti'den çok daha az romantik amaçlarla, Doğu ile ilgili klişelerini hep korumak ister. Kolonyal söylem ve "ötekinin" yaratılması arasındaki ilişkiyi inceleyen Bhabha, kolonyal söylemin, ötekiyi ideolojik olarak yaratırken hep "değişmezliğe" vurgu yaptığını anlatır. Bhabha'ya göre, kültürel, tarihsel ve ırksal farklılığın bir simgesi olarak "değişmezlik" aykırı kanıya dayalı (paradoksal) bir temsildir. Katılık ve durağan bir düzen kadar, karmaşa, yozlaşma ve şeytani bir tekrarı da çağırıştır (Bhabha, 1983: 18).

Loti'nin hiç değişmeyen Şark'ını hatırlatan değişmeyen, kartpostal bir İstanbul imgesi çizen Grillet'nin yaklaşımı, Bhabha'nın kültürel farklılığın bir simgesi olarak "değişmezliğe" yaptığı vurguya daha yakındır. Yönetmen, doğal ve yabancı diyarlarda ruhunu arındırma çabasından çok, Şark'ın (asla değişmeyen) "ötekiliğine" dikkat çekmek istemektedir. Leyla sık sık şehirdeki (ve filmdeki) her şeyin aslında sahte olduğunu ve turistler için bir oyun olduğunu söylese de, İstanbul'un ve özellikle de şehrin (erkek) sakinlerinin 1960'larda hâlâ oldukça garip ve ürkütücü resmedilmesi, çekici ama ilkel ve ölümcül Şark klişesini besler.

Yukarıda altı çizildiği gibi, Grillet, İstanbul'u film içinde başat bir konuma alırken özellikle Loti'den ilham almıştır. Şark'ı özlem

duyulan bir ruhla yüceltmekten çok uzak olsa da Grillet de aynı Loti gibi şehri “insanileştirir.” Loti için İstanbul basit bir roman arka alanı değil, anlatının merkezidir. “Şehrin oynadığı rol, aksiyonun her safhasında var olan gerçek bir kişiliktir.” (Szyliowicz, 1983: 3) Aynı şekilde, Grillet’nin *Ölümsüz Kadın* filmi için de İstanbul, tuhaf bir aşk hikâyesinin dekorundan çok daha fazlasıdır. Hatta Grillet senaryoyu özellikle İstanbul için yazdığını söyler (Olçay, 2003: 95). Leyla’yı ararken Profesör N İstanbul’un pek çok gizemli mekânını dolaşır. “Ruh arkadaşı” Leyla ve şehir iç içe geçmiştir.

“N’nin gördüğü her şey (saraylar, camiler, kumsal, Boğaziçi) korku, şaşkınlık ve Leyla’ya duyulan aşkla çevrelenmiştir.” (Stoltzfuz, 1967: 132) İstanbul profesörün aklını ölümcül bir cazibeyle çelen nesnelerle doludur ve bunlar N’nin bütün düşünce ve eylemlerini etkiler.

Loti’nin çoğu romanında yaptığı gibi, Grillet de İstanbul’u “dişil” bir şehir olarak yansıtır. Kadına (Leyla’ya) duyulan aşkla şehre duyulan tutku birbirinden ayıramaz. Tijen Olçay’a göre, filmde 41 diyaloglu sahne vardır ve Leyla bunların 19’unda sadece İstanbul’dan, özellikle de şehrin tarihinden ve bu tarihin restorasyonundan, söz eder (Olçay, 2003). Leyla ve N’nin fantastik aşk hikâyesi ile şehrin efsanevi tarihi birlikte kurgulanır. Leyla İstanbul’un mistik, hayali ve bir o kadar da çekici ve güzel yanlarının temsilidir. Boğaziçi, kumsal, surlar ve saraylar çoğunlukla Leyla sahnenin merkezindeyken görüntülenir. Seyircinin Leyla gibi cazibeli ama tehlikeli bir kadını izlerken aldığı “seyir zevki” ile Eyüp’ün zarif mezar taşları ya da Boğaz’ın dalgalarını izlerken hissettiği mutluluk arasında bir koşutluk vardır. Seyirci, Leyla’yı bir İstanbul manzarası gibi seyrederek. Yani İstanbul şehri de, filmin güzel kahramanı Leyla gibi, izleyiciye çeşitli seyir zevkleri vaat edebilir.¹⁶

Leyla şehrin cazibeli ama ölümcül yanlarını temsil ederken (içinde kolayca kaybolunan labirent metaforu Leyla ve N’nin aşk

16 Seyir zevki (scopophilia) feminist film kuramının mihenk taşlarından biridir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz Laura Mulvey (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 3.

hikâyeleri için de geçerlidir), Şarklı erkek karakterler (koca, polis, satıcı, kahvehanedeki erkekler) şehrin ürkütücü ve itici yanlarını yansıtır. Şarklı İstanbul'un "ötekiliği" ve "kültürel geriliği" en çok kadınların giremediği, erkek egemen cami sahnelerinde kendini hissettirir.

Leyla'yı ararken N, kadınları hapsedmesi ya da onlara işkence etmesi muhtemel pek çok tuhaf adamla karşılaşır. Bu sahneler genelde ünlü camilerin (Sultanahmet, Fatih, Süleymaniye) iç mekânlarında sonlanır ve Leyla'nın bulunduğu bölümlerdeki klasik müziğin aksine, ezan sesi eşliğinde kurgulanır. İslam sadece kadınları haremlerde çürüten erkek egemen bir düzenin dinidir ve Şark'ın "ötekiliğinin" en has göstergesidir. *Ölümsüz Kadın*, İstanbul'un dini simge ve bezemelerle özdeşleştirilmiş "erkek yönünü" istisnasız bir şeytanlaştırmayla resmederken, Batılı centilmeni de Şarklı kadının yegâne kurtarıcısı olarak betimler.

II. Sevmek Zamanı

Oryantal İstanbul labirentinin içinde ölümcül bir aşk hikâyesi atmosferi yaratmak isteyen Grillet'nin aksine, Metin Erksan, 1966'da yönettiği *Sevmek Zamanı* filminde, eski İmparatorluk başkentinin yavaş tempolu ahenkli yaşam tarzını platonik bir aşk hikâyesinin arka alanı olarak kurgular. 1960 Darbesi sonrasında hararetlenen toplumsal gerçekçilik tartışmalarında yer alan solcu bir entelektüel olarak bilirse de Erksan, modernizmden oryantal mistisizme kadar pek çok farklı estetik ve felsefi akımın etkilerini taşır. Yönetmen İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi almıştır ve Batı sanatını iyi bilir. 1963'de *Susuz Yaz* ile Berlin'de Altın Ayı ödülü kazanan ilk Türk yönetmenidir. Ancak Erksan aynı zamanda Batı maddeciliği ve bireyciliğini de şiddetle eleştirir. Bu yüzden *Sevmek Zamanı*'nda "oryantal" bir tablo kurgularken, kitlesel tüketime açık çekici bir görsel meta yaratmaktan uzak durmuş ve Doğu düşün okullarının derin anlam arayışlarını sanatına taşımıştır.

Sevmek Zamanı'nın hikâyesi iki farklı açıdan incelenebilir: Yüzeysel bir bakışla, film, dönemin popüler Yeşilçam yapımlarındaki klasik "oğlan kıza rastlar" temasının bir tekrarı gibidir.

Halil (Müşfik Kenter) fakir bir boyacıdır ve adadaki evlerini boyadığı zengin sanayici ailenin kızı Meral'e (Sema Özcan) âşık olur. Meral genç boyacının alışılmadık ilgisine kayıtsız kalamaz ve nikâh gününde nişanlısı Başar'ı terk eder. Çılgına dönen Başar iki sevgiliyi de öldürür... Daha derin bir bakış açısıyla incelendiğinde ise film aslında platonik bir aşk hikâyesinden çok, Türk sinemasında daha önce örneğine hiç rastlamadığımız özgün bir felsefi anlayışı merkezine almaktadır. Halil, Marmara'daki güzel adaların birinde, yaşamın çekişmelerinden uzak çalışmaktadır. Ruh arkadaşı Derviş Mustafa'dan başka ailesi yoktur. Günlerden bir gün, Meral'in, boya yaptığı Köşk'ün duvarına asılı dev fotoğrafına vurulur. Genç kadınla karşılaştığında ise bu tutkusundan son derece utanır ve hemen kaçır. Ancak Meral bu genç boyacıdan ürkmez ve ona şefkatle yaklaşır. Halil ise Meral'in yakınlığını, genç kadının kendisine değil, resmine yani suretine âşık olduğunu söyleyerek reddeder. Dünyanın "yoz" hazlarından uzak durmayı seçen Halil, Meral'le tensel, kösnül bir yakınlık kurmak istemez. Genç boyacıyı cezbeden Meral'in bedeni değil, resminden yansıyan aydınlık ruhudur. Bu ışıklı hayal sonsuza dek Halil'in düş dünyasına ait olacaktır. Film boyunca İstanbul'un ıssız ama güzel manzaraları, terkedilmiş harabeleri genç âşıkları takip eder; onların ruh sıkıntılarını ya da tasavvufi gizemciliğinden gelen ve Orhan Pamuk'un deyiimiyle "şehrin ortak ruh hali" hüznlerini paylaşır (Pamuk, 2003).

İkisi de 1960'larda çekilen Grillet'nin *Ölümsüz Kadın* ve Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmleri ortak bazı özellikler taşır: Her iki yönetmen de "hayali" bir aşk hikâyesini temel alır. Grillet için bütün hikâye profesörün düşsel dünyasıdır. Leyla da, onları çevreleyen şehir gibi, gerçek değildir. *Sevmek Zamanı*'nda Halil bir kadının resmine âşık olur. Meral'le gerçekte tanıştığında ise hayalindeki tutkunun saflığını ve yüceliğini yitireceğinden korkarak kaçır... Eski şehri arka alana alsalar da hem Erksan hem de Grillet aslında "modernist" bir eğilime sahiptir. Filmlerin biçimsel özellikleri dikkate alındığında her iki yönetmenin de imgenin "plastığıne" önem verdiği görülür. Grillet'nin modernizmi Erksan'inkinden daha vurguludur çünkü *Ölümsüz Kadın* Kaf-



kavari bir “saçmalar” dünyasına aittir ve alışlagelmiş sinemasal anlatı kalıplarını kullanmaz... Bu modernist eğilime karşın, her iki yönetmen de filmlerinin merkezine İstanbul'un o eski ve asla değişmez şarklı atmosferini yerleştirir. Şehrin modern yanları ve gerçek sakinleri hiçbir filmde gözükmeyiz. Şehrin yaşantısından “gerçek” kesitler vermek, belgesel bir anlayış benimsemek ne Erksan ne de Grillet için ilgi çekicidir. İstanbul yansıtılmaz, sadece gizemli bir oryantal mekân olarak hayal edilir. Ancak Grillet ve Erksan'ın “oryantal” anlayışları aslında birbirinden çok farklıdır. Bu yüzden Grillet kendi şarkını egzotik ve erotik yabancı ve kösnül (şehveti) imgelerle süslerken, Erksan eski Doğu felsefelerine, Divan şiirine uzanır ve Abdülhak Şinasi Hisar, Reşad Ekrem Koçu ve Orhan Pamuk gibi yazarların anılarında bahsi geçen

“Dersaadet’in” Osmanlı yaşam tarzını canlandırır. Altınır’in aktarımıyla, şöyle der Erksan:

Bu film Fuzuli’nin ‘Aşk derdiyle hoşem, el çek ilacımdan tabip/Kılma derman, kim helakim zehri dermanındadır’ beyti ile Yunus’un ‘Senin aşkın beni benden aluktur / Ne şirin dert bu dermandan içeru’ beytini temellendiren platonik aşk esasından hareket ederek, Leyla ile Mecnun’un, Kerem ile Aslı’nın Kara sevdalarını anlatır... *Sevmek Zamanı* Osmanlı sanatlarını, divan şiirini sevmeyenler için kolay yenilir yutulur bir lokma değildir. (Altınır, 2005: 72-73)

Yukarıda kısaca değinilen “cinsiyetli metaforlar” çözümlemesinden yola çıkarak şöyle bir değerlendirme yapılabilir: İstanbul’un, özellikle cami ve ezan gibi dini simgeler aracılığıyla yansıtılan “erkek” ruhunu ilkel ve şeytani gören Grillet’den çok farklı olarak, Erksan filminin erkek kahramanları Halil ve ruh arkadaşı Derviş Mustafa’yı hiç yalnız bırakmayan gizemli ve derin İstanbul imgelerini yüceltir. “Filmin genel atmosferini belirleyen Sufi mistisizmi” Şarkın onurlu davranış kalıplarını benimsemiş erkekler dünyasına aittir.

Erksan’ın bu felsefi yönelimi özellikle Halil’in (Müşfik Kenter) kişiliğinde kendini gösterir. Tasavvuf geleneğinin içselleştirdiği üç temel erdem vardır: Alçakgönüllülük, iyilikseverlik ve doğruluk. Dalıp gitmek, yani “uhrevi özellikleri olan bir görsel imgeye odaklanmak” da Sufi öğretisinin bir parçasıdır (Bakhtiar, 1987: 25). Halil’in, kendisine “iyilik” ile bakan Meral’in resmine (suret) duyduğu aşk, maddi çıkarlarla ilgilenmemesi, sessizliği, melankolisi, en önemlisi de “münzeviliği” Tasavvuf felsefesini çağırıştırır. Yalnız manzaralar, deniz, bitmeyen yağmur, bulutlu gökyüzü, şehrin üzgün surları ve yıkıntıları, Derviş Mustafa’nın durmaksızın çaldığı ud, Saray musikisinden oluşan arka alan müzikleri, bu münzevi yaşamı tamamlar. Sufi dervişleri ya da Doğu masallarındaki acı çeken kahramanlar gibi, Halil ve Derviş Mustafa da “insanlara kapılarını açmadan inziva evlerinde kendi dünyalarına sığınır.” (Seyyed-Gohrab, 2003: 89) İslami münzeviler (zahitler) de, aynı Hristiyan keşişler gibi, “bayağı ruhlarını” eğitebilmek için insanoğlundan kendilerini soyutlar (2003: 91).

Benzer kaygıları olan Halil ve Derviş Mustafa da ruhlarını yüceltmek için şehvet ve aç gözlülüktен uzak durmaya çalışır. Örneğin, Meral'in ilgisini en başta reddeden Halil aslında bir tür "ruhani saflığı kaybetme endişesi" taşımaktadır. Zengin bir sanayicinin kızı olan Meral'in hem para hem de cinsellik simgesi olarak iki dostun basit yaşantısını altüst etmesi çok kolaydır. Parasını reddetse bile Halil genç kadının seksapeline gözlerini kapayamaz. *Ölümsüz Kadın*'da Leyla'nın da vurguladığı gibi, İslam için kadın fitne doludur ve bir erkeğin yaşamına ruhsal yücelik ve erdem taşıyamaz. Kadınlar bu yüzden felsefi anlamda "ruh arkadaşı" değil, ancak eş ya da anne olabilirler. Halil, Meral'e "arkadaşlığın" yerini hiç bir şeyin tutamayacağını söylediğinde, aslında bir erkekle kadının yaşayabileceği tensel aşkı küçümseyen köklü bir Tasavvuf felsefesinden bahsetmektedir.

Sufi ilkelerine bu kadar çok gönderme yapan platonik bir aşk hikâyesinden bahsetse de aslında Erksan, Meral'i kişilik olarak Halil'den daha güçsüz ve erdemsiz çizmez. Meral'in de söylediği gibi, Halil kendisine cesur ve yalnız bir âşık olmayı "öğretmiştir." Eski sevgilisi, kötü kalpli Başar'a gerçekte onu sevmediğini ilan ettiğinde açık yüreklilikle kimseyi aldatamayacağını haykırır. Aynı sevgilisi "soylu" Halil gibi Meral de her zaman doğruyu söylemek zorundadır. İki sevgili ayrıldığında, her ikisi de kendi başına şehrin yıkıntıları, Galata, Süleymaniye ve mezarlıklarda gezer. Erksan Meral'in tutkusunu kadının evine ve eski İstanbul manzaralı balkonuna hapsedmez. Aynı Halil gibi Meral de dışarı çıkar; iç huzuru İstanbul'un tarihi mekânlarındaki münzevi yürüyüşlerde arar. Halil gibi, Meral için de İstanbul, acı çeken sevgilinin derdini paylaşabilecek yegâne dosttur.

Grillet'nin *Ölümsüz Kadın* filminde olduğu gibi, Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda da

İstanbul alışılmadık bir aşk hikâyesinin mistik arka alanı olmaktan çok daha fazlasıdır. İstanbul yaşayan bir karakter, diğer kahramanların acılarına ortak olan bir sırdaştır. Meral ve Halil'in ruh sancıları ya da "hüzünleri" ancak hiç bitmeyen bir melankolinin şehri olan İstanbul tarafından anlaşılıp paylaşılabilir.

Orhan Pamuk'a göre de hüzün İstanbul'un en temel ruh halidir:

Bu duyguyu ve onu şehre yayan manzaraları, köşeleri, insanları iyi hissettiğimizde, onunla terbiye olduğumuzda bir noktadan sonra şehre nereden bakarsanız bakın, tıpkı soğuk kış sabahlarında, birden güneş açiverince Boğaz sularının üzerinde ince ince kıpırdanmaya başlayan o buğu gibi hüzün duygusu manzarada ve insanlarda görülebilecek bir açıklığa kavuşur. (Pamuk, 2003: 101)

Pamuk'un tasavvuf felsefesi temelli yorumuna göre, hüzün allaha yeterince yakın olamamaktan, bu dünyada allah için yeterince bir şey yapamamaktan ileri gelen bir eksiklik duygusundan kaynaklanır. İslam kültürü hüznü kalıcı bir itibar verir, hüznün varlığı değil, yokluğu bir eksikliktir. Ancak son yüzyılda İstanbul'un en kalıcı duygusunun hüzün olması sadece kelimenin tasavvufi itibarıyla ilintili değildir. İstanbul'un uyandırdığı yoğun hüzün duygusunun kaynaklarını sezmek için hem Osmanlı'nın yıkılışının sonuçlarına, hem de bu sonuçların İstanbulluların eski Dersaadet yaşam tarzında yarattığı tahribata bakmak gerekir. Ancak gene de bu hüzün İstanbul'da hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem de hayata bir bakış açısı, bir ruh durumudur. Bu yüzden de aslında şehri şehir yapan temel taşlardan biridir ve gururla benimsenir (2003).

Pamuk'a göre yer İstanbul olunca (*Sevmek Zamanı* da dâhil) eski siyah beyaz Türk filmlerindeki tüm kahramanlar, sanki doğuştan içlerinde taşıdıkları bu hüzün duygusu yüzünden sevgililerine, paraya ve başarıya karşı istekli davranmazlar: "Siyah beyaz İstanbul filmlerinde, en içe işleyen ve hakiki gözüken aşk hikâyesi, esas oğlanın daha baştan verili, doğuştan hüznü yüzünden melodramla sonuçlanır." (2003: 106) Onlar "kaybedenlerdir" ancak "düşmüş" değildirler. Sufi geleneğinin ve yitip gitmiş bir şehir yaşantısına duyulan özlemin getirdiği hüzün, bu kahramanlara "kaybeden" olmak için şiirsel bir onay verir. Bu yüzden çoğu kez aşkını kaybeden kahramanı Boğaz kıyısında ya da yıkık surlar etrafında bir yürüyüşe çıkarken görebiliriz. Sevgiliyi kaybetmek bir yenilgi değil İstanbul manzarasındaki şiirle örtüşen bir hüzün senfonisi olur.

Sevmek Zamanı'nda da şehrin “hüznü” ile sevgililerin melankolisi birbirinden ayrı düşünülemez. Meral ve Halil'in ruhsal sıkıntıları dürüst aşklarının modern şehir içerisinde yaşayamayacağını bilmelerinden kaynaklanır. Bu ruh hali, eski İmparatorluk adetlerini çoktan kaybetmiş İstanbul şehrini de sarmaktadır. Şehrin hüznünlü manzaralarının (Galata, Süleymaniye, surlar, mezarlıklar, Marmara denizi, yağmur, buğulu pencereler) ve içlerine kapanmış genç âşıklara yoldaşlık eden eski Türk musikisi parçalarının da hissettirdiği gibi Meral ve Halil'in gizemli aşkı mutlu sonla bitmeyecektir. Şehrin “modern” yüzü filmde hiç gösterilmese de, izleyici bu aşkın “gerçek” kaderinin 1960'ların modern, maddeci İstanbul şehri olduğunu bilmektedir. Halil'in tutkusunun şiirsel yüceliği artık hayal olmuş tasavvufi bir geçmişe aittir ve şehrin bize gözükmeyen “gerçek yüzünde” yaşayamaz. Erksan nostaljik bir ruhla, Abdülhak Şinasi Hisar'ın “Boğaziçi Medeniyeti” diye adlandırdığı o dönemlere ait, ancak şark felsefesinin ahenkli bir yaşam tarzını beslediği İstanbul'un o şaşalı günlerinde yaşanabilecek türden bir aşk hikâyesi hayal eder. Zaten bu yüzden Meral, Halil'e şaşkınlıkla şu soruyu yöneltir: “Bu nasıl bir aşktır? Bu zamanda resme âşık olan kaldı mı? ...” Halil, udi dostu Derviş Mustafa ile “zamansız” adasında genç kadınların resimlerine âşık olup münzevi hayatına tat katmaya devam edebilir, ancak şehrin şirin ama unutulmuş sokaklarında, yıkık anıtlarında ve hüznünlü Boğaz'ında saklı “yitik tarihi” gibi, Meral'in hırslı nişanlısı ve zengin babası ile çatışmak zorunda kalacağı “modern” yaşantısına adım attığı gün yenilmeye mahkûmdur.

Bu çalışmada, her ikisi de İstanbul'u, hayali bir aşk hikâyesi için “oryantal” bir mekân olarak kurgulayan, 1960'larda yapılmış iki film karşılaştırılmaya çalışıldı. Yukarıda da vurgulandığı gibi, hem *Ölümsüz Kadın* hem de *Sevmek Zamanı* filmlerinde, şehir “insanileştirilmiş” yani bir kişiliğe büründürülmüştür. Grillet için, İstanbul, gizemli bir şark şehri, cazibeli ve ölümcül Leyla gibi, ürkütücü bir labirenttir. Erksan için ise, “yitik tarihiyle” eski şehir, âşıkların ruhsal sıkıntılarını anlayıp paylaşabilecek hüznünlü bir eşlikçidir. Hem Erksan hem de Grillet, şehrin oryantal mecazlarına toplumsal bir cinsiyet atfeder. *Sevmek Zamanı*'nda,

İstanbul'un eski ve soylu imgesi, çoğunlukla Sufi ilkelerini benimsemiş erkek kahramanların erdemlerinde hayat bulur. *Ölümsüz Kadın*'da ise, "dindar İstanbul" görüntülerine eşlik eden şarklı erkekler şeytani olarak resmedilir. Grillet İstanbul'u, filminin kadın kahramanı Leyla gibi güzel, gizemli ve ölümsüz bir "dişi" şehir olarak kurgular. Öte yandan her iki yönetmen de şehre, belgeselci, gerçekçi yaklaşımı dışlayan bir "oryantal" gözle baksalar da, aslında bakış açıları birbirlerinden büyük farklılık gösterir. Modern yaşamdan kaçmak isteyen Erksan, eski şark felsefelerine doğru bir yolculuğa çıkar ve Dersaadet'te Platonik bir "doğruculuk," ahenk ve huzur arar. Grillet ise, ölümsüz bir tutku ve egzotizm arayışı ile bildik oryantal İstanbul mitosunu modernist bir tarz içerisinde yeniden harmanlar.

Gramsci Türk Sineması'nda: Vedat Türkali'nin *Otobüs Yolcuları*

Günümüzün içine kapanmış “her şeyden bağımsız olma” sevdasındaki Türk sinemasında fazlaca bir rolü olmasa da Marksizm ve onun sinema alanındaki uyarlamaları Türk Sinema tarihinin önemli yapıtlarını derinden etkilemiştir. 1960 Darbesi sonrasında yapılan filmler, Yeni-Türk Sineması teriminin ilk defa kullanılması sağlayan Yılmaz Güney'in entelektüel dönem filmleri, bu etkinin birkaç belirgin örneğidir. Marksizm'in sinema çalışmalarındaki yansımalarına yön veren Gramsci'nin Türk Sineması'ndaki ilk izlerinden biri olan Vedat Türkali'nin *Otobüs Yolcuları* filmi de bu bağlamda önemli bir yere sahiptir. Günümüzün yozlaşmış siyaseti içerisinde bağlı [yönelimli – angaje] bir sanat yapmak ulusal sinemacılarımız tarafından neredeyse tamamen unutulmuş görüldüğü için bu film incelemesi sayesinde küçük bir tarihsel tazelenme belki de faydalı olabilir.

1891-1937 yılları arasında yaşamış olan Antonio Gramsci, hem İtalyan siyasetinin hem de İtalyan Marksizm'inin en önemli kişiliklerinden biridir. Büyük zorluklarla geçen ilk gençlik yıllarının ardından 1922'de İtalyan Komünist partisinin kurucuları

arasında yer almış, 1924'te de partinin başkanlığına gelmiştir. Stalin'e yazdığı Trotsky'yi savunan mektubun hemen akabinde 1926 yılında Mussolini'nin faşist kadroları tarafından hapse atılır. Zaten ciddi sağlık sorunları olan Gramsci yaşamının geri kalanını hapiste geçirir. 46 yaşında yaşama veda ettiğinde geride hapisanede yazdığı yüzlerce mektup ve sayfalarca not bırakır. Bu notlar daha sonar *Hapishane Defterleri* adı altında kitaplaştırılır. Gramsci'nin çözümlemeleri kültür çalışmalarını pek çok yönden etkilemiştir. Pek çok farklı okumaya kapı aralayan Gramsci'nin derinlikli toplum ve kültür incelemeleri bu yazı bağlamında Türk sinemasında bıraktığı izler çerçevesinde kısaca irdelenecektir.

Sinema çalışmalarında Gramsci'nin uyarlanabileceği pek çok örnek vardır. Örneğin Marksizm ve sinema ilişkisini irdeleyen çeşitli çalışmalarda Afrika Sineması'nın en önemli ismi olarak nitelendirilen Ousmane Sembene filmleri Gramsci'nin "halk eğitimini" temel alan kültür politikası çerçevesinde incelenir.¹⁷ Ancak Gramsci'nin en büyük etkiyi yaptığı ülke sineması hiç kuşkusuz İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'dir. İtalyan Komünist Partisi ve onun lideri Palmiro Togliatti tarafından hararetle sahiplenilen yeni-gerçekçi filmler, partinin Gramsci'den esinlenen o dönemdeki halka inmek politikası ile doğrudan ilintilidir. Bu yüzden kuramsal olarak çok katı olan İtalyan Komünist Partisi, kılıksal olarak, partinin kiteselleşebilmesi adına büyük rol oynayan sinema alanına çok esnek yaklaşır. Sadece Parti içinden olan ve Marksizm'e inanan Visconti ya da De Santis gibi sinemacıların değil, de Sica, Rossellini, Lattuada gibi zamanında faşizm karşıtı bile olmamış sinemacıların yeni-gerçekçi yapıtları, içlerinde "halkçı, ilerici" öğeler taşıdıkları ölçüde sahiplenilir.

Gramsci, Kültür ve Sinema

Gramsci'nin "kültür" politikalarını odağına alan çözümlemeleri içerisinde özellikle sinema araştırmacılarını ilgilendiren temel kavramlar: *hegemonya* ve *organik aydın* anlayışlarıdır.

17 Bkz, Marcia Landy (2005), "Gramsci, Sembene and the Politics of Culture" Mike Wayne (der.) *Understanding Film Marxist Perspectives*, Pluto Press.

Özetle Gramsci hegemonya [egemenlik, hâkimiyet] kavramı ile sivil toplum aygıtlarının çok gelişmiş olduğu Batı ülkelerinde Devlet'in askeri ve yönetsel üstyapı kurumlarının şiddet yoluyla ele geçirilmesinin, devrimin yaşaması ve yayılması açısından fazla bir işe yaramayacağını anlatır. Çünkü kapitalist kültür, bireysel yaşantıya ve onu oluşturan gündelik hayatın gerçekleşmesine [kılığlara-pratiklere] fazlasıyla hâkim olmuştur. Askeri güçle oluşturulacak bir "dominasyon" [sahiplenme, ele geçirme] bu yüzden fazla bir anlam taşımaz. Bu durumla mücadele için Gramsci "karşı bir hegemonya kurmanın" önemini vurgular. Bu karşı hegemonyayı yaratmanın en önemli aracı kültürdür. Var olan egemen kültür kalıplarına muhalif bir "karşı kültür yaratmak" ve bu karşı kültürü halk tabakalarına yaymak en akılcı politik tutumdur (Gramsci, 2010). İtalyan Komünist Partisi 1943-48 yılları arasında Hristiyan Demokratlara karşı gösterdiği mülayim tavrı büyük ölçüde Gramsci'nin kuramı ile meşrulaştırır. Partinin, o yıllardaki stratejisi, Gramsci'den esinlenen bir "kültürel hegemonya yaratma" stratejisidir. (Togliatti, *Hapishane Defterleri*'nin yayımlanmasına ön ayak olur). Yani Gramsci'nin "manevra savaşı" değil, "pozisyon savaşı" tercih edilir. Hükümeti ele geçirmek yerine, kültürel liderlik, ulusal-popüler söylemlerle entelektüeller ve kitle arasında kopan iletişimi yeniden kurmak gibi hedefler belirlenir. Bu bağlamda da politik açıdan oldukça esnek, yararcı bir tutum sergilenir. Yukarıda da belirtildiği gibi Yeni-gerçekçi filmlerin en büyük koruyucusu Komünist Parti olur. Mussolini döneminde faşizme mesafeli olmayan, ancak sonradan (talihin onlar için büyük bir lütfu ile) "direniş" saflarına katılmayı seçen Rossellini, Lattuada ve Blasetti'nin filmleri bile Komünist Parti tarafından büyük bir coşku ile sahiplenilir. Amaç ilerici bir "halkçılık" duygusunu taşıyan bütün eserlerin teşvik edilmesidir. "Gerçekçilik" bu ilerici halkçılık anlayışını özetleyen, entelektüeller ve kitleler arasındaki yakınlaşmayı simgeleyen kültür ağına verilen isim olur.

Hegemon kültüre muhalif bir karşı-kültürün temelini atmakta en büyük rol hiç kuşkusuz Gramsci'nin *organik entelektüeller* olarak adlandırdığı aydınlara düşer. Gramsci'nin aydın anlayışı

hâkim Marksist kılğılar, uygulamalar açısından da oldukça köktencidir.

Aydınları “geleneksel” aydınlar ve “organik” aydınlar olarak ikiye ayıran Gramsci geleneksel aydınların işçi sınıfından kopuk, kapitalist iş bölümünün dayatmalarını yansıtan ayrı bir *profesyonel* sınıf olarak kendilerini konumlandıklarını söyler. Aslında saf, bağımsız bir aydın sınıfı yoktur. Herkes biraz aydındır. Entelektüel olan ve olmayan diye bir ayrım yapmak aslında yanlış. Bu bağlamda Gramsci aydınların halka yakınlaşmalarını, halkla kaynaşmalarını önerir. Aslında temel olan işçi sınıfının kendi “organik” aydınlarını yaratmasıdır. Gramsci’nin bu anlayışa sahip olmasında hiç kuşku yok ki Mussolini döneminin özellikle Benedetto Croce örneğinde karşımıza çıkan “fildişi kule” entelektüellerinin kitlelerle bağlarının tamamen kopmasının da etkisi vardır.

Öte yandan Gramsci kuramına içkin bir “pedagojik” anlayış da vardır. Halkı eğitmek, halkın kültür düzeyini yükseltmek, bu bağlamda aydınlanmacı bir halkçılığa (popülizme) sahip olmak önemli bir tavidir. Bu yüzden Gramsci’nin kuramının izlerini yansıtan eserlerde, en çok da filmlerde” hep bir “ulusal-halkçı” söylem vardır. Bu söylemi hem Vedat Türkali-Ertem Göreç filmlerinde, hem de İtalyan yeni-gerçekçiliğinin örneğin Guiseppe De Santis’in yönettiği 1948 yapımı *Acı Pirinç (Riso Amaro)* tipi filmlerinde görebiliriz. *Acı Pirinç*’te De Santis, Gramsci’den esinlenen bir “ulusal-halkçı” yaklaşımla, “komedi, müzikal, gangster filmi” gibi popüler türleri kullanarak kendine göre bir bireşim yaratır. Ayrıca filmde profesyonel oyunculara da yer verir. *Acı Pirinç*’te yerel pek çok amatör oyuncu yanında Vittorio Gassman ve şehvetli güzel Silvana Mangano da rol alır. *Acı Pirinç* yeni-gerçekçiliğin ticari başarı yakalayan ve kitlelere ulaşan ender filmlerinden biri olur.

Türk Sineması’nda Gramsci

Marksist bir söylemin, dolaylı da olsa Türk sinemasında ortaya çıkması, ancak 1960’lardan sonra mümkün olur. Aslında Marksist entelektüeller daha öncesinde de Türk sinemasına emek ver-

mişlerdir. Örneğin Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul'la beraber pek çok filmin senaryosuna imza atar. Ancak 1960 öncesinde aydınlar sinemayı bir "siyasi araç" olarak (ya da bir sanatsal ifade biçimi olarak) ciddiye almazlar. Dünya sinemasındaki örneklerin yerli aydınlar tarafından seyredilip iyice kavranması uzun bir zaman alır. Kemalist kadroların sinemaya (örneğin Lenin'in Sovyet Rusya'da yaptığından çok farklı olarak) propaganda aracı olarak bile hiç önem vermemiş olmaları da bu durumun önemli sebeplerinden biridir.

Türk Sinemasının, özellikle 1960-65 arasındaki Toplumcu Gerçekçi döneminin, Gramsci'nin fikirlerine en yakın örneklerini senarist olarak Vedat Türkali verir. 1919 yılında doğan Türkali edebiyat eğitimi görmüş, aynı Gramsci gibi yasaklı Komünist Parti üyeliğinden dolayı 1951-58 arası yıllarca hapis yatmıştır. Hapisten çıktıktan sonra Türkali en verimli dönemine girer ve pek çok filme damgasını vurur. Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*, takma isim kullandığı Lütfi Akad'ın *Üç Tekerlekli Bisiklet* gibi önemli filmlerine imza atsa da asıl kendini ortaya koyabildiği filmler Ertem Göreç'le yaptığı 1961 tarihli *Otobüs Yolcuları* ve 1965 tarihli *Karanlıkta Uyananlar*'dır.

1960 Darbesi ve onu izleyen dönemde 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesi ile siyasal anlamda "bağlı" (angaje) diyebileceğimiz yönetmenler filmler çekmeye başlar. Darbe bütün militarizmine ve süregelen sansür baskısına rağmen kendini Kemalist bir düzlemde "solcu" olarak tanımlayan aydınların önünü açar. Bu yönetmenlerin (Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu) güçlü toplumsal ve politik inançları vardır ve Yeşilçam içerisinde filmler çekmiş olsalar da kendilerini sanatın ve toplumun ilerici misyonerleri olarak görürler. Yeşilçam'ın endüstriyel baskıları ve "bono" sistemiyle bağlı yönetmenler, Gramsci'den esinlenen İtalyan "ulusal-halkçı" sineması gibi (örneğin De Santis'in *Acı Pirinç* filmi), hem aydın izleyiciye hem de halka hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bir başka deyişle hem entelektüel seyirciyi hem de ticari filmleri takip eden sıradan izleyiciyi çekmeye çalışır ve böylelikle halkın bilincini arttırmaya uğraşırlar. Bunda hem yararçı (pragmatik) bir tutu-

mun izleri vardır –Yeşilçam içinde tutunmak isterler- hem de pedagojik bir amaç güderler. Vedat Türkali o yılları şöyle anlatır:

Benim 27 Mayıs döneminde Türkiye'nin kavuştuğu yeni koşullar ve bize bu koşulların yarattığı olanaklarda en büyük isteğim, tutkum, Türk halkına yararlı olabilecek ve halkçı birikime katkıda bulunabilecek sinema çalışması yapmaktı. Tabii bunun içinde bazı aydınlarımızın küçümseyerek söyledikleri “popüлизм” eğilimleri de vardı. Ama biz bunu bilerek göze alıyorduk. Çünkü başka bir çözüm yolu, hele o günler için geçerli değildi... Yeşilçam'ın kullandığı bazı kalıplar kaliteli sinema açısından belki istenmeyebilir, değerli bulunmayabilir. Ama halkın bu alışkanlıklarını iyi kompozisyonlar içerisinde, iyi sentezlerde, halkın yararına olan bir yörüngedeki yapıtlarda kullanmak tek yoldu. *Otobüs Yolcuları* denenmiş kalıpları, halka bir şeyler verebilen ve yeni bir düşünce ufku açan bir sentez içersinde kullanma çabasıdır. (Türkali, 1985: 25)

Türkali'nin en önemli filmlerine yönetmen olarak imza atan Ertem Göreç ise diğer “Toplumcu Gerçekçi” yönetmenlere kıyasla daha “alaylı”dır. Orta öğrenimini bitirdikten sonra, çok genç bir yaşta sinema endüstrisi içerisinde çalışmaya başlar. Montaj işleriyle uğraşır, kamera asistanlığı yapar. 1959'da *Kanlı Sevda*'yı çeker. Türkali'ye göre, Göreç Marx'ı pek bilmez. Zaten pek entelektüel de sayılmaz. Türkali-Göreç işbirliğinde zaman zaman ortaya çıkan zorluklardan biri bu durumdur. Türkali'ye göre, Göreç'in aydın karşıtı tutumu, sinema endüstrisinde Batılı fıkirlere ve kavramlara duyulan alerjiyle birleşince, “olumlu entelektüellerin” önemini vurgulamak kendisi için çok güç olmuştur. Öte yandan, Türkali, Göreç'in “Sine-İş”in kurulmasındaki büyük çabasını över ve gönülden sendikacı olduğunun altını çizerek. Halk çocuğu sendikacı Göreç ve entelektüel Türkali'nin ortaklaşması da aslında Gramsci'nin hayalini kurduğu aydın, halk kaynaşmasının güzel bir örneğidir. Kendisi de her zaman bir “organik entelektüel” olmaya gayret eden Türkali işçi sınıfının anlama kalıplarını küçümsemeden hem onları filme bağlayacak hem de aydınlatacak projelere imza atar.

1961 yapımı *Otobüs Yolcuları*'nı da işte bu düsturlarla çeker. Film, Ayhan Işık'ın oynadığı fakir otobüs şoförü Kemal ile babasının özel aracıyla üniversiteye gitmeyi utanç verici bulan



Ayhan Işık (32), Salih Tozan ve Türkan Şoray (16 yaşında)...

Türkan Şoray'ın canlandığı zengin aile kızı Nevin arasındaki aşk hikâyesini anlatır. Aşk hikâyesinin toplumsal arka alanı ise gerçek bir olay üzerine kuruludur. Güvenevler skandalı (filmde Yeşiltepe olarak geçer). Türkali şöyle anlatır:

27 Mayıs'ın getirdiği görece özgürlük ortamında, film, toplumsal-eleştirel bir içerik kazandı. Kent kıyısında GÜVENEVLER adıyla bir ortaklığın yaptırdığı yapılardaki yolsuzluk, o günkü gazetelerde yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokacakları bir yuvaya kaşıma özlemlerini sömüren, dalavereci yapı or-

taklıklarının serüveni idi anlatacağımız... Güvenevler dosyasını ayrıntılarıyla inceledik. Otobüs şoförüyle, arabanın burnundaki çalımlı kız öyküsü oturmuştu bu olaya... (Türkali, 1984: 12)

Yasaklı Komünist Parti üyesi Vedat Türkali ve montaj işçiliğinden yönetmenliğe geçen Göreç'in ortaya koydukları sinema anlayışı, o dönemde Toplumsal Gerçekçi sinema içerisinde yer alan diğer solcu yönetmenlerden farklıdır. Modernist-burjuva temaları da filmlerine katan sanayici aile çocuğu Halit Refiğ ve sanat tarihi mezunu Metin Erksan'ın yabancılaşmış, kötümser karakterlerinin tersine *Otobüs Yolcuları*'nın kahramanları umut ve iyimserlik doludur. Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda betimlediği "soğuk" ve "uzak" büyük şehir, yerini, aynı otobüste buluşan insanların samimiyet ve dayanışmasına bırakır. Kemal'in liderliğinde, otobüs sakinleri, paragöz kapitalistlere (kooperatifin sahipleri) savaş açar ve hakları için mücadele eder. Kahramanın (adı manidar bir şekilde "Kemal"dir) lider olarak sahip olduğu bireysel yetenekleri, otobüs yolcularının dayanışması ve birlikte eyleme geçmeleri ile bütünlenir. Filmin sonundaki ayaklanma sahnesi, kapitalist güçlere karşı kitlesel savaşı vurgulayan toplumcu bakış açısını ortaya koyar. Öte yandan Gramsci'nin "ulusal-halkçı" anlayışını hatırlatan ve gerçekten işçi kitlelerine de ulaşmak isteyen film, Türkali'nin de daha önce altını çizdiği gibi, klasik Yeşilçam kalıplarının tamamen dışına çıkma arzusu taşımaz. Bu bağlamda Nevin ve Kemal'in ilişkisi aynı zamanda bildik bir "zengin kız," "fakir oğlan" aşkıdır. Yeşilçamvari "kitsch" [ucuz, bayağı] aşk hikâyesinin biraz gölgeler gözüktüğü güçlü siyasal çerçeve, aslında karakterlerin hiçbirinin sosyal bağlamdan tecrit edilerek, kendi bireysel dünyalarında resmedilmemeleri ve Türk solunun o dönemlerde tartıştığı bazı kavramları aşk hikâyesi içerisine yerleştirmesiyle de yeknesak Yeşilçam dramlarını aşar.

1960 darbesini destekleyen kentsoylu "ilerici" koalisyonun bakış açısıyla uyumlu olarak, *Otobüs Yolcuları*'nda, devlet güçleri (polis) ve kanunlar, "zayıfları" (kitleleri), Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı (yani "güçlülere" karşı) koruyan olumlu öğeler olarak kurgulanır. Ancak özellikle Halit Refiğ'in filmlerinde karşımıza çıkan (*Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*)

Jakoben aydınların seçkinci tutumundan farklı olarak, Göreç ve Türkali toplumsal sorunları çözmek için devlet müdahalesinden önce kitlesel hareketlerin gelmesi gerektiğini vurgular.

Filmde işçilerin mücadelesi ve patronlarına karşı grev kararı almaları, Türk aydınlarının o günlerdeki “eğitici” çabalarını da ortaya koyar. Türkali şöyle konuşur:

Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu... O da Türkiye’ni demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yı-ğınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası. Çoğu, benzer ülkelerden benzer yasaların bize getirilmesi biçiminde oldu. İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum. (Türkali, 1985: 201)

1965 yapımı *Karanlıkta Uyananlar*’da da *Otobüs Yolcuları* kadar olmasa da yine Gramsci’den esinler görürüz. *Karanlıkta Uyananlar* da belli bir popülizm ve kitleleri eğitme çabasının ortaklaşmasını yansıtır. Yeni anayasa ile getirilmiş hakların işçiler tarafından benimsenmesi ve kullanılmasını teşvik amacı taşır. Bu bağlamda merkeze filmdeki ana burjuva karakterleri değil (bunlar Nevin ve Turgut’tur), emekçi kitleleri koyar. Nevin (Tülin Elgin) ve Turgut’un (Fikret Hakan) yalnız, içe dönük betimlenişlerine karşın, işçiler, “kalabalık,” coşkulu ve paylaşımcıdır. *Otobüs Yolcuları* gibi, *Karanlıkta Uyananlar* da geleceğe umutla bakar. Filmin sonunda doğan bebeğin “erkek” olması, proletaryanın (“erkek egemen” bir dizge içinde) zafer dolu günlere yol aldığını muştular.

Türk Sineması’nda ilerleyen dönemde de Gramsci’nin izlerini görebiliriz. Vedat Türkali kadar doğrudan bir ilişki kurulamasa da, örneğin Yılmaz Güney’in seyirci kitleleriyle kurduğu tılsımlı iletişim de kitlelere ulaşmayı amaçlayan, onlardan güç alan “halktan gelen” bir entelektüel sinema anlayışını çağırıştırır. Gerçi Yılmaz Güney’in halk tabakasına en çok ulaştığı filmleri çoğunlukla vurdulu kırdılı tipik Yeşilçam *trash* [çöp] örnekleridir

ve Gramsci'nin hem sanatsal hem kitlesel olmaya çalışan vurgusundaki "sanatsal" noktayı atlar. "Sanat sinemasında" ses getiren filmleri ise (*Umut, Arkadaş, Sürü, Yol*) Güney'in dönüştürmek istediği kitlelere yeterince ulaşmaz. Ancak gene de Yılmaz Güney'in genel sinematografisindeki halka ulaşmayı amaçlayan Marksist vurgu özellikle *Baba, Zavallılar, Endişe* gibi filmlerde Gramsciye bir sinema anlayışına oldukça yakın durur.

Günümüzde "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan "bağımsız" sinema, sadece ticari baskılardan değil, her türlü "siyasi bağlılıktan" da uzak durmayı seçtiği için Gramsci'den esinler taşıyabilecek örnekleri görmek ulusal sinema içerisinde mümkün görünmüyor. Elbette kendini "Türkiye" sineması içinde mi tanımlasın yoksa "Kürt" kimliği altında mı isimlendirsın tam karar verememiş olan Kürt kökenli sinemacıların filmleri bu tablo içerisinde oldukça farklı ve özellikli bir yerde durmakta. 1980 sonrasının hâlâ uyanamamış görünen apolitik [siyasetten uzak] kuşağının "ulusal" sinemadaki temsilcileri, ülkenin en çalkantılı dönemini yaşadığı, siyasetin tümünden yozlaştığı bu tarihsel dönemeçte, toplumdan kopuk, kendi içine kapanmış görünen filmler üretmekte ısrar ederken belki de biraz tarihe dönmek ve Gramsci'den esinlenen Türkali filmlerini yeniden anımsamak faydalı olabilir.

Fatih Akın'ın *Kesik*'inden Tarihsel Notlar: *Ararat* ve “Türk Düşmanlığı” Üzerine

“Büyük Felaket”in 100. yılı dolayısıyla değişik ifadeler altında pek çok yayın yapıldı yapılmaya da devam etmekte. Garo Paylan'ın şoven Türk milliyetçilerine karşı, bir televizyon programında¹⁸ olanca mütevazılığı ile dile getirmeye çalıştığı gibi belki de bu korkunç “Olayı” nasıl adlandırdığımızdan ziyade bu adlandırmanın “içini nasıl doldurduğumuz” daha büyük önem taşımakta. Kanımca soykırımı “inkâr” etmek kadar soykırımı salt bir “akademizm” ya da “entelektüalizm” şemsiyesi altında ele almak da aynı derecede etik sorunlar taşımakta. Fatih Akın'ın *Kesik* filmini eleştiren Atilla Dorsay'ın “1915 Olayı Yine Filmini Bulamadı” yazısındaki sinemasal “başyapıt” arayışı nasıl sorunlu ise¹⁹ bu mesafeli, umursamaz hatta “kinik” yaklaşımı başka

¹⁸ CNN Türk “Tarafsız Bölge,” 13 Mayıs 2015.

¹⁹ T24.com.tr, 5 Aralık, 2014. Dorsay bu yazısında, Ermeni Soykırımı'nı anlatan bir başyapıt ortaya konamamasının, Ermeni Soykırımı'nın olmadığına bir kanıtı olabileceğine dair bazı önermelerde bulunuyor.

yazınsal eleştirilerde farklı boyutlarda görmek de aynı ölçüde rahatsız edici. Başka bir deyişle onca insanın “capcanlı, kana-yan acısını” Dorsay’ın soğuk bir estetik büyük anlatı eksikliği-ne havale etmesi ne kadar sarsıcı ise yine “samimi” duygular-la bir “barış” diyalogunun kendince yollarını arayan insanları, yaşamdan kopuk soyut bir entelektüalizmle eleştirmek de aynı ölçüde bir duygu körelmesine işaret etmekte. Bu bağlamda Fa-tih Akın’ın *Kesik* filminin uğradığı bir kısım eleştirilerin “bütün sözlerin söylenmiş olması” ya da artık “özgün” hiçbir canlı ifade biçiminin olmayışı ekseninde sadece “hiçliğin” devam ettirilmesi, “yaşamın” değil Baudrillardvari “ölü tekrarların”²⁰ benimsenme-si gibi sonuçlara yaklaştığı vurgulanabilir. Örneğin Evrim Kaya *Utanç ve Onur* isimli mükemmel derlemedeki yazısında haklı ola-rak Dorsay’ı eleştirip “şimdi yapıtların sırası olmadığını” vur-gularken, Marc Nichanian’ın şu ifadesini yazısına giriş olarak se-çiyor: “Felaket’le karşı karşıya kalındığında muhtemel tek başarı edebiyatın başarısızlığıdır.” (Nichanian’dan aktaran Kaya, 2015: 308) Hâlbuki Kaya’nın da sonradan altını çizdiği gibi Nichanian da, aynı “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” diyen Adorno gibi, bir çelişki ile karşı karşıya kaldığının farkındadır: “Soykırımı anlatmak imkânsızdır ama anlatmamak da mümkün değildir.” (2015: 315)

Madem anlatmamak mümkün değildir o halde soykırımı olan-ca ibretiyle gözümüze sokmaktan çekinmeyen ve bunu yaparken kendi tarzında bir tür hümanist estetik kurmaya çalışan Akın’ın “başarısızlığa mahkûm” olduğunu savlamak Kaya için de yine bir çelişki değil midir? Kaya’ya göre, Fatih Akın’ın projesi “an-latılamaz soykırımı” bir şekilde temsil etmeye kalkmak gibi naif bir özgüvenle kısıtlanmıştır. Kaya, bu noktada Umut Tümay Arslan’ın, aşağıda irdelenmeye çalışılacak olan şu ifadelerini haklı bulur:

20 Jean Baudrillard, hipergerçeklik, içe çöküş (involution) gibi “postmodern” kav-ramları ortaya atarak Marksist “üretim biçimlerinin” artık “yok oluş biçimlerine” dö-nüştüğünü savunur. Hatta bu simülasyon [benzetim] toplumunda artık tek anlamlı siyasi ifade biçiminin intihar olduğunu bile savlamıştır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz Douglas Kellner (1989), *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism*, Stanford University Press.

Kesik hem Türklük perdesinde soykırıma yer açıyor, onu konuşmaya, anlatmaya başlıyor hem de anlatmanın kendisine içkin imkânsızlığı, kopuşu reddedişi bertaraf ediyor. Anlatmaya ve konuşmaya başlamanın kendisinin aynı zamanda Olay'a ihanet etmek de olduğunu görmekten, saklı geçmişten değil tam da anlatıya dönüştürme çabasında ortaya çıkan, kurtulunamayacak utançtan, devredilemeyecek yükten kendini de bizi de uzak tutuyor. Daha çok, geçmişte yaşanmış soykırımı kabul edip, anlatıp konuşarak özgürleşebileceğimize, sıfırdan başlayabileceğimize dair sarsılmamış inanca yatırım yapıyor. (Arslan, 2015)

Arslan'ın bu ifadelerinden çıkartılabilecek sonuç, geçmişle yüzleşmeye çalışmanın, "söylenemeyecek" olanı dillendirmeye çabalamanın bile eleştirilmesi gereken bir yaklaşım olduğudur çünkü bu tutum geçmişte saklı ve bir o kadar da dokunulmaz kalması gereken "Olayın" bir şekilde "çözülmesi" ihtimalini getirmektedir. İsmi konulmamış ve kutsal bir kod gibi "Olay" şeklinde verilmiş soykırımla yüzleşmek ve bu utancı temizlemek için herhangi bir adım atmak başka bir deyişle "Barışmaya" çalışmak hafiften sinsi bir inanca "yatırım" yapmaktır. Oysa başta Hrant Dink Vakfı olmak üzere pek çok sivil toplum kuruluşunun ve Taner Akçam gibi tarihçilerin başını çektiği uluslararası akademik organizasyonların şimdiye kadarki temel meseleleri Türkiye Cumhuriyeti'nin akıl almaz inkâr siyasetini ortaya dökmek, değiştirmek için çaba göstermek ve uluslararası hukuk çerçevesinde bir "özür ve tamir" politikasının ana hatlarını çizmektir. Kısacası bir "çözüm" bulmaktır. Sivil toplum örgütlerinin bu bağlamda "düşmanlıkları," "savaşları" ve "nefret" söylemlerini yumuşatma başka bir deyişle "Barışma" girişimleri yukarıda alıntılanan çerçeveden bakıldığı zaman anlamsız gözükmektedir. Elbette Arslan kendi çözümlemesini sinemasal temsil çerçevesinde yapmakta, sivil toplum bağlamında bir yorumda bulunmamaktadır. Ancak yine de "soykırımın anlatılmaya ve konuşulmaya başlanmasının Olay'a ihanet olduğunu" savlamak gibi kanımca ciddi sorunlar taşıyan bir önermenin salt beyazperde ile sınırlı kalamayacağı açıktır. Sivil toplum çalışmalarının sosyo-politik sonuçları ile sinemasal ya da yazınsal temsilin oluşturabileceği etki arasında büyük koşutluklar ve geçişkenlikler vardır. Fatih Akın filmde "siyah-beyaz" ayrımlara fazlaca başvurmuş ve bazı derin mese-

leleri biraz “kolayca” halletmiş olabilir. Ayrıca bu derin “acıdan” sinemasal olarak bu kadar başarılı, başka yönetmen filmlerine de göndermeleri olan “güzel” bir film ortaya çıkarması itici de gelebilir. Ama bu konuda ortak müştereklerde birleşmeye çalışan “samimi” bir çaba ortaya koymasının bile “kurtulunamayacak utancı, devredilemeyecek yükü uzak tutma” gibi kavramlarla ifade etmesi, hem hiç bir çözüm çabasına ışık yakmayan, adeta “sonsuza dek lanetlenmiş olmak gibi” metafizik alt metinleri, hem de Baudrillardvari postmodern bir “ölü nokta” siyasetini çağrıştırmaktadır.

Barışmak ama Nasıl? Ararat Meselesi

Utanç ve Onur isimli derlemenin son yazısı “Barışmak, Ama Nasıl” başlığı ile Pakrat Estukyan’a aittir. Burada Estukyan, özetle, barışmanın ancak dövüşenlerin dövüş esnasında yol açtıkları yıkım için nedamet duygusu taşımalarıyla mümkün olabileceğini söyler. Türkiye Devleti ise Ermeni kıyımına getirdiği çeşitli savlar ile bu pişmanlık duygusunu taşımadığını açıkça belli etmektedir. Estukyan’ın çok yerinde vurguladığı gibi, “komşu halklar arasında kalıcı bir barışın ve buna bağlı olarak da refahın tesisi geçmiş suçları, günahları ve utancı ile dolaysız ve açık yürekli bir yüzleşmeyi gerekli kılmaktadır...” (Estukyan, 2015: 366-68) Sinema Sanatı söz konusu olduğunda Fatih Akın’ın *Kesik* filmini Estukyan’ın temennileri açısından olumlu bir adım olarak değerlendirmek mümkündür. Öte yandan Estukyan’ın yeterince altını çizmediği bir başka nokta ise Atom Egoyan’ın *Ararat* filmine getirilebilecek en temel eleştirinin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Estukyan’a mütevazı bir katkı olarak kanımca “barışmak” hem haksız olanın nedamet duygusu hissetmesini hem de “samimi” bir “barışma arzusu” her iki tarafın da taşımasını gerektirmektedir. Türk tarafındaki aydın bir kanadın bu arzuyu taşıdığı özellikle 100. yıl dolayısıyla düzenlenen eylemler, basılan kitaplar, gazete yazıları, düzenlenen çeşitli anma toplantıları ve bazı siyasi partilerin etkinlikleri ile ortaya konmakta. Türkiye Cumhuriyeti Devleti bu konuda manalı bir adım atmasa da, sivil toplum örgütlerinden çok açık mesajlar verilmekte. Ancak aynı “barışma”

arzusu özellikle Diaspora Ermenileri açısından pek söz konusu edilmemektedir. Elbette kimse “barışmak” (ya da daha rafine bir ifadeyle “çözüm bulmak”) zorunda değildir. Ancak sorunun çözümsüz kalması şöyle ya da böyle tercih ediliyor iken, “Türkler’in inkâr politikasından” şikâyetçi olunması bir nebze sıkıntılı gözükmektedir. Bu bağlamda *Kesik* filmi söz konusu edildiğinde sürekli bir karşılaştırma unsuru olarak ele alınan ve kanımca hem Arslan hem de Kaya’nın yazılarında hak etmediği ölçüde övülen Atom Egoyan’ın 2002 yapımı *Ararat* filmi önemli bir örnek olarak incelenebilir. Egoyan ve eşi Arsinee Khanjian’ın filmin insani boyutuna dair verdikleri bütün demeçlere rağmen (Egoyan’ın senaryoya yazdığı önsöze göre *Ararat*, “inkâr politikası” üzerinde duran, “inkârın” yol açtığı kişisel ve toplumsal dramları yansıtmak amacıyla bir filmidir) “inkâr” politikasını sonlandırmak gibi bir amaç taşımaz. Hatta film “inkârın devam ettirilmesi” için ince ayarlarla kurgulanmış gibidir.²¹ Umut Tümay Arslan’ın yuvarıda alıntılanan yazısında övgüyle bahsettiği film içinde film kurgusu, Egoyan’ın filmi ile Saroyan’ın “Kitsch” (ya da tercihe göre “büyük anlatı”) olarak yorumlanabilecek filmi arasında hiç de yeterli eleştirel mesafeyi koymaz. Raffi’nin gümrük memuru David’e anlattığı olaylar doğrudan Saroyan’ın filmindeki görüntülere montaj yapılır. Ayrıca Van valisi canavar ruhlu sadist ve pedofil [sübyancı] Cevdet Bey karakteri ile bu rolü oynayan Egoyan’ın filmindeki Ali karakteri de birbirine karıştırılır. Burada tekrar altını çizmek istiyorum, *Ararat*’ı sorunlu yapan temel mesele soykırımı savunması ya da Türkiye’nin inkâr politikasını eleştirmesi değildir. *Ararat*’daki en büyük sıkıntı belli bir etnik kimliğe (yani Türk kimliğine) karşı “topyekûn” olumsuz klişeler kurgulaması, bunu geleneksel Hollywood gişe filmleri (blockbuster) mantığı ile kotarması ve neredeyse Edward Said’in “oryantalizm” tanımını olduğu gibi yansıtmasıdır. Ve bütün bunların ardında da kanımca ince bir “inkârı koruma” stratejisi vardır. *Ararat*, muhafazakâr, Batılı, erkek ve heteroseksüel bir izleyici kitlesini hedefine koyar. Egoyan’ın filmindeki tek Türk karakter

21 Bu konuda oldukça uzun bir çözümleme için bkz Aslı Daldal (2007), “Ararat and The Politics of Preserving Denial,” *Patterns of Prejudice* 5 (407-435).

(Saroyan'ın barbar Türkleri dışında) Elias Koteas'ın oynadığı homoseksüel Ali'dir. Ali hem sevgilisi Philip'in ailesi içinde, hem de Saroyan'ın film setinde istenmeyen dışlanan bir "yabancıdır." Ali öncelikle homoseksüeldir ve bir zamanlar "normal" bir yaşantısı olan *partneri* Philip'in ailesi içinde, Philip'i "saptırmış" kişi olarak hiç de sevilmez. Ayrıca Müslüman Ali başka bir Tanrı'ya inanmaktadır. Egoyan her nedense koyu Katolik bir aileyi filminin merkezine almayı yeğlemiş, her yemekten önce dua eden aile içerisinde dua etmeyen Ali'nin "garip" durumunu seyircinin gözüne sokmayı tercih etmiştir. Tabii ki aslında Philip'in, film içinde belki de en önemli role sahip olan, soykırımı "yargılayan" gümrük memuru muhafazakâr babası David, Ali'ye açıkça bir şey söylememektedir. "Homofobizmi" tüm masumiyeti ile çiftin yüzüne vuran Philip'in "eski" yaşantısından kalan küçük oğludur. Misyoner Clarence Ussher tiplemesinden de Amerikanvari bir "action hero" yaratan Egoyan, çeşitli dinsel imgeleri de (Arshile Gorky'nin fotoğrafının çağrıştırdığı Meryem ve Çocuk figürü, Nuh'un gemisi ve Ağrı Dağı mecazı) oldukça dikkatli kullanarak bütün Hristiyan Batı'yı homoseksüel, barbar, uyuşturucu kaçakçısı Müslüman Doğu'dan (Türklerden) ayırır. *Ararat*'ın bütün bu "Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur" söylemini besleyen temsil siyaseti, "inkârcı" Türk muhafazakâr kesimin ekmeğine yağ sürececek bir sonuç doğurmaktadır. Ve bu noktayı geçtikten sonra *Ararat*'ın yaptığı gibi "inkârdan şikâyet etmek" samimi değildir.

Atom Egoyan bütün sinema tutkunlarının da iyi bileceği gibi oldukça entelektüel bir sinemacıdır. Özellikle 1990'ların ortalarına kadar yaptığı *Family Viewing*, *Speaking Parts*, *Exotica* gibi filmlerle, Hollywood kültürüne pek yüz vermeyen "auteur" bir sinemacı görüntüsü çizmiştir. Bu açıdan bakıldığında *Ararat*'daki tercihleri önceki filmlerinden oldukça farklıdır (Romney, 2003). Örneğin *Ararat*'ın oldukça dikkat çekici bir boyutu, filmdeki yoğun "nostalji" duygusudur. Aslında filmdeki karakterlerin hiçbirinin yaşamamış olduğu, onlara değil büyük büyük ebeveynlerine ait olan bir tarih, yani Marianne Hirsch'in gözde deyimiyle "postmemory" (post-hafıza, sonraki-bellek)²² olarak

22 Sonraki-Bellek: Bir kuşaktan sonra gelen insanların; doğrudan hatırlayamadıkları ancak hikâye, söylence, imge ya da davranışlarla belleyip benimsedikleri atalarının

adlandırılabilir anılar kişileri bir türlü rahat bırakmaz (Hirsch, 1997). Öte yandan, yine hiç yaşamadıkları ve belki de asla görmedikleri topraklar, eskinin “Batı Ermenistan’ı,” bütün günümüz karakterlerine büyük bir kayıp ve acı duygusu yaşatır. Günümüz modern Ermenistan Cumhuriyeti’nden (aynı eskinin Osmanlısı gibi) tek bir kere bile söz etmeyen *Ararat*, Egoyan’ın diğer filmlerindeki genel çerçeveden farklıdır. Bu kimlik bunalımı ve nostalji Egoyan’ın daha önceki filmlerinde karşımıza çıkmamaktadır. Egoyan’ın yine Ermenistan’ı konu alan diğer filmi *Calendar-Takvim* (1993), Egoyan ve karısı Arsinée Khanjian’ın bizzat oynadıkları oldukça otobiyografik ve bir o kadar da *Ararat*’dan farklı bir öyküdür: Ermeni asıllı Kanadalı bir fotoğrafçı ve eş bir takvim projesi için günümüz Ermenistan’ına gider. Ermenice bilmeyen “fotoğrafçı” Egoyan, karısı ve Ermeni rehber arasındaki yakınlaşmadan rahatsızlık duyar. Egoyan, Doğu’nun insani ilişkileri, iletişim biçimleri hakkında hiçbir fikre sahip değildir ve rehberin davranışlarını sürekli yanlış yorumlar. Ermeni asıllı olmasına karşın bu kültüre ait olmayan, dilini, sosyal kalıplarını anlayamayan Egoyan sürekli bir “öteki” olarak, dıştan ve sorgulayarak bu kültüre bakar. Oldukça eleştirel, hatta alaycı bir üslup takınan *Calendar* aidiyet meselesini çok farklı bir yönden ele alır. *Ararat*’la karşılaştırıldığında, *Calendar*’da yoğun bir sıra özlemi (nostalji) yoktur. Günümüzün Erivan merkezli Ermenistan’ı “anayurttur.” Ayrıca üçüncü, dördüncü kuşağın artık kültürel açıdan pek de “Ermeni” olmadığının (özellikle de Egoyan’ın), farklı bir kimliğe büründüğünün de altını çizer *Calendar*.

Calendar’dan on yıl kadar sonra yapılmış olmasına rağmen, *Ararat*’da Diaspora’nın görmek istediği Ermeni Soykırımını filmi ile Egoyan’ın kendi entelektüel sinemacı kişiliğinin tercihleri arasında bir çatışma olduğu bellidir. Film içinde film mantığı ile buna bir çözüm getirmeye çalışan Egoyan kanımca başarılı olamaz. Burada mantıklı olarak akla ilk gelen soru neden Diaspora’nın ve *Ararat*’ın “inkâr politikasının sonlanması” istemediğidir. Hâlbuki benzer bir “inkârı koruma” tutumu Ermenistan Devleti ve vatandaşları söz konusu olduğunda pek geçerli görünmemek-

yaşadığı sarsıntıları duyumsaması, katlanması, bağlılık ve buna dair bellek -yay.n.

tedir. Taner Akçam'ın da değişik yazılarında vurguladığı gibi, Ermeni Diasporası oldukça karışık, türdeş olmayan bir topluluktur. Kültürel kimliği yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan bu oluşum, işe yarar bir kurumsal örgütlenmeyle de merkezileştirilememiştir. Bu bağlamda “diyaloga” kapalı olan, sorunun çözümünü istemeyen ve çatışmanın sürmesinden belli bir kazancı olan unsurlar Ermeni Diasporası içerisinde de mevcuttur (Akçam, 2001: 21). Öte yandan milliyetçilik yazınında (örneğin Benedict Anderson'un iyi bilinen *Hayali Cemaatler* kitabında) bir topluluğun homojen bir kimlik kazanabilmesi için ortak paylaşılmış kodlara, simgelere ihtiyaç duyduğu sıkça vurgulanmıştır (Anderson, 2007). Yerevanlı çağdaş yazar Hovhannes Tekgozyan'ın *Agos* gazetesinde bu konuda söylediklerine kulak verebiliriz:

... Diaspora daha “geleneksel.” Gomidas gibi bir geleneksellikten bahsetmiyorum ama. Ermeni olmayan ama Ermeni öğeler içeren bir müziği korumak gibi... Ermeni kimliğini korumak istiyorlar ama çoğu bu kimliği sadece soykırım üzerinden kuruyor. Üstelik sadece soykırma bağlanmak çok tehlikeli. Diyelim ki o sorun çözüldü; Türkiye soykırımı kabul etti. Peki ya kültürün, dilin, kimliğin devamı?... 10-15 yıl içinde eriyip gideriz... (Tekgozyan, 2015)

Ermeni Diasporası, siyasi birlik ve kültürel türdeşlik sağlamak için büyük ölçüde Ermeni Soykırımı'ndan (ve kırımların yoğun olarak inkâr ediliyor olmasından) yararlanmaktadır. Trajedilerin hâlâ Türk otoritelerince kabul edilmemiş olması, yaşananları bir “ilahi efsane,” “mit” statüsüne yükseltmekte ve milliyetçilik yazınında bahsi geçen ortak simgelerin en güçlüsünü oluşturmaktadır. Hovhannes'in sözleri ile de bağlantılı kıldığımız zaman, soykırma ve bu vahşeti inkâr edenlere karşı duyulan nefretin devamının ve bu nefretin *Ararat* gibi görsel anlatılarla “ilahi bir simgeye” dönüştürülmesinin Diaspora kimliğinin perçinlenmesi açısından önem taşıdığını savlamak mümkündür. Bu bağlamda “hararetle inkâr edilen kıyımları” sinemasal temsil aracılığıyla “tanıyan” ve samimi bir diyalog kapısı aralamaya çalışan “dünya vatandaşı” Fatih Akın'ın *Kesik* filmi, bütün eksiklerine rağmen olumlu bir adım olarak görülmelidir.

II. BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

Nuri Bilge Ceylan'ın İlk Dönem Filmleri: Gerçekçi Gelenegin İzinde Kracauer ve “Basit Anlatı” Sineması

1995'te ilk kısa metrajlı filmi *Koza* ile Cannes'a katılmaya hak kazandıktan sonra alışılmış film kalıplarının oldukça dışında görünen sade ve yalın anlatımı, fotografik gerçekliği temel alan görsel seçimleri ve içe dönük, gösteriştan uzak kişiliği ile Nuri Bilge Ceylan sanat çevrelerinde büyük dikkat çekti. Bu dikkat sadece hayranlık ve beğeniden ibaret değildi. Klişeleşmiş *teatral* beğenileri sinema ile karıştıran bazı sanat eleştirmenleri, Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba'yı* (1997) genel olarak “bütüncül bir sinemasal anlatı diline sahip olmadığı,” Ceylan'ın “fotoğrafları olarak başlayıp öylece bittiği;” yönetmenin ikinci uzun metrajlı çalışması *Mayıs Sıkıntısı'nı* ise “hiçbir şey anlatmadığı,” “herhangi bir tezi olmadığı,” “oyuncularının yeterli olmadığı” gibi eleştirilere uğrattılar. Hatta bu eleştiriler zaman zaman Nuri Bilge Ceylan'ın genel sanat anlayışını da hedef aldı: “Bu” nasıl bir sanattı? Hayatı, yaşantıyı olduğu gibi aktarmak, o

yaşantının içinden gelen amatör oyuncularını oynatmak, sesi, müziği, diyalogları olabildiğince azaltmak, ritmi düşürmek nasıl bir seyir zevki, nasıl bir “sanatsal yükseliş” hissi verebilirdi?

Bu tartışmalar hiç kuşkusuz Nuri Bilge Ceylan’la başlamıyor ve onun sinema üslubunu değiştirmesiyle de (ki Ceylan’ın farklı yönleri kayışının izleri *Uzak*’tan itibaren görülmekte) sona ermeyecek. Aslında, sinema “sanatının” var olan gerçekliği “dönüştürmesi” gerektiği görüşünü, genel anlamda sanat felsefesinde yüzyıllardır tartışılmalan temel estetik sorunsaldan bağımsız düşünemeyiz: Bu sorunsalın özünü, Aristoteles’ten günümüze kadar gelen, Lukacs’ın Marksist Estetik Kuramına da uyarladığı “mimesis” (yansıtmalı, taklit) kavramıyla, Kantçı biçimcilik (formalizm) arasındaki hâlâ kapanmamış görünen uçurum oluşturmaktadır. “Biçimcilerle,” yani sanatın var olanı yeni bir “form”a dönüştürmesi gerektiğini söyleyenlerle,¹ biçimin değil “içeriğin,” yani aktarılan, yansıtılan şeyin temel alınmasını isteyenler² arasındaki kuramsal gelenek tartışması sinema alanına da yansımıştır. Ancak ülkemizde “gerçekçi” sinema geleneği (André Bazin dışında) fazlaca bilinmediğinden, sinema alanındaki eleştiriler çoğu kez “biçimci” genel sanat anlayışı temel alınarak yapılmaktadır. Sinema kuramı içerisinde, sinemanın geleneksel anlamda bir sanat olup olmadığı, fotoğraf ve gerçeklikle ilişkisinin ne olduğu konusunda çok yoğun tartışmalar yapılmakta ve tartışmaya taraf olan kesimler çok zengin kuramlar geliştirmektedir. Bu kuramlardan yeterince haberdar olmadan yapılan yorumlar tek taraflı ve zaman zaman biraz “buyurgan” (Sanat budur! Sinema şöyle olur!) olabilmektedir.

Burada temel amacımız, Roy Arnes tarafından gerçekçi sinemanın “İncil’ini yazan kuramcı” olarak değerlendirilmesine karşın (Arnes, 1974), Türkiye’de az tanınan bir yazarın, Siegfried Kracauer’in gerçekçi sinema anlayışının ve bu anlayışın ilginç bakış açılarından “basit anlatı” (slight narrative) kavramının, Nuri Bilge Ceylan sinemasında (özellikle *Mayıs Sıkıntısı*’nda)

1 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için örneğin bkz., Suzanne Langer (1953), *Feeling and Form*, New-York: Charles Scribner’s Sons.

2 Bu bakış açısının geniş bir özeti için bkz., Maynard Solomon (1979), *Marxism and Art*, Detroit: Wayne State University Press.

gerçekçilik geleneğinin bir devamı olarak nasıl karşımıza çıktığının bir çözümlemesini yapmaktır. Bu bağlamda Ceylan'ın *Uzak*'la beraber değişmeye başlayan anlatı kalıplarının da altı çizilmeye ve *Uzak*'ın *Mayıs Sıkıntısı* ile karşılaştırmalı bir yorumlanması yapılmaya da çalışılacaktır.

Sinema ve Sanat

Sinemanın geleneksel sanatlarla olan benzerliği ya da başka bir deyişle, sinemanın geleneksel anlamda bir "sanat" olup olmadığı, sinema kuramının temel sorunsallarından birisi olma özelliğini hâlâ sürdürmektedir. Sinemanın estetik felsefesi açısından ontolojik [varlık bilimsel] temeli incelendiği zaman, biçimci yaklaşım (gerçeği dönüştürme) ve klasik mimesis (yansıtma) kuramından türeyen dört temel yaklaşım karşımıza çıkar:³

a) Varoluş, sıradan yaşantı, herhangi bir sanatsal "güzellik" içermez. Sanat, en başta, kaotik [kargaşa dolu] dünyadan "ahenk" içeren yeni bir "şiiir" yaratmaktır. Bu şiiirsellik, felsefi anlamda insandaki "güzel" duygusunu harekete geçirir. Kant'tan esinlenen bu görüşe göre "güzellik," "çeşitlilik içerisinde ahenk yaratabilmektir." Bu güzellik karşısında duyulan "zevk," herhangi bir dünyevi tatmin ya da fayda arzusundan ileri gelmez. Sanat, maddeci yaklaşımlarla açıklanamayan, "aşkın" duyguları harekete geçirir (Kant, 1960). Sinema da özellikle insanoğlunun duygularına hitap eden, maddesel dünyadan bağımsız bir sanattır. Bu bakışın en önemli savunucularından Hugo Munsterberg'e göre, bazı filmler, insan zihninde, Kant'ın maddesel dünyayla tamamen ilgisiz "aşkın" hislerine koşut bir güzellik ve ahenk duygusu yaratabilir. Sinema, insanı varoluşun sıradan gerçekliğinden koparıp başka bir şiiirsel dünyaya götürebilir (Andrew, 1976). Sinemayı "güzel sanatlar" alanına yaklaştıran bu görüşe göre, film de aynı resim gibi toplumsal bağlamı dışında, tamamen farklı, yeni bir "güzellik" yaratabilir ve bu bakımdan da geleneksel sanatlarla bir tutulmalıdır.

b) Yine Kant'tan esinlenen bir başka görüşe göre, yukarıda vurgulanan bu "güzellik" duygusunu harekete geçiren, sanat

3 "Ontolojik temel" kavramını "kurama" alternatif bakışı gereği reddeden postmodern yaklaşımlar bu yazının ilgi alanı dışında kalmaktadır.

eserinin kaotik yaşantıyı yeniden biçimleyerek oluşturduğu “şiirden” çok, ifade etmek istediği duyguyu ortaya koyuş “biçimidir”. Yani sanat eserinin anlamından çok “formu” önemlidir. Yeni-Kantçılar olarak bilinen bu grubun önemli temsilcilerinden Suzanne Langer’a göre, kişide “aşkın” estetik duyguyu yaratan, Langer’in “başat biçim” (*significant form*) adını verdiği bu biçimsel güzelliştir (Langer, 1953). Sanat, insanoğlunun duygusal dünyasını simgeleyen biçimler yaratır. Yani bir sanat eserinin değeri onun biçimsel öğeleri ile ölçülür. Bu kuramı sinema alanına uyarladığımızda, filmin estetik olarak başarılı olabilmesi için sinema dilinin biçimsel öğelerinin (ışık, renk, ses, kurgu, aktör...) izleyicide Kantçı anlamda bir “aşkınlık” duygusu yaratması gerekmektedir.⁴ Bu kuramın sinema alanındaki savunucularından Rudolf Arnheim’e göre sanat, dikkati aktarılan nesneden uzaklaştırıp sanatın aktarım “araçlarına” çeker. Aradaki aktarım araçlarını “saklayan” ve gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan bir yaklaşım sanat olamaz. Arnheim bu yüzden uzun süre “sesli” filme karşı çıkmıştır (Andrew, 1976).

c) Yaşamı olduğu gibi verme taraftarı olan “gerçekçi” yaklaşıma karşı çıkan, ancak biçimciliği de (“sanat için sanat” bağlamında) reddeden üçüncü grup, “modernistler” olarak da adlandırılabileceğimiz, çoğu siyasi olarak angaje sanatçı topluluğudur. Bu sanatçı ve düşünürler çevremizde varolan gerçekliği başat ideolojinin bir yansıması, yani bir *façade* olarak görür. Sanatın (ve sinemanın) amacı toplumu dönüştürmek, varolan sistemi sorgulamak olduğuna göre, aslında gerçek olmayan, “sahte” bir gerçekliği yansıtmanın hiçbir faydası yoktur. Ekim Devrimi sonrasında başarılı filmlere imza atan Eisenstein’e göre çekilen tek bir sahnenin, “gerçekliği yansıtması açısından” tek başına hiçbir anlamı yoktur. Filme anlam katan, onu seyircinin kafasında farklı bir “senteze” dönüştüren “montajdır.” Eisenstein, “doğal” olana fazla bir önem vermez ve devrimin “fütürist” öncülleriyle uyumlu olarak gerçeğin “kurulması” gerektiğini söyler (Deleuze, 1996). Sinema kuramı içerisinde bu bakışa örnek olarak, Eisens-

4 Takeshi Kitano’nun 2002 yapımı *Bebekler (Dolls)* filmi, renklerle yarattığı görsel senfoni açısından bu bakış açısına örnek verilebilir.

tein dışında, 1965 sonrası Althusser Marksizm'inden etkilenen Fransız sinemacıları (özellikle Jean Luc Godard) ve *Cahiers du Cinema* yazarları (Comolli, Narboni, Baudry) da gösterilebilir.

d) Son olarak, sanatın gerçekliği yansıtmak (ya da taklit etmek) amacından ortaya çıktığını savunan Aristoteles'in "mimesis" kavramı, sinemasal gerçekçiliğin de temel çıkış noktasını oluşturur. Mimesis basit bir yansıtma kuramı değildir ve insanın temel ontolojik durumuna dair de önemli düşünsel açılımlar yapar. Aristoteles'e göre insan, varlığa atılmış bir "hiç" değil, çevresi ile sürekli etkileşim halinde olan "siyasal" bir hayvandır (zoon politikon). Bu düşünce temelde, insanın doğada var olduğu düşünülen "ahenge" uyabileceği ya da insanın kendisini çevreleyen dünya ile diyalektik bir uyum içerisinde olması gerektiği fikrini de kapsar. Modernistlerin, "kaos," "yabancılaşma" ve "varoluşa düşüş" (Geworfenheit ins dasein-Heidegger) kavramlarına karşın, mimesis merkezli "gerçekçi" sanat savunucuları "uyum," "bütünlük" ve "öz"ü vurgular. Genelde "hümanist," insan merkezli bir sanat anlayışına gönderme yapan bu felsefe, sinema kuramı içerisinde özellikle André Bazin ve Siegfried Kracauer'in yazılarında hayat bulur.

Fransız kuramcı Bazin'e göre Eisenstein'in "montaj" kuramı seyirciyi şartlamak ve yönlendirmekten başka bir işe yaramamaktadır. Bazin montaj yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan "alan derinliği" kavramını benimser. Kracauer de (aşağıda vurgulanacağı gibi) sinemasal anlatıya en uygun düşen türün gerçekçilik olduğunu söyler. Gerçekçilik, doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakacak olursak, biçimcilerin aksine, "gerçekçi" sanat (ve sinema) savunucuları "şiiirselliğin" gerçeğin dönüştürülmesi sürecinde değil, yansıtılması sürecinde yakalanabileceğini varsayar. Başka bir deyişle, sanat, doğadaki, sade yaşantıdaki "gizli" şiiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Basit hayatların yalınlığını, saf insanın "güzelliğini," bu duyguları paylaşan seyircide bir "haz" yaratacak şekilde verebilmek belki de başarılması en zor sanattır. Ünlü yönetmen Griffith sinema yapma amacını şöyle özetler: "Benim başarmaya çalıştığım yegâne şey, "görebilmenizi" sağlamaktır" (Jacobs, 1939:

119). Bu bakış açısı, temelde varoluşa daha olumlu, dengeli bir yaklaşımı içerir. İnsanın da parçası olduğu yaşam özünde belli bir “ahenk” saklar. Bu ahengi bozan modernizm ve onun uzantısı olan teknolojik kargaşadır. Sinemaya bu noktada büyük iş düşmektedir: Aslında teknolojik bir sanat olan sinema, insanın (Griffith’in vurguladığı anlamda) çevresini “görmesini” sağlayarak insan-doğa arasındaki bozulan “diyalogu” yeniden kurabilir. Biraz metafizik ve teolojik boyutlar da içeren bu görüş, Bazin ve Kracauer dışında, eski bir din adamı olan “görüngübilimsel” yaklaşımın ünlü temsilcisi Amedé Ayfre tarafından da savunulmuştur (Ayfre, 1969).

Kracauer ve Nuri Bilge Ceylan: Gerçeğin “Yalansız” Aktarımı

Almanya’nın önde gelen gazetelerinden *Frankfurter Zeitung*’da, 1933’te sürgüne gönderilinceye kadar pek çok köşe yazısı yazan ve sinema editörlüğü yapan Kracauer, Frankfurt okulunun ünlü simalarıyla aynı entelektüel ortamlar içinde yer almış, özellikle Walter Benjamin’le dostluğu Benjamin’in trajik intiharına kadar sürmüştür. Frankfurt okulunun (özellikle Adorno’nun) “mimesis” kuramını yadsıyan görüşlerini hiç paylaşmamış olsa da kitle kültürüne duyduğu öfke açısından “modernistlerle” bir noktada bulunduğu söylenebilir. 2015 yılında Özge Çelik çevirisiyle dilimize Metis Yayınları’ndan *Film Teorisi* olarak kazandırılan Kracauer’in en önemli eseri *Theory of Film*, sadece sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dikkat çekmekle kalmaz, “bilimsel düşünce” ve “teknolojik gelişme” şemalarına alternatif bir felsefe ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda sinemaya da adeta “kurtarıcı” bir görev atfeder: Bilimin “soyut” gerçeklerine karşı, sinema parmaklarımızla “dokunabileceğimiz” somut gerçeklikleri bize yeniden gösterir. Kracauer de aynı Ayfre gibi, insan ve doğa arasındaki kopuk diyalogu sinemanın yeniden kurabileceğine inanır.

Kracauer’e göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik ilkeleri sinema için de

geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, “ham gerçekliği” olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl “amacı” (aynı fotoğraf gibi) bizden bağımsız var olan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır. Kracauer’e göre her sanat, kendi teknik altyapısına (araç-gerecine), ve felsefi “özüne” uygun biçimler benimsemelidir. Sinemanın, fotoğraflık gerçekliği reddettiği ölçüde sanat olabileceğini savunan neo-Kantçı sinemacılara karşı (örneğin Alman Dışavurumcu sineması, varolanı çarpıtıp abarttığı ölçüde estetik meşruiyet kazandığını düşünmüştür), Kracauer, sinemanın “doğal işlevinin,” teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) “gerçekliğin kaydedilmesi” ve aktarılması olduğunu vurgular. Sinemanın “sanat” olup olmadığı konusu ise aslında Kracauer için büyük bir önem taşımaz. Sinema, “geleneksel sanatlar,” yani tiyatro, roman ya da şiirin teknik ve felsefi altyapısına sahip değildir. Sinemanın “sinema” sayılabilmesi için “geleneksel sanatlardan” ve onların (gerek oyunculuk, gerekse dil açısından) ifade biçimlerinden daha “farklı” bir yol izlemesi gerekir (Kracauer, 1960). Kracauer, ünlü sanat sosyoloğu Arnold Hauser’in şu sözlerini aktarır: “Film, gerçekliğin büyük bir bölümünü değiştirmeden kullanan yegâne sanattır. Gerçekliği yorumlar elbette ama bu yorum her zaman için ‘fotoğraflık’ bir yorumdur.” (Kracauer, 1960: 40)

Kracauer’in sinema kuramı içerisinde, özellikle Nuri Bilge Ceylan sinemasının başat anlatı kalıplarıyla neredeyse birebir uyuşan dört temel unsur bulunmaktadır:

a) Sinema eğer gerçekliğin yeniden sunumu ve hatta “kutsanması” ise sinemasal anlatı kalıpları içinde “oyuncu,” tiyatro sanatçısından çok farklı bir tarz benimsemelidir. Belgesele yakın bir dili olması gereken bu “sinematik” filmlerde oyuncu ya amatör olmalı, yani oynadığı rolün gerçek hayatta “sahibi” olmalı ya da çok “minimal” [asgari-yalın] bir ifade tarzı kullanmalıdır. Özgün ve “yalansız” olabilmek için (Kracauer geleneksel sanatların bir tür “yalan” söylediğini düşünür), “rol kesmeyen,” kendi olabilen oyunculara başvurmak gerekir. Kracauer’e göre, iyi bir sinema oyuncusu, neredeyse hiç oynamıyormuş havası vermeli ve doğal halinde yaşarken kameraya yakalanmış kadar kendili-

ğinden olabilmelidir. İtalyan yeni-gerçekçi sinemasında ve sonrasında Pasolini ve Fellini filmlerinde sıkça başvurulan amatör oyunculara rol verme geleneği, Kracauer'ın de altını çizdiği bu "kendiliğindenliği" yakalama arzusundan kaynaklanır.

Nuri Bilge Ceylan *Koza*'dan sonra (yan rollerde profesyonellerle yer vermeye başladığı *Uzak* hariç) genelde yakın akraba çevresinden oluşan tamamen amatör oyuncularla çalışmayı seçer. Zaman zaman sanat çevrelerinde hafif bir ironiyle karşılanan bu seçim, aslında Kracauer'ın belgesele yakın bir dile sahip olmasını istediği ideal "sinemasal" biçim ve onun "basit anlatı" dünyasıyla çok uyumludur. Ceylan, filmlerini genelde bir "oto portre" olarak tasarlamakta ve kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak senaryosunu oluşturmaktadır. Sine-gerçekçi (ciné-verité) filmlerinin en sıra dışı olanlarını bile hayrete düşürecek bir cesaretle Ceylan filmlerinde kendi anne-babası, kuzeni ve yakın akrabalarını "kendi gerçek yaşam rollerinde" oynatır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Yenice'den kurtulmak isteyen ama bir türlü başaramayan Saffet (Mehmet Emin Toprak) gerçek hayatta da benzer tecrübeler yaşamış bir Yeniceli'dir (Ceylan, 2000). Öte yandan yine Kracauer'ın "minimal" bir ifade tarzını savunan oyunculuk kuramına koşut olarak, Ceylan "durağan" oyunculuğu ve fazla coşkuya yer olmayan vücut dili dolayısıyla *Uzak*'ta Muzaffer Özdemir'i, sesli sahnelerdeki bütün yetersizliğine rağmen, profesyonel oyunculara yeğler (Ceylan, 2003).

b) Belgeselle iç içe olan Kracauer'ın "gerçekçi" sinema anlayışında, kişiler kadar eşyalar ve diğer çevresel unsurlar da büyük önem taşır. Çoğu kez film, karakterler ve onları yansıtan temel nesneler (mesela belli başlı mobilyalar) arasında bir kaynaşma olduğu hissi verir. Örneğin De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filminde Ricci'nin kayıp bisikleti ailenin beşinci bir ferdi gibidir. Yine çoğu gerçekçi filmde pek fazla yakın çekim kullanılmaz ve filmin kahramanı genelde içinde yaşadığı ev, mahalle veya şehir ortamı içinde "kalabalığın bir parçası" olarak sunulur. Çevresel unsurlar içsel sorunlardan daha büyük önem taşıdığı için, "koralite" [kalabalık içinde olma, topluluk olarak tasvir edilme] vurgusu daha çok yapılmaya çalışılır.



Kasaba filminden.

Ceylan'ın filmlerinde de belli bir tarihi olan, öykü içerisinde neredeyse insani bir "kimlik" kazanan bazı nesnelerin bulunduğunu görürüz. Örneğin *Mayıs Sıkıntısı*'nda çocuğun kırmadan taşımak zorunda olduğu (Ahmet Uluçay'ın anılarından yola çıkılarak hikâyeye eklenen) yumurta, küçük çocukla bütünleşir, sıradan bir "yumurta" olmaktan çıkar. Filmde dürüstlük, emek ve doğaya saygı simgesi olan "yumurta" adeta başrollerden birini oynamaktadır. Muzaffer'in şarkılı çakmağı da, büyük şehirden gelen yönetmenin hafif züppe kişiliğinin "kitsch" bir işaretidir. *Uzak*'ta Mahmut ve koltuğu ayrılmaz bir bütündür. Koltuk aynı zamanda mülkiyet ve iktidar duygularını da simgelemektedir (Mahmut'un evden gitmesini fırsat bilen Yusuf ev sahibinin "yerini" koltuğuna rahatça kurularak alır). Zaten *Uzak*'ın geçtiği mekân Ceylan'ın kendi evi olduğu için, ev ve içinde yaşayanlar arasındaki ilişki, filmin asıl öyküsünden bağımsız ikinci bir anlatı olarak karşımıza çıkar. Evin manzarası, duvardaki film afişleri, evin genelde eski "kokan" döşemeleri, bize sıradan bir stüdyo mekânında değil, somut olarak orada nefes alan, kendine has

bir hayat süren Mahmut'un (yani Nuri Bilge Ceylan'ın) gerçek "yaşam alanında" olduğumuzu hatırlatır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da karakterleri çevreleyen "doğa" büyük önem taşımaktadır: İnsan ve doğa arasındaki ilişki hiçbir "yabancılık" içermez. *Uzak*'ta küçük bir ev alanıyla sınırlı olan bu "sıcaklık ve ait olma duygusu" aşağıda tekrar vurgulanacağı gibi *Mayıs Sıkıntısı*'nda bütün bir kasaba ve onu çevreleyen doğal örtüyü kapsar.

c) Kracauer'e göre filmde fazlaca "diyalog" kullanmak, sinema diline zarar verir. Konuşma, sözel ifade "tiyatro sanatının" temel anlatı kalıbıdır. Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka alan resmi haline sokar. Gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacı taşıyan sinemanın en temel özelliği "görsel bir dil" olmasıdır. Filmde diyaloglar kadar, genel arka alan sesleri ve müzik de olabildiğince azaltılmalıdır. Ses ne kadar kısık olursa, konuşmalar o kadar "gerçek hayattan alınma" hissi verir. Kracauer de, André Bazin gibi, seyircinin bilincini zayıflatacak psikolojik yöntemlere başvurulmasına karşı çıkar.

Diyaloglar ve ses Ceylan'ın sinemasında da olabildiğince az kullanılmaya çalışılır. Çoğu yerde yönetmen "minimal ölçüde kısık bir ses" tercih eder. Ceylan fon müziğine de çok dikkatli yaklaşır, seyirciyi etkilemek için kullanmamaya özen gösterir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda belli sahnelerde klasik müzik kullanırken duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir:

...Aslında başlangıçta hiç müzik kullanmak istemiyordum fakat montajdan sonra dayanamadım galiba. Ama en azından şuna dikkat ettim: Belli bir duyguyu arttırmak için kullanmamaya çalıştım müziği, yani bir kahramanın duygusunu anlatmak ya da o duyguyu yoğunlaştırmak adına kullanmadım, ilgisiz sahnelere koymaya çalıştım. Bu, suçluluk duygumu biraz azalttı... (Ceylan, 2003: 105)

d) Kracauer'in sinema anlayışı içerisinde, Marksizm'e fazla yakınlık duymamasına rağmen, Marksist Estetik kuramcısı Lukacs'inkine benzeyen bir "ideal form" kavramı vardır. György Lukacs'a göre, yüzeysel gerçekliği aktaran natüralist [doğalcı] romanlar "mutlak gerçekliği" yansıtmaz. Şu anda varolan ve

ancak ampirik [deneysel] olarak algılayabileceğimiz gerçeklik, varolan yaşamın “bütünü” değildir. Gerçekliğin “bütününü” ya-
kalayabilmek için, sadece görünen değil, gizilgüç olarak varola-
bilecek gerçeklik de yansıtılmalıdır. Bu bağlamda Lukacs, Balzac,
Tolstoy ve Mann’ın “eleştirel gerçekçi eserlerini” edebiyatta ideal
biçimler olarak görür (Lukacs, 1964). Kracauer de aynı Lukacs
gibi sadece görünen gerçekliği anlatan ve hiçbir öyküsel kur-
macaya yer bırakmayan belgesel filmleri ve “olgu sinemasını”
(*film of fact*) yeterli görmez. Bu filmler her ne kadar fiziksel ya-
şantının sürekliliğini özgürce keşfetme olanağına sahip olsalar
da, gerçekliğin çok önemli bir boyutunu, “insanı” göz ardı eder.
Öte yandan insan boyutunu aşırı öne çıkaran, insani tutkular
ve iç çelişkiler üzerine kurulu öyküler de, fazlaca “tiyatrovary”
oldukları için sinemaya uygun değildir. Kracauer için en ideal
sinemasal biçim, kendisinin “bulunmuş öykü” (*found story*) ola-
rak adlandırdığı anlatı biçimidir. Kracauer, “bulunmuş öyküyü”
şöyle tanımlar:

“Bulunmuş öykü” tanımı var olan fiziksel gerçeklik içerisinde
belirebilecek her çeşit öyküyü kapsar. Bir ırmağın ya da gölün
yüzeyini yeterince uzun bir zaman incelerseniz, suyun üzerinde
rüzgâr ya da akıntı yüzünden oluşan küçük halkalar fark eder-
siniz. “Bulunmuş öyküler” de aynen böyle ortaya çıkar. Kurgu-
lanmaktan çok, “keşfedilen” bu öykücükler, sinema ve belgeseli
birbirine yaklaştırır (Kracauer, 1960: 246).

Kracauer’e göre, “Bulunmuş öykü” geleneği içerisinde çekilen
filmler, kurmaca öğelere verdikleri ağırlık bakımından “episodik,”
yani birbirinden görece olarak bağımsız kısa hikâyeciklerden
oluşan filmler (örneğin Rossellini’nin *Paisa*, Fellini’nin *Dolce
Vita* filmleri...) ve hayattan alınma çok basit bir genel öykü çev-
resinde kurgulanan “basit anlatı” (*slight narrative*) filmleri olarak
ikiye ayrılır.

“Basit anlatı” sineması, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin (özellikle
Mayıs Sıkıntısı’nın) temelini oluşturmaktadır. Dünya sinemasının
en önemli örnekleri içerisinde “basit anlatı filmleri” büyük yer tu-
tar. Flaherty’nin konulu belgeseli *Nanook*’la başlayan bu gelenek,

Jean Vigo'nun, Satyajit Ray'in, Yasujiro Ozu'nun ve özellikle de günümüz İran sineması'nın (Kiarostami, Panahi) öyküsel altyapısını oluşturur. Kracauer'in de vurguladığı gibi, "basit anlatı," fotoğrafla iç içe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Aslında filmin konusu çoğu kez "gündelik yaşantı"dır. "Hayatı olduğu gibi vermek," bunu yaparken de mümkün olan en az müdahaleyi yapmak (sanatın "yalanını" en azda tutmak) arzusundaki sinemacı için çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca altyapıya gerek yoktur. "Basit anlatı," çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır. Bu tarz bir sinemanın "sanat" yönü, daha önce de açıklanmaya çalışıldığı gibi, "varolan yaşamdaki ahengi, şiirselliği yakalayabilmesi ve aktarmasıdır." Bu tür filmlerde geleneksel anlatıdaki "giriş-gelişme ve sonuç" bölümlerini bulmak da mümkün değildir. Hayat, başı sonu olmayan, devam eden bir süreç olduğu için, "basit anlatı" filmleri de hep "sürer." Bu sinemanın en radikal örneklerinden bir tanesi (adının da altını çizdiği gibi) İranlı ünlü yönetmen Jaffar Panahi'nin ödüllü *Ayna* filmidir. Bu filmde Panahi, film çekmekte olan küçük bir kızın öyküsünü anlatır. Filmden sıkılan kız "artık oynamak istemediğini" söyler ve seti terk eder. Filmin geri kalanı Tahran sokaklarında evini bulmaya çalışan küçük kız ve onun yol boyunca karşılaştığı kişilerle yaşadığı küçük anlardan ibarettir. Küçük kızın başına aslında dikkat çekici hiç bir şey gelmez. Yollarda olağan dışı hiç bir şey olmamaktadır. Ama Panahi filmde seyirciyi o küçük kızla beraber Tahran sokaklarında gezdirir, küçük esnaf dükkânlarına sokar, otobüs duraklarında bekletir, ürkek kadınların sıkılğan jestlerini izletir. Kısacası küçük bir kızın gözünden Tahran'daki yaşantıyı, bu yaşantıya tamamen yabancı olan bizlerle sade bir kurmaca içinde "paylaşır."

Dramatik gerilim ögesini (en azından *Uzak*'a dek) olabilecek en sade biçimiyle kullanmaya çalışan Nuri Bilge Ceylan'ın genel sinema dili de Kracauer'in sinema için en ideal öyküleme biçimi olarak gördüğü "basit anlatı" çerçevesinde incelenebilir. Aslında yukarıda sayılan kuramsal başlıklar (minimal oyunculuk ve ses kullanımı, çevre-insan diyalektiği) fotoğrafla çok sıkı bir

ilişki içinde olan “basit anlatı” sinemasının kalıplarıdır. Ceylan da sinema kılığını [pratiğini] “fotoğrafa benzetmeye” çalışır. Yani hem fotoğrafçı ve modeli arasındaki birebir ilişkiyi yakalamaya hem de fotoğrafın genel estetik ve felsefi özüne yakın filmler çekmeye uğraşır. Ceylan bu işe başlarken pek de fazla popüler olan bir yol tutmadığının farkındadır: “Beni sinemaya yönelten şey, benim için önemli olduğunu hissettiğim ama sinema dünyasının konvansiyonelliği içinde çok da rastlamadığım ve önemsenmediğini zannettiğim belli bir gerçekliği ifade etme arzusundan kaynaklandı.” (Ceylan, 2003)

Fransız bir yorumcunun belirttiği gibi Ceylan “hayatın sinemadan daha önemli olduğunu” düşünmektedir ve “planları birbirine eklemek yerine, yaşamı sanatla birleştirmeye çalışır” (Lemarié, 2001). Bu sanatsal kılığın içerisinde en basit konular bile yaşamın özünü aktarabildikleri ölçüde sinemaya uyarlanabilir. Ceylan, *Sonsuzkare* isimli derginin Mayıs 2003’te çıkan ilk sayısında, İtalyan kuramcı Cesare Zavattini’nin 1940’larda “bir ayakkabı satın alan kadının hikâyesinin bile” yeni-gerçekçi bir filme konu olabileceğini savunan tezlerine koşut şu sözleri söylemektedir:

...Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden dünyanın en iyi filminin çekilebileceği konusundaki inancım hâlâ değişmedi. Basit gibi görünen bir konu biraz zaman ayırıp bakmayı sürdürdükçe bizi şaşırtacak ölçüde değişmeye ve derinleşmeye başlar. Dünyadaki her şey hayret edilecek derecede mucizevi ayrıntılarla doludur. Herhangi bir yerde otururken yere bakın. Küçük önemsiz bir toprak parçasına. Biraz daha yakınlaşıp bakarsanız burada karıncalar, böcekler ortaya çıkmaya başlar... Bu küçük önemsiz bölgede insanlar arası ilişkilerden pek de farklı olmayan ne mücadeleler, ne ilişkiler, savaşlar olduğu görülür...Bu nedenle her zerresi bu kadar merak ve hayret duygusu yaratan mucizevi bir dünyada konu sıkıntısı çekmeyi ben pek anlamıyorum..

Mayıs Sıkıntısı: Sadece Hayat

Fransız eleştirmen Yannick Lemarié’ye göre, Nuri Bilge Ceylan ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*’nın kamera arkası görüntülerini izleyince setteki bencil tutumundan vicdan azabı duyar ve bu deneyimi biraz da “günah çıkarma” isteğiyle filmleştirebilir. Gerçek-

ten de *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Kasaba*'nın çekim sürecini anlatan bir tür "belgesel" gibidir. Ancak *Mayıs Sıkıntısı* yönetmenin çocukluk anılarına yaptığı göndermeler ve filmde (aynı Kracauer'in göl üzerindeki dalgaları gibi) belli belirsiz seçilen iç içe geçmiş küçük "anlatı"ları ile "bulunmuş öykü" sinemasının en temel özelliklerini taşıyan bir "basit anlatı" filmidir. Ancak Ceylan'ı benzer filmler yapan diğer sinemacılardan (örneğin İranlı sinemacı Abbas Kiarostami) ayıran en temel özellik Ceylan'ın filmlerindeki "basit anlatı" ögesinin genelde kendi yaşamsal deneyimlerini yansıtmasıdır. Özünde hayatın (sıkıntılı ya da ahenkli) akışını anlatan yönetmen, bu art alan üzerine kendi öz yaşam öyküsünü (fazla dramatik öğeye yer vermeden), bu öyküyü gerçekten paylaştığı insanlarla beraber, adeta tuttuğu günlüğü filme çeker gibi oturtur.

Mayıs Sıkıntısı bir kasabanın rutin yaşamını, doğayla ve kendisiyle barışık insanların sade hayatlarını anlatırken, bu genel plan içerisinde birbiri içine geçmiş dört öykü üzerine kurulur: Muzaffer, çocukluk günlerini geçirdiği Anadolu kasabasına, bu kasabada çekmeyi planladığı film için gelir. Muzaffer'in babası Emin, tarlasının yanındaki küçük ormanlık bölgeyi tarlasının hudutlarına katabilmek için kadastrocuları beklemektedir. Muzaffer'in genç akrabası Saffet, üniversiteyi bir türlü kazanamadığı için büyük bir sıkıntı duymakta ve Muzaffer sayesinde İstanbul'a gidebileceğini ummaktadır. Öte yandan küçük Ali, hayalini kurduğu müzikli saate kavuşmak için önemli bir "yumurta" sınavı vermek zorundadır... Fazla bir dramatik gerilim içermeyen bu dört küçük anlatı iki genel tema üzerinde "çeşitlemeler" yapılmasını sağlar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda özellikle "doğa-insan uyumu" ve bireyler arasındaki diyalogların "anlamsızlığı" (belki iletişimsizlik de denebilir) dikkati çeken iki önemli temadır.

Ceylan'ın *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde doğanın büyük bir rolü vardır. Kracauer ve Ayfre'in doğa-insan ahengine yaptıkları vurguya koşut biçimde, insanın doğanın bir parçası olduğu, kuşlar, böcekler ve diğer canlılar gibi insanın da doğadaki genel bütünlüğü yansıttığı fikri Ceylan'ın bu üç filminde de karşımıza çıkar. Doğal ortamda yaşayan insan için sadece



Mayıs Sıkıntısı filminden.

evi değil, evini çevreleyen (uçsuz bucaksız) tarlalar, ormanlar, gökyüzü hatta bütün kâinat “yuva” gibidir. Genelde Anadolu insanını resimleyen bütün fotoğrafçıların aradığı o “saf,” “insani” bakışları yakalamak arzusundaki Ceylan, doğayla iç içe yaşayan kasaba insanında aradığı “güzelliği” bulur. İhtiyar Pire Dayı, filmin basit örgüsü içinde, belki de Ceylan’ın fotoğrafçı geçmişini en çok yansıtan ögedir. Yüzündeki dost çizgiler, bakışlarındaki çocuksuluk, kendisi ve yaşadığı mekân arasındaki sevgi bağı, Pire Dayı’yı ancak “saf bakışları” arayan fotoğrafçıların anlayabileceği ölçüde “değerli” kılar. Ceylan, Pire Dayı ve yaşadığı çevre arasındaki bütünlüğü şöyle anlatır:

Mayıs Sıkıntısı’nda rol verdiğim Pire Dayı diye bir dede vardı... Köyüne gittik tarladadır falan dediler, tarif ettiler, bir takım tarlalardan geçtik, ücra bir tarlaya vardık. Bağırarak falan tarlada yok gibi görünüyor. Sonra tarlanın ortasına doğru yürüdük, gariban bir tarla, ekinler biçilmiş falan ve birden onun orada alakasız bir yerde uyuyakaldığını fark ettim, böyle ufacık kısa-

cık bir adam, böyle yatmış tarlanın ortasına, buruşuvermiş ve uyuyakalmış. Görünüşü tarlaya uyum sağlamış gitmiş. Ne var bunda denebilir. Ama bana değişik gelen şey şuydu belki. Uyumak için özel bir yer seçilmemişti. Bir ağaç altı, çimenlik bölge gibi. Ot biçerken yorulduğu anda kendini bırakıvermiş gibiydi... Anlatması zor ama sanki kent yaşamında çok önemli bir şeyleri yaşamıyormuşum, kaçırmıyormuşum duygusu uyandırıyor... (Ceylan, 2003)

Doğal ortamında yaşayan içten insana duyduğu bütün sevgiye rağmen, Ceylan'ın en "pastoral" filmlerinde bile insan doğasına "kentli" bir bakışı olduğu söylenebilir. İnsan "kusurlu" bir varlıktır ama kusurları ile sevinebilir. Bu kusur, *Mayıs Sıkıntısı*'nda "iletişimsizlik" ya da "halden anlamama" olarak ortaya çıkar. İnsan bütün sosyalliğine rağmen her zaman için biraz bencildir ve önce kendini "dinler." Filmde, kasaba içerisindeki konuşmalar bitmek bilmez tekrarlardan ibarettir, örneğin Muzaffer'in babası Emin ve terzi arasında geçen diyalogda sözler fazla bir iletişim sağlamaz. Kadastrocuların geçip geçmediğini öğrenmeye çalışan Emin'e, müşterisiyle uğraşan terzi büyük bir ilgisizlikle yaklaşır. Ancak bu "halden anlamama" durumuna rağmen "pastoral" toplumlarda dayanışma imkânsız değildir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda asıl vurgulanmaya çalışılan, bu doğal ölçüdeki "kusurlu" özün, kent kültürü içerisinde yozlaşma ve bireyciliğe dönüştüğüdür. Akra-bası Saffet'i filmde çalıştırmak için fabrikadaki işinden eden Muzaffer, gence verdiği İstanbul sözünü çok çabuk unuttur. Şehir kültürünü simgeleyen Muzaffer, karısı öldükten sonra nasıl yalnız kaldığını anlatan Pire Dayı'nın sorunlarına karşı da çok duyarsızdır. Filmde kullanmayı düşündüğü ihtiyar ona içini dökerken, yönetmen pil aramakta, film planları yapmaktadır.

Mayıs Sıkıntısı, daha önce de altı çizildiği gibi, Kracauer'in gerçekçi sinema kuramındaki temel dört unsurla büyük ölçüde koşutluk gösterir. Öncelikle hayatın akışını olduğu gibi vermeye çalışan bir "basit anlatı" filmidir *Mayıs Sıkıntısı*. Ceylan, hayatı olduğu gibi, "yalansız" aktarmaya çalışırken küçük ayrıntılara fazla müdahale etmemeye özen gösterir. Örneğin, Mehmet Emin Toprak'ın (filmdeki adıyla Saffet) odasında bulunduğu bir poster "böyle olduğuna göre böyle kalsın" diyerek, kadrajdan çıkarmaz

(Ceylan, 2000). Öte yandan amatör oyuncular “gerçek hayattaki rolleriyle” oynatır, oyunculukta hiçbir abartıya izin vermez. Ses ve müzik olabildiğince ekonomik kullanılmaya çalışılır, herhangi bir “özdeşleşme” duygusu yaratma amacı güdülmez. Fotoğrafçı geçmişinin etkisiyle Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*’nın renkleriyle de oynar. Oyunculuk, müzik ve öyküdeki minimalizm [yalıncılık-sadecilik] renklendirmeye de yansır: Fazla parlak, canlı bir ton istemeyen yönetmen belki de Türkiye’de ilk defa uygulanan bir yöntemle, filmin renklerini soldurur.

Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki bu genel “minimalist” tutumunun acaba “politik” bir açılımı olabilir mi? Hiç şüphe yok ki *Mayıs Sıkıntısı* geleneksel anlamda siyasi, bağlı-yönelimli bir film değildir. Hatta bazı çevreler için oldukça “naif” bile sayılabilir. Ancak daha derinden incelendiğinde, *Mayıs Sıkıntısı* özellikle film yapma “yöntemi” ile bildik ticari sinema kalıplarını ve onların “ideolojik işlevlerini” (gerçeklikten koparma, hipnotize etme, rüya gördürme, tüketim ideolojisini normalleştirme vb.) tersine çevirmektedir. Öncelikle, yönetmen sıradan seyircinin ticari sinemadan (örneğin günümüz Hollywood sineması) beklediği “eğlenme,” “oyalanma,” ve “gerçeklerden kaçma” işlevini kesinlikle yerine getirmeyen. İzleyicinin ilkel dürtülerine hitap etmeyen Ceylan için seyircinin sıkılması ya da eğlenmesi hiçbir önem taşımamaktadır.⁵ İkinci olarak, *Mayıs Sıkıntısı*, Kracauer’in de altını çizdiği “doğa ve insan arasındaki diyalogu” yeniden kurmaya çalışarak, modern toplumun, teknolojik kargaşa içerisinde kaybolmuş, yabancılaşmış bireyine farklı bir yaşamın mümkün olduğunu hatırlatır. Tarlasında güneşin doğuşunu bekleyen ihtiyarın bomboş arazideki “güvenlik” ve “aidiyet” hissi, kentli bireyin kapısına vurduğu onlarca kilide rağmen çoktan unutmış olduğu bir duygudur. Son olarak, *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki genel “minimalist” yaklaşım “tüketim toplumuna” ve onun “fazlalıklar kültürüne” bir başkaldırı olarak görülebilir. Ceylan bu sessiz protestoyu şöyle özetler:

5 Bu noktada daha “kişisel,” “soyut” filmler yapan sanatçıların da ticari sinemayı “gerçekçiler” kadar dışladıkları vurgulanmalıdır. (Postmodernizmin tüketim toplumu ve kitle kültürüyle olan çapraşık ilişkisi dolayısıyla, “postmodern” sinema için aynı şeyi söylemek güç olabilir.)

...Bugün çok somut olarak hissettiğim şey, algılarımdaki keskinliğin giderek körelmekte olduğu. Ancak bir türlü emin olamadığım, bunun sadece giderek yaşlandığım için mi yoksa içinde yaşadığımız fazlalıklar kültürünün etkisiyle mi olduğu... Belki ikisi de, ama sadece üretim koşulları ve bütçe açısından değil, sinemanın anlatım araçlarının belli bir tutumlulukla kullanılması da benim için önemli. İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da... (Ceylan, 1999)

Uzak

Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı*'ndan üç yıl sonra çektiği *Uzak*'ın (2002), pek çok açıdan yönetmenin kariyerinde bir değişim noktasını simgelediği söylenebilir. Öncelikle, en önemli oyuncusu Yusuf rolünü oynayan (*Mayıs Sıkıntısı*'nın Saffet'i) Mehmet Emin Toprak'ın genç yaşında trajik bir araba kazasında ölmesi, sonrasında ise *Uzak*'ın Cannes film festivalinde en iyi erkek oyuncu ödülü de dâhil olmak üzere önemli ödüller kazanması Ceylan'ın uzun yıllar boyunca korumaya çalıştığı sessizliğini bozar. Popüler medya kanalları da dâhil olmak üzere pek çok yerde söyleşiler yapan Ceylan, kendisini tanıyanları şaşırtan bir biçimde, özel hayatından, film dağıtım süreçlerine kadar pek çok konuda açıklamalarda bulunur. Aslında önceki filmleriyle karşılaştırıldığında, *Uzak*'ta, "basit anlatı" geleneğine hâlâ sadık kalmaya çalışsa da yaşadığı çevreden, fotoğrafçı geçmişinden ve o özenle korumaya çalıştığı "insanı keşfetme merakından" *uzaklaşmaya* başlamış, biraz daha "farklı" bir Nuri Bilge Ceylan karşımıza çıkar.

Uzak, gemilerde iş bulmak amacıyla İstanbul'daki reklâm fotoğrafçısı kuzeni Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) evine gelen Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) öyküsünü anlatır. Mahmut, maddi olarak rahat olmasına karşın anlamsız ve heyecansız bir hayat sürmektedir. Geleneksel nezaket konuşmaları ve ilgi sözcükleri dışında (nerede kaldın, merak ettik...) Mahmut taşra-
lı kuzeninin yanına gelmesinden pek memnun görünmez. Zaman geçtikçe Yusuf, Mahmut'un evinde (aynı yakalamak için uğraştıkları zavallı fare gibi) kısıp kalır. Öte yandan Mahmut boşandığı eski karısının Kanada'ya gidecek olmasından dolayı üzgündür ve geçmişe dönük iç hesaplaşmalar yaşar.

Filmin adı (*Uzak*), aslında basit bir başlık olmaktan öte filmin çeşitli anlam katmanları içinde çok çeşitli yorum olanakları tanıyan bir kavram olarak karşımıza çıkar. “Uzak” öncelikle yaşadığı yeknesak kasaba ortamından uzaklaşmak isteyen Yusuf’un hayallerini simgeler. *Kasaba*’dan beri farklı hayatların özlemine duyan genç adam, *Mayıs Sıkıntısı*’nda kendisine verdiği sözü tutmayan akrabasının peşini bırakmamış, biraz öykünme biraz çaresizlikle uzaklara gitme hayallerini yine kuzenine bağlamıştır. Öte yandan “uzak,” Nuri Bilge Ceylan (ve alter egosu Mahmut) için gittikçe uzaklaşan kasaba değerlerini, aile ve yuva sıcaklığını yansıtır. Nuri Bilge Ceylan artık çocukluğunun geçtiği doğadan ve “uykusunun üzerine sıcak bir yorgan gibi örtülen tarlalardaki aile sohbetlerinden” çok uzaktır. Üçüncü olarak “uzak,” insanlar arasındaki “uzak”lığı, yabancılaşmayı temsil eder. *Mayıs Sıkıntısı*’nda “halden anlamama” olarak karşımıza çıkan insani zaaf, *Uzak*’ta ciddi bir yabancılaşma, birbirine “ısınamama” biçimini alır. Mahmut ve Yusuf arasında bir türlü kapanmayan mesafe, aslında Mahmut’un insanlarla genel iletişim biçimi olmuştur. Annesinin hastalığına karşı tamamen kayıtsız görünen Mahmut, ablası, yeğeni ve diğer yakınlarıyla da hiçbir anlamlı iletişime girmez. Son olarak “uzak,” Ceylan’ın uzun yıllar savasını verdiği “gerçekçi” sinemanın Kracauer’in adlandırmasıyla “basit anlatı” türünden ve onun fotografik temelinden artık yavaş yavaş kopmakta olduğunun da altını çizer.

Ceylan genel sinema dili açısından hâlâ minimalist bir “gerçekçiliği” savunuyor görünse de (alan derinliği, uzun çekimler, amatör oyuncular), temel felsefi kaygıları bakımından artık “doğa-insan armonisi,” “huzur,” “sükunet,” “pastoral insana övgü,” “abartılmayan duygular” yerine *Uzak*’la beraber “yabancılaşmış kadın-erkek ilişkileri,” “nihilizm” gibi daha kişisel, soyut temalara kaymış izlenimi vermektedir. Başka bir deyişle, Ceylan’ın kapitalist üretim ilişkileriyle kirlenmemiş görünen münzevi kişiliğinde ortaya çıkan Yasujiro Ozu tarzı minimalist “doğu bilgeliği” yavaş yavaş daha “neo-modern” bir yalnızlık felsefesinin “yüceltilmesine” yaklaşır.

Uzak filminde Ceylan'ın fotoğraf temelli “gerçekçi” sinema anlayışından ve “basit anlatı” türünden bir ölçüde uzaklaşmaya başladığını gösteren dört genel noktadan bahsedilebilir:

a) *Uzak*'ın temelini oluşturan kurmaca dünyası hâlâ sade ve “basit” anlatılardan oluşmaktadır. Filmde fazla bir hareket yoktur ve yönetmenin önemli amaçlarından bir tanesi de Mahmut'un rutin, “tutkusuz” hayatının akışını vermektir. Ancak diğer filmlerle kıyaslandığında *Uzak*'ta birbirine (“basit anlatı” sineması için) fazlasıyla tezat çizilmiş “kentli-taşralı” portreleri ve oldukça keskin dramatik “gerilimler” vardır. Mahmut'un yozluğuna ve hastalıklı bireyciliğine karşı Yusuf'un saflığı bazı sahnelerde oldukça vurucu biçimde hissettirilir. Örneğin, Mahmut kuzeninin yattığını sanıp lezbiyen pornosu seyretmeye başladığında, Yusuf telefonda annesine ağrıyan dişi için bir doktora gitmesini söylemektedir. Porno seyretmek ve “annesinin” sağlığı için endişelenmek arasındaki değersel uçurumun izleyicinin kafasında oluşturacağı çarpışma, gerçekçiliği savunan bir sinema anlayışı için fazla “müdahaleci” sayılabilir. Öte yandan filmin sonlarına doğru Mahmut'un Yusuf'u hırsızlıkla suçlamasıyla doruğa çıkan tek yönlü iktidar ilişkisi ve sadizm (Mahmut bir süre sonra Yusuf'a -fare alegorisiyle de vurgulanan- bir tür psikolojik eziyet etmeye başlar) Ceylan'ın önceki filmleriyle kıyaslandığında seyirciye oldukça yoğun “duygusal” bir süreç yaşatır. Basit anlatı filmlerinin en önemli özelliği olan “dramatik gerilimi” minimize etme ve insanın duygusal dünyasına olabildiğince abartısız biçimde “çevresel unsurlarla kaynaştırarak” yaklaşma çabası, *Uzak*'ta biraz terk edilmiş görünmektedir. Filmin kurmaca altyapısı içinde dikkat çeken alışılmadık bir başka nokta, Ceylan'ın genel sinema dili ve filmin atmosferi ile çelişen oldukça “kişisel” bir “dramatik evlilik” hikâyesinin de senaryoya eklenmiş olmasıdır.

b) Gerçekçi sinemanın belgeselle ortaklaştığı önemli özelliklerinden biri, karakterler, onları çevreleyen yaşam ve nesneler arasında bir bağ kurmasıdır. İnsan, çevresiyle, kendisini yansıtan nesnelerle bir ilişki halindedir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda karşımıza çıkan doğa-insan ahengi ve “ait olma” duygusu, *Uzak*'ta kapalı bir ev ortamı ile sınırlıdır. Aslında karakterler ve yaşadıkları ortam

arasında belli bir uyum olduğu söylenebilir. Mahmut ve yaşadığı çevre (evi) arasında herhangi bir “yabancılık” yoktur. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Baba uçsuz bucaksız bir tarlada nasıl “yuvasında” oluyorsa, Mahmut’ta film afişleriyle, belli bir tarihi olan nesneleriyle ve kendisiyle adeta özdeşleşen mobilyalarıyla (koltuk, ayak minderi) kendi “yuvasındadır.” Ancak bu yuva oldukça “kişisel” bir yaşam alanıdır ve gerçekçiliğin hayata, yaşama dönük bakışı ile kıyaslandığında fazla “bireysel” durmaktadır. Ayrıca bu evde başka insanlara da pek yer yoktur. Yusuf’un ev içindeki hareket alanını olabildiğince kısın Mahmut her marazi yalnız insan gibi eşyalarına ve belli nesnelere (çalındığını sandığı saat gibi) insanlardan daha çok değer verir.

c) *Uzak* filmi içerisinde belki de en dolaysız biçimde Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğrafçı geçmişinden ve “fotoğraftan gelen sinema anlayışından” uzaklaşmaya başladığını gösteren bölüm, Mahmut ve fotoğrafçı arkadaşları arasında geçen “fotoğraf bitti” tartışmasıdır. Bu tartışmaya ünlü fotoğraf sanatçısı Arif Aşçı ile dâhil olan Mahmut (ya da Nuri Bilge Ceylan)⁶ artık fotoğrafın bittiğini iddia eder. Buna karşı çıkan diğer dostları “insan kendisiyle, doğar kendisiyle ölür” diyerek, hem Mahmut’un “ruhen” tükenmekte olduğunun altını çizerek hem de en azından kavramsal düzeyde “fotoğrafın bitmediğini” hatırlatır.

“Fotoğrafın bitmiş” olması Kracauer’in gerçekçi sinema kuramı ve uzun yıllar “sinema pratiğini [kılığını-tarzını] fotoğrafa benzetmeye” çalışan Ceylan’ın geçmiş filmleri düşünüldüğünde ne anlama gelmektedir? Fotoğraftan gelen bir sinema en başta “yaşamı olduğu gibi yansıtan” bir sinemadır, çünkü fotoğraf çekme arzusu insan ve kendisini çevreleyen yaşam arasındaki bir “merak” ilişkisinden doğar. Fotoğrafçı insanı ve çevresini “keşfetmek” isteyen bir sanatçıdır. Nuri Bilge Ceylan için “fotoğ-

6 Nuri Bilge Ceylan kendisi ile yapılan bir söyleşide “fotoğraf bitti” düşüncesinin kendisine ait olmadığını, bunun Arif Aşçı’nın bir sözü olduğunu vurgular (*Vizyon*, Ocak 2003). Ancak bu söz filmde, kendini oynayan Arif Aşçı’nın değil, Nuri Bilge Ceylan’ın geçmişine çok benzeyen bir hayat süren (ve onun evinde yaşayan) Mahmut tiplemesinin ağzından çıkmaktadır. Sözleri ve diyalogları çok dikkatli seçen ve ekonomik biçimde kullanan yönetmenin bu tartışmayı sebepsiz yere perdeye taşımasının pek bir anlamı yoktur. Ayrıca Nuri Bilge Ceylan yine başka bir söyleşide “tutkusuz ve renksiz” bir hayatı anlatan *Uzak*’ın en “otobiyografik filmi” olduğunu söyler (*Mega Movie*, Aralık 2002)

rafin bitmiş” olması (en azından yakın dost çevrelerinde bunu tartışıyor olması) acaba sanatçının yaşam ve insan tutkusunun da kaybolmaya başladığının bir göstergesi olabilir mi? *Uzak*’ta, özellikle Mahmut’un kişiliğinde, kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlayan “nihilizm,” *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki “insan merkezli ve hayatın şiirine odaklanmış” sanat anlayışıyla çelişir görünmektedir. Mahmut, Ceylan’ın Nietzsche’den aldığı tabirle “acınası konforlar “içinde yaşayan bir zavallıdır. Reklâm fotoğrafçısı Mahmut için, *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki Muzaffer’in aksine, artık kasabaya gidip fotoğraf çekmek de fazla bir heyecan yaratmaz.

Aslında *Uzak*, kapalı bir mekânda ve Ceylan’ın hep olumsuz çizdiği “yoz” şehir ortamında geçmektedir. Ancak “fotoğrafın ve onun anlatı kalıplarının” bitmiş olmasından İstanbul’u sorumlu tutmak, filmin geneli düşünüldüğünde pek mantıklı sayılmaz. Bütün kent karşıtı söylemine rağmen, aslında Ceylan, İstanbul’u hiç de “düşman” gibi resmetmez. Kuşları, tablo gibi gemileri, beyaz kar örtüsü ile İstanbul “yaşam tutkusunu öldürecek” bir yer gibi görünmemektedir. Ancak sorun Mahmut’un (ve belki de Ceylan’ın) tutkusuz kişiliğinin İstanbul’da keşfedecek yeni bir “güzellik” aramayışındadır. *Uzak*’da İstanbul, her yerde karşımıza çıkabilecek (örneğin bir turizm rehberinde) güzel birkaç kar manzarası ve Sultanahmet fotoğrafına indirgenir. Kracauer’in özellikle vurguladığı ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda da karşımıza çıkan, fiziksel çevrenin özgürce keşfedilmesi anlayışı *Uzak*’ta birkaç güzel manzara ile “geçştirilmiş” görünür. Aslında filmin bütünü düşünüldüğünde Mahmut’un kuzeni Yusuf (gerçek hayatta da Ceylan’ın kuzeni olan Mehmet Emin Toprak) “yaşama arzusu” ve çevresini keşfetme isteği ile Mahmut’a bir tezat oluşturur. Hatta filmin, “basit anlatı” sineması ve mimesis felsefesinin ontolojik temeli ile en anlamlı bağının Yusuf olduğunu söylemek abartı olmaz.

d) Fotoğraf temelli sinemadan uzaklaşmaya başlaması, Ceylan’ın eskiden çok “minimalist” bir felsefeyle kullanmaya çalıştığı oyunculuk ve müzik gibi unsurlarda da biraz farklı yönlere girmesine neden olur. Aslında Ceylan hâlâ çoğunlukla amatör oyuncularını tercih etmektedir. Oyunculukta “doğallığa” büyük önem verir ve hayatı “olduğu gibi aktarmaya” devam eder. Ör-

neğin, Mehmet Emin Toprak'ın alnındaki oldukça dikkat çekici şişliği saklamak ya da kadrajdan çıkarmak gibi bir çabası olmaz. Ayrıca daha evvel vurgulandığı gibi Muzaffer Özdemir'le tekrar çalışmayı tercih etmesi, Özdemir'in durağan ve sade oyunculuğundan kaynaklanır. Uzun çekimler, oldukça ekonomik kullanılan diyaloglar da, Ceylan'ın önceki filmleriyle devamlılık gösteren unsurlardır. Ancak *Uzak*'ta Ceylan'ın sinema anlayışıyla ve hatta filmin (hâlâ tamamen bitmemiş olan) sade, yalın, nesnel anlatımıyla son derece uyumsuz görünen fazlasıyla “kişisel” bir “eski eş” bölümü vardır. Aslında bu rolü oynayan “profesyonel oyuncu” Zuhal Gencer gerçekten çok başarılı bir oyunculuk sergiler. Ancak Zuhal Gencer'in “belirgin” (tiyatro temelli) oyunculuğu, Muzaffer Özdemir'in neredeyse hiçbir tepki vermeden öylece durmaktan ibaret olan (ki aslında sinema kuramına göre de doğru olan budur) minimalist tarzıyla son derece çelişir. Hem tercih edilmeleri açısından (profesyonelle karşı amatör) hem de oyunculuk tarzlarıyla farklı iki “ekolü” temsil eden sanatçılar filmde hafif bir dengesizlik yaratır. Genelde hiç müzik kullanmamış olmasına karşın (garip bir gerilim hissi veren rüzgâr çanı hariç) Ceylan bu “eski eş” sahnelerinde Mozart'ı tercih eder. Bu seçim de aslında Ceylan'ın eski uygulamalarıyla pek uyuşmamaktadır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda müziği belli bir duyguyu yoğunlaştırmak için özellikle kullanmayan yönetmen, *Uzak*'ta tam tersini yapar: Seçilen dokunaklı klasik müzik, eski eşinden tamamen kopan Mahmut'un içsel yalnızlığını, seyirciye dramatik bir tonda hissettirir. Bu da, Zuhal Gencer'in Muzaffer Özdemir'in minimalizmiyle çelişen oyunculuğu gibi, filmin rüzgâr çanından ibaret arkadan gelen o çok kısık (minimal) sesiyle uyum sağlamaz.

Aslında burada genelde özetlenmeye çalışılan Kracauer'ın minimalist-gerçekçi sinema anlayışı, bir sanatçının seçebileceği pek çok farklı yoldan sadece bir tanesidir. Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*'na kadar, özellikle devrim sonrası İran filmlerinin başat kurmaca biçimi olan “basit anlatı” sinemasını ve onun sade yalın, doğa ve fiziksel çevre ile iç içe dünyasını tercih etmiştir. Bu filmlerin “sanat” yönü, hayatı “dönüştürmekten” çok, yaşamda var olduğuna inanılan “şiirselliği” yakalamak ve yansıtmakla

ilgilidir. Fotoğraf ve belgeselle büyük ortaklığı olan bu sinema anlayışı, burada vurgulanmaya çalışıldığı gibi, hayata ve genel ticari sinema uygulamalarına karşı da belli ölçüde politik, hümanist bir tavrı temsil eder. Ceylan, *Uzak*'la beraber daha kişisel, soyut bir sinema diline doğru kaymaya başlamıştır. Bu, elbette sanatçının kendi tercihidir; "gerçekçilik" estetik felsefesindeki "geleneklerden" sadece bir tanesidir. Ancak Ceylan'ın *Uzak* filminde karşımıza çıkan temel sorun, "kişisel" ve "soyut" bir sinema diline kaymaya başlamasından çok filmdeki "denge" unsurunun zayıflamasıdır. Biçimsel açıdan, *Uzak*, "basit anlatı" altyapısı içerisinde, karmaşık iç duyguları yansıtmaya çalışan (Kracauer'in deyişiyle) "tiyatrovary" bir öyküyü barındırmaya çalışır. Başka bir deyişle, Ceylan, sinema dili açısından Kiarostami temelli bir filmin üzerine, Bergman ya da Antonioni sinemasının dramatik kalıplarından parçalar yerleştirir. Ceylan'ın bütün filmleri ele alındığında, ne yapmak istediğini tam anlamıyla bilen, "ontolojisi" ve sinema "epistemolojisi" oldukça tutarlı bir film olması açısından *Mayıs Sıkıntısı*, bu satırların yazarı açısından, çok daha başarılıdır.

Taşra Üçlemesi'nden Kış Uykusu'na Nuri Bilge Ceylan'ın Distopik Yolculuğu

Yeni Türk Sineması'nın, aynı Yılmaz Güney gibi, Cannes film festivali sayesinde dünyaya açılan en önemli isimlerinden biri hiç şüphe yok ki Nuri Bilge Ceylan'dı. Güney'den farklı olarak, Ceylan'ın fazlasıyla kendine özgü sinemasal seçimleri oldu ve özellikle de sinema kariyerinin başlarında, popüler olmaktan ölesiye kaçındı. Ceylan, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinden oluşan *Taşra Üçlemesi*'nde İranlı sinemacı Abbas Kiarostami'nin "minimalizmi" ve Japon usta Yasujiro Ozu'nun "varoluşçu hümanizmi"ni yeğledi. İtalyan yeni-gerçekçi okulun estetik anlayışı da pek çok bağımsız sinemacı gibi Ceylan'ı etkilemişti. Kısacası, "Cannes yoldaşı" Güney'in belirgin siyasi söyleminden farklı olarak, Nuri Bilge, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin, "mütevazılık," "minimalizm" ve "belgeselci gerçekçilik" taraflarına eğildi... Tabii bütün bunlar, gizemli ve karmaşık Ceylan'ın ilk yönetmenlik dönemlerinde geçerliydi: Ceylan utangaçtı; röportaj vermez, sinema endüstrisinin "önemli" şahsiyetlerinden köşe bucak kaçardı. Sinema endüstrisinin

neredeyse bütün yerleşik kabullerine meydan okuyan bir “karşı-yönetmen”di adeta. Yarı otobiyografik bir film olan ve bir önceki filmi *Kasaba*’nın çekim öyküsünü anlatan *Mayıs Sıkıntısı*’nda Ceylan’ın bu konudaki mücadelesini açıkça görebiliriz. Ceylan, filmde, endüstri içerisindeki insanlarla hiç uğraşmak istemediğini anlatır ve bütün itirazlarına rağmen yaşlı ana babasına filmde oynamaları için yalvarır. Ceylan’ın münzeviliği, “tüketim toplumu” ve onun “aşırılıklar kültürü”ne duyulan bir tiksintiyi de ifade eder. Yani Ceylan’ın minimalizmi “varolan aşırılıklar kültürüne bir tür siyasi tepkidir” (Aliçavuşoğlu, 1999). Yılmaz Güney gibi “geleneksel” anlamda siyasi bir ton içermese de, Ceylan’ın ilk filmleri, “olumlayan bir postmodern” anlamda, ince siyasal, toplumsal hassasiyetler barındırır. “İşçi sınıfı”nın dertlerine mercek tutmasa da, “burjuva” sinemasal kılıflara ve seyirci beklentilerine kafa tutar Ceylan.

Uzak’tan on yıl sonra tekrar Cannes’da en iyi film ödülünü kazanan 2014 yapımı *Kış Uykusu* filmine baktığımızda ise bambaşka bir Nuri Bilge Ceylan çıkar karşımıza. Pek çok sinemacı, kariyeri boyunca farklı, hatta çelişkili yollar benimseyebilir. Ancak kanımca Ceylan’ın durumu, aynı bir zamanlar yaptığı şaşırtıcı filmler gibi, ilginç bir “tekillik” göstermektedir. Ceylan sadece farklı yollara sapmakla kalmamış neredeyse kendi “anti-tezine” dönüşmüştür. Özellikle zamanında bucak bucak kaçtığı “snob” [özenti] film endüstrisi ile girdiği ilişkiler söz konusu olduğunda Ceylan takipçilerini hayrete düşürmektedir. Bir zamanlar röportaj vermekten bile kaçınan yönetmen, artık rutin bir “kırmızı halı” figürüdür. Özenle korumaya çalıştığı kırılgan ama derinlikli hayat felsefesi de karanlık bir nihilizm içerisinde kaybolup gitmektedir. İlerleyen satırlarda, *Kış Uykusu* filmi, *Taşra Üçlemesi* ile bu bağlam içerisinde, karşılaştırmalı biçimde tartışılacak ve Ceylan’ın eskiden ince bir “belirsizlik” üzerine kurguladığı sanat felsefesinin, karanlık bir postmodern hiççiliğe gidişinin ayrıntıları incelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda *Taşra Üçlemesi*’nde Ceylan’ın özenle resmettiği doğa ve Anadolu imgesinin, *Kış Uykusu*’nda boğucu ve adeta “distopik” bir mekânsal hapishaneye dönüşünün de izleri sürülecektir.

Taşra Üçlemesi

Ceylan'ın çocukluğu, babasının Amerika'da ziraat mühendisliği diploması aldıktan sonra döndüğü (*Kasaba*'da çok tartışılan "Amerika'da okuyup da Türkiye'ye dönülür mü?" mevzusunun gerçek arka alanı) Çanakkale'nin Yenice ilçesinde geçer. Mutlu çocukluk günleri Ceylan için çok önem taşır ve *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinden oluşan *Taşra Üçlemesi*'nde bu konuya defalarca döner. Yenice'nin göz alıcı doğası ve masum çocukluk yılları ilk filmlerinin ana temasıdır. *Kasaba*'dan *Uzak*'a kadar çektiği bütün filmler Ceylan'ın doğadaki bu uyumlu yaşantıdan kopuşunu ve bu kopuşun getirdiği acı ve yabancılaşmayı da dile getirir. Bu "derin ekolojik [çevrebilimsel]" bilinç ve çocukluk masumiyetine duyulan özlem sadece filmlerin senaryoları ile sınırlı değildir aslında. Her nevi "sah-telikten" nefret eden Ceylan filmlerinde profesyonel oyuncular kullanmak istemez. İlk filmlerinde aile bireylerini (anne-baba, eş, kuzen...) başkahramanları olarak seçer. *Uzak*'ın Cannes'daki beklenmedik başarısına kadar neredeyse hiç popüler gazete röportajı vermez. Bürokratik ayrıntılarla uğraşmak istemediğinden Kültür Bakanlığı fonlarına başvurmaz. Bu yüzden ilk filmleri inanılmaz küçük bütçelerle çekilir. Ceylan'ın ilk filmleri (Ceylan muhtemelen farkında olmasa da) Alman gazeteci ve kuramcı Siegfried Kracauer'ın 1960'da kaleme aldığı *Sinema Kuramı* (Theory of Film) kitabında incelediği "gerçekçi sinema" estetiğini büyük ölçüde yansıtır. *Frankfurter Zeitung* gazetesinin önde gelen yazarlarından olan Kracauer, "fiziksel gerçekliğin kutsanması" olarak adlandırdığı gerçekçi sinemaya büyük saygı duyar ve bu sinema geleneğinin "içeriğin" "biçime" galip geldiği ilk estetik tarz olduğunu savlar. Kracauer, geleneksel sanatların diliyle yeni bir sinema anlayışı getirilemeyeceğine kuvvetli bir inanç duyar ve özgün bir "sinematik yaklaşım" kurgulamaya uğraşır. Kracauer bir bakıma geleneksel yaklaşımları küçümser ve "fiziksel gerçekliği deneyimlememize olanak sağlayan yeni kurmaca-belgeselci bir tarzı" savunur (Kracauer, 1960: 39). Kracauer'e göre sinemanın temel konusunu kendini doğal olarak sunan "fotoğraflanabilir" dünya sağlar. Ayrıca "sinemasal içerik" ve "sinemasal olmayan içerik"

diye de bir ayrıma gider Alman kuramcı. O'na göre "sinemanın konusu ancak kameranın yakalayabileceği fiziksel gerçekliklere dayanıyorsa, 'sinemasal' bir içerikten bahsedilebilir" (1960: 270). "Hayatın akışını yakalamak" Kracauer için en temel meselelerden biri, sinemasal ifadenin en olmazsa olmaz koşuludur. Bu yüzden, basit bir hikâyenin, "kameraya yakalanmış bir hayatın" arka alanını oluşturduğu "basit anlatı" (*slight narrative*) sineması Kracauer için en ideal sinemasal biçimdir. Bu tarz bir anlatıda, oyunculuk, mizansen ve diyalog, görsel malzemeyi boğmamak adına mümkün olan en az düzeye indirilir. Kendisi de fotoğrafçı olan Ceylan, ilk yönetmenlik yıllarında Kracauer'in de hararetle savunduğu, "sinema ontolojik olarak fotoğrafın devamıdır" savına yakın durur. Karmaşık senaryolara hiç yüz vermez, sadece gündelik yaşamın ayrıntılarıyla zenginleştirilmiş temel bir "tema" üzerinden eserini kurgular. Böylelikle *Kasaba*'da, doğduğu topraklardan gitmek isteyen genç bir adamın can sıkıntısını paylaşıırken, gündelik kasaba yaşantısının sanatsal fotografik ayrıntılarını da izleyebiliriz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda ise Ceylan yarı-otobiyografik bir tonda *Kasaba*'yı çekerken yaşadığı sıkıntıları aktarır bize. Filmi çekerken ailesi ile yaşadığı sorunlar, kasabada sağlıklı bir iletişim kurmanın zorluğu ve babasının toprağını kadastroculardan koruma arzusu filmin göze çarpan belli başlı temalarıdır. Doğa-insan uyumu *Mayıs Sıkıntısı*'nda büyük bir yer tutarken, Üçlemenin son filmi *Uzak* Ceylan'ın büyük şehirdeki "yabancılaşmasına" ve çocukluğundan tamamen kopuşuna eğilir. Ceylan'ın Cihangir'deki evinde çekilen *Uzak*'ta, *Mayıs Sıkıntısı*'nın sonunda ayrılan iki kuzen yeniden bir araya gelir; ancak bu buluşma Yeniceli çaresiz Yusuf ve artık İstanbullu olmuş mutsuz ama düzenini oturtmuş Mahmut arasında bir güç oyununa döner. "Gerçekçilik" geleneği içerisinde kendine yer bulsa da Ceylan'ın ilk filmleri, sanatsal üretimin ayrılmaz bir parçası olan, bir tür "çok anlamlılık" ya da "belirsizlik" duygusunu da her zaman barındırır. İletişim eksikliği ya da insan doğasının onulmaz bencilliği gibi ifadelerle çerçevelenebilecek bu "belirsizlik" ya da "çok anlamlılık" durumu Ceylan'ın ilk filmlerinden itibaren varlığını hissettirse de anlatıyı boğacak ya da sinemasal ifadeyi gerçeklikten tamamen kopararak

“anlamsızlaştıracak” boyutta olmaz. Aslında Kracauer de sinema sanatının önemli özelliklerinden birinin “belirsizlik” duygusunu her zaman beslemesi olduğunu söylerken (yine) Ceylan’ın seçimlerine yakın durur. Şöyle der yazar:

Doğal nesneler çok çeşitli ruh hallerine, hislere, ifade edilemeyen düşüncelere dokunabilen çeşitli anlam katmanları ile çevrelenmiştir; bir başka deyişle, kuramsal olarak sonsuz bir ruhsal ve zihinsel izdüşüme sahip olabilirler... İnsan yüzleri içsel deneyimlerle şekillenmiştir, eski evlerin çeperleri sakinlerinin yaşamışlıkları ile kaplıdır... Sinemasal imgeler doğal nesnelerin bu belirsizliklerini yansıtır. Ne kadar seçici olursa olsun, bir film karesi, çok anlamlılığıyla bir doğal nesneyi ya da Lucien Seve’in deyişiyle “gerçekliğin anonim halini” içermekten tam bir olgunluğa erişemez. (1960: 69)

Taşra Üçlemesi’ni oluşturan bu üç filmde de Ceylan, Kracauer’in “hayatın akışı” ve “belirsizlik” kavramlarına yakın duran bir anlatı tarzını benimser.

Ceylan’ın erken dönemlerindeki “minimalizm” ve “dışavurumcu gerçekçiliğinin” bir başka kaynağı ise hiç şüphe yok ki İtalyan yeni-gerçekçi estetiğidir. İtalyan yeni-gerçekçiliğinin ustaları gibi, Ceylan da profesyonel olmayan oyuncularla yeğler ve (yine Yılmaz Güney gibi) kendisini çevreleyen fiziksel gerçekliği nesnel biçimde aktarmaya çalışır. Ama seyirciyi kendi siyasi çizgisi doğrultusunda bağlamaya çalışan Güney’in aksine, Ceylan’ın derdi “sanatın yalanını minimize etmektir” (Özgüven, 2003: 12). Seyirciyi aldatmak ya da elinin içinde tutmak anlamına gelebilecek her türlü müdahaleden kaçınma isteği Ceylan’ı, Abbas Kiarostami’nin masum “basit anlatılarını” çağrıştıran çok sade filmler çekmeye iter. Ceylan’ın kendisinin de ifade ettiği gibi *Taşra Üçlemesi*, Abbas Kiarostami ve Yasujiro Ozu sinemalarından çok etkilenmiştir. Toparlayacak olursak, Ceylan’ın “fiziksel gerçekliğin kutsanması” olarak adlandırılabilen “basit anlatı” sinemasından kopuşunu simgeleyen *İklimler* (2006) filmine kadar geçen süre içerisinde çektiği ve *Taşra Üçlemesi* olarak adlandırdığı ilk dönem filmlerinin ortak özellikleri şunlardır:

a) Gerçekçi sinemanın ontolojik kaynağı olarak “fotoğrafa” duyulan derin tutku. Yukarıda da ifade edildiği gibi, Siegfri-

ed Kracauer'in çalışmalarını (muhtemelen) bilmiyor olsa da, Ceylan'ın ilk filmleri Kracauer'in kuramsal çalışmalarını örnekler niteliktedir. Kracauer (ve biraz farklı vurgularla olsa da) Fransız eleştirmen André Bazin'in hararetle savunduğu gerçekçi sinema estetiği, gerçekliğin görselleştirilmesinin önüne geçmeyen basit, tesadüfi hikâyeler kurgulamak gibi özgün bazı tercihleri yansıtır. Sinemasal anlatıyı diğer sanat dallarından farklı kılan bu tercihler, hikâyenin "geçirgenliğini," anlık, kendiliğinden ayrıntılara açıklığını ve aynı yaşam gibi, hep "sürmesini," bitmemesini vurgular. Sinemasal anlatı "toprak" yani "maddi yaşam" ve gündelik yaşantının basit ayrıntıları üzerine kurulmalıdır. Hamid Dabashi'nin deyiimiyle bu "tefekür" sineması (*cinema of contemplation*) "varoluşun zararsız kabalığının ardındaki güzelliği" ortaya çıkarabilir (Dabashi, 2001: 36).

b) Siyaset dışı gibi görünse de yeni bazı siyasal-toplumsal "hassasiyetleri" yansıması. Yılmaz Güney ya da yeni-gerçekçi ustalar Luchino Visconti ya da Guiseppe de Santis'in aksine, Ceylan açık seçik bir siyasi söyleme sahip değildir. Ancak yavaş ve mütevazı hikâyelerle var olan aşırılıklar kültürüne ve tüketim toplumuna aykırı düşerek, minimal oyunculuk, kamera, kurgu ve ses tercihleri ile sinemanın "yalanını" iyice azaltmaya çalışarak, popüler sinemanın egemen kabullerini tamamen kişisel işlerle derinden sarsarak bir tür "anarşizan" tavrı da barındırmaktadır. Ayrıca özellikle *Mayıs Sıkıntısı*'nda altını çizdiği "doğayla bütünleşik" mütevazı yaklaşım, kendi geçmişindeki arayışlarla da birleştiğinde (Ceylan gençliğinde Doğu felsefelerine ilgi duymuş ve Katmandu'ya kadar gitmiştir) günümüzde "derin ekoloji" olarak bilinen önemli bir (postmodern) ekolojik-anarşist yaklaşımı da hatırlatır.

c) Ne yazık ki sonradan "toplumsal olandan tümünden kopuşla" noktalanın arka alanda beliren bir "bireycilik" ve "karamsarlık" vurgusu. Ceylan'ın yukarıda irdelenen, doğa, uyum ve mütevazılık temelli ilk dönem "anarşizan" filmlerinde bile, insan doğasına karşı belirgin bir kötümser bakış alttan alta kendini hissettirir. Gerçek duygudaşlık ve dayanışmanın istisnai görüldüğü bu dünyadaki kahramanlar, Ceylan'ın ilk filmlerinde dahi,

Kiarostami ya da yeni-gerçekçi ustaların karakterlerine göre çok daha tembel ve bencildirler. Bu bencilliğin yoğunluğu ve yarattığı “çatışma” *Kasaba*’dan *Uzak*’a doğru dramatik biçimde artar ve ilk filmdeki masum insani defolar, *Uzak*’ta (Mahmut karakterinin Yusuf’un çaresizliğine karşı gösterdiği büyük kayıtsızlıkla) neredeyse sadizme yaklaşır. 2006 yapımı *İklimler* ve sonrasında ise Ceylan, kendisini o çok değer verdiği çocukluk masumiyetinden iyice koparacak, farklı “nihilist” rüzgârlarla savrulur.

Karamsar Bir Nihilizme Doğru

Nuri Bilge Ceylan’ın erken dönem filmlerini “postmodern” olarak adlandırmak çok yerinde olmayabilir. Bu filmler pek çok açıdan “biricik” özelliklere sahiptir, otobiyografik nitelikler taşır ve “auteur” bir sinemacının özgün dehasını yansıtır. Modernist bir “derinliği” fazlaca taşımasalar da, bu filmler bizi çevreleyen fiziksel gerçekliğe inanır ve bu gerçekliği belli ölçüde ortaya sererler. Ancak aşağıda ayrıntılandırmaya çalışacağım sebeplerden dolayı, *Taşra Üçlemesi*’nden *Kış Uykusu*’na Nuri Bilge Ceylan’ın, yazar Pauline Marie Rosenau’nun “şüpheli postmodernizm” olarak adlandırdığı bir tutuma artarak kaydığını savlamak da yanlış olmaz. Rosenau’ya göre:

Şüpheliler, modernliği bir çürüme dönemi olarak kavramalarına, dünyanın kaçınılmaz olarak nihai bir çöküşe, unutuluşa ve ertelenemeyecek bir özyıkıma doğru gittiğini düşünmelerine uygun düşen bir siyasi kinizmi benimserler... Şüphelilerin ontolojik bilinemezlikleri onları her türlü siyasi projeden vazgeçmeye iter... Normatif [kabullere dayalı-düzgüsel] bir boşlukta hayatta kalma mücadelesi verirler. (Rosenau, 1992: 139)

Nuri Bilge Ceylan hiçbir zaman geleneksel anlamda “siyasetle ilgilenen” bir yönetmen olmadı. Özellikle 1960 ve 70’lerdeki sinemacıların sert siyasi polemikleri düşünülecek olursa (mesela neo-Kemalist toplumsal gerçekçilerle Onat Kutlar gibi Marksist eleştirmenler arasındakiler) Ceylan kesinlikle çok “apolitik” görünebilir. Ama yukarıda da altını çizmeye çalıştığım gibi, özellikle ilk filmlerinde yaptığı sinemasal seçimlerle yine de bir tür “felsefi derinlik ve toplumsal hassasiyete” sahip olduğu söylenebilir.

Profesyonel olmayan oyuncuların tercih etmesi, öykü anlatımında yeğlediği minimalist yaklaşımlar, medyayla kurduğu mesafeli ilişki, varolan baskın sinema kulgılarına karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Ama verdiği az sayıdaki röportajda kendisinin de ifade ettiği gibi, Ceylan, geçen yıllar içerisinde yavaş yavaş “metaforik” olarak ölmeye başlar ve “algılarındaki keskinlik de hızla azalmaktadır” (Aliçavuşoğlu, 1999). Kanımca bu yok oluş ve çözülme sinemasına o kadar siner ki, filmleri, basit birer sanatsal yapıt olmaktan öte adeta (kimsenin duyamadığı) bir “yardım çılgılığı” halini alır. Mesela *Uzak* filminde, Mahmut (aslında Nuri Bilge) içki masasına topladığı arkadaşlarına “fotoğraf ölüyor” dediğinde, Arif Aşçı’nın canlandırdığı fotoğrafçı arkadaşı “insan kendisiyle doğar kendisiyle ölür” diyerek aslında fotoğrafın değil Mahmut’un ölmekte olduğunu haykırır. Ve özellikle de *İklimler*’i izleyen süreçte, Nuri Bilge Ceylan’ın kuzeni ve başrol oyuncusu Mehmet Emin Toprak’ın acı bir araba kazasında ölmesinin ardından, Ceylan kendisini metaforik olarak “canlı” tutan çocukluğu ve Yenice ile olan bütün bağlarını koparır. Bundan sonrasında ise her şeyin hep daha kötüye, karanlığa doğru gittiği “distopik” bir hava hâkim olur Ceylan filmlerine. “Ölüm” (ya da “kayıp”), filmlerinin temel izleği haline gelir: *Bir Zamanlar Anadolu*’da filminde komiserin aradığı kayıp ceset ya da *Üç Maymun*’da ölümlü aileyi mahveden küçük oğlan figürü bu “ölüm” temasının birkaç doğrudan ifadesidir. Ancak böyle doğrudan yansıtılmadığı zamanlarda bile, “ruhen” ölmüş olma ya da postmodern bir deyimle “bireysel parçalanmışlık ve hissizlik” fikrini besleyen genel bir depresif atmosfer bütün filmlere hâkim olur. Acı ve kaygısını hiç olmazsa açıkça dışa vurabilen, belirli bir kimliğe, inanç ve değer sistemine sahip modern “öznenin” aksine, Ceylan’ın kayıp ruhları tutkusuz, kimliksiz ve muğlaktır. Hâlbuki belirsizlik ya da “çok anlamlılık” Ceylan’ın eski filmlerinde de var olsa da, filmlere modernist bir anlam şeması ve felsefi “derinlik” verebilecek “olumlu” ya da en azından “özdeşleşilebilir” bazı karakterler *Taşra Üçlemesi*’nde göze çarpar. *Uzak*’ta, taşradan gelen istenmeyen kuzen Yusuf, bencil ve yabancılaşmış Mahmut’un karşı tezidir. Fareyi bile canlı canlı çöpe atmaya kıyamayan Yusuf iyi

kalpli, neşeli ve hayalperesttir. Yabancı basında bazı eleştirmenler tarafından⁷ *Uzak* filmiyle, kanımca yanlış olarak, bağlantılandırılan *Kış Uykusu*'nda ise kahramanların hiçbirisinin geleneksel anlamda tanımlanabilir bir karakteri yoktur. Aynı anda hem "iyi" hem "kötü" ya da hem "haklı" hem "haksız" olan kişiliklerin bitmek bilmez diyaloglarına ve tuhaf davranışlarına (canlarının ölesiye sıkıldığı ve manen "kayıp" olmaları dışında) manalı bir açıklama getirmek mümkün görünmez. Bu durum izleyiciyi, Fredric Jameson'un "hislerin ve tarihselliğin sönümlenişi" olarak adlandırdığı, anlamın ortadan kaybolduğu (ya da çok fazla "anlam patlaması" olduğu) bir bireysel "apati," hissizleşme haline götürür. Son dönem yaptığı filmlerin bazılarında Ceylan'ın ve kahramanlarının (hem kendilerinde hem de seyircide) yarattıkları bu bireysel hissizlik hali, Jameson'un yine *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm'in Kültürel Mantığı* kitabında bahsettiği *Pastiş*, yani "boş tekrar, taklit" olgusunu da akla getirir (Jameson, 1992). Jameson'a göre, "pastiş" postmodern bir olgudur ve eski bir tarzın ya da konunun ruhsuz bir taklidinden ibarettir: "Pastiş, parodi gibi, benzersiz ya da nevi şahsına münhasır bir tarzın, dilsel bir maskeyle ya da ölü bir dilde taklididir. Ama pastiş bu taklidin yansız bir kılığıdır ve parodideki ikincil amaçlara sahip değildir" (1992: 17). Bu bağlamda, acaba Ceylan'ın, mesela Cannes'da en iyi yönetmen ödülü kazanan filmi *Üç Maymun*'un (2008) Yılmaz Güney'in *Baba* (1971) filminin bir tür "pastişi" olduğunu savlamak mümkün müdür? Dünyaca tanınan bir yönetmen olarak Ceylan bu tür bir öykünmeyle itham edilmese de, Agah Özgüç gibi bazı eleştirmenler Ceylan'ı Yılmaz Güney'in *Baba*'sını kopyalamakla oldukça sert biçimde suçlamışlardır. Kitabının kapağını Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminden bir kareyle süslemiş olan Özgüç şöyle yazar:

...Filmin temel öyküsü Yılmaz Güney'in 1971 yapımı *Baba*'sından alınmıştır ana karakterlerin mesleki konumları değiştirilerek. Ama filmin olay örgüsü, birkaç ayrıntının dışında değişmez. Filmin jeneriğinde, yararlanılan kaynak gösterilseydi, değerin-

7 Bkz., Howard Finnstein (2014) "Once upon a Time in Cappadocia: The Scaping of Winter Sleep" *Filmmaker*, Oct. 28, filmmakermagazine.com/88112-once-upon-a-time-in-cappadocia-the-scaping-of-winter-sleep/

den bir şey mi yitirecekti? O bir Nuri Bilge Ceylan olduğu için dokunulmayıp es geçildi. Eğer başka biri olsaydı yanmıştı... (Özgü, 2014: 104)

Yine bir eleştirmen-yazar olan Fatih Özgüven de *Radikal*'deki makalesinde filmi "Güney'in *Baba* filminin Bergmanize bir versiyonu" [sürümü] olarak adlandırır (Özgüven, 2008). *Üç Maymun* gerçekten de hikâye olarak Güney'in filmiyle büyük benzerlikler taşır (yoksul adam işlemediği bir suç için cezaevine girer ve asil suçlu olan zengin patronu yoksul adamın karısına kur yapar) ancak Güney'in "sınıfsal" vurgusundan oldukça uzaktır. Güney'in derdi burjuva sınıfının ahlâksızlığından dem vurmak iken, Ceylan, belki de karamsar varoluşçu yönetmen Zeki Demirkubuz'la girdiği gizli rekabetin bir yansıması olarak, soyut bir suçluluk duygusu ve "içimizdeki şeytan" türü basmakalıp bir Dostoyevski parodisi ortaya koyar. Fakat çok tuhaftır ki Güney'in filmiyle olan benzerlik gerçekten aşikâr olmasına rağmen, nedense *Üç Maymun*'da efsanevi Güney'e doğrudan bir gönderme yapılmaz. Yine "pastiş" tanımı içerisinde inceleyebileceğimiz başka bir "kuru tekrar" da *Kış Uykusu*'nda karşımıza çıkar. Filmdeki aşırı uzun ve hiç sinematik olmayan diyaloglarda, bu sefer hem filmde hem de söyleşilerde açık açık ifade edildiği gibi, Çehov, Dostoyevski ve Shakespeare'den esinlenilmiştir. Çehov, geçmişte Ceylan'ın hep en sevdiği yazarlardan olmuştur ve yaptığı ilk filmlerde Çehov'un trajedi ve mizahı birleştiren üslubundan gerçekten de çok etkilenir. Neredeyse hiç uzun diyalog barındırmayan, doğanın baş aktör olduğu bir mekânda acı ve umudu birleştiren *Mayıs Sıkıntısı* da Çehov'a adanmıştır. Yazar Rekin Teksoy *Mayıs Sıkıntısı* için şunları söyler: "Film, Çehov'u anımsatan sessiz sahneleriyle, doğanın sesine yaptığı vurguyla, abartısız sade anlatımıyla ve doğayı bir karakter olarak ele alışıyla, sinema tarihimizde bir ilktir" (Teksoy, 2008: 122). *Kış Uykusu*'nun "pastişi" anımsatan soğuk ve sevgisiz atmosferinde ise kahramanlar seyircinin ruhuna dokunamayan bitmek bilmez diyaloglarıyla, Çehov'un bir zamanlar Nuri Bilge Ceylan için ifade ettiği duygudan çok uzakta, adeta şizofrenik bir boş tekrar döngüsünde, olsa olsa bir Çehov *déja vu*'sü yaratabilirler.

Özetleyecek olursak, “belirsizlik” Ceylan sinemasında, en baştan beri, hep var olagelmıştır. Değişik yazar ve eleştirmenlerin de belirttiği gibi, Ceylan’ın erken dönem filmleri “çelişkili” öğeleri, yine de tanımlanabilir ve aşına bir dünya içinde kurgular. Asuman Suner’e göre, “aidiyet” Ceylan’ın erken dönem filmlerindeki önemli izleklerden biridir ama “kalmak ya da gitmek” arasındaki gerginlik hiçbir zaman tam olarak çözülmez: Ceylan aidiyete dair paradoksunu [aykırı kanıyı] sonuçlandırmaz; bunun yerine paradoksu [aykırı kanıyı] hünerli biçimde kabullenir (Suner, 2010: 111). *İklimler*’den sonra bu belirsizliğin “olumlayan kabulü,” yerini, Baudrillard’ın “anlamın içe çöküşü” (*implosion*) kuramında kullandığı, distopik “kara deliklere” bırakır. Bu, özellikle, Ceylan’ın “her şey ve hiçbir şey hakkındaki” (Donadio, 2014), Baudrillard’ın “toplumsal entropiye” [durağanlaşmaya] götüren medya mesajları” gibi çelişkili anlamlara boğulan *Kış Uykusu* için geçerlidir. Bu durum “kara deliğe çekilmiş gibi yok olan mesaj ve önermelerin zihinlerinde eriyip gittiği durgun ve sessiz bir seyirci kitlesini” akla getirir (Kellner ve Best, 1991: 121). Gerçekten de üç saatlik film boyunca yerinden kıpırdamadan filme “bakan” izleyici filmin sonunda, yaşadığı çelişkili anlam bombardımanından pek az şey hatırlamaktadır.

Kış Uykusu

Yönetmenin tabiriyle “her şey ve hiçbir şey hakkındaki” *Kış Uykusu*, “özgür atlar” diyarı anlamına gelen Kapadokya’da çekilir. “At” alegorisi önemli bir motiftir ve filmin sonuna kadar zaman zaman çelişkili pek çok anlamı ifade eder. At öncelikle özgürlük ve gençliği simgeler. Kapadokya’nın vahşi atları, etrafı motosikleti ile turlayan otel müşterisi genç Timur (Mehmet Ali Nuroğlu) gibi, bu efsanevi vadide özgürce dolaşırlar. Timur da, görmeyi umduğu atlar gibi, asi ve köksüzdür. Diğer karakterlerin aksine, bu karanlık ve cansız distopyaya ait olmayan, Ceylan’ın ilk dönemlerinde yaptığı filmlerdeki mutlu ve coşkulu mekânlardan çıkagelmiş bir “hayalettir” adeta. Ancak sonsuz özgürlüğü (ve bir zamanlar hayatın anlamı peşinde uzak diyarlara solo seyahatler yapan idealist Nuri Bilge Ceylan’ın gençliğini) çağrıştırmasına

karşın, Timur istemeden de olsa gizemli otel sahibi Aydın'ı (Haluk Bilginer) vahşi bir atı yakalayıp evcilleştirmeye iter. Artık gençliğini ve seyahat tutkusunu tamamen kaybetmiş Aydın'ın kendisine teklif ettiği konforu ve pek de samimi olmayan arkadaşlığı kabul etmeyen Timur otelden gidince, turistler görsün diye yakalanan at artık "tutsaklığı" ve "vicdan azabını" yansıtır. Sevgisiz akrabaları ve komşularıyla çevrili Aydın en sonunda atı serbest bırakır. Ama bu vicdani eylem Aydın için sadece anlık bir karardır ve onu, sıradan bir pazar gününde, arkadaşlarıyla ava çıkıp tavşan öldürmekten alıkoymaz. Bu "senteze" ulaşmayan tuhaf diyalektik film boyunca süregider: Her önerme ya da ortaya konan fikir kendi karşı tezi ile buluşur ancak ortaya yeni bir "anlam" şeması çıkmaz. Hiçbir şey mutlak değildir, her şey kendi zıddı ile maluldür şeklindeki bu yaklaşım yine postmodern ve distopik bir terim olan "muğlaklık" ya da "bulanıklık" fikrini akla getirir. Bu "toz bulutu" kıvamındaki filmin temel hikâyesi ise şöyle özetlenebilir: Eski bir oyuncu olan Aydın, Kapadokya'da küçük bir otel işletmektedir. Aydın mutlu olmak için her şeye sahip gibi gözükse de, dul ablası Necla (Demet Akbağ) ve mutsuz genç karısı Nihal (Melisa Sözen) ile paylaştığı yaşantısı sürekli bir didişme içinde geçer. Hikâye geliştikçe, kahramanların uzun ve tekrar eden diyaloglarından, aslında her birinin, aynı Aydın'ın yakaladığı at gibi, "tutsak" olduklarını öğreniriz. Ceylan'ın önceki filmlerinin aksine, "İstanbul'a dönmek" hayali bu kez "özgürleştirici" bir düştür. Ancak İstanbul'da gerçekte kendilerini hiçbir şeyin beklemediğinin farkında oldukları için, bu zindandan çıkmak için bir hamlede bulunmazlar. Karlı kasabada fiziksel olarak takılıp kalmış olma haline, birbirleriyle bir türlü anlaşılamayan karakterlerin iletişim-sizliği de eklenir. Bu "dil hapishanesinde" kahramanlar, sürekli, mantıklı bir sonuca varamayan soyut felsefi tartışmalara girerler. Örneğin Aydın'ın ablası Necla "kötülüğe karşı direnmeli miyiz?" sorusunu ortaya atar. Necla'ya göre kötülüğe direnmezsek belki de kötülüğü yapanın vicdanına bir şans vermiş oluruz. Aydın ise kardeşinin sorusuyla fazlasıyla eğlenir ve "holokost [Yahudi soykırımı]" örneğini vererek kötülüğe direnmeyerek vicdanı harekete geçirmenin pek de mümkün olmadığını anlatır. Sonrasın-

da Necla ve Nihal “boşanmak ve İstanbul’a gitmek” konusunda benzer bir tartışma yaşar. Yine Aydın ve Nihal, ilişkileri üzerine sonu gelmeyen konuşmalara dalar. Klostrofobik mekânlarda geçen bu yorucu ve sonuçsuz diyaloglardan geriye kalan ise hiçbir şeyin “gerçek,” “güvenilir” ve “saf” olmadığıdır. Ya da Jonathan Romney’in *Sight and Sound*’da belirttiği gibi, “cehennem başkalarıdır” diyen Sartre’ın *Huis Clos* oyununu hatırlatır bu boğucu konuşmalar.⁸ Tabii “cehennem başkalarıdır” diyen Sartre’ın *Kapalı Oturum*’u (*Huis Clos*) kaderci bir “yalnızlık” güzelleme değil özgürlük adına yazılmış varoluşçu bir manifestodur. Hâlbuki Ceylan’ın filmi hepimizin varoluşa “atılmış” olduğunu savlayan Nietzsche-Heidegger geleneğine yakın durur. Özen Nergis gibi bazı yorumcular ise Aydın’ın evinde kiracı olarak kalan yoksul ailenin “sınıf” temelli siyasal bazı okumalara izin verdiğini düşünür. Şöyle der Nergis:

Orta Anadolu’nun kırsal bir bölgesinde geçen *Kış Uykusu*, Ceylan sinemasının tekrarlayan bir motifi olan kır-kent ikiliğini merceğe alarak sınıf çatışmasına da önemli bir yer açar. Sınıf çatışmasıyla şiddetlenen şehir-köy zıtlaşması öncelikle ev sahibinin yüksek bir tepede kiracının ise aşağılarda yerleşmiş olmasıyla karikatürize edilir. Tepenin yukarılarından kiracılarına bakan Aydın, hem varoluşsal bir krizin eşliğindeki burjuva karakter hem de maddi ve toplumsal sermaye peşinde koşarken kendini, komik bir şekilde, cömert zanneden varsıl bir adamdır. Aşağıdaki köyde yaşayan kiracılara ise filmde yeterince yer verilmez. Hayatları hakkındaki ayrıntıları göremeyiz. (Nergis, 2015)

Nergis’in de belirttiği gibi kiracılar hakkında çok az bilgi verilir *Kış Uykusu*’nda. Gerçekten de Aydın ve ailesine kıyasla sınıfsal açıdan farklı bir konumdadırlar ve zengin-yoksul ikiliği Aydın ve kiracı aile arasındaki çatışmada kesinlikle büyük yer tutar. Ancak Ceylan’ın bu zıtlığı ortaya koymaktaki amacının, köktenci manada bir sınıf çözümlemesine girmek olduğu şüphelidir. Öncelikle, Ceylan ne filmlerinde ne de söyleşilerinde hiçbir siyasal-toplumsal meseleye doğrudan bir gönderme yapmaz. Bu beklentiler ortaya konduğunda Ceylan açıkça, “Ben film çekerken var

8 Jonathan Romney, “Film of the Week: Winter Sleep.” *Sight and Sound*, Nov. 28, 2014, www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-winter-sleep.

olan durumu düşünmem,” der. “Sinemacının görevi, gazeteciden farklıdır; yönetmen daha çok seyircinin ruhu ile ilgilenir.” (Ceylan, 2014) Nergis’in çözümlemesinin aksine, kanımca, kiracıların küçük oğlu İlyas’ın Aydın’ın arabasına attığı taş, sınıfsal değil kültürel bir nefretle daha fazla ilişkilendirilebilir. Büyüdüğünde “polis” olmak isteyen İlyas, ona acımasızca vuran sadomazoşist baba, dini bütün “İmam” amca, sınıfsal çatışma bağlamında konumlandırılabilir tipik bir işçi sınıfı aileyi değil, AKP’nin seçmen kitlesini oluşturan dindar-milliyetçi tabakayı temsil eder. Aydın ve İlyas’ın ailesi arasındaki kültürel farklılık, çocuğun arabaya taş atması karşısında takındıkları tavırla da ortaya konur: Kemalist-modernist gelenekte eğitilen Aydın çocuğu “anlamak” gerektiğini söylerken, geleneksel baba çocuğu hemen pataklar. Daha sonrasında, haftalık köşe yazısında bu olaydan bahsederken Aydın, Kemalist eğitilmiş kesimin İmam’ın ailesinin temsil ettiği gerici değerlere yönelik büyük rahatsızlığını yarı alaycı bir ifade ile dışa vurur. Bu geleneksel aile, Aydın’ın karısı Nihal’e de, zengin bile olsa, aile çevresi dışında geleneksel rollere ters düşebilecek davranışlara kalkışabilecek “özgür” kadının aşağılanacağını gösterir. İlyas’ın babası İsmail, Nihal’in getirdiği parayı ocağa atıp yaktığında sadece onurunu kurtarmaz. Nihal’e ve kadın seyircilere, geleneksel ataerkil çemberin dışında, herhangi bir manevi sığınak aramanın boşuna olduğunu hatırlatır. Aşağılanan ve gözyaşları içinde kalan Nihal sahnesinin hemen ardından, kendisini sevmeyen karısına söz verdiği halde İstanbul’a gidemeyen Aydın’ın belirmesi tesadüfi değildir: Bu “kötü” dünyada Nihal’in sevmediği Aydın’dan başka bir “çaresi” yoktur. Ancak burada da Ceylan’ın bu kültürel çatışma bağlamında bir “siyasal-toplumsal” çözümlemeye giriştiği söylenemez. Ceylan daha ziyade, gerçek iletişim ve duygudaşlığın imkânsızlığını vurgulama derdindedir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, Ceylan, hem sinema kariyerinin başında yönettiği özgün filmleriyle hem de sonrasında yaşadığı yavaş ama çarpıcı değişimle oldukça sıra dışı bir yönetmendir. Ceylan’ın *Taşra Üçlemesi* ile *Kış Uykusu* karşılaştırıldığında oldukça dikkat çekici farklılıklara rastlanır. Öncelikle “sinemasal”

açından bakıldığında, *Kış Uykusu*'nun hiç de "sinematografik" bir yapım olmadığı söylenebilir. Ablası Emine Ceylan gibi başarılı bir fotoğraf sanatçısı olan Ceylan, eski filmlerinde anlatıyı görsel açıdan derinleştiren uzun ve fotografik çekimlere yer verir. Seyircinin mizansenini uzun uzadıya seyretmesine olanak sağlayan "alan derinliği" filmlerinin önemli bir unsurudur. Bu "tefekür" sineması, özellikle, görselliğin merkezde olduğu, az diyaloglu *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde karşımıza çıkar. Kracauer'in de altını çizdiği, kameranın "konuştuğu," hayatın yakalanmasının büyük önem taşıdığı "fotografik-gerçekçi" sinemasal gelenek Ceylan için de büyük önem taşır. Hayatı ön plana çıkardığı "yaşayan" filmlerinde seçtiği bu tarz, karanlık ve umutsuzluğun hâkim olduğu distopik Anadolu tasvirlerinde ise tamamen farklılaşır. "Geveze" *Kış Uykusu* sürekli sözcüklere dayalı bir anlatıyı benimserken fiziksel gerçekliği ve kamera dilini bir arka alan süsüne indirger. Sonuçta ortaya, hiç de sinematografik olmayan ve Ceylan'ın eski işleri ile alakasız bir film çıkar. Kracauer'in de vurguladığı gibi çok fazla sözcük yardımına başvurmak, filmi "tiyatrolaştırır:"

Diyaloga dayalı filmler ya teatral konuları aktarır ya da teatral bir hava yaratır. Bu demektir ki bütün dikkati otomatik olarak oyuncuya yönlendirir, onu mutlaklaştırırken, fiziksel çevreyi arka alana atarlar. En önemlisi, söze fazla bel bağlamak, kamera-hayatı geriye atma eğilimini güçlendirirken çok daha tehlikeli bir noktayı da gündeme taşır: Söylemsel mantık yürütmeyi öne çıkarırken, görselleştirmeye dayanmayan bir şiirsel ve rasyonel karmaşık düşünce silsilesinin sinemasal olanı bitirmesini... (Kracauer, 1960: 104)

Daha "saf" bir sinema dili yakalamak isteyenler çoğunlukla gereksiz diyaloglardan kaçınmaya çalışır. Ceylan'ın en sevdiği sinemacılar arasında saydığı Yasujiro Ozu, Abbas Kiarostami ya da Andrey Tarkovski, incelikli kamera kullanımları ve sözle-imge arasında kurdukları dengeyle de tanınır. *Kış Uykusu*'nda Ceylan bu dengeyi tepetaklak eder ve filmini "kameraya alınmış" bir tiyatro ya da edebi esere çevirir. Yaratıcı gücünün zayıflığı ve Çehov, Dostoyevski, Shakespeare'a dayanan "pastişvari [oradan buradan]" yoğun sözel malzemesiyle *Kış Uykusu*, kanımca,

Taşra Üçlemesi'ne kıyasla fazlasıyla yavan ve kuru kalır. *Sight and Sound* dergisine yaptığı değerlendirmede Jonathan Romney de filmin fazlasıyla "teatral" olduğunu söyler ve pek çok açıdan hayal kırıklığı yarattığını anlatır. Romney, çoğunlukla karakterlerin karanlık mekânlarda konuşmaktan başka bir şey yapmadıklarını ve uzun diyalogların roman bölümlerine benzediğini vurgular. Hatta Romney, oldukça parlak bir doğa fotoğrafçısı olan Ceylan'ın filmini neden çoğunlukla iç mekânlarda çektiğine de anlam veremez (Romney, 2014).

Sinema tarihinde, sözel malzemeyi azaltmayan ama yine de sinematografik bir ruhu canlı tutabilen başarılı sinemacılar olmuştur elbet. Fransız Yeni Dalga'sının önemli yönetmenlerinden Eric Rohmer buna iyi bir örnek oluşturabilir. Belirli bir felsefi tema etrafında şekillenen *Les Contes Moraux* serisinde, karakterler sürekli düşünce ve duygularını ifade ederek filme fazlasıyla edebi bir hava verir ancak Ceylan'dan farklı olarak Rohmer'in kahramanları toplumsal anlamda "yalıtık" değildir. Filmlerinin başında kamera, fiziksel çevreyi derinlemesine betimleyen uzun ve sessiz çekimlerle, sonrasında gelecek olan felsefi sorgulamalara sinematografik bir giriş hazırlar. Ayrıca karakterlerin uzun diyalogları belirli bir izlek çerçevesinde şekillenir ve dünyaya, yaşama ait elle tutulur belli bir anlam şeması içinde serpilir. Rohmer'in filmleri bütün sözel yoğunluğuna rağmen kahramanlar ve yaşadıkları fiziksel çevre arasında belli bir sıcaklık ve aidiyet hissini sinematografik olarak yaratabilir. Rohmer, hayata yakın olmaktan korkmadığını ve hayattan kendisini uzaklaştıran şeylerden kurtulmaya çalıştığını söylediğinde (Williams, 1980: 253) özellikle Fransa'da Amédée Ayfre ve André Bazin'in "görüngübilimsel gerçekçiliğinin" simgelediği, "gerçekliğin fiziksel kutsanması" geleneğine yakın durur.

Ceylan'ın erken dönem filmleri ve *Kış Uykusu* arasındaki bir başka çarpıcı farklılık yönetmenin oyuncu seçimleri ile ilgilidir. Daha önce de vurgulandığı gibi, Ceylan ilk filmlerinde daha doğaçlama bir oyunculuk ilkesini yeğler ve sinema endüstrisinden de olabildiğince uzak kalmaya çalıştığı için, profesyoneller yerine yakın arkadaş ve akrabalarını oynatmayı tercih eder. Ama-

tör oyuncularının kullanılması sinema tarihi içinde bir ilk değildir elbet. Mesela, İtalyan yeni-gerçekçiliği faşist *star* sistemi ve kişi kültüne bir tepki olarak profesyonel olmayan, gerçek hayattan tipleri kullanır filmlerde. *Bisiklet Hırsızları* gibi efsane filmlerin senaristi Cesare Zavattini, “Artık hem filmlerin hem de hayatın gerçek kahramanlarının sıradan insanlar olduğunu söylemenin zamanı geldi,” der (Zavattini, 1978: 76). Yani yeni-gerçekçilikten bu yana, profesyonel olmayan oyuncuları yeğlemek hem sanatsal hem de siyasal ve etik bir meseledir. Oswald Stack’ın meşhur söyleşi kitabında, Pier Paolo Pasolini *Mamma Roma*’da (1962) ünlü oyuncu Anna Magnani’yi oynattığı için rahatsızlık duyduğunu ve bir daha onunla çalışmayı düşünmediğini söyler. Pasolini, bir yönetmen olarak, kendisi için en önemli meselenin, bir oyuncu seçerken “Bu insan gerçek hayatta ne?” sorusuna tatmin edici bir cevap verebilmek olduğunu anlatır (Stack, 1969: 49). “Bu oyuncu gerçek hayatta neyi temsil ediyor?” sorusu ve bu doğrultuda seçilen profesyonel olsun ya da olmasın aktörler, filmin hem uluslararası film ve festival piyasasındaki yerini, hem de siyasal ve estetik tavrını belirleyen önemli unsurlardır. Bir zamanlar, Kültür Bakanlığı’ndan ödenek talep etmekten bile kaçınan münzevi Ceylan, artık Cannes Film Festivali’nin “kırmızı halı piyasasının” bir gediklisi olmuştur. Buna bağlı olarak yönetmenin oyuncu tercihleri de inanılmaz bir değişime uğrar. Mesele sadece artık amatörler yerine profesyonelleri tercih etmesi değildir aslında. Filmlerinin temel izlekleri, “basit anlatı” sinemasından daha teatral ve edebi öykülere doğru kaydıkça oyuncuları merkeze alacak daha profesyonel seçimler yapması gerekiyor olabilir. Yani Ceylan sinemasının profesyonel oyunculara kayması değildir asıl sıkıntılı durum. Değişen, bir zamanlar sadelik ve masumiyet peşindeki yönetmenin artık, sadece profesyonel değil, aynı zamanda “şöhretli ve popüler,” hatta bazıları beylik televizyon *show*’larında karşımıza çıkan, o çok değerli “safiyane bakışı” kaybetmiş kişilerden de oyuncular seçiyor olmasıdır. Kış *Uykusu*’nda, Haluk Bilginer’in Aydın rolünde ortaya koyduğu başarılı oyunculuğu dışında, diğer pek çok oyuncu ezberlemekte zorlandıkları hissedilen uzun replikleri seyirciye aktarmakla ye-

tinir. Meşhur bir komedyen olan Demet Akbağ (Necla) kanımca özellikle hayal kırıklığı yaratır çünkü TV programları ve bilumum popüler sinema filminden fazlasıyla tanındık olan ve belli estetik müdahaleleri de fazlasıyla belli eden yüzü, Ceylan'ın onun için tasarladığı acı ve yalnızlık duygusunu yeterince yansıtamaz.

Postmodern kültürden bahsederken Dick Hebdige şöyle der: "Postmodernizm, modernitenin, onu çekilir kılan, umut ve rüyalarından yoksun halidir" (Hebdige, 1986: 85). Ceylan'ın yavaş ama idealist *Taşra Üçlemesi*'nden, geveze ve nihilistik *Kış Uykusu*'na giden uzun ve acılı yolculuğu Hebdige'nin sözlerini anımsatır niteliktedir. İlk filmlerinden bu yana Ceylan hep çok yavaş ve sıkıcı olmakla eleştirilir. Festival takipçisi az sayıdaki sinema tutkununun dışında kimsenin çok da rağbet etmediği filmleri fazla gişe yapmaz. Oysaki hak ettiği takdiri o dönemde göremeyen Ceylan'ın filmleri gayet sinematografik, özgün ve var olan sinema uygulamalarına karşı da neredeyse anarşist bir tavır takınan yapımlardı. İlk filmleri içerdikleri felsefi "belirsizliklere" rağmen, seyirciyi yabancılaştırmayan (Hebdige'nin formülüyle) "çekilebilir" eserlerdi. Muğlâk ama "iyimser" *Taşra Üçlemesi*'nden *Kış Uykusu*'na geldiğimizde artık gelecekle ilgili hiçbir umut ve rüyanın kalmadığı bir distopya ile karşılaşırız. Belki de bu yüzden Fatih Özgüven *Radikal*'deki *Kış Uykusu* incelemesine "Her şey Ölünce" başlığını atar (Özgüven, 2014). Sonuç olarak, *Kış Uykusu*'ndaki ana karakter Aydın'ın (belki artık Ceylan'ın kendisi gibi), "şüpheli bir postmodern" olduğu ve Rosenau'nun deyişiyle "belirlenimcilik karşıtı, bireyci, hatta narsisist, çevresindeki toplumda olup bitenle ilgili hiçbir sorumluluk almak istemeyen" bir kişilik olduğu vurgulanabilir (Rosenau, 1992: 141).

III. BÖLÜM

YENİ SİNEMAMIZ ÜZERİNE

1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni “Siyasallaşma” Biçimleri: Masumiyet ve Kimlik

1996 yılı sinemamız açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Aynı yıl hem Yavuz Turgul'un inanılmaz bir hâsılat rekoru kıran *Eşkîya*'sı hem de Türkiye Bağımsız Sineması'nın ilk önemli örneklerinden Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi gösterime girer. *Eşkîya*'nın müthiş gişe başarısına rağmen *Tabutta Rövaşata* neredeyse hiç para kazanamaz. *Eşkîya* büyük bir yapımdır. Başrollerinde Şener Şen ve Uğur Yücel gibi isimleri barındırır. Kürt sorununa ucundan değiniyor görünse de aslında bildik Yeşilçam kalıplarına dayanan bir filmidir. Ancak *Eşkîya* aynı zamanda bir Yeşilçam “ağıtıdır”. Yeşilçam'ın artık var olmadığını ya da ancak bir tür “hayalet” olarak yeniden diriltildiğini gösteren postmodern bir projedir (Arslan, 2011). Yüksek bir bütçe ve Hollywood tarzı bir yapım mantığıyla kotarılan film Yeşilçam'ın faydacı zanaatkâr mantığından farklıdır. *Tabutta Rövaşata* ise alışılmadık konusu, küçük bütçesi ve çoğu amatör olan oyuncularıyla herkesi şaşırtmış ama birkaç festival fanatigi dışında kimseden fazla

da övgü alamamıştır. Örneğin Atilla Dorsay, Derviş Zaim'in iyi bir yönetmen olabilmek için "daha kırk fırın ekmek yemesi gerektiğini" yazacaktır (Dorsay, 2004). Oysa Zaim'in filmi Yeşilçam ve benzeri bütün alışlagelmiş ticari oluşumların dışında, farklı bir söylem ve toplumsal hassasiyetle kotarılan yeni "bağımsız" Türk sinemasının ilk örneklerindendir. *Eşkîya* artık var olmayan özlem duyulması bir geçmişe ve onun ticari sinema uygulamalarına özel bir vidadır. Yeşilçam'ın tümünden kaybolmadan önceki son dileğini yerine getirir: Hiç Türk filmine gitmeyen, Yeşilçam'ı hep küçümseyen beyaz yakalı Türkleri hınca hınç salonlara doldurmak. *Eşkîya* bunu başarak vakur bir "veda" sergiler geleceksel ticari sinemamıza. *Tabutta Rövaşata* ise "gelecek"tir. Yeni bir sinema dili, yeni bir siyasal-toplumsal hassasiyet biçimi, yeni bir sinemasever kuşağı... *Tabutta Rövaşata* da aynı *Eşkîya* gibi bazı açılardan "postmodern"dir. *Eşkîya*'nın geçmişi hem taklit eden hem de özlemle anan, "biz bu filmi daha önce görmüştük" duygusunu yaşatan çağrışımlı havasına karşılık, *Tabutta Rövaşata* siyasal-toplumsal olanı alışılmadık bir "mikro siyaset" bakış açısını yansıtır.

Tam bu noktada *Tabutta Rövaşata*'nın 1995 sonrası Türkiye "bağımsız" sinemasındaki "yeni siyasal-toplumsal olma biçimleri"ne dair esaslı bir örnek olarak ele alınmalıdır. Orhan Eskiköy, Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* filmi de ikinci bir örnek olarak mercek altına alınması gerekmektedir. Eski'nin öldüğü ve (Gramsci'nin ünlü deyiminin tersine) "yeninin apaçık doğduğu" bu yıllar, hem Yeni Sinemamızın altın çağı hem de geleneksel siyasal hassasiyetlerin ne yazık ki kaybolmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkıyor. İster Yeşilçam içinden çıksın ister onun kalıplarına meydan okumaya çalışsın, dünyayı değiştirebileceğine inanan bir kuşağın sinema yapma tarzları [kılımları] daha toplumcu, sınıf bilinci yüksek idealist bir çizgiyi takip ederken, "yeni sinemacılar" daha çoğulcu, özgün ve içine kapanık bir yol benimsediler. Bu içine kapanıklık hali 2010 sonrasında tamamen apolitik ve yıkıcı bir "nihilizme" de yer yer evrildi. Postmodernizmin "karanlık yüzü" olarak adlandırılabilir bu yaşamdan tamamen kopmuş, şüpheci ve umutsuz tavır son dönemlerde sinemamızda çokça yer

bulsa da¹ odağımıza aynı postmodern tavrın daha siyasi, bağımlı, toplumsal tarafına meyleden filmlerini alacağız. Ancak bu “içine kapalı ama özgün” toplumsallaşma biçimlerine ve sinemamızdaki yansımalarına geçmeden önce ülkemizde “eski” ya da “geleneksel” siyasal sinema yapma tarzlarına kısaca bir göz atmakta yarar olabilir. Daha sonrasında ise artık “geleneksel” endişelerin, işçi sınıfı ya da ezilenler adına konuşmanın fazlaca önem taşımadığı, “masumiyet ve sahicilik,” “ötekilik,” “doğa ve derin sadelik,” “kimlik ve yaşam alanı” meselelerinin öne çıktığı “yeni hassasiyetler” irdelenmeye çalışılacaktır.

Geleneksel Toplumsal-Siyasal Yaklaşımlar: Toplumsal Gerçekçilik ve Yılmaz Güney

Toplumsal Gerçekçilik

Türk sineması 1960'lara kadar özgün yapımlar ortaya koyamamış, gerek sansür gerekse Yeşilçam içerisindeki baskılarla or-talama ticari filmler üretmiştir. Lütfi Akad, Metin Erksan gibi yönetmenlerin birkaç istisnai örneği dışında sinemamız 1940'lara kadar Muhsin Ertuğrul okulunun, 1950'lerde de Demokrat Parti liberalizminin yarattığı Anadolu tacir sinemacıların egemenliğinde kalmıştır. Ancak 1950'lerde yayımlanmaya başlayan çeşitli sinema dergilerinde (*Si-Sa*, *Sinema*) özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğine² vurgu yapılır ve evrensel kalıplar içerisinde toplumsal duyarlılığı yüksek filmler üretebilmemiz için ne gibi koşulların sağlanması gerektiği tartışılır. Ülkemizdeki ilk önemli

1 Son dönem Türk sinemasındaki artan nihilizm, şiddet ve bunun siyasal izdüşümünü inceleyen bir çalışma için bkz.. Aslı Daldal (2016) “Caligari'den Hitler'e, Distopyalardan Yeni Türkiye'ye,” *Birikim*, Mart 2016, Sayı: 323.

2 İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İkinci Dünya Savaşı sonrasında (1945-1952) İtalya'da ortaya çıkan, amatör oyuncuların kullanımı, yerinde çekim, minimal senaryo gibi düsturları benimsemiş çok önemli bir sinema akımıdır. Faşizm sonrasında ülkeyi Nazi işgalinden temizlemek ve yeniden inşa etmek amacıyla bir araya gelen Hristiyan Demokrat ve Komünist Parti ortaklaşmasının ruhunu sinemaya yansıtır. Faşizm döneminin abartılı kahramanlarına ve hikâyelerine karşı “sokaklara dönmeyi” ve sıradan insanları anlatmayı savunan akım toplumun büyük bir kesimi tarafından benimsenir. Önemli filmleri arasında Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (1945) ve Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) sayılabilir. Dünya Sinemalarını çok etkileyen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Türkiye için de bir örnek teşkil eder.

siyasal sinema akımı olan Toplumsal Gerçekçilik 1960 Darbesi ve ardından gelen Anayasa'nın görece ilerici-özgürlükçü ortamı içinde doğar. Darbeyi izleyen yıllarda özellikle "ilerici" kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan bir Anayasanın kabulü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş, 1960-65 arasında "toplumcu bir sanat" anlayışının yeşermesini sağlayabilecek sosyo-politik altyapıyı hazırlamıştır. Bu dönemde tiyatro, resim ve edebiyat çevrelerinde sosyal gerçekçi yaklaşımlar yoğunlaşırken, özellikle "sinema" alanında, 1950'lerdeki sektör içi gelişmelere de koşut olarak, "Toplumsal Gerçekçilik" olarak bilinen bir hareket ortaya çıkar.

Akımın "merkezinde" on temel filmi saymak mümkündür: Metin Erksan'dan *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ'den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç'ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol* (1965).

Toplumsal gerçekçilik, Türkiye'nin genel ideolojik ikliminin, küçük ölçekli bir resmidir. İtalyan sinemasında olduğu gibi, Türkiye'de de sinemasal gerçekçilik, toplumun benlik arayışlarına koşut gelişir. Hattâ akımın dönemin başat ideolojik atmosferinin neredeyse bir "gölge olgusu" olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sol çevrelerin Türkiye'nin sosyo-politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek gelişmeci bir ideoloji aramaları gibi (*Yön Hareketi*), sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasıdadır.³

Görüldüğü gibi "eski" ya da "geleneksel" anlamda "siyasal," "toplumsal" sayılabilecek bu akım öncelikle toplumu şekillendirmeyi yönlendirmeyi amaçlayan siyaseten bağlı-yönelimli sanatçıları barındırır (akımın senaryo yazarlarından Vedat Türkali de bu misyonerlik ruhunu pek çok kez dile getirmiştir). Sanatı makro düzeyde siyasetin genel bir izdüşümü olarak algılayan

3 Toplumsal Gerçekçilikle ilgili daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. Aslı, Daldal (2005), *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Yayınevi.

sanatçılar “bireysel, kişisel” olandan çok genelin, toplumsalın portrelerini çizerler. Ayrıca çoğunun çok güçlü siyasal kimlikleri vardır: Hepsi neo-Kemalist elitlerdendir; Ertem Göreç sendikal mücadele içinde bulunmuş, Metin Erksan TİP milletvekili adayı gösterilmiş, Halit Refiğ Yön Bildirgesinin imzacısı olmuştur. Marksizm’e de bir dönem yakın duran sinemacılar “sınıfsal çatışmaları” ön plana almış, toplumu bu bağlamda daha demokrat kılmayı hedeflemişlerdir. Ayrıca Yılmaz Güney filmlerinde de sıklıkla göreceğimiz gibi, Toplumsal Gerçekçi filmlerin (çoğunlukla erkek) başkahramanları seyircinin özdeşleşebileceği “olumlu” tiplerdir. Son dönem Türk sinemasında (örneğin *Çoğunluk*, *Albüm* ve –şaşırtıcı biçimde– *Babamın Kanatları*) karşımıza çıkan “eleştirilen, fazlaca olumlu çizilmeyen” tipin merkeze alınarak, onun “seyirci” ile özdeşleştirildiği yaklaşım “eski” siyasal sinemada yer bulmaz.

Yılmaz Güney

1990'lara gelene dek Türkiye sineması içinde, Toplumsal Gerçekçi sinemacılar dışında da, siyasal-toplumsal sorunlara “geleneksel” bakış açısından yaklaşan pek çok sinemacı vardır. Anlatılarının temel eksenini “toplumsal-sınıfsal” çatışmaların oluşturduğu, geleneksel değerler sistemi üzerinden mutlak söylemler üreten, neo-Kemalist, devrimci ya da (1980 sonrasının ruhuna uygun biçimde) kadın özgürleşmesine beylik vurgular yapan sanatsal ya da popüler pek çok filme imza atılmıştır. Bu yönetmenler arasında Lütfi Akad, Bilge Olgaç, Atıf Yılmaz, Tunç Başaran, Tevfik Başer, Erden Kıral sayılabilir. Ancak bu yönetmenlerin hiçbirisi Yılmaz Güney kadar katışıksız bir devrimci ruhu, toplumsalı tümünden yansıtmanın ince işçiliğini ve bu bağlamda modernitenin ilerlemeci düş gücünü örnekleyemez.

1937'de doğan Güney'in gerçek adı Yılmaz Pütün'dür. Adana'da yaşayan Kürt kökenli bir ailenin yedi çocuğundan biridir. 1970 sonrasında çekeceği siyasal filmlerinde çoğunluk kendi öz yaşam öyküsünden, ailesinden izler görürüz. Örneğin 1970 yapımı *Umut* filminde define aramaya çıkan Cabbar, Güney'in babasının yaşam öyküsünden esinlenilmiştir.

Kürt kökenli olması Güney'in siyasal hassasiyetlerini yoğun olarak etkilemiş olsa da 1990 sonrası Kürt sinemacılar da (örneğin Kâzım Öz) karşımıza çıkan "kimlik vurgusu" Güney'in filmlerinin ana eksenini oluşturmaz. Çeşitli kaynaklarda vurgulandığı gibi Güney Kürt kimliğinden önce "sosyalizmi" keşfetmiştir (Dönmez-Colin, 2008). Güney'in "yeni siyasal sinemadan" açık ve kesin olarak ayrılan temel noktalarından biri, "kimlik" siyaseti yerine "sınıfsal" çatışmaları merkeze almasıdır. Gene de pek çok kaynak, Güney'in "Kürt Sinemasının" önemli isimlerinden biri olduğu konusunda ısrarcıdır (Kennedy, 2009).

1960 Darbesi sonrasında ortaya çıkan ve 1965'de Adalet Partisi'nin iktidar olmasıyla tamamen tarihe karışan toplumsal gerçekçi akım içerisinde Yılmaz Güney yer almaz. O dönemlerde henüz "çirkin kral" dönemini yaşayan Güney, vurdulu kırdılı beylik Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez aktörüdür. Özellikle varoşlarda yaşayan bir kesimin idolü haline gelen Güney, seyirciyle arasında inanılmaz bir özdeşleşme yaratır. Güney filmlerini izleyen çoğunluk erkek seyirci film boyunca Güney'le konuşur, onu tehlikelere karşı uyarır. "Abi dikkat et arkada!" ya da "Ah böyle de olur mu be Yılmaz abi!" naraları salonu inletir (Dorsay, 2004). Ordu'yla arası oldukça iyi olan neo-Kemalist toplumsal gerçekçi yönetmenlerin aksine, sosyalist Güney darbenin hemen akabinde anarşist öğrencileri evinde sakladığı gerekçesiyle tutuklanır. Ancak bütün siyasal bağlılığına rağmen Güney 1970'lere kadar Yeşilçam içerisinde çalışır, muhalif tavrını sinema endüstrisi içerisine fazlaca taşıyamaz. Ancak 1970'deki *Umut*'la beraber bambaşka bir Yılmaz Güney karşımıza çıkar. 1965 sonrası sinema yazarları ve (eski) toplumsal gerçekçi yönetmenler arasında alevlenen tartışmalara taraf olmasa da, Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Jak Şalom gibi sinema yazarları tarafından kurulan Sinematek derneği 1970 sonrasında Yılmaz Güney'i destekler. *Umut*, İtalyan yeni gerçekçiliğinden esinler taşıyan ama asıl ilhamını Güney'in çok iyi bildiği yoksul, kalabalık, geri kalmış Adana kırsalından alan, oyuncu-mekân ilişkisini çok gerçekçi kurgulayabilen bir filmidir. *Bisiklet Hırsızları*'nın Ricci'si gibi, *Umut*'un Cabbar'ı da geçimini sağlayan yegâne aracı yitirir. Bü-

tün gerçekçiliklerine rağmen “talih” (*fortuna*) her iki film için de belirleyicidir: Ricci başlarda küçümsese de sonradan bel bağladığı falcının (üstelik de doğru çıkan) sözlerine kapılır; Cabbar ise düzenbaz bir hocanın telkinleriyle define aramaya çıkar. Güney’in kamerasını ve sinemasal anlatı araçlarını De Sica’dan çok daha sert ve “doğalcı” bir üslupla kullandığı *Umut*, Visconti’nin *La Terra Trema* (*Yer Sarsılıyor*, 1948) filminde yaptığı gibi sınıfsal birliktelikten çok bireysel kurtuluşu hesaplayan kahramanları bir anlamda cezalandırır. Tabii Visconti’nin başkahramanı Ntoni bankadan kredi alarak köşeyi dönmeyi hesaplarken *kaderden* kaçamamıştır. Cabbar ise çaresizlik ve cahilliğin belirlediği bir define serüveninde zenginlik hayallerine yenilir.

Yılmaz Güney’in sonraki yıllarda (yönetmen ya da senarist olarak) imza atacağı diğer “siyasal-toplumsal” filmlerde de felsefi anlamda benzer bir “özcü” vurgu olacaktır. İster *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981), *Duvar* (1983) gibi entelektüel yanı ağır basan ödüllü filmleri ele alınsın, ister Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun*’una şaşırtıcı biçimde esin kaynağı olan *Baba* (1971), *Acı* (1971), *Ağıt* (1972) *Endişe* (1972), *Zavallılar* (1975) gibi Yeşilçam’ın melodramatik tarzına yakın popülist çalışmaları konu edinilsin, Yılmaz Güney’in 1970 sonrası filmografisinde geleneksel solun temel değer yargılarını yansıtan belli başlı temalara yoğun vurgular vardır. Bu vurgular şu şekilde özetlenebilir: Yılmaz Güney’in “zor yıllarım” olarak adlandırdığı on beş senelik yönetmenlik kariyerindeki belli başlı filmlerin hepsinde adaletsizliğe isyan, direnişe çağrı, birlik olarak hareket etmenin önemi ve (*Umut*’un acıklı sonunun da çağrıştırdığı gibi) bireysel kurtuluş çabalarının sonuçsuzluğu anlatılır. Ayrıca Roy Armes’in da vurguladığı gibi Güney’in filmlerinde kapitalizmin ve feodalizmin korkunçluğu apaçık gözler önüne serilir. Ancak sansürden çekinen Güney çoğunlukla siyasi mesajlarını dolaylı yollardan vermeye çalışır. Ayrıca Güney, her ne kadar filmleri siyasi mesajlar içerse de bunların sonuçta “sanat yapıtı” olduğunu, doğrudan toplumsal-politik mesajlar içeren fikirlerini siyasi yazıları aracılığıyla ifade ettiğini de vurgular (Armes, 1987: 269-276).

Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve sonrasında parlayan Yılmaz Güney sineması ekseninde yapılan bu kısa özetin de ifade etmeye çalıştığı gibi Türkiye’de “eski” ya da “geleneksel” siyasal hassasiyetlerin sinemasal yansımaları çoğunlukla modernite’nin “mutlakçı,” “özcü,” merkezi hedef alan sınıfsal, devrimci vurgularını taşımaktaydı. Daha iyi bir dünyanın mümkün olduğuna ve bu dünyaya ulaşmak için sanatın ve sanatçının bir görevi olduğuna inanan sinemacılar toplumun temel sorunlarını hedef alan, toplumu değiştirmeyi amaçlayan “makro” siyasal meselelere el atmaktaydılar. Bu yaklaşımda dünya kapitalizminin “çevre-merkez” diyalektiği içerisinde hâlâ belli içine kapalı “milli” ekonomileri ve emperyal hedefleri olan saldırgan ulusal kapitalizmleri barındırması ve Türkiye’nin bu bağlamda içinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşulların oynaklığı da rol oynamaktaydı. İki kutuplu dünya düzeni içinde Sovyetler’in bütün bürokratik çürümüşlüğüne rağmen hâlâ bir “diğer yol” vaat etmesi, tüketim toplumuna alternatif bir komünal demokrasinin en azından kuramsal olarak tartışılabilir oluşunu canlı tutması devrimci düşleri besleyen temel etkenlerdendi. Berlin duvarının çökmesiyle Fukuyama’nın dünyaya “muştuladığı” liberal demokrasinin mutlak zaferi (Fukuyama, 1993), küreselleşme ve onun her yere yayılan sermaye düzenini hayatın her alanına, eşi benzeri görülmemiş bir şekilde, sızdırdı. Sonrasında daha baskın olarak tartışılmaya başlanan, oldukça karmaşık ve çok katmanlı bir terim olan ve hem “sağ” hem de “sol” bazı açılımları olabilen “Postmodernizm,” kendi sinemamız içerisinde de kuramsal incelemelere kolaylık sağlayabilecek bir yeni durum olarak bilimsel yazında daha sık yer bulmaya başladı.

2. “Karanlık” Postmodernizm’in “Aydınlık Yüzü” ve Bağımsız Sinemamızın Yeni “Siyasallaşma” Biçimleri

Postmodern Siyasal Yönelimler

Postmodernizmin ne olduğu, hatta gerçekten böyle bir durumdan söz edilemeyeceği hâlâ tartışma konusudur. Pek çok düşünöre göre (örneğin Michel Foucault, Gayatri Spivak, Homi

Bhabha, David Harvey) postmodernizm, modernitenin “mutlak bilgiye” ve bu bağlamda “mutlak doğruya” ulaşma iddiasının bir eleştirisi olarak doğmuştur. Modernist proje ya da (Frankfurt okulundan Foucault’ya kadar bazı düşünürlerin ortaya attığı gibi) bu özcü “totalitaryanizm,” beyaz, erkek, Avrupa merkezci, heteroseksüel bir özne farz eder. Ihab Hassan ve David Harvey’e göre modernizm ve postmodernizm arasındaki farklar bir şema ile ortaya konabilecek kadar açıktır. Şöyle der Harvey:

Modernist kent planlamacıları, gerçekten de bilinçli olarak bir “kapalı biçim” tasarımı aracılığıyla, metropol üzerinde bir “bütünsellik” olarak “hakimiyet” kurmayı hedeflerken, postmodernistler kentsel süreci “anarşi” ve “değişim”in bütünüyle “açık” durumlarda “oyun oynadığı” denetlenemez ve “kaotik” bir şey olarak görme eğilimindedirler.” “Modernist” edebiyat eleştirmenleri gerçekten de, yapıtlara bir “tür”ün örnekleri olarak bakmaya ve onları bu türün “sınır”ı içinde geçerli olan bir “ana kod”a uygun biçimde yargılamaya eğilimli iken, “postmodern” üslup bir yapıtı kendine özgü bir “retorik” ve “idiyolekte” sahip olan ama ne türden olursa olsun herhangi başka bir “metinle” karşılaştırılabilecek bir “metin” olarak görmektedir. (Harvey, 2003: 58)

Harvey’e göre gene de postmodernizm oldukça muğlak bir kavramdır ve iktidar kurguladığı için eleştirilen “mutlak yazar” ve “bireysel üsluba” panzehir olarak öne sürülen “metinlerarasılık” güvenilir bir liman değildir. Fransız düşünür Jean Baudrillard da, postmodernizmin, tüketim toplumu ve onun imge bombardımanının bir yansıması olduğunu savlarken, her şeyin bir göstergeye indirgenmesiyle, gerçeğin ve dolayısıyla “öz değer”in yok olduğunu iddia eder. Baudrillard’ın karamsar çözümlemesinde postmodern toplum “simülakra”lardan ibarettir (Baudrillard, 2011).

Postmodernizm üzerine en tutarlı yorumu yapan düşünürlerden biri, Marksist bir bakış açısından postmodernizmi inceleyen ünlü Amerikalı düşünür Fredric Jameson’dur. Jameson’a göre postmodernizm özellikle Amerika’da 1960’ların ortalarından itibaren açık seçik görülebilen, felsefi olmaktan ziyade “kültürel” bir olgudur. Foucault, Lyotard gibi Fransız düşün okulunun önemli temsilcilerinin aksine, Jameson postmodernizmi kapitalizmin özel bir evresinin (çokuluslu şirket kapitalizmi) kültürel

bir izdüşümü olarak görür. Neo-Marksist bir bakış açısından postmodernizmi inceleyen az sayıdaki düşünürden olan Jameson, postmodernizmin kültür alanındaki gelişimini oldukça “modernist” bir yaklaşımla, politik ekonomi temelinden okur. Bu bağlamda Jameson’a göre postmodern kültürün ortaya çıkışı (seçkin ile kitlesel ayrımının kalkması, derinliğin, biricikliğin kaybolması, pastişin yaygınlaşması) küreselleşme adını verdiğimiz, mali araçların, yani sermayenin hayatın “her alanını” işgal ettiği bir döneme denk düşer (Jameson, 1984).

Bu karmaşık olgunun günümüzde, özellikle toplum bilimleri açısından ne ifade ettiğini en toparlayıcı biçimde açıklayan ve yukarıda kısaca anılan kuramları oldukça anlaşılır bir dille özetleyen yazarların başında Kanadalı akademisyen Pauline Marie Rosenau gelir. Rosenau postmodern siyaset yönelimleri inceleyen çalışmasında “postmodernizmin hem sağ, hem sol olarak yorumlanabileceğini,” hem “ilerici” hem de “muhafazakâr” bir yol tutabileceğini anlatır. Postmodernizm temelde “üst anlatılara” (meta narrative) karşıdır ve bu tutum siyaset yelpazesi içinde çok farklı tarzlara denk düşebilir. Özetle Rosenau, postmodernizmi “şüpheci” ve “olumlayan” olarak ikiye ayırır. Şüpheci postmodernistler son derece karamsar ve nihilist bir yol tutarken, siyaset eylemciliğin her türünün anlamsız ve gereksiz olduğunu savunur. “Şüpheciler, modernliği bir çürüme dönemi olarak kavramalarına, dünyanın nihai bir çöküşe, unutuluşa ve ertelenemeyecek bir özyıkıma doğru gittiğine inanmalarına uygun düşen bir siyasi kinizmi benimserler” (Rosenau, 2004: 202). Bu yüzden “şüpheciler” Rosenau’ya göre postmodernizmin “karanlık” yüzünü temsil ederler ve her türlü katılıma karşı bir tutum sergilerler. Baudrillard’da da karşımıza çıkan bu “her şeyin bitmiş, bütün devrimlerin tükenmiş ve ihanete uğramış, tarihin kendini tüketmiş” olduğu yargısı son kertede bizi en manalı siyaset eylemin “intihar” olduğu sonucuna götürür (Baudrillard, 2012). 2010 sonrası Türk sinemasında (örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu*, Zeki Demirkubuz’un *Yeraltı*, Emin Alper’in *Abluka*, Tolga Karaçelik’in *Sarmaşık* filmlerinde) fazlasıyla karşımıza çıkan mutlak bir nihilizmin, karamsarlığın, çaresizliğin hüküm sürdü-

ğü distopya betimlemeleri bu tarz bir “karanlık” ve bir anlamda “sağcı” postmodernist yansımayı çağrıştırır. Gene Rosenau’nun “şüpheli-karamsar” postmodernistler için yaptığı şu saptama bahsi geçen yönetmenlerin (ve diğer bazı son dönem “bağımsız” yönetmenlerin) genel özellikleriyle de uyumlu görünmektedir:

Şüpheli eleştirenler, onların siyasi yöneliminde sağlıklı bir şey olduğunu ileri sürerler. Bu da içe dönmeleri ve benlik üzerinde yoğunlaşmalarıdır. Şüpheli belirlenimcilik-karşıtı, bireycilik-yanlısıdır, hattâ narsisisttirler; etraflarındaki toplumda olup bitenler konusunda herhangi bir sorumluluk almayı reddederler. Siyasetten kaçışları, benliğin gelişimi, ifadesi, farkındalığı ve kendi kendini olumlamasına duydukları ilgiyi yansıtır olabileceği gibi, siyasi hakikatin ne olduğuna herkesin kendi başına karar vermesi anlamında basit bir kendi dertlerine gömülmeden de ibaret olabilir. (Rosenau, 2004: 205)

Rosenau’nun “olumlayan” postmodernistler olarak tabir ettiği kesim ise çok daha iyimser ve siyasal katılım taraftardır. Şüpheli karanlık ve “hiççi” kayıtsızlığına karşı, “olumlayanlar” modernitenin her şeyi kapsayan ideolojisine karşı olsalar da yeni, renkli eylem ve düşünce biçimleri üretmekten vazgeçmezler. Barış, çevre, feminizm, yeşil politika, kimlik siyaseti, sahicilik, popülizm ve anarşizmden, “manevi zindelik disiplinleri,” parapsikoloji ve Yeni Çağ hareketlerine kadar birçok yeni toplumsal hareketi desteklerler (2004: 209). Rosenau’nun postmodernizmin “aydınlık” yüzü olarak adlandırdığı bu yeni toplumsal hareketler (ya da “yeni siyasallaşma biçimleri”) 1950, 60 ve 70’lerin toplumsal hareketlerinin, bazen çelişkili görünse de, eklektik bir birlikteliğidir. Bu yeni siyasal aktörler işçi sınıfı adına konuşmakla ilgilenmez. Yeniden dağıtım siyaseti programlarının bir parçası değildir. Yeni “düşmanlar” patron ve burjuvaziden çok “bürokrasi” ve “merkezi” yönetimlerdir. Bu “yeni sol” siyaset, yoksulluktan çok “acı ve endişeye” karşı hassastır. Rosenau’ya göre:

Olumlayıcılar “yaşam politikasını” “özgürleşmeye” tercih eder. Özgürleştirici siyaseti reddetmelerinin nedeni, özgürleştirici olduğu söylenen eski toplumsal hareketlerin çoğunun onlara göre baskıcı çıkmasıdır... Olumlayıcı postmodernistler daha çok samimiyet, küreselleşme, kendini gerçekleştirme ve kimlik gibi belir-

siz oldukları kendileri tarafından da kabul edilen terimlerle tanımlanan “yaşam politikasını” amaç peylerler. Herkes için yapıcı ve tatmin edici bir yaşam olanağını arttırmaya çalışırlar. (2004: 211-212)

Fredric Jameson’un küresel dünyanın kargaşası ve “hiper mekâna” karşı önerdiği “bilişsel harita çıkarmak” (cognitive mapping) gibi yerel cemaatlerini yeniden keşfetme türü “direniş mekanizmaları” ya da Michel Foucault’nun bio-güç ve söylemsel disipline karşı ortaya attığı, beden politikası ve “ zevkleri çeşitlendirme” önerileri de aslında bu “yeni sol” yaklaşımların yansımalarıdır. Burada Foucault’nun da vurguladığı gibi gücün belli bir sınıf ya da zümre de olduğu değil “her yerde” var olduğu, yani eskinin sınıf çelişkisi odaklı ya da devrimci kuramlarının yerini daha soyut ve parçalı direniş eylemlerinin alması gerektiği vurgulanmaktadır (Foucault, 2016). Elbette, bu varsayımların “gerçek dünya” ve güç ilişkilerinin maddi boyutlarıyla ilintileri çokça eleştirilmiştir. Örneğin Best ve Kellner, Foucault’nun içinde bulunduğumuz çağın acil politik sorunlarının çözümlemesini yapmadığını belirtirken, “direnişin mikro düzeyini vurguluyor olmasından dolayı Foucault’nun yerel mücadeleler içerisinde ittifakların nasıl kurulabileceği ya da muhalif bir politik hareketin nasıl geliştirilebileceği” konularına yeterince eğilmediğini vurgular (Best ve Kellner, 1998: 93-96). Bu yeni siyasal eylem biçimleri ve duyarlılıklar (ya da Rosenau’nun deyişiyle postmodernizmin “aydınlık yüzü”) daha heterojen ve “liderliğin” olmadığı örgütsüz bir “çokluk” içinde aniden bir araya gelip sonrasında kaybolabilir. Gezi olayları sırasında da karşımıza çıkan bu ayrışık, örgütsüz, kendiliğinden kitle çoğunlukla “mikro hassasiyetlerin” farklı kitleler üzerinde yarattığı türdeş olmayan endişeleri yansıtır.

Özetle, son dönemlerde “kimlik siyaseti,” “çevresel duyarlılık,” “maneviyata yeni vurgular,” “masum ve sahici kalmış küçük insanların, dışlanmışların, ötekilerin merceğe alınması,” “minör politikalar,” minimalizm, sadelik, “küçük olan güzeldir” anlayışıyla kotarılan basit hikâyeler, eskinin büyük, devrimci, sınıfsal çelişkileri merkeze alan siyasal anlatılarının yerini almaktadır. Bu yaklaşımlar, yukarıda da vurgulanmaya çalışıldığı gibi, ol-

dukça çok katmanlı ve geçişken olsa da “postmodern” terimi içerisinde yer bulabilmektedirler. Elbette Rosenau’nun yetkin sınıflandırmasından da anlaşılacağı gibi postmodernizm son derece karamsar, nihilist, kayıtsız bir veçhe de edinebilir. Son dönem Türk “bağımsız” sineması içinde, daha önce de belirtildiği gibi, genel siyasal ortama koşut olarak bu yönde karanlık bir gelişme de söz konusudur. Ancak burada, bu yeni siyasallaşma biçimlerinin daha toplumcu, olumlayan, “aydınlık” ve “yaratıcı” türleri odağa alınacak ve ilerleyen satırlarda *Tabutta Rövaşata* ve *İki Dil Bir Bavul* filmleri üzerinden alternatif bazı “siyasal okumalar” önerilecektir.

Tabutta Rövaşata: Masum Ama Tekinsiz

Derviş Zaim’in ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata* 1996 yılında, 24 günde, çok düşük bir bütçeyle çekilir. Bu filmi çekim sürecinde yaşadığı zorluklar ve büyük maddi imkânsızlıklar Zaim’i “gerilla tarzı” film çekmeyle tanıştırır (Zaim, 1996). Zaim, sinemamız üzerine değişik kavramlar üretme konusunda da oldukça yeteneklidir. “Gerilla tarzı” film çekme tabiri de Zaim’in Brezilya Yeni Sinemasının (Cinema Novo) sinema yazınına kazandırdığı “fukara sineması” deyiminden türettiği bir deyiştir. Zaim’in ifadesiyle bu gerilla tarzı film yapımı aynı zamanda bir “yoksunluk estetiği” de yaratmaktadır. Büyük maddi imkânsızlıklar içinde dağınık, kendiliğinden ve büyük kurumlardan bağımsız bir sinema yapma pratiğini ifade eden bu “gerilla” sineması Yeşilçam geleneklerinden ve aynı yıl piyasa çıkarak büyük hasılat rekorları kıran *Eşkîya* filminden çok farklıdır. Aynı yıl Film Festivali’nde ödül aldığı Zaim bu ödülü Yılmaz Güney’e adanacaktır. Hâlbuki film Yılmaz Güney “geleneginden” çok değişik bir “tutunamayanlar” hikâyesine dayanır.

Filmde Ahmet Uğurlu karakterinin canlandığı, çocuksu bir masumiyetle içinden geldiği gibi yaşayan Mahsun, evsiz barksız kimsesiz Rumelihisarı’nda yatıp kalkan bir meczuptur. En büyük tutkusu araba çalmak ve arabaları gezip tozduktan sonra temizleyip yerine bırakmak olan Mahsun, bildik anlamda bir hırsız değildir. Yalnızlığını ve yuva arayışını bu masum kaçamaklarla

tatmin etmeye çalışır. Kendisini sürekli yakalayan, döven, salıverip sonra tekrar yakalayan polislerin tabiriyle “herkes ondan bıkmıştır”. Gene de etrafındaki bütün bu “aklı başında” kalabalık, sahici ama tekinsiz Mahsun’a düşman değildir. Rumelihisarı’nda balıkçılık yapan iyi kalpli Reis (Tuncel Kurtiz) kendisine sahip çıkar. Ona yatacak yer bulur, Ali Baba kahvesinde tuvalet temizleme işi ayarlar. Ama Ali Baba kahvesinin müdavimi eroinman bir genç kıza abayı yakan Mahsun başını beladan kurtaramaz. *Tabutta Rövaşata*, en başta, Türk sinemasında görmeye alışık olmadığımız bir “toplum dışı” karakterin hikâyesine odaklanır. Mahsun’u sınıflandırmak kolay değildir. Mahsun yoksuldur ama bu yoksulluk açık ve seçik olarak “adaletsiz toplum düzenine” dayanmamaktadır. Mahsun kimsesizdir ama aslında onu seven, koruyan, ona sahip çıkma ihtimali olan insanlar vardır etrafında. Mahsun’un ruhsal dengesi pek yerinde gözükmemektedir ama arabaları birkaç saniyede çalıp sonra gezip yerine bırakabilecek kadar beceriklidir. Mahsun yuva ve düzen arayışındadır ama Reis’in kendisine bulduğu işi ve vaat edilen düzenli yaşantıyı eroinman kızı Reis’in teknesinde okşama fantezilerine kolayca terk eder. Kısacası Mahsun sınıflandırılması, toplumsal ve siyasal olan içerisinde konumlandırılması ve bu bağlamda da “özgürleştirilip, kurtarılması” mümkün olmayan bir karakterdir. Zaim bu durumu şöyle ifade eder: “Film, insana dair imkânlar ve imkânsızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etme yetisi ile de donatılmıştır.” (Zaim, 1996). Filmin ismi “Tabutta Rövaşata” da aslında bu imkânsızlıklar içerisinde mümkün olmayanı isteme çelişkisini yansıtır. Zaim’in bu filmi çekebilmesi Tabutta Rövaşata atmaya benzer, çünkü Zaim için tabut çok dar (film çekme imkânları çok kısıtlı) ama arzu edilen manevra (sanatsal hayaller) çok ayrıntılıdır. Mahsun da imkânsız koşullar içerisinde aşk ve yuva ister. Ama Zaim’le Mahsun arasında temel bir fark vardır: Odaklanabilme, kendini disipline edebilme ve imkânlarını akılcı bir biçimde seferber edebilme kapasitesine sa-

hip “modern” bir özne olan Derviş Zaim filmini çekip şöhreti yakalayacaktır. Oysa Mahsun istediği şeylere sahip olma imkânına yakın olmasına rağmen onları açık ve kesin olarak tekmeleyen muğlâk bir “postmodern” tiptedir. Asuman Suner de *Hayalet Ev* isimli kitabında Mahsun’un belirli bir toplumsal grubu temsil etmediğini, Kemal Sunal ya da İlyas Salman filmlerinde karşılaştığımız “halk adamı” *prototip*’lerine uymadığını ve bu bağlamda üzerinden herhangi bir toplumsal eleştiri yapılabilecek bir “özne” olmadığını vurgular (Suner, 2006: 242). Mahsun’un tuhaf yaşamı bir tür “anarşist nihilizmi” de çağırıştırır. Sonuçta para, statü, aşk, ev hepsi aynı yoz düzenin yani (filmde adı hiç konmasa da) kapitalizmin “kazananlarının” hedefleridir. Bu hedefleri kökten iteleyen ve özündeki çocuksu saflığı koruyan Mahsun’un “kaybedenlerden” olması aslında bir tür onurlu direniştir. Zaten Zaim’in de vurgu yaptığı gibi “Mahsun” (üzgün anlamına gelen “Mahzun” kelimesinden farklı olarak) “Güçlü” anlamına gelmektedir. Yalnız filmde Mahsun’un materyalist dünyanın baskılarına “direnişinde” adı açıkça konulabilecek herhangi bir (geleneksel) “bilinçli” tercihe dikkat çekilmez. Sadece filmin art alan müziğini oluşturan *Baba Zula* ve *Yansımalar* gruplarının sufi temaları taşıyan müzikleri, seyirciye, Mahsun’un bütün bu çocuksu tuhafliklerinin ardında, Mahsun’un da farkında olmadığı “metafizik” bir derinlik olabileceği hissiyatını verir.

Boğaziçi Üniversitesinde okumuş olan Zaim filmine ilham kaynağı olabilecek tipleri (ki bunların bir kısmını filmde de oynatmıştır) Boğaziçi’nin iyi bilinen “Orta Kantin” ve Rumelihisarı’nın, gene çoğunluk Orta Kantincilerin takıldığı, *Ali Baba* kahvesinin müdavimlerinden ilham alarak kurgular. Orta Kantin kültürü (artık Boğaziçi’nde var olmasa da), uzun yıllar Boğaziçi Üniversitesi ve onun sürekli pompalanan “kazananlar” imgesinden bıkmış, solcu, dindar, feminist, anarşist, nihilist karmaşık grupların “yabancılaştırıcı” üniversite kampüsü içindeki temel “yaşam alanını” oluşturmuştu. Aslında filmin, yönetmen Zaim ve kurgusal karakter Mahsun’dan bile daha fazla, bu “yaşam alanına” dâhil olan kişisi, filmde eroinman kızı canlandıran Ayşen Aydemir’dir. Trajik bir biçimde genç yaşında kanserden ölen Aydemir Gala-

tasaray Lisesi ve Boğaziçi tarih mezunu olmasına rağmen sanat camiasında hak ettiği yere gelememişti. Kendisi de *Ali Baba* müdavimlerinden olan Aydemir, tiyatro yapmak istemesine rağmen hayalini gerçekleştirmek için ondan istenen tavizleri vermemişti. Şöyle anlatır Zaim:

Öfkeliyim. Çünkü Ayşen bir tek *Tabutta Rövaşata*'da oynadı. Çok mu yeteneksizdi bu kız Hayır. Aksine, en yeteneklisi, en iyisiydi. Ama filmlerde rol almak için gereken o bayağı ilişkilere giremedi. Ortalama olanın prim yaptığı bir yerde oyunculuk yapmaya çalıştığı için tanıyamadınız onu. Zaten o, ortalamanın dünyasında varolamazdı. (Zaim, 1999)

Tabutta Rövaşata, Yeşilçam sonrası “bağımsız” yeni Türk sineması’nın ilk önemli filmlerindendi. Yeni sinemamıza “bağımsız” demek istemeyen Zaim için “alüvyonik” dalganın ilk halkalarındandı. Zaim, bir tür “uyumlu çokluk” olarak tanımladığı yeni bağımsız Türkiye sinemasına “alüvyonik” demeyi tercih etmesini şöyle açıklamaktaydı:

Ben 90’lı yıllarda ortaya çıkan sinemayı tanımlarken daha yansız bir kavramın en azından faydalı olabileceğini düşündüm. Çünkü bir İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi toplu olarak doğmuş ortak noktaların belirgin olarak çizilebildiği bir toplu yürüyüş değildi 90’lı yılların ortasında çıkmış olan Türk Sineması. Herkesin kendisine ait bir türkü söyleme biçimi vardı. Bu anlamda ortadaki tablo, bir nehrin denize yaklaştığı zaman alüvyonlara ayrılması, alüvyonik bir hal almasına benziyordu. Kocaman bir nehir, denize yaklaştığı zaman kollara ayrılmaya başlar, damarlara ayrılmaya başlar. Buna alüvyon diyoruz. İşte böyle bir alüvyon olduğunu düşünüyorum. Belli bir yöne doğru akan ama paralel [koşut] biçimde akan ve her kesimde kendi dere yatağı olan, kendi bağımsız yatağında akmaya devam ettiği bir tabloyu bana anımsatıyor 90’lı yıllarda ortaya çıkan Türk Sineması. (Zaim, 2012)

Tabutta Rövaşata’nın odağına aldığı, kapitalizmin, “saygın” toplum düzeninin merkezinde ol (a)mayan Mahsun tiplmesi “yeni siyasallaşma” biçimlerinin (ya da postmodern siyasetin “aydınlık” yüzünün) en belirgin örneklerindendi. Düzgün ve akla yatkın görünen her şeyi elinin tersiyle itebilen bu “uçuk kaçık” karakterin öyküsü “mikro siyaset” olarak adlandırabileceğimiz “yaşam alanı” politikasının bir anlamda yansımasıydı. Bir başka deyişle,

“normal,” düzenli, rasyonel yani “modern ve akılcı bireyin” bir mecburiyet olarak dayatılmasına gösterilen şiirsel bir tepkiydi. Öte yandan filmde ezilenlerin adaletsiz toplum düzenine karşı duydukları öfkeyi yansıtan herhangi bir “alışıldık” işaret de yoktu. Filmin yarattığı “yeni duyarlılıklar” açısından bir başka ilginç nokta, gene Suner’in de altını çizdiği “yeni İstanbul imgesi”dir. Suner, Yeşilçam’ın bilindik mutluluk ve aşk diyarı İstanbul’un filmde neredeyse “agorafobik” bir yer olarak betimlendiğini düşünür (Suner, 2010: 141-148). Aslında kanımca mesele, “agorafobik” tanımlanışının dışında, şehrin son derece seçkin bir bölgesinin (boğaz kıyıları) yeni ve uç bir ögeyle özdeşleştirilmesidir de. Rumelihisarı ve çevresinde geçen film bilindik “eşsiz” boğaz manzarasını oldukça farklı şekilde yorumlar. Sevgililerin el ele gezdikleri, o ulaşılması, elde edilmesi zor boğaz kıyıları filmin pek çok yerinde Mahsun’un çekingen ve kimsesiz görüntüsüyle özdeşleştirilir. Bir anlamda İstanbul imgesinin “demokratikleştirilmesi” olarak da yorumlayabileceğimiz bu durum gene “seçkin” ile “kitlese” arasındaki farkın ortadan kaldırıldığı, yeni bir “kent hakkı” bakış açısının de ilk işaretlerinden sayılabilir. İşsiz, güçsüz, kimsesiz Mahsun boğaz kıyılarında, *Ali Baba* kahvesinde (aynı boğaz manzaralı üniversiteye sığan “orta kantinciler” gibi) kendine tekinsiz de olsa bir “yuva” edinebilmektedir artık.

İki Dil Bir Bavul: Minimalizm, Kimlik ve **“Arada” Kalmak**

2009 yılında, yani Kürt açılımı söylemlerinin yoğunlaştığı dönemde gösterime giren *İki Dil Bir Bavul*, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan’ın son derece özgün bir projesine dayanır. Medyada ve entelektüel çevrelerde çok dikkat çeken ve oldukça iyi sayılabilecek bir gişeye ulaşan film Türkiye’nin pek de bilinmeyen bir çehresini merceğe alır. Kendi çocukluklarından ilham alan yönetmenler dil sorununa odaklanır ve Türkçe bilmeyen Kürt öğrencilerine Türkçe ders anlatmak zorunda olan ve kendisi de hiç Kürtçe bilmeyen öğretmen Emre Aydın’ın gerçek ve bir o kadar da traji-komik hikâyesini anlatırlar. Türk olmaktan aslında bayağı gurur duyan Emre öğretmen (özellikle 23 Nisan törenin-

deki konuşması ilginçtir), Urfa'nın Siverek ilçesine bağlı bu uzak dağ köyünde kimsenin pek de bilmediği inanılmaz bir durumla karşılaşmıştır. Öğrencilerinin çoğu Türkçe bilmediği için "iletişim kurmak neredeyse imkânsızdır." Kendi anladığı, öğrendiği milli değerleri sarsılan genç öğretmen Türk insanının kendisine aykırı gelen olaylar karşısında verdiği sıradan tepkileri vererek fazla da etliye sütlüye bulaşmadan, senesini doldurup bu ücra diyardan kurtulmayı hayal eder. Gene de kendi çapında idealist olan Emre öğretmen elinden geldiğince küçük öğrencilerine bir şeyler öğretmeye çalışır, sene sonuna kadar "hiç olmazsa biraz Türkçe öğrenmelerine" uğraşır. Yönetmenlerinin deyiimiyle "belgeselle-kurmacayı harmanlayan" film herhangi bir köktenci söylem içermeksizin sadece var olan durumun (öğretmen ve öğrencilerin aynı sınıfta farklı diller konuşmaları ve iletişim kuramamaları) altını çizerek dönemin entelektüel camiasından tam not alır. Örneğin Mahmut Mutman *Radikal*'de film için şöyle diyecektir:

Orhan Eskiöy ve Özgür Doğan'ın hayranlık uyandırıcı teknik ve sanatsal başarıları, kendi zayıflığını saklamayan, objektif olarak sahip olamadığı bir otoritenin pozuna bürünmeye ve acısını çocuklardan çıkarmaya kalkışmayan Emre Aydın'ın müthiş samimiyeti ve mesleğine olağanüstü bağlılığı (özellikle siyasetçiler ve tüm şehirli üst-orta sınıflar bu öğretmeni iyi seyretsin) ve başka türlü olamayan çocukların, Rojda, Zülkif'in ve diğerlerinin sadece var olmaları bu filmi unutulmaz bir ders haline getiriyor... (Mutman, 2009)

Kürt meselesini merkezine alan çok daha sert söylemlere sahip (örneğin *Press* ya da *Min Dit*) filmlere kıyasla neredeyse hiçbir siyasal yönelimi olmayan film sadece basit bir gerçekliği "yansıtarak" belli bir toplumsal bilinç yaratmaktadır. Zaten Kürt meselesi ekseninde dönen tartışmalar ve bu bağlamda yapılan filmler, yukarıda irdelenen "olumlayan postmodernizmin" "kimlik," "diaspora," "etnisite" vurgularına doğrudan bağlanarak "yeni bir siyasal hassasiyet" ekseninde politika yapmaktadırlar. En önemli Kürt sinemacılarından sayılan Yılmaz Güney'in filmlerinde sosyo-ekonomik ezilmişliğin hep arka alanında bıraktığı "Kürt Kimliği," 1990 sonrası filmlerde temel mesele olmuştur. Bu bağlamda *İki Dil Bir Bavul* da hem benimsediği minimal anlatı tarzı hem

de “kimlik,” “dil,” “iletişim” sorunlarına yaptığı göndermelerle bu yeni toplumsal-siyasal bakış açısının içindedir. Yalnız Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan’ın ilk uzun metraj çalışması olan film, bazı açılardan “elini korkak alıştıran” ve postmodern açıdan bile olsa “kimlik” meselesini yeterince deşemeyen bir yapımdır. Başka bir deyişle film pek çok açıdan “arada” kalmıştır. Elbette “arada” olmak da aslında bir tercih olabilir ve “yeni siyasal-toplumsal hassasiyetler” ekseninde kendine bir yer bulabilir ancak *İki Dil Bir Bavul*’un “arada” kalmışlığı, biraz da “faydacı” ve belki de bir nebze “yeterince cesur olamayan” bir yaklaşımın izlerini taşır. Eskiköy, Zeynel Doğan’la yaptığı *Babamın Sesi*’nde (*Denge Bave Min*, 2012) prodüksiyon ve festival baskılarına karşı daha dirençli durabilen çok daha olgun bir sinema yapma imkânı bulacaktır.

İki Dil Bir Bavul’un “arada” kalmışlığı iki başlık altında incelenebilir: Öncelikle “kimlik” meselesine yaklaşımı ya da sorun edişi açısından muğlak, belirsiz bir konumdadır film. Merkezde kim vardır? Evini çok özleyen, sürekli annesiyle telefonda konuşan “Batılı ve Türk” Emre öğretmen mi, yoksa dilini konuşamadıkları bir kültürü çat pat öğrenmek zorunda kalan Urfalı Kürt çocuklar mı? Seyircinin kiminle özdeşleşmesi beklenmekte, kimin “kimlik” çıkmazı mercek altına yatırılmaktadır? Yeni siyasal hassasiyetler söz konusu olduğunda özellikle sinema araştırmalarında sıklıkla başvurulmuş kitaplardan bir tanesi Hamid Naficy’nin 2001’de yayımlanan *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi* isimli çalışmasıdır. Naficy bu kitapta “aksanlı sinema” olarak adlandırdığı tarzın yeni bir “postmodern biçim” olduğunu anlatır. Bu “aksanlı” filmler, özellikle etnik ya da diasporik sinemacıların, öncelikle “yolculuk” teması etrafında şekillenen, çok dilli, kimlik meselelerini sorgulayan, ev ve sürgün edilen yerle ilgili eleştirel görüşleri barındıran özgün yapımlardır. Bu bağlamda “etnik” sinemacılar da (yani başka bir etnik kökenden geldiği için yaşadığı toplumda ezilen, dışlanan, kısaca “öteki” olan sanatçılar) pek çok açıdan “aksanlı sinema” yapmaktadırlar. İşçi sınıfının çilesinden çok kendi etno-kültürel ezilmişliklerine yoğunlaşan bu sanatçılar, kendilerini ezen başat etno-kültü-

rel kimliğe karşı bir tür “üçüncü sinema” modeli benimseyerek başkaldırırlar. Çoğunlukla yönetmenlerin öz yaşam öykülerini de yansıtan bu düşük bütçeli filmler genelde tekrarlanan bazı eğretilmeler, imgeler içerir. Dağlar, açık alanlar, geride bırakılan memlekete duyulan özlemi ifade eden sonsuzluk mekânları, mektup, telefon, kaset gibi iletişim araçlarının sık kullanımı, sürgünde olmayı ifade eden kısıtılmışlık işaretleri çokluk karşımıza çıkan “aksanlı” sinema öğeleridir (Naficy, 2001: 1-33). Bu temel ifadeler merkeze alındığında *İki Dil Bir Bavul*’un tipik bazı “aksanlı” sinema işaretleri içerdiği (yolculuk, düşünceye dalınan açık alanlar, sık sık annesiyle telefonda konuşan Emre öğretmen, okul, ev ve uyum sağlanmaya çalışılan köylülerin arasına zoraki sıkıştırılmaya çalışılan bir hayat) ve bu bağlamda etnik kimliği sorunsallaştıran yeni postmodern biçimlere yakın olduğu görülebilir. Ancak burada oldukça tuhaf bir durum da söz konusudur: Aksanlı sinemada “başat kültürün altında ezilen etnik kimlik” sorunsallaştırılırken ve aksanlı sinema işaretleri (yolculuk, kısıtılmışlık, sürgün edilmişlik imgeleri, telefon ve benzeri iletişim araçlarının kullanımı) bu “ezilen” karakterin kimlik sıkıntılarını vurgulamak için kullanılırken, *İki Dil Bir Bavul*’da Batı’dan Doğu’ya gelen ve etnik olarak Türk olan Emre öğretmenin ev hasretine tercüman olurlar. Emre öğretmen sürekli evini düşler, sık sık annesiyle telefonda konuşur, kendisini anlamayan öğrencilerinin arasında bunalır, evinin penceresinden dışarıya bakarken dalar gider. Yani anlamadıkları bir dilde eğitim görmek zorunda olan ezilmiş Kürt çocuklardan çok, evinden uzakta, bir nevi “sürgünde” olan Emre öğretmenin penceresinden yansıtılır “öteki olma hali.”

Filmin bir başka “arada” kalan sorunlu yanı, belgeselle kurmacayı harmanlaması meselesidir. Filmin bir belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu hakkında çeşitli akıl yürütmelerde bulunulmuştur. Elbette günümüzde çok değişik tarzlarda belgeseller çekilmekte, “dokü-drama” ya da *şiiirsel-belgesel* denilen türlerde oldukça yaratıcı tarzlar ortaya konmaktadır. Gene de “etik” olarak, bir yapımın “belgesel” olarak tescil edilebilmesi belli bir gerçekliği ortaya koyması ve seyircinin de buna “güvenmesi” ile

ilgilidir. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan çok uğraştıklarını ve belgesel yaparak “harcamak” istemediklerini belirttikleri filmin türü için şöyle konuşurlar:

Bu hikâye gerçeğin yaratıcı yorumudur. Gerçek neyse ona sadık kalmaya çalıştık. Ancak bizim yorumumuzun varlığı da işin içinde. Kurmaca ile belgesel arasındaki belirsizliği sonuna kadar kullandık. Yeni bir dil arayışı diyebiliriz. Ama ne kurmaca ne dokü-drama. Gerçek bir hikâyeyi sinemanın bütün olanaklarını kullanarak anlattık (Eskiköy ve Doğan, 2009).

“Kurmaca ve belgesel arasındaki belirsizliği sonuna kadar kullanmak” deyişi bazı çevrelerde rahatsızlık yaratmış ve filmin hem belgesel hem de kurmaca festivallere girerek ödül toplaması bazı açılardan eleştirilmiştir. Örneğin Ayşegül Taşkent, Kadir Has Üniversitesi’nde yapılan bir panelde, filmin bazı oyunculara para verilerek yapıldığını söylerken, hem belgesel hem de melez ve kurmaca festivallerinden ödül alan filmin “etik” bazı sıkıntılar içerdiğini vurgulamıştır. Bu görüşe karşı çıkan Seray Genç gibi bazı sinema yazarları ise belgeselin artık çok farklı tarzları buluşturduğunu ve bu kadar “kategorik” bir yaklaşımın doğru olmadığını savunmuştur.⁴ Tartışmaya farklı bir mecradan katılan akademisyen Özgür Çiçek ise filmin gerçek bir belgesel olmadığını söylemenin, filmin bütün çıplaklığıyla ortaya serdiği sorunu görmezden gelmenin başka bir yolu olduğunu savlamıştır (Çiçek, 2011). Kısacası *İki Dil Bir Bavul* müthiş bir fikirden yola çıkan ve acı bir gerçeği olanca çıplaklığıyla gözümüze sokarak siyasal-toplumsal duyarlılıklara kapı aralayan bir film olmanın yanında, arada kalıp belirsizliklere sıkışarak “kimlik” meselesinin çevresinden dolaşan, tartışmalı bir yapım da olmuştur. Orhan Eskiköy’ün 2012’de (bu sefer Zeynel Doğan ile) çektiği *Babamın Sesi* bu bağlamda, kimlik meselesini çok daha doğru bir eksenden tartışan, samimi ve olgun bir yapım olarak, daha az gişe yapmasına rağmen, çok daha dikkat çekici bir filmidir. Gene de *İki Dil Bir Bavul*, melez tarzı, minimalist yaklaşımı ve müdahaleci olmayan nesnel anlatımıyla, önemli bir “kimlik” meselesine, “dil”

4 Yeni Belgesel Gerçekçilik Paneli (2010), Kadir Has Üniversitesi, Türk Sineması’nda Yeni Yaklaşımlar: Sinema ve Yeni, 6-8 Mayıs.

ve “iletişim” sorununa eğilerek, postmodern yeni siyasallaşma biçimlerinin “mikro-siyasal söylemlerine” iyi bir örnek oluşturur.

Burada 1995 sonrasında “bağımsız” olarak adlandırılan yeni sinemamızın “siyasal ve toplumsalla” ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* ve Orhan Eskiköy, Özgür Doğan’ın *İki Dil Bir Bavul* filmlerini mercek altına alan bu inceleme, entelektüel sinemamızın “eski” ve “yeni” siyasal-toplumsal hassasiyetlerini kısaca ortaya koymayı amaçlamıştır. Özellikle 1980 öncesinde çok daha geleneksel bir sol ya da Kemalist söylemi benimseyen “eski” siyasal sinemamızın yanında 1990 sonrası bağımsız yapımlar oldukça apolitik ve içine kapanık görünmektedir. Aslında yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi bu filmler “apolitik” olmaktan çok “yeni bir siyasal-toplumsal duyarlılık” tarzı benimsemektedir. Genel olarak “postmodern siyasal yaklaşımlar” başlığı altında incelenebilecek bu hassasiyetler, “rasyonel olmayanın,” “sahiciliğin,” “ötekinin,” “marjinalin,” “minimal ve doğal olanın,” “kimlik, aidiyet ve iletişim” meselelerinin izini sürmekte ve kendine özgü bir toplumsal angajmanı da barındırmaktadır. Doğrudan toplumsal eleştiri yapmak, ezilen sosyal sınıfları merkeze almak ve toplumu “ileri” götürmek gibi modernist temaları fazlaca barındırmayan bu yeni tür (Rosenau’nun deyişiyle) “olumlayan postmodern” yapımlar, Derviş Zaim’in altını çizdiği, farklı yollar izleyen ama gene de sonuçta bir noktada buluşan “alüvyonik” filmlerdir. Elbette, bunlar aslında yazıda ele alınan iki filmle de sınırlı değildir. *Bahtı Kara* (2009), *Oflu Hoca’yı Aramak* (2014), *Çengelköy Underground* (2015) ve Kazım Öz’ün pek çok filmi benzer bir kuramsal çerçeve içerisinde incelenebilir. Öte yandan, özellikle 2010 sonrası çekilen “bağımsız” yapımların bir bölümü son dönemlerde “şüpheci, karamsar postmodernizmin” karanlık nihilizmine de kaymaktadır. “Öznenin tümünden öldüğü” ve hiçbir kurtuluş umudu barındırmayan kasvetli ve karamsar atmosfer, son yıllarda Türkiye siyasetine koşut olarak, entelektüel sinemamızda gittikçe artmaktadır. Ancak burada konu edinilen filmler böyle bir “karanlık nihilizmi” barındırmamakta, farklı ve heterojen bir toplumsal bağlanma tarzını benimsemektedir.

Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine: 2003-2010 Arası Dönemde Bir “Akımdan” Söz Edebilir miyiz?

1990'ların ortalarından itibaren Türk sineması ciddi bir canlanma yaşamaya başladı. Özellikle yurt dışında alınan ödüllerle perçinlenen bu “yeni sinema” genel olarak “bağımsız” tabiriyle tanımlayabileceğimiz entelektüel ve özgün bir sinema dili kurma çabasındaki pek çok genç yönetmeni sahneye çıkardı. Günümüzde hâlâ “genç” ve hâlâ üretme çabasındaki bu yönetmenler arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi isimler vardı. Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da aldığı ödüllerle coşan bu “yeni sinema” 2000'lerin ortalarından itibaren, özellikle Nuri Bilge Ceylan estetiğinden fazlasıyla etkilenen, kimisi oldukça özgün, kimisi arayışlar içerisinde ikinci bir “yeni” kuşağın doğumuna da tanıklık etti. Çoğu ilk filmi çeken bu çok daha genç yönetmenler arasında (“Yusuf Üçlemesi” olgunluk çağına denk gelen Semih Kaplanoglu hariç) Pelin Esmer, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Mahmut Fazıl Coşkun gibi isimler sayılabilir. Bir ara “yeni sinema hareketi” adı altında örgütlen-

nen ve Feriye Sineması'nda bir festival örgütlemiş olan bu grup bir bildiri de kaleme aldı. Bu bildiri herhangi bir sinemasal akım manifestosu olmayıp genel anlamda sektörde yaşanan sorunlara karşı ortak bir tavır alma çabasına tercüman olsa da gene de giriş cümlesiyle alelade bir toplanma olmadığının altını çizdi: "Bizler sinemayı öncelikle ve aslen bir sanat olarak görüyoruz."⁵

Burada amacımız Türk sinemasında özellikle 2003-2010 arasında yaşanan gelişmelerin bir "ulusal sinema akımı" (ya da "hareketi") çerçevesi içerisinde tanımlanıp tanımlanamayacağı üzerine bazı sorgulamalar yapmak. Altını çizmek gerekir ki temel gayemiz, oldukça karmaşık bir konu olan ulusal sinema meselesi ile ilgili kesin cevaplar vermekten ziyade, bazı kuramsal ayrıntıların ışığında yapılmış bir düşünme çabasını paylaşmak. Ayrıntılara inmeden önce de "ulusal sinema" teriminden ne kastedildiği ve neden üzerinde durulması gereken bir konu olduğu konusuna değinmekte yarar olabilir.

Uluslararası sinema dendiği zaman öncelikle merhum Halit Refiğ'in 1960'larda ortaya attığı çerçeveye pek ilgimiz olmadığını vurgulamak gerek. Aslında Refiğ, bu çalışmada da yoğun olarak altı çizileceği gibi, ulusal sinemanın anti sömürgeci bir kültürün oluşturulmasındaki rolüne dikkat çekerek sonraki kuşaklara önemli bir miras bırakmıştır. Ancak dönemin siyasi koşullarının da etkisiyle yönetmen ulusal sinema meselesine fazlasıyla Yeşilçam sinemacılarının çerçevesinden bakmıştır. Refiğ'e göre ulusal sinema halkın yerli film seyretme ihtiyacından doğar. Bu yüzden popüler sinemayı eksenine alan "halk sineması" anlayışıyla yoğun olarak örtüşür. Ayrıca yönetmene göre, ulusal filmlerde halkın tercihleri kadar kültürel mirasın sergilenmesi de önem taşır. İster geleneksel halk sanatı, ister Osmanlı saray sanatı olsun geçmişe yönelmek gerekir (Refiğ, 2009).

Sinema araştırmalarında (Film studies) yaygın olarak kullanılan "national cinema"nın Türkçe çevirisi olan "ulusal sinema" terimi sadece geçmişe özlemle dolu milliyetçi öğeleri kapsayan

5 Bildirinin tam metnine o dönemlerde www.yenisinemahareketi.com sitesinden ulaşılabilmekte idi; ancak bu siteye artık erişim bulunmamakta. Bildirinin bir özeti ve imzacılarla yapılan bir söyleşi için örneğin bkz <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/7-ticari-sinemanin-sanat-sinemasina-karsi-tavri-bir-tur-elitizm.aspx> (Erişim tarihi: 20 Eylül 2018).

veya halkın anlayıp sevebileceği popüler tür sineması ile değerlendirilebilecek bir çerçeve değil. Kuramsal köken olarak ulusal kimlik sorunu ve sinema ilişkisini irdelese de, tarihsel süreçte “Ulusal sinemayı” öncelikle baskın ticari sinema uygulamalarını eleştiren, bu bağlamda da “Hollywood karşıtı” olan (mesela sinema araştırmalarında geçen “dünya sineması” [world cinema] deyişi bu Hollywood karşıtı anlayışa vurgu yapar), ulusu ya da ulusal sorunları sorgulayan, ulusa içkin bazı felsefi öğeleri taşıyan (bu bağlamda da diğer ulusal sinemalardan ayırıştırabileceğimiz) ve çeşitli yönetmen sinemalarını barındırsa da temelde gerçekçi unsurları içeren bir sinema anlayışı olarak tanımlamaya başlayabiliriz. Burada, “Ulusal” kelimesinin çağrıştırabileceği, milliyetçi ülküleri ya da devletin resmi ideolojisini benimsetme amacındaki bir sinemadan bahsedilmediğini tekrar vurgulamakta yarar var. Genel anlamda “ulusal sinema” terminolojisinin çok katmanlı anlam şeması içerisinde yer bulsa da, bu tür bir sanat anlayışı için “devlet sineması,” “ulus-devlet” sineması ya da daha çeşitli mecralarda kullanabileceğimiz “etnik” sinema gibi terimler daha açıklayıcı olabilir. Kısaca burada üzerinde durulan aslında “akımlar”. İtalyan yeni gerçekçiliği ya da Brezilya’nın “cinema novo”su gibi ulusal sinema akımları. Tabii akım kelimesinin daha az iddialı sürümü olan “hareket” deyişini tercih etmek belki bu dönem Türk sineması söz konusu olduğunda daha anlayışlı bir seçim olabilir. Öyleyse artık buradaki asıl sorunsalımızı burada şöyle formüle edebiliriz: “2000’lerin başında adını sıkça duyduğumuz “yeni Türk sineması” kavrayışı çerçevesinde Türkiye’de bir “ulusal sinema hareketinden” bahsetmek mümkün müdür?” Bu soruya bir cevap arayabilmek için aşağıdaki satırlarda öncelikle kuramsal bir tasnif çalışması yapılacak ardından da, her sinema yazarının adını koymak için daima heyecanla beklediği “yeni sinemasal durum” hakkında bazı fikirler öne sürülecektir.

Ulusal Sinema ve Sinema Akımları

“Ulusal Sinema” terimi aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi çok geniş bir çerçeveyi kapsar ve bu geniş çerçevenin önemli bir bölümü içine “ulusal sinema akımları” da girer. Başka

bir deyişle, sinema akımları “ulusal sinema küme’si” içinde yer alır. 7. Sanat’ın öncülüğünü yapan bazı Batılı toplumlardaki sinema ekolleri etkileri bakımından zaman zaman ulusal sınırları aşsa da (yeni-gerçekçi okul gibi), ulusa içkin sosyo-kültürel geleneklere sıkıca bağlı olmaları ve çoğunlukla toplumsal sorunlara odaklı materyalist bir dil benimsemeleri bakımından aslında kategori dışına çıkmazlar. Gelişmekte olan ülkelerdeki sinema akımları (ya da daha mütevazı bir sinema olayı söz konusu ise “hareketleri”) ise yukarıdaki tanımda vurgulanmaya çalışıldığı, gibi “sömürgeci” ticari sinema uygulamalarını (yani Hollywood sinemasını) reddeden, ve diğer ulusal sinemalardan bağımsız özgün kimliklerini vurgulama çabasında bir tavır sergiledikleri için aslında çok daha fazla “ulusaldırlar.” Fredric Jameson’un 1980’lerde yazdığı “Third World Literature in the Age of Multinational Capitalism” denemesindeki (Aijaz Ahmad tarafından eleştirilmiş olsa da⁶) temel tezi sinemaya uyarlamak aslında çok da yanlış olmaz. Jameson, sömürgecilik ve emperyalizm süreçlerinden geçmiş üçüncü dünya edebiyatlarının ister istemez “ulusal” bir alegori niteliği taşıyacağını vurgular (Jameson, 1986: 65-88). Hollywood’un emperyalist ticari sinema ideolojisinin baskısını her daim yakasında hisseden “dünya sinemaları” da bu bağlamda bir “akım” oluşturdıklarında aslında “ulusal” tabirini fazlasıyla dolduran bir bağımsız olma çabasına da tanıklık ederler. (Hatta aslında Jamesoncu bir bakış açısıyla Hollywood karşısında bütün dünya sinemaları sömürgecilik ve emperyalizm süreçlerinden geçmiş ve ulusal alegoriler üreten “üçüncü dünya” sinemalarıdır). Ahmad’ın eleştirisindeki “dil” ya da “çeviri” sorunu sinema sanatı söz konusu olduğunda fazlaca anlam taşımayacağı için (sinema sanatı çoğunlukla görsel bir dile dayanır ve Pasolini’nin deyiimiyle “metonimik” (“gerçeği” “gerçek” ile anlatan) bir üslubu benimser) tam anlaşılmadan yapılmış yekpare bir sınıflandırma riski pek de olası değildir. Ancak elbette ki (aynı Edward Said’in bütün bir “doğuyu” temsil etmesinin sorunlu olması gibi) belli sinemacıların bir ulusal sinemayla özdeşleşmesi

6 Bkz., Aijaz Ahmad (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londra: Verso. (Aijaz Ahmad, *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat/ Jameson, Salman Rüşdi, Edward Said Eleştirisi*, çev. Ahmet Fethi, Alan Yayıncılık, 1995)

de Ahmad'ın eleştirdiği bazı sakıncaları yaratabilir (ki bu başka bir yazının konusudur).

Dünya sinema tarihinde oldukça iyi bilinen belli başlı bazı ulusal sinema akımları vardır. Yüzyılın ilk çeyreğinde karşımıza çıkan Sovyet Dışavurumcu gerçekliği, Alman Dışavurumculuğu, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki İtalyan yeni-Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi. Bu akımlar dünya sinemasındaki pek çok küçük ulusal hareketi beslemiştir ve Hindistan, Brezilya, Türkiye ve Afrika sinemalarındaki önemli ulusal sinema hareketlerine ilham kaynağı olmuştur. Hollywood karşıtı emperyalizm karşıtı bir tavır takınmaları dışında dünya sinemalarının “ulusal karakterleri” sinema sanatına içkin bazı olmazsa olmazlarla da pekişir. Sinema akımları, sinema sanatının kültürel ve toplumsal olanla kurduğu girift ilişki yüzünden (sinemanın diğer sanat dallarını da kapsayabilen “melez” yapısı ve üretim, dağıtım, tüketim süreçlerinin politik duyarlılığı yüksek çok katmanlı temelleri dolaşısıyla) daima toplumsal bir ayna niteliği taşır ve siyasi ortamın da mikro yansımalarını oluşturur. Bir sinema akımı siyasi dizgenin bilinçaltı imgesidir. Ayrıca, Godard'ın deyimiyle, sinema akımları ulusun kendi kimliğini görme ihtiyacından da doğar. Alman sineması Almanların yeni bir Almanya fikrine ihtiyaçları olduğu sırada yükselmiştir. İtalyanlar keza Almanlarla beraber savaşmış sonra Almanlara karşı savaşmış bir ulus olarak yeni bir gerçeklik görmek istemişler ve bu da İtalyan yeni-gerçekçiliği ile mümkün olmuştur (Petric, 1992: 98).

Yukarıda vurgulandığı (ve aşağıda da tekrar edileceği gibi) “dünya sineması” temelde ticari Amerikan sineması ve onun yoz ideolojisine karşı ciddi bir tavır takınır. Devlet politikalarını yönünden baktığımızda da pek çok ulusal sinema hareketinin yükselmesinde o dönemlerde alınan Amerikan film ithalatı karşıtı koruyucu yasaların rolü vardır. Öte yandan Roy Armes gibi çağdaş bir sinema kuramcısını ele aldığımızda da “Üçüncü Sinema”nın (Üçüncü Dünya Sineması) Jameson'un incelemesine benzer bir “ulusalcılık” anlayışı ile karmaşık bir boyutta ele alındığını görürüz. Armes'in da altını çizdiği gibi “üçüncü sinema” Batı sineması ile (Armes sadece Hollywood sinemasını değil,

Hollywood karşıtı “ilerici” Batı sinemalarını da birinci dünya çerçevesine yerleştirir) bir sevgi-nefret ilişkisi yaşar. Emperyalist Batı hem ilk modelleri oluşturmuş, altyapıyı sağlamış, hem de reddedilmesi, kurtulunması gereken kültür işgalcisi temsil etmiştir (Armes, 1987). Ulus-devlet inşası süreçlerinin tam anlamıyla oturmadağı pek çok sömürge-sonrası ülkede sinema sanatı ulusal kimlik sorunlarını yansıtır, zaman zaman propagandist bir nitelik de edinebilir.

Ulusal sinema tartışmaları çerçevesinde “Yeni Türk Sinemasına” baktığında yazar Asuman Suner “çoklu bir çerçeveleme modelinin” gerekliliğinden bahseder. İncelemesini iki farklı çerçeveden kuramsallaştırmaya önem veren Suner’e göre, “Yeni Türk Sineması kavramı iki temel parametre ekseninde tanımlanmış bir çerçeveye oturur: *Birincisi*, ‘Türk’ sözcüğünün işaret ettiği ‘ulus’ çerçevesi; *ikincisi* ‘yeni’ sözcüğünün imlediği ‘zamansal’ çerçeve yani ‘yeni dalga’ sinemaya yapılan vurgu” (Suner, 2005: 28). Gerçekten de, ne tamamen, Armes’in daha keskin bir ifade ile ayırdığı, birinci dünya (Batı) sinemasına ait ne de post kolonyal inşa süreci sancıları yaşayan üçüncü sinema çerçevesine denk düşen “Yeni Türk Sineması,” hem emperyalizm karşıtı “bağımsız olma çabasına” yaptığı vurgu hem ulusa içkin çeşitli aidiyet sorunlarını dile getirmesi hem de görece “politik” sayılabilecek tavrı ile “ulusal” bir nitelik gösterir. Öte yandan eğer sinemasal bir “yeni dönemden” bahsedebiliyorsak (ki burada bunun doğru olup olmadığını irdeleme amacındayız) ulusal terimine ek bir “yeni sinema” olgusunu da ayrıca tartışmak doğru olur. Yine de kanımca, yukarıda daha önce vurgulandığı gibi, sinemasal akımlar (hareketler) günümüzde artık çok geniş bir çözümlemeli çerçeveye oturtulan “ulusal sinema küme’si” içinde değerlendirilebilir. Yani iki ayırt edilebilir modelden ziyade (Suner, aslında tamamen reddetmese de “ulusal sinema” terimini sınırlayıcı ve iç içe hapsedici bulur) iç içe geçmiş olgulardan söz etmek daha yerinde olur. Türk Sineması’ndaki yeni hareketi aşağıda daha ayrıntılı ele almadan önce, daha “kapsayıcı” olarak ifade ettiğim “ulusal sinemanın” çağdaş kuramlarına kısaca değinmekte yarar olabilir.

Ulusal Sinema Kuramları

Ulusal sinema tartışmalarında bugün pek çok değişik görüş hâkimdir. Kimilerine göre Ulusal sinema, ulusal kimlik inşasının önemli kilometre taşlarından biridir. Ortak korkuları, endişeleri yansıtarak bireylerin ulusal ortak paydalarını hayal etmesini sağlayabilir. Burada temel aldığımız bazı araştırmacılar, ulusal sinemanın Hollywood karşıtı tarafını öne çıkarmayı yeğler. Ulusal sinema aslında solcu, politik ve eleştirel bir sinemadır. Belki Suner'i de katabileceğimiz bir diğer görüş ise ulusal sinema terimini çok özcü bulur ve uluslar ötesi ve multi-disipliner bir yaklaşımı yeğler. Burada özellikle Anglo-Saxon sinema kuramcılarından yola çıkarak bir özet yapılmaya ve en başta verilen tanıımı zenginleştirecek kuramsal bir artalan oluşturulmaya çalışılacaktır.

Ulusal sinema konusundaki yayınlar 1990ların başından itibaren özellikle siyaset bilimi alanındaki öncü bazı kuramlardan ilham aldılar. Ernest Gellner (1983) ve Benedict Anderson (1983) bunların başında geliyordu. Gellner'a göre standartlaştırılmış eğitim sistemi ve bu eğitim sisteminin kullandığı standartlaştırılmış dil ulusalcılığın inşasında büyük önem taşımakta idi.⁷ Resmi dil ve resmi kültür inşasını irdeleyen Gellner'a koştur olarak Benedict Anderson da "basılı iletişim mecraları" (yani gazete, roman) gibi iletişim teknolojilerinin zaman ve mekânı eşgüdümlü kılarak hayali bir ulusal bütünlük yaratmasına değindi. Sinema araştırmaları bağlamında en büyük etkiyi de Andersoncu bakış açısı yaptı. Öte yandan Michael Billig'in "banal [sıradan] ulusalcılık" (1995) adını verdiği, ulusalcı söylemin aslında gündelik hayata yerleşmiş ve artık farkına bile varmadığımız "banal unsurlarla" kendini yeniden ürettiği tezi de sinema çalışmalarında yankı buldu. Hava durumunun, siyasi coğrafyayı, sportif kahramanların ulusal erdemleri, savaş ve felaketlerin vatanseverliği rutin bir biçimde fark ettirmeden yeniden ürettiği bir toplumsal tasavvurda sinematik ayrıntıların da bu "banal ulusçuluk" içerisinde yer aldığının ortaya konması sinema ve ideoloji ilişkisi açısından da önem taşımakta idi.

⁷ Burada *İki Dil bir Bavul* filmini anmamak imkânsız. Filmi "Gellnervari" bir incelemeye tabi tutarsak ulusal kimlik projemizin nasıl çökmüş olduğunu başka bir açıdan tekrar görebiliriz.

Anderson'un *Hayali Cemaatler'ine (Imagined Communities)* geri dönersek, yukarıda da belirtildiği gibi, sinema çalışmalarını açısından en büyük etkiyi neo-Andersoncu bir bakış açısının sinemaya uyarlanması yaptı. Özellikle Andrew Higson'un 1990'ların başındaki incelemeleri bu etkiyi yansıtır. Higson, tekil filmlerin çoğu kez ulusu kitlelere bütünlüklü bir yapı olarak gösterdiğini, bu filmlerin bireylerin ortak korkularını, endişelerini zevk ve umutlarını dramatik kılarak hayali bir ortaklaşma duygusu yaratmaya ve ulusu bir arada tutmaya yardımcı olduğunu anlatır. Ulusal sinema içeriye bakarak ulusu yansıtır, dışarıya bakarak da diğer sinemalardan farkını ötekiliğini ortaya koymaya çalışır (Higson, 1989: 36-46).

Ancak 2000'lere gelindiğinde Higson'un Andersoncu bakış açısını yeniden gözden geçirdiğini de görürüz. Ulusal sinema kavramını ulusal devlet politikaları ile doğrudan ilintili olması dolayısıyla korumayı sürdürse de eski özcü bakışını ciddi biçimde sorgular. Higson özellikle John Hill ile girdiği polemiklerde sabit sınır ve kimliklerden artık bahsetmenin imkânsız olduğunu, üretim ve dağıtımda da uluslararası bir sürecin başladığını, bu yüzden ulusal sinema tanımının kültürel çeşitliliği kaldıramayacağını savunur. Hatta Higson daha da ileri giderek, ulusal sinema tanımlamalarında tarihsel olarak başat olan entelektüel ve eleştirel geleneğe de karşı çıkar ve "küresel kültür-tüketim toplumu" ortaklaşmasına atıfla seyirci tercihlerinin daha fazla öne çıkarıldığı bir kuramsal çerçeve önerir (Higson, 2000).

Bir diğer kuramcı Stephen Crofts ise ulusal sinema teriminden vazgeçmek yerine kavramın alanını fazlasıyla genişletmekten yanadır. 1980'lere kadar özellikle anti Hollywood tavrı ile belli sanat filmi gruplarının ulusal sinema kavramı içinde rahatlıkla tanımlanabileceğini vurgularken günümüzde bu gruplarla beraber inceleme kategorisi içine yapım, dağıtım, gösterim süreçleri, seyirci tepkileri, eleştirel çalışmalar, metin incelemeleri, kültürel öznellikler, devlet politikaları gibi etmenlerin katılmasını savunur. Higson'dan farklı olarak Crofts, önermelerinin Batı merkezci dizgesinin de farkındadır. George Sadoul'e atıfla yaptığı bir değerlendirmede film araştırmacılarının aslında dünya sineması

hakkında pek az şey bildiklerini kabul eder. Fredric Jameson ve Aijaz Ahmad polemliğini hatırlatır bir tonda, Crofts dünya sineması içinde pek çok farkında olmadığımız ulusal sinema örnekleri olduğunu ve bunların da ciddi biçimde incelenmesi gerektiğini vurgular (Crofts, 2000).

Fransız ulusal sineması hakkındaki araştırmaları kadar üçüncü dünya sineması çalışmaları ile de tanınan Susan Hayward da yine terimin postmodernite bağlamında kazandığı çok anlamlılığa değinir. Ulusal sinemaları tanımlarken neyin içeride neyin dışarıda bırakıldığına, üretilen bilginin niteliğine, seçilen estetik kodlara önem verilmesi gerektiğine dikkat çeken Hayward postmodern durumda terimin kazandığı tuhaf kimliğin de altını çizer. Globalleşme arttıkça, yerellik değerlenmekte, kimlikle, farklılığın ortak yaşantısı kaçınılmaz bir gerçeklik olmaktadır. Ulusal sinema bu bağlamda çok kültürlü bir karakter kazanmalı ve asimilasyon karşıtı olmalıdır. Ulusal filmler örneğin bir ulusun “bütünlük” maskesini düşürerek ulus olmayı sorunsal kılabilirler. Öte yandan bütün çoğulcu tavrına karşı Hayward küresel kapitalizmin aynılaştırıcı ve sömürge edici tavrına karşı emperyalizm karşıtı bir dünya sinemasının yaşayabilmesinin de hayati olduğunu belirtir. Roy Armes’in da yararlandığı Franz Fanon’un *native poet* (yerli şair) terimini *native poet filmmaker* olarak uyarlayan Hayward, efendisini reddetme aşamasını geçtikten sonra, yerli sinemacının halkı ile baskılanmış tarihi ve kültürü arasında aracı bir rol oynamasını önerir (Hayward, 2000).

John Hill ise belki de bütün bu tartışmaları daha kullanışlı bir zeminde özetleyen bir yaklaşımla “ulusal sinema” terimine iktisadi ve kültürel açıdan ikili bir açıklama getirir. Ulusal sinema iktisadi bağlamda “ulusalci,” “bağımsız” bir kimliği vurgulamak durumundadır. Ulusal bir sinema endüstrisine sahip olmak ulus ötesi bütün yapım anlaşmalarına rağmen hâlâ önem taşımaktadır. Hollywood kültürüne ve onun sermaye uzantılarına karşı direnebilmek ancak ulusal bir sinema politikası ile mümkündür. Öte yandan kültürel açıdan ulusal sinema çoğulcu ve demokratik bir tutum içermelidir. “Ulusal” terimiyle hiç de çelişmesi gerekmeyen bu çoğulcu tutum ulus içerisinde gittikçe artan etnik ve

bölgesel farklılaşmaları mercek altına alabilir (Hill, 1992). Danimarka sinemasını irdeleyen Mette Hjört'ün de özellikle sosyo-kültürel bağlamda vurguladığı bu ulusa çoğulcu yaklaşım (Hjört, 2000) ulusal sinema tartışmalarında benimsenebilecek makul yollardan biridir. Bu çalışmanın “ulusal sinema” tanımı da işte Hill'in altını çizdiği “iktisadi tutuculuk” (egemen ticaret tarzlarından keskin bir bağımsız olma arzusu), kültürel çoğulculuk (ulusun çok-etnikli, çok-kültürlü yapısını deşifre etme çabası) eksenine oturmaktadır. Bir ülke sinemasının “ulusallığı” ve “yeniliği” bu yüzden iç içe geçmiştir. “Ulusal” bir tavır takınmadan (yani bugün dünyada maalesef “küresel” kabul edilen Hollywood üretim tarzını reddetmeden) sanatsal anlamda bir “yeniliğe” ulaşmak mümkün değildir. Öte yandan yine Hill'in vurguladığı gibi, Higson'un seyirci beğenilerini ve filmin tüketim süreçlerini de içine alan bakış açısı da (ki 1960'larda ortaya atılmış olsaydı rahmetli Halit Refiğ'i çok sevindirebilirdi) “ulusal sinema” ölçütleri bağlamında belirleyici sayılamaz. Gişe hasılatı, yani filmin popülerliği, bir filmi “ulusallaştırmaz.” Hill, Higson'un bakış açısının (İngiltere bağlamında) “İngiltere’de sinema” (cinema in Britain) ile “İngiliz sineması” (British Cinema) arasındaki farkı ayırt edemediğini savlar.

Yeni Türk Sineması

Bu kuramsal tartışmalar ışığında Türkiye’de 2000’lerde ortaya çıkan sinema ortamı hakkında acaba ne diyebiliriz? “Türkiye’de sinema”dan mı bahsediyoruz yoksa Türk (ya da Hill’in çoğulcu bakış açısıyla) “Türkiye sinemasından” mı? Türkiye’de bir ulusal “yeni sinema hareketi” var mı?

1990’ların ortalarından itibaren filizlenmeye başlayan “Yeni Türk Sineması” olgusunu aslında iki döneme ayırarak incelemek uygun olabilir. 1990’ların ortalarında bazı “bağımsız yönetmenler” sinema dili açısından oldukça “kişisel” filmler üretmeye başladı. Bu filmler çok kendine özgü olmakla beraber, evrensel bir kültürden de beslenmekte idi. İç pazarda gişe yapamayan bu filmler, çoğunlukla yurtdışı festivallerden aldıkları ödüller ve ülke içindeki bir avuç hevesli sinema takipçisinin (ki bu bağlam-

da İKSV'nin İstanbul Sinema Festivali ve onun sadık izleyicilerini de anmakta yarar var) çabası ile "tutundu". Bu bağımsız sinemacılar Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem idi. Bu isimler dışında Kazım Öz, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler de önemli çalışmalara imza attılar. Bu dönemde çekilmiş filmler, üslup ve konu tercihleri bakımından büyük farklılıklar göstermekle beraber önemli bir ortak paydada buluşmakta idi. Bütün bu sanatçılar, "bağımsız" diye adlandırabileceğimiz bir tavır takınmaktaydılar. Bu filmler ve yönetmenleri hangi açılardan bağımsız sayılabilir-di? Öncelikle çekilen filmler, iç pazar dinamiklerinden bağımsız, ticari olmayan "sanat sineması" örnekleri idi. Gişe hasılatları çok düşüktü ve birçoğu yerli eleştirmenlerin gazabına uğramıştı (Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmleri oyuncu tercihleri ve kurmaca altyapısının minimalliği dolayısıyla ciddi olarak yadırganmıştı). Bu tavra koşut olarak, bu filmler Amerikan sinemasının "aynılaştırıcı," "uyuşturucu" sinemasal kodlarını da reddetmekte idi. Ancak bu "bağımsız" sinemacıların filmleri yerli gelenekleri, "Yeşilçam" film yapım süreçlerini de fazla umursamamaktaydı. Çoğu Boğaziçi, ODTÜ gibi çok dilli dünyaya açık eğitim kurumlarından gelen (ya da yurtdışında okumuş) bu sinemacılar, Türk sinemasını "dünyaya açtılar." Ancak yukarıda da vurgulandığı gibi bu dünyaya açılma "seçici" bir bakış açısıyla yapıldı. "Auteur" özellikleri yanında dünya "ulusal" sinemalarının etkilerini de yansıtan bu bağımsız yeni sinemacılar hem bağımsız anglosaxon sineması, hem Fransız sineması hem de Doğu sinemalarından (özellikle de yeni İran Sineması) etkilendiler.

Türk sinemasındaki bu yenilikçi tavır Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da ödül aldığı 2003 yılından sonra farklı bir boyut kazanmaya başladı. 1994-2003 yılları arasında herhangi bir "sinema hareketi" özelliği göstermeyen, "bağımsız bir tavır almak" dışında ortak bir paydası bulunmayan bu filmler 2004 yılından itibaren "ulusal sinema hareketi" kavramsallaştırması açısından verimli sayılabilecek bir zemine doğru kaymaya başladı. Bu değişimde kanımca şu etmenler rol oynadı:

1. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi ile Cannes'da büyük zafer kazanması (hem jüri büyük ödülünü kazanıp hem de en iyi erkek

oyuncu ödülleri toplaması), yetişmekte olan yeni sinemacı kuşağı müthiş heveslendirdi (hatta eski kuşağı da uyandırdı: Reha Erdem ardı ardına filmler çekmeye başladı, Semih Kaplanoğlu pastoral üçlemesine başladı). Yurt içindeki gişe başarısının fazla da önem taşımadığını, yurt dışındaki saygın festivaller ve uluslararası fonlardan yararlanarak sanat yapabileceğini (ve de karını doyurabileceğini) anlayan sinemacıların, festivallerin genel tercihlerini de göz önünde bulundurarak, kendi ülke topraklarına kurmaca ile belgesel arasında “melez” bir tavır ile bakma yoluna girmeleri yavaş yavaş ortak bir payda yaratmaya başladı.

2. Genç sinemacılar, yurtdışı fonlara erişimin kolaylaşması, dijital teknolojinin yaygınlaşması, küçük bütçeli “fukara” yapımların “dünya sineması” festivallerinde ses getirebilmesi dolayısıyla bir zamanlar çılgınca görünen sinema yönetmenliğine daha kolay soyunur oldular. Bu alandaki erkek egemen yapı da, Pelin Esmer, Aslı Özge, İlksen Başarır gibi kadın yönetmenlerin gösterime giren ilk film denemeleri ile şaşırtıcı biçimde zorlandı.

3. Popüler kanatta, 1990’larda *Eşkıya* filmi ile başlayan canlanma 2004’te gerçek bir patlamaya dönüştü. *Neredesin Firuze*, *Mustafa Hakkında Her Şey*, *G.O.R.A.*, *Vizontele Tuuba* gibi filmlerin vizyona girmesi seyirci sayısı ve gişe hasılatında büyük artışa ve Türk sinemasının endüstriyel anlamda ciddi bir gelişme göstermesine sebep oldu. Bu filmler her ne kadar yerli izleyiciye hitap etseler (ve bu bağlamda Higson’un “ulusal sinema” sınıflandırmasına daha çok uyar görünseler) de aslında ticari Hollywood sinemasının içindeki yansımaları olmaktan ibaretiler. Sinema akademisyenlerinin genelde kaçınmalarına rağmen, popüler sinema ve sanat sineması ayrımı yapmayı şiddetle tercih eden bu satırların yazarı için, bu yazı çerçevesinde çizilmeye çalışılan “ulusal sinema” anlayışı içerisine girmeyen bu “post-Yeşilçam” filmleri, gene de ulusal bir sinema politikası çizilmesi yönündeki tartışmaları alevlendirerek (Kültür Bakanlığı fonlarının değerlendirilmesi, sinema yasasının çıkması gibi konular sektördeki genel hareketlenmeden etkilenir) Türkiye’deki sinema ortamını canlandırdılar.

John Hill’in çağdaş ulusal sinema kavramsallaştırması temelinde esas alınan ikili anlamlandırma şemasını 1994-2003

ve 2003-2010 yılları arasındaki “Yeni Türk Sineması” açılımına uyarlarsak acaba karşımıza nasıl bir tablo çıkmaktadır? Her “ulusal sinema” hareketinde mevcut bulunan ve aslında sektörün gelişmesi ve olgunlaşması için gerekli olan ticari-popüler filmleri bir kenara ayırır ve topluma ya da seyircisine sinemasal bir estetik tercihle belli bir derdi anlatma tasası olan kişisel “sanat” sinemasına odaklanırsak (ki daha önce de vurgulandığı gibi “yeni sinema” denilen sanatsal olgu ya da “ulusal sinema hareketi” Hollywood tarzını reddeden özgün, sanatsal yapılarla ilişkilidir), 1994’ten (Zeki Demirkubuz’un *C Bloku* çektiği yıl) 2010’lara uzanan dönemde “ulusal sinema” yapısına uygun bir “üretim biçiminin” benimsendiğini söyleyebiliriz. İktisadi anlamda, küresel piyasa koşullarından, büyük sermaye baskısından “bağımsız” durmaya çalışan ilkeli bir sinema anlayışının günümüze dek ciddi sayıda sinemacı tarafından sahiplenildiği açıktır. Ulusaşırı bağımsız yapımcıların birbirlerini değişik fonlarla desteklediği günümüzde adı geçen sinemacıların bazı filmlerinin yabancı ortak yapımcılarla (co-production) çekilmesi (özellikle *Güneş Yolculuk*, *Bulutları Beklerken* gibi Yeşim Ustaoglu filmleri) “ulusal” sinema kavramsallaştırması bağlamında (eğer “ulusal” nitelemesinden illa da ulusal coğrafi sınırları anlamak zorunda isek –ki değiliz–) bazı soru işaretleri doğurur görünse de, filmlerin hemen hepsinin ulusal aidiyet meselesini şöyle ya da böyle merkeze almış olmaları ve yararlandıkları fonların her “ulusal emperyalizm karşıtı sinema söylemine” uygun evrensel bazı değerler bazında kaynak sağlamaları dolayısıyla çağdaş ulusal sinema tanımı ile çelişmediğini vurgulayabiliriz.⁸ Kaldı ki bu dönemde aslında çoğu film çok küçük bütçeli kişisel kaynaklarla kotarılmış ve yerli bazı yapım ve dağıtım şirketlerinin “bağımsız” sinemacılara maddi desteği de olmuştur (kısa filmcilere destek veren “Erman Film” ya da adını son dönemlerde sıkça duyduğumuz “Bulut Film” gibi). Hill’in asıl önemli vurguyu yaptığı “kültürel liberalizm” yani ulus kültürüne çok yönlü özgürlükçü bakış açısından da ilk dönem yeni Türk sineması tam not almış

8 Yalnız ileriki yazılarda da değinileceği gibi, “festivalizm” olgusu ve bunun yarattığı yeni bağımlılık ilişkileri “iktisadi” açıdan özgür bir ortamın doğmasına ket de vuracaktır.

ve ulusal aidiyet meselesini, zaman zaman sadece mikro politik söylemlerle de olsa sık sık sorunsallaştırmıştır. Özellikle sinema araştırmaları bağlamında ciddi bir sınıflandırma olan “yol” ve “yolculuk” üzerine kurulu filmler (*Güneşe Yolculuk, Masumiyet, Hiçbir yerde*) ve “arada kalmışlığı” ya da “itilmişliği” vurgulayan kopuş filmleri (*Tabutta Rövaşata, Kaç Para Kaç, Üçüncü Sayfa, Uzak, 9, Büyük Adam Küçük Aşk*) bu sınıflandırma içerisinde değerlendirilebilir. Ancak yukarıda da vurgulanmaya çalışıldığı gibi konuların ve tarzların heterojenliği ile film sayısının azlığının bir “ulusal hareket” kavramsallaştırmasını besleyemeyecek durumda olması sebebiyle, 1994-2003 arasındaki olguyu “Türk (ya da Türkiye) Ulusal Sineması olarak rahatlıkla adlandırabilirsek bile Türkiye’de bir “ulusal sinema *hareketinden*” bahsedemeyiz.

Bu yazının asıl odak noktasını oluşturan Türkiye’de bir ulusal sinema *hareketi* var mıdır” sorusunu ancak 2003 (Nuri Bilge Ceylan’ın Cannes’da büyük ödül aldığı yıl) sonrası dönem için sorabiliriz. Hem film sayısındaki artış hem de aşağıda daha ayrıntılı ele alınacak olan ortak bazı tercihler (belgeselci yaklaşım, zaman zaman profesyonel olmayan oyuncuların seçilmesi, gerçek mekânlarda çekimler, minimalizm, çocuk ve masumiyet üzerinden sistem eleştirisi, özgün mikropolitik söylemler, “aksanlı sinema” vurgusu...) ancak 2003 sonrasındaki yapımlarda belirgindir. Sinema akımları yukarıda da altı çizildiği gibi “ulusal sinema küme’si” içine düşer. Ancak her ulusal sinema kendi içinde bir “hareket” doğurmayabilir. Bir kültürel coğrafyada üretilen filmlerin bir akım (ya da daha mütevazı bir durumdan söz ediliyorsa bir “hareket”) özelliği gösterip göstermemesi konusunu ele alan pek çok çalışma vardır. Genelde altı çizilen durum şudur: Sinema akımı dediğimiz olgular, çoğunlukla oldukça yoğun bir entelektüel arka alanın eseridir ve bu entelektüel arka alanı da çoğu zaman destekleyen bir ortak siyasi tavır bulunur. Doğrudan siyasi bir tavır sergilemeyen filmlerde bile Hegelyen anlamda bir *geist* vardır. Zaten çoğunlukla sinema akımları belli bir tarihsel döneme ve özellikle sosyo-kültürel olgulara denk düşer. 2003 sonrası Türk filmlerine baktığımızda böyle bir *geist*’ten söz etmek mümkün değil. Kısacası 2010’dan 2003’lere doğru bakılınca

Türk sinemasında yaşanan canlılığın ulusal sinema içerisindeki özellikli bir sinema “hareketi” gibi görünmediğini belirtmek gerek Ancak gene de belli bir sinemasal *hareketliliğin* olduğunu inkâr etmek de doğru olmaz. Henüz olgun ve heyecan verici bir “sinema hareketi” olarak tanımlanmaya elverişli olmayan bu “hareketlilik” durumunu şöyle anlamlandırmaya çalışabiliriz:

1. Nasıl bir ortaklaşma, bir “hareketlilik” var?

2003 sonrasında yapım süreçleri açısından, iktisadi olarak görece bağımsız (küçük fonlardan yararlanan, bağımsız yapımcılarla çalışan, işi ticarete dökmeyen) sinemacıların sayıca çok ciddi boyutlara ulaştığını görüyoruz. Bu sinemacıların konu ve üslup tercihlerine baktığımız zaman karşımıza şöyle bir tablo çıkmakta:

a) Filmlerin ciddi bir çoğunluğu taşrada, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenmekte, amatör oyuncular (çoğunlukla çocuklar) ya da iddiasız aktörlerin katılımıyla gerçekleşmekte (*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Dondurmam Gaymak, Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemeleri, Gitmek, Sonbahar, Tatil Kitabı, Kız Kardeşim Mommo, İki Dil Bir Bavul...*).

b) Çoğu film 2003 öncesinin başat politik tavrını devam ettirerek, arayış, kimlik bunalımı ya da bozguna uğramış olmanın acısını yol ya da yolculuk filmlerinde sade bir öyküyle ortaya koymakta (*Sonbahar, Kader, Pazar: Bir Ticaret Masalı, Gitmek, Nokta, Uzak İhtimal...*).

c) Şehirde geçen filmler de genelde gerçekçi, minimalist bir tavır takınmakta, doğrudan politik bir söylem benimseyemese de (ki benimseyenler bulunmakta) yukarıdaki kuramsal tabloda ortaya konulmaya çalışıldığı gibi ulusun türdeş olmayan yapısını gözler önüne seren, ulusal söylemleri sorgulayan, itilmişlerin, dışlanmışların mikro anlatılarına yoğunlaşan (bu bakımdan da Hill'in kültür savına oldukça uyan) zaman zaman postmodern bağlamda da olsa “ilerici” diyebileceğimiz yapıtlar ortaya koymaktalar (*Bahoz, Bornova Bornova, 11'e 10 kala, Köprüdekiler, Başka Dilde Aşk...*).

2. Neden ulusal bir “sinema hareketi” olarak (en azından şimdilik) adlandırmak mümkün gözüküyor?

a) Özgünlük ve samimiyet sorunu: Bir sinema “hareketinden” bahsedebilmek için ortaya konan yapıtların, başka ulusal sinemalarda göremediğimiz ve onu diğer sinemalardan ayıracak bir “özgünlüğe” ihtiyacı vardır. Bu “biriciklik” ister tercih edilen estetik tarzlar, isterse de filmlerin entelektüel artalanında kendini gösterebilir. Şu an için Türk sinemasında gerçekten “özgün” diyebileceğimiz yönetmen sayısı oldukça azdır. Genelde yönetmenlerce tercih edilen “amatör oyuncu, minimalist anlatı, merkez dışı çoğulcu bakış açılarının” ne kadar samimi seçimler oldukları da tartışmalıdır. Başka bir deyişle, genç sanatçılar gerçekten içlerine sindirdikleri için mi bu seçimleri yapmaktadırlar yoksa yurt dışı festival *trendlerinin* [eğilimlerinin] mi sıkı takipçisidirler? Nuri Bilge Ceylan’ın son derece özgün tarzıyla oluşturduğu (ve ne yazık ki artık terk ettiği) biçimin –taşraya ya da doğaya kaçmak, çocukları merkeze almak, minimal-pastoral bir dil tutturmak, öyküyü basitleştirmek– hevesli taklitçileri mi bu genç arkadaşlar? Bu soruların cevapları net olarak anlaşılmadan var olan bir sinema “hareketinden” bahsedemeyiz.

b) Toplumsal Bilinç: Daha önce de vurgulandığı gibi ciddi sinema hareketleri belli bir politik tavır, en azından ortak bir sosyal “bağlılık” içerir. Bu da belli bir süreklilik gerektirir. Seçilen tarzlar ve söylemler (estetik bir üslup, sadece filmin “süsü” değildir, aslında ciddi bir politik seçimi de yansıtır) belli bir sosyo-kültürel etkileşimin sanatçılar üzerinde bıraktığı izlerin dışavurumudur ve bu da saman alevi gibi sönmez. 2003 sonrasında film çeken genç yönetmenler yaptıkları işin, seçtikleri tarzın aynı zamanda (biraz postmodern bir bağlamda da olsa) politik bir tavır içerdiğinin ve belli bir sürekliliğe ihtiyaç duyduğunun gerçekten farkındalar mı? Bazı ödüllü yönetmenlerin verdikleri demeçlerde neden belli bir tarzı seçtikleri konusunda fazla da bilinçli olmadıkları, günün genel eğilimlerine uydukları hissiyatı verdiklerini vurgulamak gerek.⁹

9 Festivallerden pek çok ödülle dönen, çağdaş bir “sinema-verite”-kurmaca harmanlaması olan *Köprüdekiler* filminin genç yönetmeni Aslı Özge, Boğaziçi Üniversitesi MAFM’de katıldığı bir panelde filminin toplumsal tavrı ile ilgili anlamlı fazla bir şey söyleyemezken seçtiği tarzın da bilinçli bir seçimden ziyade filmin konusu ile ilgili olduğunu ve süreklilik göstermesi gerekmediğini anlatmıştır.

c) Bağımsızlık: Ulusal bir sinema hareketinin olmazsa olmaz koşullarından birinin (özellikle ticari Hollywood sinemasının üretim tarzlarında simgelenen) sermaye baskısından bağımsızlık olduğu daha önce pek çok kez vurgulandı. Yeni sinemacılar görünüşte filmin maliyetini kendileri karşılıyor ya da bağımsız fonlardan yararlanıyor olsalar da filmlerini çekerken gerçekten piyasa mekanizmasının etik açmazlarından tamamen kendilerini koruyabiliyorlar mı? Son dönemlerde çekilen “bağımsız” filmlerin bir kısmında, ticari sinemada yaygın olarak kullanılan (örneğin Cem Yılmaz’ın *G.O.R.A.* filminde ya da Şahan Gökbakar’ın *Recep İvedik* serisinde) filmin akışı içerisine yedirilmiş bir ticari markanın aşırı boy göstermesi olgusu söz konusu. Bu bir bira, medya tröstü ya da cep telefonu servis sağlayıcısı olabilir. Kısacası yapım süreçlerinde bağımsız olmaya çalışırken gerçekten yeterince “bağımsız,” hatta daha da önemlisi yeterince “etik” davranabiliyorlar mı? Filmlerde gizli sponsor reklâmı (yani filme şöyle ya da böyle sermaye sağlayan bir şirketin açıkça belli edilmeden, sahte bir doğallaştırma süreci içerisinde reklâmının yapılması) var mı? Hüseyin Karabey’in “yeni sinema hareketi” bildirisinde çok doğru olarak altını çizdiği gibi öncelikle “ahlâklı” bir sinema anlayışının devam ettirilmesi (2003’ten önceki ödül sarhoşu olmayan “bağımsız” kuşakta böyle bir sorgulama gereği hiç olmamıştı) Türkiye ulusal sinemasının geleceği açısından hayati görünüyor.¹⁰

10 Verdiği demece rağmen, aykırı bir kanı uyandıracak bir biçimde, değerli belgesellere imza atmış olan Hüseyin Karabey’in *Gitmek (Benim Marlon ve Brandom)* filmi- nin bu bağlamda kafamda pek çok soru işareti yaratmış olduğunu burada belirtmem gerekiyor. Filmde belli bir medya grubunun gazete ve televizyonu hiç kapanmamacasına karşımızda dururken (evet kahramanlar gazete okuyabilir, televizyon izleyebilir ancak neden bunların hepsi aynı şirkete ait olmak zorunda?), bundan daha da rahatsız edici olarak, bu medya devinin o dönemlerde kavgalı olduğu bir cep telefonu servis sağlayıcısının adı defalarca açık açık verilerek “çekmediği” vurgulanır. Yani sanki bir medya grubunun reklâmı yapılmakla kalınmamakta, bu grubun kavgalı olduğu başka bir şirketin “karşı reklâmı” da yapılmaktadır.



"Boska Dilde Aşk" filminin yönetmeni İLKESEN BAŞAKIRI'dan

ATLIKARINCA

NERGİS ÖZTÜRK MERT FIRAT ZEYNEP ORAL

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

www.yildizcinema.com

Gişe Memuru



SEYHAN ERICAN
ZAFER DÜPÜR - NUR AYŞAN
NERGİS ÖZTÜRK - ZEYNEP YILMAZ
BÜŞRA PERİN - RÜŞÜ SAHİN - NADİR SARIYILMAZ

...CENAP ARIYILMAZ - HÜNTÜBA ARAÇ
...ZARAR MURAT ERDOĞAN - GÖRMEZ ZARAR
...ÇİĞDEM KANIRKAMAN - EYRAN ERDOĞAN - TOLGA KARACELİK
...NADİR ERDOĞAN - ZAFER DÜPÜR - NUR AYŞAN
...ENGİN YERLİNDİR - TOLGA KARACELİK - BÜŞRA PERİN

OFFICIAL SELECTION

zefir

ŞEYMA UZUNLAR VAHİDE GÖRDÜM



FİLMİK

CMYLMZ

Filmik

FİLMİK, FİLMİK İSTANBUL, CMYLMZ, FİLMİK İSTANBUL

ŞEYMA UZUNLAR VAHİDE GÖRDÜM SEYİN BAŞ O. RUŞTU BAŞ FATMA UZUNLAR HARUN UZUNLAR
NİYAZI KOYUNCU CEMİLE KAPTAN OKTAY KAPTAN TULAY KAPTAN ENİS AYAR BUDAK AKALIN NAZILCAN KILIÇ MUSTAFA CAN ŞİMŞEK
CHAN ASLI FİLİZ SEDAT KOCA ENGİN ÖZKAYA A. FUAT ONAN EROL TİNNMAZ EMRAH GÜLEN
NURCAN YILMAZ FERİD İSKİOĞLU MEHMET ŞENGÜL CAGRI AYVILDIZ İSMAIL KARADAĞ CANAN ÇAYIR
BERKE BAŞ MEHMET Y. ZENGİN CAN YILMAZ SEYHAN KAYA BİROL AKBABA BELMA BAŞ

Nihilist Bir Siyasi Alegori Olarak “Ebeveyni Öldürmek:” *Atlıkarınca, Zefir, Gişe Memuru*

Daha evvel de vurgulandığı gibi Yeni Türk Sineması'nın 2000'li yıllardaki hızlı yükselişi sinema yazarları açısından oldukça heyecan verici oldu. Dünya sinemalarındaki belli başlı ulusal sinema örneklerinde olduğu gibi Türk Sinemasında da “akım” niteliği taşıyabilecek bir yeni oluşumun var olup olamayacağı üzerine pek çok fikir üretildi. Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes film Festivalinden büyük ödülle döndüğü 2003 yılından beri genç sinemacılar dünya festivallerinin dikkatini çekmeye çalışan bağımsız ya da bağımsız olma çabasında pek çok film yaptılar. Tabii 2003 öncesinde yükselen ilk “bağımsız” kuşağın (Ustaoglu, Erdem, Demirkubuz...) bugünden bakılınca gerçekten “özgün” görünen yapımlarının devreden mirası da bu uyanışta çok etkiliydi. Bu ilginç kıpırdanışı tanımlamak, isimlendirmek arzusu duyan meraklılar için son yılların gelişmeleri kuşkusuz büyük önem taşıyor. Ancak geçen sezonlarda, *Sonbahar*, *İki Dil Bir Bavul*, *Köprüdekiler*, *11e 10 Kala*, *Bahtı Kara* gibi filmlerle ortak bir anlayış ya da dil yakalama çabasında gibi görünen Yeni Türk Sineması

2011’de oldukça farklı bir yöne doğru kaymaya başladı. 2010’da Yeni Sinema Hareketi altında bağımsız genç sinemacıları aynı çatı altında toplayan “buluşmanın” ortak bir dil üretme ya da koşut bir siyasi duruş sergileme çabasında olmadığını 2011’de gösterime giren yapımların (Kürt kökenli sinemacılar hariç) oldukça apolitik görünen cansız senaryoları açığa vurdu. Elbette ki kimse “ortak” bir üretim anlayışına zorlanamaz. Sanatçı içinden geleni özgürce ifade etmek hakkına sahiptir. Zaten ortak bir dil ya da sinema anlayışı hiçbir ülkede bir zorunluluk mantığıyla doğmamıştır. Ancak yapısal bazı etmenler, toplumsal ve endüstriyel koşullar sanatçıları öyle bir ruh haline sokar ki çok farklı görünen sanatçılar kendiliğinden bir ortak dil benimser. “Ulusal sinema” tartışmaları da zaten bu tür bir ortamda doğar. 1980 sonrasında hâlâ uyanamamış görünen apolitik kuşağının sinemadaki genç temsilcileri, ülkenin oldukça çalkantılı bir döneminde, siyasetin tümünden yozlaştığı bu tarihsel dönemde, bu kadar toplumdan kopuk, kendi içine kapanmış görünen filmleri neden üretmektedirler? Ya da bu filmler gerçekten göründükleri kadar tepkisiz ve vurdumduymaz bir sanatçı kimliğini mi yansıtmaktadır? Aşağıdaki satırlarda, 2011 sezonunda gösterime giren üç “bağımsız” filmdeki ortak bir paydadana yola çıkarak Türk filmlerindeki hızla yükselen “hiççi” tavrı mercek altına almaya, bir “kaçış” estetiği üretmeye başlayan Türk filmlerindeki “bastırılmış” politik olma arzusunun hastalıklı tezahürünü kısaca irdelemeye çalışacağım.

Reha Erdem’in 2006 yapımı *Beş Vakit* filminden beri “ebevey-ni öldürme” arzusu filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmaya başladı. İlk başlarda Erdem’e özgü bir seçim olarak görünen, yaratıcı (auteur) sinemacıların kendi evrenlerine ait bir simge olarak ortaya konulduğu hissiyatı veren bu *patrisid* takıntısı ilginç bir şekilde 2011’de gösterime giren üç filmde birden karşımıza çıkıyor: *Atlıkarınca*, *Zefir* ve *Gişe Memuru*. Milliyetçi duyguları sömüren düzeysiz dizi film devamları ya da aynı derecede faşizan bir söyleme sahip “mahalle arkadaşları” furyası arasında incelikli sinema dilleri ile sivrilen, Yeni Türk Sineması’nın 2011’de ortaya koyduğu bu üç önemli filmin tuhaf görünen estetik ve politik çerçevelerini nasıl çözümleyebiliriz? Bu ödüllü üç filmin, olduk-

ça apolitik görünen senaryolarını ortak bir “zalim ebeveyni yok etme” arzusu çerçevesinde bastırılmış “radikal nihilist” siyasi paydalarda okumak mümkün olabilir mi?

Atlıkarınca ve Zefir

Yeşilçam'ın eski parlak günlerinin sevilen melodram konularından biri anasız babasız kalmış yavruların ebeveyn hasretiydi. Çoğunlukla kötü ruhlu bir yabancıнын araya girmesi ile ana babası ayrılan Yumurcak, Sezercik ya da Ayşecik aslında iyi niyetli olmasına karşın çocuğundan ayrı kalmak zorunda kalan acılı ebeveynin gerçekte en çok önemsedığı varlıktı. Günümüzün son dönem “post Yeşilçam” filmlerinde acı çeken evlatların tekrar çoğalmaya başladığını görüyoruz. Ancak evladı için her şeyini vermeye hazır bahtsız Yeşilçam ana babalarının yerinde artık canavar ruhlu bireyler var. Hem günümüzün şiddetsiz duramayan huzursuz bireyinin bir dışavurumu hem de siyasi bir alegori olarak, bu yeni sinemasal çocuklar ana babalarının sadizme varan gaddarlığı ile acı çekiyorlar. Yakın zamanda *Atlıkarınca*'da tacizci baba figürü ile karşımıza çıkan bu “tuhaf” sadizm, *Zefir*'de annenin nedenini tam anlayamadığımız dengesiz soğukluğu ve umursamazlığı ile doruğa varıyor.

Atlıkarınca'nın yönetmeni İlksen Başarır ve başrol oyuncusu, senaristi Mert Fırat'ı ilk olarak *Başka Dilde Aşk* filmiyle tanımıştık. Fazla entelektüel iddiası olmayan ve “yeni sinema hareketi” içinde fazla ciddiye alınmayan bu ilk film, ölü zamanlarla dolup taştan son dönem festival filmleri arasında, hayat dolu, çağrı merkezi çalışanlarının sorunlarını gündeme taşıması açısından oldukça politik, gelecek için umut vadeden başarılı bir ilk film idi. *Atlıkarınca* ise, *Başka Dilde Aşk*'tan çok farklı olarak, klostrofobik bir içe kapanma hali, dış dünyadan tecrit edilmişlik hissi ile dopdolu. Mert Fırat, *Başka Dilde Aşk*'taki sessiz ve iyi kalpli delikanlının intikamını almak istercesine tacizci, sevimsiz ve topluma karışmamış bir baba olarak karşımıza çıkıyor. Film taşrada bir kurban kesme sahnesi ile başlıyor. Fırat'ın canlandırdığı Erdem evlerine kurban eti ve kurban kanının girmesini istemeyen aşırı titiz bir babadır. Yaşadığı taşra çevresine ait olmayan, şiir

yazma meraklısı, bu yeknesak çevreden aşırı sıkılan bir kişi olarak çizilir. Erdem, banyo yaptırdığı oğlunu taciz etmekte, bu da oğlunun ona büyük nefret duymasına yol açmaktadır. Nedense hiçbir şeyin farkında olmayan, çalışan ve (dolayısıyla) ilgisiz bir anne olması gereken Sevil (Nergis Öztürk), annesi felç geçirince isteksiz de olsa İstanbul'a taşınmaya karar verir. Yolda aracın çarptığı hayvana karşı duyduğu tiksinti babanın aynı zamanda "kötü" ruhunu da teşhir eder. Sonra film yıllar sonrasına atlayıverir. Küçük oğlan Edip büyümüş yatılı okula gitmektedir. Tam olarak ne iş yaptığı anlaşılamayan baba şiir kitabının peşindedir. İlgisiz anne Sevil ise işinde yükselerek genel müdür yardımcılığına getirilmiştir. Eve sık sık geç gelir. Sonunda herkesin beklediği (hiç gösterilmeyen ama heyecan ve gerilim unsuru olarak devamlı orada olan) ergen yaştaki kızı Sevgi'ye tacize başlar Erdem. Filmin sonunda ise baba ölür. Bu ölüm kendiliğinden mi gelmiştir yoksa ana-kızın ortak bir planı ile mi olmuştur tam anlaşılamasa da kesin olan şey hem taciz edilen ağabey ile kız kardeşin, hem de anne Sevil'in babaya duydukları derin nefretin filmin sonunda, hayal mi gerçek mi olduğu tam çözümlenemeyen bir arabayla ezme sahnesinde doruğa çıktığıdır.

Atlıkarınca, "kutsal ailenin" her zaman o kadar da kutsal olmadığıнын altını çizerek aile içi cinsel taciz meselesine parmak basmaya çalışıyor. Ancak oldukça dikkat çekici olan nokta ailenin bütün toplumsal ve insani bağlardan soyutlanmış yalıtık bir hücre gibi çiziliyor olması. Özellikle babanın betimlenmesinde bu soyutlanmışlık çok daha belirgin bir hal alıyor. Toplumsallığını kaybetmeye başlayan, içe kapanan, kendi dışındaki dünyayla ilgilenmez olan aile, klasik Türk orta sınıf aile yapısının, görece eğitilmiş ve kültürlü olan kesiminin bile, gerçekte ne kadar dayanılmaz ve hastalıklı olmaya başladığının altını çiziyor. Duygu birliği yeteneğini yitiren aile "reisinin," mutlak güç ve iktidar arzusunu zayıf ve masum olanları taciz ederek gidermeye çalışması ve sonunda da "ölümle" cezalandırılması, Freud'un *ilksel baba mitosunda* olduğu gibi "medeniyete kavuşabilmek" için zalim ve despot babanın yok edilmesi isteğini hatırlatıyor. Filmin, (*Zefir*'le de paylaştığı) bir diğer ilginç nokta ise belli bir özgürlüğü, en azından çalışma hayatı olan "anne"nin ilgisiz ya da annelik gü-

dülerinden soyutlanmış çizilmesi. Yıllarca burnunun dibindeki taciz olayını anlayamayan *Atlıkarınca*'nın Sevil'i, işte terfi alıp eve iyice geç gelmeye başlayınca küçük kızı da zalim babanın kurbanı olur. Burada İlksen Başarır'ın bütün "baba nefreti" temelli söylemi içinde bilinçaltımıza belki de istemeden yerleştirdiği "muhafazakâr" ve "erkek egemen" bir söylem de vardır. Çocuklarının başına gelen felaketten aslında Sevil de sorumludur. Kadının yeri çocuklarının yanı olmalıdır.

Benzer bir "muhafazakâr" söylem daha üstü örtülü olsa da, aslında çok daha vurucu bir biçimde Belma Baş'ın ilk uzun metraj denemesi *Zefir*'de de karşımıza çıkar. Karadeniz'in muhteşem doğasını kadrajına alan yönetmen, biraz *Bal*'ı da anımsatan bir hasret filmi çekmek amacıyla işe koyulur. Anneanne ve dedesinin yanında günlerini annesini hasretle bekleyerek geçiren şehirli küçük Zefir bu köy ortamından oldukça bunalmıştır. Tam olarak ne iş yaptığını anlayamasak da yurt dışında bir yerlerde, Türk toplumuna oldukça yabancı bir tür bohem hayat yaşadığı hissedilen anne sonunda çıkagelir. Ana kız birkaç güzel gün geçirse de, Zefir'in ufak tefek huysuzluklarına annenin verdiği tepkiden ilişkilerinin çok da dayanıklı olmadığını anlarız. Filmin ilerleyen sahnelerinde annenin uzak dağ köyüne geliş sebebinin kızını bekar hayatı yaşadığı büyük şehre geri götürmek değil, tümünden terk etmek olduğu meydana çıkar. Anneanne ve dedenin verdiği büyük tepkiye rağmen başına buyruk anne kızından kurtulmaya kararlıdır. Adeta bir sevgiliyi terk eder gibi "artık bir arada olamayız, ayrılmamız lazım" türü söylemlerle kızını ikna etmeye çalışan anne, kızına doğru düzgün veda bile etmeden çekip gider. Gittikçe gerilen hikâye, seyircinin bilinçaltındaki anne nefretini bir tür kadın düşmanlığı ile de harmanlayarak Zefir'in korkunç edimini neredeyse "hak etti, oh olsun" nidaları eşliğinde kutsar. Burada aslında düşünsel derinliği olan insani bir dramdan ziyade, seyirciyi salt *katharsis* moduna sokmayı amaçlayan biraz sığ bir görüntü vardır. Gerçekte Zefir'in annesini katletmesi ve sonrasında iri memeleriyle annesine duyduğu limbik bağı simgeleyen ineğe şefkatle sarılması Yeni Türkiye'nin yükselen muhafazakâr değerlerinin dolaylı bir dışavurumudur. *Atlıkarınca* ve *Gişe Memuru*'nda despotu yok etme arzusunu simgeleyen

patrisid, *Zefir* de özgürleşmiş (emansipe) kadının cezalandırılması olarak daha “gerici” bir politik düzlemde tezahür eder. Sırt çantası ve kot pantolonuyla dolaşan boşanmış ve “gezen” kadınların annelik duygusundan yoksun oldukları ve bu yüzden de toplumun bekası için yok edilmeleri gerektiğini bilinçaltımıza inceden işleyen *Zefir*, Kaplanoğlu’nun pastoral üçlemesinde de yer yer karşımıza çıkan rafine muhafazakâr tavrın daha kaba ve farksız bir

sürümüdür. Doğayla uyum içerisinde yaşayan yaşlı karı kocanın simgeledikleri “doğru” ebeveyn portresine karşın, gaddarlık ölçüsüne varan inandırıcılıktan uzak vurdumduymazlığı, anlamsız tepkileriyle *Zefir*’i ve seyirciyi kışkırtmaktan başka bir rolü olmayan bohem ve “kötü” anne cezalandırılmalıdır.

Gişe Memuru

Geçtiğimiz sezon gösterime giren Türk filmleri içerisinde kuşkusuz en başarılı yapımlardan biri Tolga Karaçelik’in Altın Portakallı ilk filmi *Gişe Memuru*. Annesini küçük yaşta kaybeden 35 yaşlarındaki ruhsuz gişe memuru (nam-ı diğer “Kırtasiye”) Kenan’ın (Serkan Ercan) gişeler ve ölüm döşeğindeki huysuz babasının evi arasındaki yeknesak yaşamını anlatan film, konusu kadar usta sinema diliyle de vasatın çok üstünde bir çizgiye sahip. *Gişe Memuru*, *Atlıkarınca* ve *Zefir*’le olduğu kadar sezon başında gösterime giren *Çoğunluk*, *Kavşak* ve geçen sezonlarda izlediğimiz Cemal Şan üçlemeleriyle de belli koşutluklar gösterir.

Öncelikle *Gişe Memuru*’nun başkarakteri, aynı *Kavşak*’taki muhasebeci ya da *Ali’nin Sekiz Günü*’ndeki bakkal gibi son derece yalnız ve sıkışmış bir hayat yaşamaktadır. Bu yalnızlığın kanımca biraz fazla grotesk ve zorlama bir betimlemesi olarak diğer üç filmde de karşımıza çıkan abartılı bir kötümserlik, suskunluk ve ifadesizlik Kenan’ı da sarıp sarmalamaktadır. Ancak Kenan’ın farklı bir özelliği şizofreniye yatkın bir ruhsal patolojiye sahip olması ve zaman zaman kendi kendine konuşarak sanrılar görmesidir. Zaten filmin ilerleyen bölümlerinde Kenan’ın gerçeklikten tamamen kopması ve tümünden çıldırmasına da tanık oluruz. *Gişe Memuru*’nun bu makineleşmiş, ruhunu yitirmiş

karakteri, “Afar” adı verilen ayçiçeği tarlaları arasındaki uzak gişeye atanınca giderek açılmaya ve bir ruh kazanmaya başlar. Filmin de *Kavşak* ve *Ali’nin Sekiz Günü*’ndeki benzer tekdüze örneklerini yavaş yavaş geride bırakmaya başlaması bu ıssız gişe hikâyesi sayesinde olur. Medeniyetten uzak, günde sadece birkaç arabanın geçtiği gişe, “hikâyesi olan” derinlikli tiplerin sahneye çıkmasını sağlar. Ancak kimseyle iletişim kurmaya yanaşmayan soğuk gişe memuru kendisiyle ilginç maceralarını paylaşmaya hazır bu gezginlere hiç yüz vermez. Tek istisna, her gün oradan arabasıyla geçmek zorunda olan güzel ve gizemli bir kadındır. Kenan kadının hayaliyle yaşamaya başlar, geçen arabalardaki sürücüler zaman zaman âşik olduğu kadın zanneder.

Gişe memuru Kenan aynı *Çoğunluk* filminin Mertkan’ı gibi babasının gündelik aşağılamalarına dayanmak zorundadır. Bireysel kimliği gelişmemiş, oedipal süreci sağlıklı biçimde atlatamamış çoğu “yetkeci” Türk genci gibi özgür olmakla, kendisini her daim aşağılayan despotik otoriteye dönüşmek arasında gidip gelir. Günümüz Türkiye’sinin gittikçe daha “yabancı düşmanı,” daha içe kapalı, daha morali bozuk ve politikadan uzak gençliğinin bir dışa vurumu olarak Kenan çevresini saran boğucu ilişkiler yumağını değiştirmek için hiçbir şey yapmaz. Tek sığınağı hayal dünyası ve Afar’da karşılaştığı gizemli kadındır. Geleneksel ve muhafazakâr değerlerin hiçbir yaşam şansı vermediği, yaptığı rutin iş de hiçbir yaratıcılık gerektirmeyen tümden yabancılaştırmış Kenan aslında sıradan bir Türk erkeği karikatürüdür. *Atlıkarınca*’daki gibi Türk “kutsal ailesinin” insanların yaşamını mahvetmekten başka bir işe yaramadığının altını çizirken, aslında içinde bir yerlerde yine de o gizemli kadın sayesinde bireysel özgürlüğüne bir şekilde kavuşabilmeyi de hayal eder. Bu açıdan bir bakıma *Zefir*, *Atlıkarınca* ve *Çoğunluk* filmlerine göre daha “ilerici” bir muhafazakârlık eleştirisi getirir. Özellikle de “kadın” imgesine bakışının *Zefir* ve *Atlıkarınca*’dakinden daha “olumlu” olduğunu söylemek mümkün olabilir. Her ne kadar yine Kenan’ın mutsuzluğu “anne” yoksunluğuna bağlansa ve böylelikle “kutsal anne” mitosu dolaylı olarak yeniden üretilse de, hem Kenan’la evlenip hayatını kurtarmak isteyen komşu kızı Nurgül’ün, hem

de o gizemli kadının “yaşam” ve “hareket” dolu ruhları, klasik “erkeği mahveden kadın” şablonuna oldukça aykırı bir kadın betimlemesi ortaya koyar. Ancak aslında Kenan’ın asıl sorunu, ruh eşi kadını bulmaktan ziyade, zalim ve despot babasından kurtulmaktır. Filmin sonunda da bireyselleşmesine ve büyümesine izin verilmeyen evlat zaten ağır hasta olan babasına bağırarak ölümüne sebep olur. Ancak hayatla sağlıklı bağlar kurmayı bilmeyen, iletişimsiz, bencil ve apolitik Kenan babasının ölümüyle özgürleşmekten ziyade daha derin bir karanlıkta kaybolacaktır.

Son dönem Türk Sineması’nda Kürt kökenli yönetmenler dışında gerçekten “siyasi” bir söylemi olan, yaşadığımız yozlaşma ve çürüme sürecine samimi bir ayna tutmaya çalışan ya da bir “başkaldırı” ruhuna sahip bir yapım ortaya konulamamakta. Bunda hem Festival eğilimlerine film uydurmaya çalışan genç sinemacıların toplumlarına fazlasıyla yabancılaşmaya başlamaları hem de artan siyasi baskı ve tehditler karşısında başlarını derde sokmak istememeleri yatmakta. Ancak çoğu senaryonun fazlasıyla politikadan uzak görünen genel çerçevesine rağmen, daha dikkatli ve derinlikli bir çözümleme, pek çok sinemacıda Türk toplumunun son dönemlerde fazlasıyla içine düştüğü “muhafazakârlık çukurunun” dolaylı da olsa ciddi bir dışavurumu olduğunu ortaya koyabilir. Gittikçe “aileye” kapatılan, kozmopolitliği yok edilmeye çalışılan, “bizden olmayanın,” “ötekinin” yaşam şansını gittikçe yok eden, kadın sevmez, kültürsüz ve meraksız bir topluma dönüşme sürecimizin verdiği sıkıntılar filmlerde sık sık (açıkça ifade edilmese de) karşımıza çıkmakta. Özellikle de son dönemlerde “ebeveyi öldürme” arzusunun fazlasıyla başat bir biçimde filmlerde yer alması, özgürleşmek isteyen sıkışmış gençliğin, demokratik mekanizmaların fazla da işe yaramadığını düşündürten bu süreçte, pederşahi despotizmden ancak açık bir radikal nihilist “yok edişle” kurtulma hayalinin bir dışavurumu. Bu yazı çerçevesinde ele alınan filmlerden özellikle *Gişe Memuru* ve *Atlıkarınca*’da altı çizilen bu “siyasi alegori,” *Zefir*’de muhafazakâr değerlerin, “kutsal anne” mitosunun yeniden üretilmesiyle dolaylı da olsa olumlanması gibi “talihsiz” bir alt metin şeklinde karşımıza çıkar.

Caligari'den Hitler'e Distopyalardan Yeni Türkiye'ye

Türk Sineması'nı 1990'lardan bu yana takip edenler için 1995 sonrası dönem sinemamızın artık "dünya sinemaları" arasında yer alabileceğini müjdeleyen işaretlerle doluydu. Aradan geçen 20 yıl içerisinde çok başarılı yapıtlara imza atılsa da beklenen "yeni sinema hareketi" (29 Mart 2010'daki paylaşma ve dayanışma vurgulu ortak bildirgeyi¹¹ saymazsak) dünya sinemalarındaki örneklerine koşut biçimde (İran, Danimarka ya da Brezilya'daki yeni dalgalar gibi) ortaya çıkamadı. Daha önce de pek çok kez vurgulandığı gibi Endüstri ve ticari kaygılar dışında çekilen ve sinemacının toplumsal ruh halini daha doğrudan yansıtan "bağımsız" filmler artan bir ivmeyle nihilizme ya da bireysel çaresizliğe vurgu yapan örneklerle kaymaya başladı. Nuri Bilge Ceylan

11 29 Mart 2010'da Feriye Sineması'nda toplanan Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Mahmut Fazıl Coşkun, Pelin Esmer gibi çoğunluğu genç sinemacılar "Yeni Sinema Hareketi" adını verdikleri bir bağımsız sinema dayanışma oluşumu adına bildiri yayımlamışlardı.

ve Zeki Demirkubuz gibi ustaların birbirleriyle yarışır biçimde topluma karışmamış ve umursamaz karakterlere vurgu yapmaya başlayan filmleri (örneğin *İklimler ve Bekleme Odası*) 2010'larla beraber genç sinemacıların sadizm, ebeveyni öldürmek ve şehirde kısıtlanmış olmak gibi temaları seçmeleriyle farklı bir boyuta uzandı. Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru*, Seren Yüce'nin *Çoğunluk* ve İlksen Başarır'ın *Atlıkarınca* gibi filmlerinde karşımıza çıkan otoriter ve zalim baba figürünün aşağılama ve tacizlerine dayanmaya çalışan bireysel kimliği gelişememiş, oedipal süreci sağlıklı biçimde atlatamamış "yetkeci" Türk genci tipler, Cemal Şan ve Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenlerin üçlemelerinde, sıkışmış, yapayalnız karakterlerin şehirde savruluşlarına doğru ilerler. Bütün bu hiççiliğe, kayboluşa, yalnızlığa ve en önemlisi de karakterlerin "zavallılığına" yapılan vurgu muhtak ki siyasi bir alegori olarak da yorumlanabilir.

Yükselen AKP muhafazakârlığının bir dışa vurumu olarak gittikçe "aileye" kapatılan, kozmopolitliği yok edilmeye çalışılan, "bizden olmayanın," "ötekinin" yaşam şansını gittikçe yitiren, kadın sevmez, kültürsüz ve meraksız bir topluma dönüşme sürecimizin verdiği sıkıntılar filmlerde sık sık (açıkça ifade edilmese de) karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu otoriter yetkeden kurtulma çabaları, zavallı erkek karakterlerin varoluşsal çırpınışları 2013'lerden itibaren, günümüzde "distopya" adı verilen cehennem tasvirlerinin, son derece endişe verici bir türüne doğru evrilmeye başladı. Çoğu başarılı bir yönetmenlik sergileyen ve festivallerde bütün ödülleri toplayan bu "sanatsal" filmler ağır bir paranoya, şiddet ve kâbus tasviriyle doluydu. 1920'lerin Alman Dışavurumcu (Expresyonist) filmlerindeki ışık ve karanlık atmosfer tercihlerini de hatırlatan bu yerli postmodern "kara filmler" artık "çıldırma" eşliğindeki bir toplumun ciddi otoriterlik eğilimlerinin, savaş çığırtkanlığının ve belki de bizi bekleyen gerçek "distopya"nın bir yansıması niteliğindeydi. Burada özellikle Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Emin Alper'in *Abluka* ve Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* filmlerindeki şiddet ve paranoya tasvirleri üzerinde durulacak. Bu sinemasal distopya tasvirlerinin toplumsal-siyasal otoriterleşmenin sadece eleştirel yansımaları olmayıp aynı zamanda -istmeden de olsa- bu faşizmi ince bir

şekilde beslediği ve “yeniden ürettiği” üzerinde bazı yorumlarda bulunacağız. Bu bağlamda Alman Dışavurumcu Sineması’yla da bazı koşutluklar kurmaya çalışacağız.

Caligari’nin Çağrıştırdıkları

1920’lerin Alman Dışavurumcu Sineması, sinema tarihinin önemli ve iyi bilinen akımlarından biridir. 1915 yılında çekilen (ve 1920’de tekrar çekilen) *Golem* isimli film akımın temel siyasal-psikolojik öncüllerinin altını çizer: Yenilgi ve dışlanmışlığın getirdiği canavarlaşma. Alman yazar Siegfried Kracauer’e göre Golem kendini bir dışlanmış olarak hisseder ve ölümcül yalnızlığından kurtulmak için sevgiyi arzular. 1916 yapımı *Homunculus* ise *Golem*’in bir başka tekrarıdır. Film şaşırtıcı biçimde Hitler’in gelişini haber verir. Bize de tanıdık gelebilecek hikâyesinde, dışlanmışlığı insan nefretine dönüşen *Homunculus* kendisini büyük bir ülkenin diktatörü yapar ve daha sonra kendi ıstıraplarının daha önce görülmemiş şekilde intikamını almaya başlar (Kracauer, 2010). Akımın en iyi bilinen filmi ise Caligarizm teriminin de yerleşmesini sağlayan, Carl Mayer-Hans Jonowitz imzalı, Robert Wiene’nin çektiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*’dir (*Das Kabinett des Dr Caligari*). Kracauer, 1920’lerden itibaren Alman Dışavurumcu Sinemasındaki mizansen, ışık, konu ve stüdyo tercihleri ile yetkeci bir toplumun ve Hitler’in gelişinin anlaşılabilirliğini savunduğu önemli çalışmasında *Caligari*’ye büyük yer ayırır. “Filmler canlanan çizimler olmalıdır” formülünün en iyi uygulamalarından olan *Caligari*’de bol miktarda gotik modelleri andıran sert kıvrımlı hatlar, insanlık dışı aşırılıkları öven sıradan insanın patolojik görüşünü yansıtan uzun gölgeler, eğri bacalar, ışık efektleri vardı. *Başlangıç*dergi sitesinde 6 Kasım 2015’te yayımlanan söyleşisinde Alper, Alman Dışavurumcu Sineması’ndan etkilendiğini vurgular. Gerçekten de Emin Alper’in *Abluka* filminde de tercih ettiği karanlık, klostrofobik atmosfer pek çok Alman filminin olmazsa olmaz tercihi idi. Bu karanlık atmosfer ve gerçeklikten kopmuş, bozulmuş görsellik “kabuğuna çekilmiş” sıradan insanın kendi dünyasındaki kısıtlanmış, kapatılmış benlik hapisanesinin resmedilmesi idi. Kracauer şöyle özetler:

Caligari “İşbaşındaki Ruh”u gösterir. Devrimci ruh hangi serüvenlere girer? Bu filmin anlatısı ve resimsel öğeleri iki kutba doğru yönelir. Bir tanesine “Otorite” ya da daha açık bir ifadeyle “Zorbalık” denebilir... Zorbalığın karşısındaki kutbun özgürlük kutbu olduğu beklenir: çünkü Janowitz ve Mayer’i zorbalığın doğasını açığa çıkarmaya iten şüphesiz onların özgürlük sevgisiydi. Bu kutup sıra sıra çadırların, eğlencelerin olduğu panayır idi... (Ama aslında) Panayır özgürlük değil kaosu isteyen anarşidir... Maksatlı ya da değil, Caligari Zorbalık ile Kaos arasında kararsız kalan ve umutsuz bir durumla karşı karşıya olan ruhu gösterir: Zorbalıktan her kaçış onu tam bir karmaşa durumunun içine fırlatır. (Kracauer, 2010: 72-73)

Zorbalıkla kargaşa arasına sıkıştığına inandırılmış bireylerin, siyasi kargaşadansa bir zorbanın idaresini yeğlediğini ifade eden Alman Dışavurumculuğu sadece konu seçimleri ve Kracauer’in “yetkeci” kişiliği ifade ettiğini savladığı sinemasal diliyle değil endüstriyel altyapısı ile de Hitler’in gelişini haber verir. Zorbalığı dolaylı yoldan eleştirme amacı taşıyan *Caligari* gibi bir filmin yaratıcıları bile aslında kendi otoriter eğilimlerini kapalı mekânda uyguladıkları “düzen” takıntısı ile dışa vururlar. *Caligari*’deki dekorları, oyuncularını, ışığı ve hareketi eşgüdümleme girişimi, daha sonrasında “stüdyo konstruktivizmi” olarak adlandırılacak olan Alman Sineması’nın yapısal organizasyon modelini birebir yansıtır. Filmin çekim sürecinde “her şeyi kontrol etme” ve organizasyonu mükemmel kılma arzusu, Kracauer’in de çok yerinde vurguladığı gibi ancak “organize edilen malzeme organizasyona karşı gelmediği takdirde başarılabilir.” (2010: 75) Kracauer’in *Film Kuramı* kitabında uzun uzun irdelediği gibi kendiliğinden ayrıntıların filme serbestçe girmesine izin veren bir mantık (İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinde olduğu gibi), gerçeklik hesap edilemez ve kontrol edilemez olduğu için “hükmetmekten çok” gözlemlemeyi yeğleyen bir anlayışı ifade eder (Kracauer, 1960). Bu bağlamda “sinemada gerçekçilik ve eksiksiz organizasyon takıntısı birbirini dışlar” (2010: 75). Son dönem Türk filmlerine baktığımız zaman özellikle “distopya” tasvirleri olarak ele alabileceğimiz yapımlar (ve özellikle bu yazının odağını teşkil eden *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Abluka* ve *Sarmaşık* filmleri) kendiliğinden ayrıntıların hiç sızmadığı, karanlık, klostrofobik

atmosferin ve “endişe” duygusunun hiç kesilmediği sinemasal “inşa” örnekleri olarak seyirciyi belli bir duygusal atmosfer içerisinde tutma konusunda benzer bir “organizasyonel kararlılık” sergilerler. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*’deki endişe duygusunu hep canlı tutan arka alan Arapça melodi (Mreyte Ya Mreyte) ve gerçeklikten kopmuş kahramanların tekinsiz aşırılıkları sürekli bir felaketin gelebileceği alt vurgusuyla seyirciyi hiç rahat bırakmazken, *Abluka*’nın hiç güneş doğmayan, kuş uçmayan, kimse- nin gülümsemediği, tek bir kendiliğinden ayrımının sızamadığı aşırı karanlık varoşu izleyiciyi bir zihin hapishanesine mahkûm eder. *Sarmaşık* ise Nadir Sarıbacak’ın mükemmel icrası ile kurguladığı Cenk karakterinin muzip anarşistliğinde ilk başlarda bir nebze “isyan” gücü barındırsa da, gemide kısıtılmış, beybabanın iktidar oyunlarına karşı koyamayan zavallı karakterlerin birbirlerine uyguladıkları ölçsüz şiddeti fazlasıyla seyircinin gözüne sokarak, seyirciyi de bu örgütlü faşizmin edilgen bir unsuru kılarlar. Kracauer’in de vurguladığı gibi *Caligari*’de Hitler’in gelişini haber veren asıl unsur konu seçimlerinden ziyade sinemasal biçim ve kurgusal ayrıntılardır. Özellikle *Abluka* ve *Sarmaşık* filmlerinde de asıl sorunlu olan unsur “şiddetin yoğunluğu” değil, yönetmenlerin seçtikleri sinemasal anlatı unsurlarıyla, seyirciyi bu şiddetin bir parçası, ortağı ya da şiddetin uygulandığı “zavallı”lardan biri kılarak “başkaldırma” gücünü fazlasıyla basıkılamalarıdır. Ve bunu yaparken de ister istemez fazla “kontrol-lü” hatta “yetkeci” bir sinema yapma tarzı benimsemektedirler. Aslında gündelik yaşantılarında kendileri de toplumsal olaylar karşısında duyarlı mesajlar veren yönetmenler, aynı Alman dışavurumcu sanatçılar gibi, belki de “bilinçaltlarındaki” belli bir toplumsal şartlanmayı yansıtmaktadır. Kendilerini endüstriyel ve toplumsal baskılar karşısında kısıtılmış hisseden ve sanatları ile açıkça meydan okuyamayan yönetmenler, “çıkış yok” duygusu uyandıracak biçimde kurguladıkları senaryolar ile kendi kahra-manları kadar, farkında olmadan, seyirciyi de toplumsal bir felç hissiyatına ortak eder. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi ise bütün bu rahatsız edici tabloya ek olarak, son sahnelerinde Cemal’in kendisini aldatan özgür ruhlu kızın ellerini aniden ve son derece

“normalleştirilmiş” bir vahşetle keserek sevdiği öteki kadına götürmesiyle çok daha farklı bir boyuta evrilir. Estetik kılınmış ve en vahimi son derece “sıradanlaştırılmış” bu erkek vahşeti, sokak ortasında şiddete maruz kalan ve fazlaca bir toplumsal infial yaratmayan kadın kıyımını herhangi bir eleştiri unsuru barındırmaksızın acı biçimde çağırıştırır.

Distopyalardan Gerçekliğe: Direnebilecek miyiz?

Distopya çağdaş eleştiri kuramlarında sıkça karşımıza çıkan bir terimdir. Yeryüzündeki cennetin temsili “ütopyanın,” yani hayali kurulan yaşanılabilir mutlu ve huzurlu evrenin tersi, karabasanın, kâbusun vahşetin ve terörün kol gezdiği bir yer tasviridir. Çağdaş edebiyatta Aldous Huxley, George Orwell, Anthony Burgess gibi yazarların eserlerinde, özellikle totaliter sistemlerin altında yaşayan bireylerin, her an izleniyor olma, bir felaketle karşı karşıya kalma, cezalandırılma gibi korkularının toplumsalla yansımasını ifade eder. “Otoriter” rejimlerin altında yaşayan küçük bireylerin gündelik yaşamlarını mercek altına alır ve bu bağlamda Yeni Türkiye toplumuna oldukça uyan bir yanı olduğu muhakkaktır. Ünlü, Alper ve Karaçelik’in filmlerindeki sanıklar, karabasanlarla dolu yaşamın bir gerçekliğe denk düştüğü yadsınamaz. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*’de evi yanmış, kardeşlerini kaybetmiş, aynı günümüz Türkiye’sindeki birçok sıradan birey gibi büyük travmalardan geçmiş Cemal, hayalinde canlandırdığı başka bir koşut evrende yaşar. Bu evrende, herkesin çocukluk hayallerindeki gibi, süper güçleri vardır. Ama Cemal hayalinde bile huzur bulamaz; yarattığı meta-dünya her an başa gelmesi beklenen bir felaketin işaretleriyle doludur. Sevgilisiyle öpüşürken aniden gökten taşlar yağmaya başlar, inandığı güvendiği her şey birden bire yok olur. *Abluka*’da hapisten şartlı tahliye edilmiş Kadir, İstanbul’un politikleşmiş varoşlarından birinde etraftaki teröristleri polise bildirmekle görevlendirilmiştir. Herkes ten şüphelenir, kendince dedektiflik yapar. Ama bu “gözetleme ve gözetlenme” sarmalı içinde aslında en güvendiklerinin tuzağına düşer. Hayattaki yegâne akrabası kardeşi Ahmet ise belediyede, sokak köpeklerini öldürmekle görevli bir memurdur. Filmin

The definitive 2014 restoration of the first true horror film, the 1920 silent expressionist masterpiece.

Fred Allen

TF

TRANSIT FILM

EUREKA!

The Masters of Cinema Series

COPYRIGHT © 1920 / 2014 F. W. M. S.

Robert Wiene's

Das Cabinet des Dr. Caligari.

F.W.M.S. TRANSIT FILM, and EUREKA ENTERTAINMENT LTD. present a film by ROBERT WIENE — "DAS CABINET DES DR. CALIGARI."
Starring: WERNER KRAUS, CONRAD VEIDT, FRIEDRICH FEHER, LIL BASOVER, HANS HEINRICH VON THAWOWSKI, RUDOLF LETTINGER
Story and Screenplay by CARL MAYER and HANS JANOWITZ. Cinematography by WILLY HAMEISTER. Production Design by WALTER REIMANN, WALTER RICHIG, and HERMANN WARM.
Produced by RUDOLF HEINERT and ERICH POMMER. Directed by ROBERT WIENE.

asıl “kâbus” atmosferini oluşturan, evine aldığı köpeğin ortaya çıkmasından ölesiye korkan hastalıklı Ahmet’in paranoyalarıdır. Bütün bu “korku” atmosferi içinde karanlık ve bitmek bilmez bir şiddet seyirciyi yerden yere vurur. Filmde, öldürülen köpek ve en sonunda infaz edilen Kadir ile özdeşleştirilen seyirci (ekran birçok defa tamamen kararır ve izleyici de kahramanlarla beraber “yok edilir”) için filmin nihilist mesajından kaçış yoktur. Son dönemlerde yaşanan savaş ve özellikle güneydoğudaki “abluka” atmosferine tesadüfî bir biçimde cuk oturan film temel olarak otoriteye direnemeyen sıradan “erkek” karakterlerin zavallılığına dikkat çeker. Bir başka “erkek filmi” *Sarmaşık* da oldukça doğrudan bir alegori olarak günümüz Türkiye’sini simgeleyen, hiyerarşi ve güç ilişkilerinin en acımasız biçimde sergilendiği bir

gemide geçer. İlk başlarda Cem Karaca şarkısındaki gibi coşku ve heyecan yüklü bu seyahat, geminin sahibi armatörün iflas etmesi ve geminin bağlanması ile bir dehşet hikâyesine doğru evrilir. Gemiden ayrılmayan altı erkek karakter kaptan beybabanın emirlerine karşı çıkamaz ve zamanla gırtlak gırtlığa gelir. Filmde oldukça rahatsız edici bir alegori olarak “Kürt” diye adlandırılan, Frankenstein benzeri iri yarı neredeyse bir hilkat garibesi olan temizlik işçisi, Cenk’le olan itişmesinin ardından ortadan kaybolur. Aynı günümüz Türkiye’sindeki gibi birbirini tamamen yok etme, mutlak bir felakete gitmeyle, normalleşme ve “bir şeyler yapma” ikilemi arasında gidip gelen film, cevaplanamayan “biz burada ne yapıyoruz?” sorusuyla biter.

Günümüz Türkiye’sinin küçük yansımaları olarak distopya tasvirlerine başvurması “doğal” karşılanabilecek bu filmlerin atladıkları önemli bir nokta “direnme gücü”dür. Bu filmlerin, Batı toplumlarındaki distopya tasvirlerinden önemli bir farkı, “biat kültürünü” ve onun çoğunlukla yetkeci “erkek” kişiliklerde yansıyan “zavallılığını” fazlasıyla yansıttmasıdır. Cemal hayal dünyasından sıyrılıp gerçeklikle yüzleşemez, en sonunda kendisi de korktuğu vahşetin baş uygulayıcısı olur. *Abluka*’nın Ahmet’i eline bıçak geçirdiği halde kendisiyle alay eden polis şefine hiçbir şey yapamaz. *Sarmaşık*’ta Cenk’in tehlikeli çılgınlığına rağmen, gemideki tüm karakterler pederşahi otoritenin bencil temsilcisi beybaba karşısında tamamen sinmişlerdir. Burada belki de can alıcı soru, bu filmlerin de belli bir “otorite karşısında çaresizlik” hissiyatını seyircide yeniden üretip üretmediğidir. Bu üç filmdeki ortak özelliklerden bir tanesi, hiçbir karakterin, dolaylı da olsa, “olumlu” tip olarak kurgulanmamasıdır. Bu şiddet yüklü, alaturka distopya tasvirlerinde seyircinin özdeşleşebileceği olumlu hiç kimse yoktur (*Sarmaşık*’ta tek devrimci gücü olan Cenk, yoksulları kandırarak para kazanan bir şarlatandır). Sinema’nın siyasi propaganda-ideolojik inşa ile olan yakın ilişkisi ve sinemasal ifade araçlarının, hem işlenen konu hem de konunun işleniş biçimi açısından seyircide ne kadar yoğun bir etki bırakabileceği düşünüldüğünde,¹² ister istemez bu distopya tasvirlerinin neden

12 Örneğin, bkz., Burak Bakır (2008), *Sinema, İdeoloji, Politika*, Ankara: Nirengi Sinema..

hiçbir “ilerici” ruh barındırmadığı sorusu akla gelmektedir. Alman Dışavurumcu filmlerinin yetkeci yönetmenleri bile karanlık kâbusları çoğunluk bir “atmosfer” olarak yansıtırken, Ünlü, Alper ve Karaçelik’in bahsi geçen filmleri şiddeti çok yoğun olarak “yeniden üretir” ve seyirciyi doğrudan “ortak” eder. Kurgulanan tipler yukarıda da vurgulandığı gibi çoğunluk “biat kültürünü” temsil eden zavallılar olduğu için, filmi bırakıp salondan çıkmayan, Lacan’cı terminoloji ile “ayna evresine” geri dönmüş, her türlü etkiye açık, koltuğuna zincirlenmiş seyirci de kendi çaresizliğine bir bakıma “ikna olur.”

Aslında “distopya” filmlerinden önce, Yeni Sinemamızın “nihilist” evresinde de seyirci belli bir “hiçlik” konumuna getirilmekteydi. Feride Çiçekoğlu’nun Gezi Direnişi öncesindeki Türk filmlerini incelediği ve kanımca Reha Erdem’in birkaç filmi dışında Gezi Direnişi ile yeni sinemamızın ne kadar alakasız olduğunu gösterdiği *Şehrin İtirazı* isimli kitabında, Tayfun Pirseli-moğlu filmlerine atıfla bu zavallı erkek karakterlerin başı çektiği karamsar filmlerin seyirciyi konumlandırışı şöyle özetlenir:

Her yerin birbirinin aynı ve aslında hiçbir-yer olduğu bu alemde, hiçbir şey değişmemiş, her şey kendini aynen tekrar etmektedir, biz de karakterlerle beraber yüzümüzü kaybetmiş ve “hiçbir-kimseye” dönüşmüşüzdür... Ağır temposu, sabit kamerası, birbirine benzeyen karakterleri ve hikâyeleriyle yeknesaklık ve tekrar etkisi yaratan filmler, bir süre sonra aynen anlattıkları karakterlere benzer bir ruh haline sokuyor izleyeni: hem ağır bir karabasanın etkisi altına girdiğinizi hissediyor, hem de filmleri bir daha bir daha izlemek istiyorsunuz. Bu evrenin bir parçası olma duygusuyla değil, dış dünyanın bunaltıcı yanını ve yüzünü kaybeden şehri filmlerde temsil edildiği haliyle görüp anlayabilmek için, her biri birbirinden hastalıklı ama aynı zamanda zavallı ve acınası erkek karakterleri daha yakından tanıyabilmek için, o erkeklerin gözünden kadınların nasıl resmedildiğine dair ipuçları yakalamak için istiyorsunuz bunu. Bir çözüm bulabilme umuduyla değil de kendileri gibi şehri de körelten, kendileri hiçbir-kimseye dönüşürken şehri de hiçbir yere dönüştüren bu erkekler dünyasının hastalığına teşhis koyabilmek için adeta (Çiçekoğlu, 2015: 94).

Türkiye’nin son dönemlerde geldiği süreç artık hastalığa teşhis koymaktan çok (hastalığın ne olduğu artık teşhis edildi) “di-

renebilecek miyiz” sorusuna odaklanmakta. Bu süreçte, festival eğilimlerini yakalamak, ödülleri kazanmak ya da soyut bir yönetmenlik dehası sergilemekten öte bir sanatçı “angajmanı” [yönelimi, bağlılığı] gerekiyor belki de. Jean Luc Godard’ın “Ne yapmalı” (Que faire?) isimli ünlü manifestosunda belirttiği gibi hem siyasi alanda hem de “sinemasal” üretimlerle (hem konu hem de seçilen tarz, yöntem ile) ilerici siyasi bir duruş sergilemek bu çıkmazdan kurtulmak için zorunlu görünüyor. Seyirciyi, Çiçekoğlu’nun da altını çizdiği gibi, sürekli “hiç kimse” haline getirmek ya da Yeni Türkiye’yi natüralist bir “kinizmle” yansıtmaktan ziyade direnişe bir kapı açmak, siyasi bildirileri imzalamak kadar hayati. Eğer karamsarlık yönetmenin vazgeçemediği bir tutum ise hiç olmazsa “seyirciyle oynamayacak” kadar alçak gönüllü olunabilir. Aynı Özcan Alper’in Ermeni trajedisini olabilecek en şiirsel ve zarif üslubuyla anlattığı *Rüzgârın Hatıraları* filminde olduğu gibi.

Biat kültürü ve zavallı erkek karakterler bir gerçeklik oluştursa da, bu döngüye karşı çıkma cesareti gösteren ve sinemada daha fazla yansıtılmayı hak eden ilerici bir kesim de mevcut. Gezi Direnişi buna iyi bir örnek teşkil ediyor. Zaten Emin Alper de *başlangıç*dergi sitesinde yaptığı söyleşide *Abluka*’nın senaryosunu Gezi Direnişi’nden sonra değiştirmeyi ciddi olarak düşündüğünü söylüyor. Ancak ne yazık ki bunu hayata geçirmiyor (Alper, 2015). Öte yandan adaletsiz ihraçlar ve ardından gelişen toplumsal muhalefet süreci de ödüllü bağımsız filmlerde sürekli yeniden pişirilen “zavallı” orta sınıfa bir alternatif olabileceğinin bir başka işareti. Geldiğimiz siyasal-toplumsal nokta kısıtlanmış bireylerin distopik tasvirlerinden daha fazlasının “mümkün olduğunu” ve filmlerin seyirciyi çözümsüz bir şiddete boğmaktan daha fazlasını yapması gerektiğini açıkça yüzümüze vuruyor.

Toplumsaldan “Küresel”e, Festivalden “Festivalizm”e

1980 Darbesi’nin ardından Türkiye’de yükseltilen neoliberalizm ve onun toplumsal-kültürel alandaki yansımaları (sendikaların, işçi hareketlerinin bastırılması, küreselleşme ile yatırım alanlarının genişletilmesi, piyasa mantığı ve özelleştirmenin kolektif bilinci tahrip etmesi, tüketim alışkanlıkları ve tüketim ağlarının çeşitlenmesi) 1980 sonrasındaki sinema yapma biçimlerini derinden etkilemiştir. Sansür ve baskı politikaları da buna eklenince, 80 öncesinde karşımıza çıkan, toplumsal sorunlara eğilen, sınıfsal bakış açısına sahip, emekçi-ezilen kesimleri merkeze alan filmler (örneğin Yılmaz Güney sineması ya da 1960’ların toplumsal gerçekçiliği) 1980 sonrasında karşımıza çıkmaz olur. Yine de 1980’lerde film yapan bazı yönetmenler (örneğin Engin Ayça, Bilge Olgaç, Zeki Ökten) sınıfsal sorunlara değinmeye çalıştılar (Scognamillo, 2003). Aslında, aynı yıllarda Türkiye’deki emek hareketi de yoğun bir mücadele içindedir. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’nun (DİSK) kapatılmasının ardından daha radikalleşen Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (TÜRK-İŞ)

Avrupa Birliğine girmek için Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) sözleşmelerine uymak zorunda olan Özal Hükümeti'ni zorlar. Bu durum bütün özelleştirme, devleti küçültme furyasına rağmen 90'ların başında da sürer (Önder, 2016). Kısacası aslında bütün siyasi-toplumsal olumsuzluklara rağmen emekçi özne faaldir. Yalnız 1990'lara geldiğimizde, özellikle Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi yeni kuşak genç ve bağımsız sinemacılar, emek ve bölüşüm politikalarına, sınıfsal çatışmalara, neoliberal yozlaşmaya ilgisiz ve duyarsız görünen bir sinema yaparlar. Aslında bu filmler, sinema dilleri açısından Yeşilçam dönemindeki kalıpların dışında ve o dönemin çok ilerisindedir. Yeşilçam'ın çökmesinin ardından tek başına kalan genç kuşak, bireysel çabalarıyla yapımcı bulmaya çalışır. Yabancı dil bilen, seyahat etme şansına sahip yönetmenler, 1990'da Eurimages ile yapılan anlaşmanın da verdiği güvenle zamanla Avrupa'dan ortak yapımcılar da bulmaya başlar. Evrensel sinema diline sahip olan eski toplumcu sinemacıların (Yılmaz Güney, Lütfi Akad, ya da bir dönem Metin Erksan) toplumsal mücadele, kahramanlık, ilericilik, toplumsal adanmışlık fikirleri, genç kuşakta yerlerini "bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik meselelerine bırakır" (Dönmez-Colin, 2008). Toplumdaki bütün can yakıcı neoliberal politikalara rağmen, emekçi özneler bu genç sinemacıların dünyalarında yer bulamaz. Bu durum 2010'lara doğru daha da acımasız bir hale dönüşür. Bağımsız filmler siyasal koşullar ve ortamın iyice bunaltıcı bir hale gelmesi, toplumsal dayanışma ve direniş mekanizmalarının çözülmesi ile gittikçe daha *distopik* ve *nihilist* bir dünya görüşüne sürüklenir. Hâlbuki 1990'ların sonunda Türkiye'deki siyasi atmosfer, sansür ve caydırıcı siyasi mekanizmalar günümüzdeki kadar bunaltıcı değildir. Emek politikalarını odağına almak isteyen sinemacıları çok büyük siyasi yaptırımlar beklememektedir. İktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) referandum sonrası kaydığı yoğun otoriter eğilimler henüz kendini göstermemiştir.

Burada emekçi öznenin ve sınıf çatışmalarının yeni bağımsız sinemacılarımızın eserlerinde 1990'ların ortalarından itibaren neden yer bulamamaya başladığını anlamaya uğraşacağız. Günümüze kadar getirilebilecek bu incelememiz 1995-2003 yılları

arasındaki dönemi kapsıyor. 2003'te Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmiyle Cannes'da büyük ödülü alması, bağımsız sinemacı kuşağın küresel sanat ağıyla ilişkisini daha farklı noktalara çeker. 1990'ların bireyci ama özgün yaklaşımları, 2003 sonrasında yerlerini pastişe ve yeni bağımlılık ilişkilerine bırakır. Bağımsız sinemamızın ilk özgün örneklerinin verilmeye başlandığı bu dönemde yeni yeni yükselmeye başlayan iki temel gelişme dikkat çeker: Küreselleşme ve Festivalizm. İlerde daha ayrıntılı inceleneceği gibi küreselleşme, Korkut Boratav ve Zygmunt Bauman'ın tabiriyle, sermaye için elzem olan neoliberal altın çağ hayalini küresel ölçekte kurgularken, işsizlik ve belirsizlik silahını toplumsal disiplin için kullanıyor (Boratav, 2015; Bauman, 2013). Thatcherizm'in "yok toplum" anlayışı kolektif dayanışmayı yıkarırken yerine muğlak bir kimlik politikasını kuruyor. Yine ilerleyen paragraflarda mercek altına alınacak "Festivalizm" ise Sibel Yardımcı'nın da ifade ettiği gibi, yakıcı siyasi meselelerden arındırılmış "gerektiği kadar" radikal bir eğlence sunarken (Yardımcı, 2005: 14) sponsorluk ilişkileri ile de küresel sermayeyi simgesel iktisada ve kültür üretimine sokuyor. 1990 sonrası sinemacılarımızın çoğunlukla festivaller sayesinde ayakta kaldıkları göz önünde bulundurulduğunda, Thomas Elsaesser'in (2005) altını çizdiği gibi küresel dağıtım ve gösterim pazarlıklarının odağındaki festival ağlarına eklemelenmelerinin, sermaye karşıtı emek politikalarından uzak kalmalarına nasıl zemin sağladığı tartışılıyor.

Neoliberalizm, Küreselleşme ve İnsan

1980 Darbesi'nin önemli amaçlarından biri ulusal-kalkınmacı ekonomik modeli ve sosyal devlet anlayışını sona erdirerek Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası politikalarına paralel biçimde özel sektörü genişletmek ve dünya ticaret ağına katmaktı. Korkut Boratav'ın yorumuyla, Fordist dönem iktisat politikaları ve Keynesçiliğin artık Batılı sermayenin ihtiyaçlarını karşılamaması, Thatcher ve Reagan'ın simgelediği "vahşi kapitalizm" ve neoliberal altın çağ günlerine geri dönmek anlamını taşıyordu. Boratav, bu durumun aslında bir küreselleşme değil bildiğimiz emperyalizm olduğunu savunurken, günümüz çağdaş

neoliberalizminin aslında iki yüz yıl önceki vahşi neoliberalizmin geri dönmesi olduğunu söyler (Boratav, 2015). Engels'in iki yüz yıl önce kaleme aldığı *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* kitabında vahşi kapitalizmin en acı veçhelerinin okunabildiğini vurgulayan Boratav, aradan geçen mücadelelerle dolu yıllar içerisindeki kazanımların neoliberal politikalarındaki temel varsayımları fazla değiştirmedini savlar:

Neoliberal politikaların hedefleri piyasa serbestisinin, sınırsız mülkiyet haklarının (yeniden) hayata geçirilmesi, piyasaların olmadığı, mülkiyet haklarının kısıtlandığı hallerde bu mekanizmayı (veya onun benzerini) her yere (toprağa, suya, diğer doğal kaynaklara, işgücüne, kamu hizmetlerinin sunumuna, uluslararası ekonomik ilişkilere) gerekirse devlet yoluyla yerleştirilmesi olarak özetlenebilir (Boratav, 2015: 172).

Boratav'a göre II. Dünya Savaşı'nı izleyen 25 yıl, bir tür refah dönemi, adeta bir Altın Çağ idi. Ancak işsizliğin ortadan kalkması ve tam çalışma, sermayedarların işgücü üzerindeki disiplini olumsuz etkilemeye başladı. Bauman'ın da vurguladığı gibi, liberalizm adı altında serpilen bütün rejimlerin temeli, işsizlik ya da bulunabilen işlerin istikrarsızlığı ve bunların getirdiği işini kaybetme tehdidiyle uygulanan yapısal şiddet idi (Bauman, 2014: 39). Buna karşılık İsveç, Fransa, Latin Amerika ve Kuzey Afrika'da gittikçe güçlenen toplumcu-sosyal demokrat hareketler sermayenin egemen konumunu aşındırmaya başlamıştı. Küreselleşme dediğimiz emperyalist olgu aslında sermayenin bu radikalleşmeye verdiği kuvvetli bir neoliberal tepki idi (Boratav, 2015).

Boratav'ın klasik iktisat temelli yaklaşımıyla çelişmemekle beraber son çeyrek asırda neoliberal küreselleşmenin asıl can yakıcı odaklarının “maddi olmayan emek,” “bilişim ve ağ sistemleri,” “simgesel iktisat,” “kültürel sermaye” gibi yeni kavramları da içerdiği üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Örneğin John Urry ve Scott Lash'ın altını çizdiği “örgütsüz kapitalizm” ve “gündelik hayatın estetikleşmesi,” tüketimin çeşitlenip yaygınlaşmasına ve öznenin bütün gizli saklı özel alanlarının bu tüketim döngüsü içine çekilmeye zorlanmasına yol açmıştır (Lash ve Urry, 1985). 2000'lere doğru sinema ortamının küresel yapım ve festival ağı (ve bu ağın içerdiği kültürel sermaye gruplarıyla) bütünleşik

olduğu ölçüde emek ve bölüşüm politikalarına yabancı mikro söylemlere kayması da, bu kapitalizmin hayatın her alanına sızmasıyla ilgilidir. Küreselleşme için kolayca sınıflandırabileceği, tüketim kalıplarına dökülebileceği kimlik meseleleri, varlığını çeşitli şekillerde tehdit eden emek-bölüşüm politikalarından daha tercih edilesidir. “Neoliberalizm bir hakikat oyunudur,” der Douglas Spencer. “İnsan bilgisine, toplumsal karmaşıklığa ve piyasaya dair anlatıları sayesinde bireyleri yönetmesine meşruluk kazandırır” (Spencer, 2017: 17). Jean Baudrillard da tüketim toplumu ve simülasyon eleştirisinde postmodern toplumun asıl patolojisinin hakikatin kaybı olduğunu, anlam yitirildikçe yerine gerçeğin tıpkı modellemesi olan simülasyonların geçtiğini belirtir. Bu simülasyon evreninde de toplumsal davaların ve hatta bizatihi tarihin anlamı kalmamıştır (Baudrillard, 2011). Siyasi olarak ya da kültürel sermaye açısından risk oluşturmayan ve bu hakikat oyununu oynayan meseleler yeni bağımsız sinemamızın da odağına oturur. Kolektif ve toplumcu politikaların yerini hızla yaşam politikası olarak adlandırabileceğimiz muğlak bir görüş alır. Rosenau’nun ifadesiyle “yaşam politikası, daha çok samimiyet, küreselleşme, kendini gerçekleştirme ve kimlik gibi belirsiz terimlerle” tanımlanmaktadır (Rosenau, 2004: 212). Bu görüş, işçi sorunlarına, yeniden bölüşüm politikalarına, hiyerarşik-bürokratik örgütlenmelere, liderliğe ve amaç odaklı ilerlemeci tarih anlayışına karşı çıkar (2004). Yaşam politikası esasında tüm yaşamsal faaliyetleri kuşatan belirsizlik-güvensizliğin imalatının da bir sonucudur. Bu mekanizmalar küreseldir ve Manuel Castells’in altını çizdiği gibi bugün dünya bir örtüşen ağlar (borsalar, televizyon kanalları, bilgisayarlar, devletler) kümesi olarak bir arada tutulmaktadır (Castells’den aktaran Bauman, 2014). Kısacası artık hipermekâna yayılmış sermaye hareketlerine, insanın özerk hiçbir yaşamsal alanını bırakmayan tüketim kültürüne direnç gösterebilmek zorlaşmıştır. Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla iyice taraftar bulan “Başka alternatif yok” söylemine karşı olası direnç kanallarını inceleyen Negri ve Hardt gibi bazı yazarlar, bu sınırlanamaz “canavara” karşı “emekçi” sınıf kavramını yeniden gözden geçirmek gerektiğini söylemiş ve “ortak müştereklerde birleşen ‘çokluk’ siyasetini” önermişlerdir (Hardt ve Negri, 2000).

Özellikle sanat gibi, Walter Benjamin'in ifadesi ile bir hale (aura) taşıyan, insanın aşkın boyutlarına hitap edebilen bir alanın simgesel iktisada ve düzensiz kapitalizme eklemelenmesi ve bu bağlamda dünyayı değiştirebilme kapasitesine sahip (emekçi veya değil) failleri (özneleri) odağından silmesi ancak belli bir insan ve toplum anlayışının dayatılmasıyla mümkün olabilir. Küreselleşmenin bir başka sacayağı da "yok toplum" ve onun "insan sevmelik (mizantropi)" merkezli felsefesidir. Thatcher'in meşhur "toplum yoktur, kadın ve erkek bireyler vardır" sözü gerçekten de üç asırdan fazla süre önceki İngiliz pazar toplumunun filozofu Thomas Hobbes'u hatırlatır. İnsan doğasına son derece karamsar bakan Hobbes için "insan insanın kurdudur" ve ancak planlanmış bir ortak yaşam içerisinde ve bir canavarın (Leviathan) gözetiminde bir arada yaşayabilir. Kısacası toplum, Aristotelesçi manada "zoon politikon" anlayışının, yani toplumda (*polis*) sosyalleşmek, siyasallaşmak ihtiyacını doğal olarak hisseden insanların kurduğu bir birliktelik değil; birbirini boğazlamaktan yorgun düşmüş insanın bulabildiği yegâne ussal çaredir (Tannenbaum ve Schultz, 2010). Yani Hobbesçu anlayışa göre toplum bir sözleşmeden ibarettir. Aristoteles'in, hocası Platon'dan devraldığı etik vurgular, şehir-devletin (*polis*) insanın doğal gelişiminin bir sonucu olması gibi kavrayışlar Hobbes'da yer almaz. Artık devlet (ve toplum) bir topluluk (kollektif) değil tekil çıkarları olan yalnız bireylerin güvenlik gereksinimlerini karşılayabilmek için kurdukları yapay bir oluşumdur. Ancak Hobbes içinde bulunduğu toplumsal sistemin fikirlerini ne kadar etkilediğinin farkında değildir.¹³ İnsanın toplum dışı doğasının, kötü, bencil, yapısının tüm toplum kuramını şekillendirmesi gerektiğini düşünen Hobbes için tek amaç bireysel çıkarları korumaktır. Kolektif amaç, ortak ruh ya da ütopyacı bakış açıları zihinsel karmaşanın ürünüdür (Sabine ve Thorson, 1973). Küreselleşmenin hipermekân, belirsizlik ve kinizm üreten yeni düzeninin bir başka seçkin filozofu da Nietzsche'dir. Modernist aydınlanmacı, ilerlemeci düşünce karşı çıktığı gibi Hıristiyan ah-

13 Hobbes'tan Locke'a kadar İngiliz siyaset felsefesinin önde gelen kuramcıları ve dönemin "İngiliz pazar toplumunun mantığı" arasındaki ilişkiyi en iyi ortaya koyan yazarlardan biri C.B. Macpherson'dı. Bkz. (Macpherson, 1962).

lakına da alaycılıkla yaklaşan Nietzsche bütün toplumsal dalavalara, kolektif birlikteliklere aynı şüpheci kinizmle bakar. Aslında herkesin ve her şeyin ikiye bölünmüş olduğu, büyük fikir insanların ve davalarının “aşılması gereken insana ait olduğu,” iyilik ve kötülük arasında aslında pek de fark bulunmadığı gibi belirsiz ifadeler Nietzsche’de sık sık karşımıza çıkar (Strauss ve Cropsey, 1987). Zaten genelde aforizmalarla konuşan yazar için bu fazla da büyük bir sıkıntı yaratmamaktadır. Bu yüzden *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabının pek öne çıkmayan alt başlığında “herkesin ve hiç kimsenin kitabı” gibi muğlâk bir ifade yer alır (Nietzsche, 2012). Bağımsız Türk sinemasının iki önemli yönetmeni Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ın hem filmlerinde hem de söyleşilerinde Nietzsche’ye ve Dostoyevski’nin karamsar dünyasına bol bol göndermede bulunmaları bu bağlamda şaşırtıcı değildir.

Aslında 1990’lardaki Yeni Türk sinemasına ve Demirkubuz, Ceylan gibi yönetmenlerin ilk filmlerine baktığımızda bu kinizm ve mizantropi henüz açık seçik ifade edilmemektedir. Ama her iki yönetmenin filmlerinde de insanın egoist ve iletişimsiz olduğu (*Mayıs Sıkıntısı*), fırsatını bulursa karşındakini ezmekten kaçınmayacağı (*Uzak*), masumiyetin, iyi niyetin hiçbir zaman cezasız kalmayacağı (*Masumiyet*, 3. Sayfa) sürekli vurgulanır. Bu vurgu 2000 sonrasında Nuri Bilge Ceylan’ın Cannes’da aldığı ödüller ve uluslararası yapımcı ortaklar bulmasıyla iyice kuvvetlenir. İnsan doğasına alaycı bir açıdan bakmayan ve şaşırtıcı biçimde kazandığı (nispeten daha mütevazı) ödüllere rağmen ilerleyen dönemlerde nihilizme kaymayan (ve hatta her fırsatta eleştiren) Derviş Zaim’in 1996’da yaptığı ilk filmi *Tabutta Rövaşata* için de hayatın temeli saçma (absürt) ve amaçsızdır. Küreselleşme ve onun ilk felsefi işaretlerinin izini taşıyan *Tabutta Rövaşata*’nın kahramanı Mahsun (Ahmet Uğurlu), Derviş Zaim’in örnek aldığını söylediği Yılmaz Güney’in kahramanlarından (mesela *Umut*’un Cabbar’ı) çok farklıdır.

Yeni Bağımsız Türk Sineması ve Festivaller

Son yıllarda adeta bir kent düşü gibi sunulmaya başlanan festivaller, Sibel Yardımcı’ya göre örgütsüz kapitalizmin küre-

selleşen dünyadaki yeni yayılma biçimlerine koşut gelişmektedir. Gündelik hayatın estetik kılınması ve tüketimin her alana yayılıp çeşitlenmesi ile beraber kültürel sermaye iktisadi sermayeye değişik kollardan eklenmektedir. Yardımcı'nın özellikle bienaller¹⁴ üzerinden yaptığı incelemenin de vurguladığı gibi bu festival etkinliklerinden beklenen küresel sermayeyi çekmesi ve turizmi canlandırmasıdır (Yardımcı, 2005). Bu festivallerin, tabii ki çok radikal şeyler söylemeleri beklenemez. *New-York Times*'da 1999'da yazdığı bir yazıda Peter Schjeldahl bu tür etkinliklerin hızla yaygınlaşmasını "festivalizm" kavramı ile açıklar. Özetle festivalizm, "radikal bir tavır almaktan kaçınan siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel karışımı" olarak ifade edilebilir (Schjeldahl'dan aktaran Yardımcı, 2005: 14). Bu etkinlikler toplumsal bir duruş sergiliyor gözükseler de fazla kafa yormayı gerektirmeyen gösterileri tüketmeye davet eder. Çoğunlukla iktisadi sermayeyi kültürel sermayeyle birleştirerek saygınlık kazanmak isteyen mali destekçilerle var olan bu festivaller ve kurumlar (örneğin İKSV) çeşitli iktidar odaklarının baskıları ve küreselleşme dinamiklerinin yarattığı kültürel hegemonya içerisinde faaliyet gösterebilirler. Bu bağlamda festivallere katılan eserlerden –doğrudan ifade edilmese de– bu kültürel hegemonya ile uyuşabilecek özellikte olmaları beklenir. Julian Stallabrass'ın ifadesiyle, "bu tür sanatın büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, herhangi bir tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla karakterize edilir" (Stallabrass, 2016: 66). Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyiciyi eğlendirmek için geçit töreni yapar. Batı, Zizek'in de ortaya koyduğu gibi, ancak gerçek anlamda öteki olmadığı sürece ötekilikten rahatsızlık duymaz. Şöyle der Zizek:

Ve bu küresel kapitalizmin ideal ideolojik formu çokkültürcülük-tür; bir tür boş küresel konumdan her yerel kültüre sömürgecinin sömürge halkına baktığı gibi bakar... Başka bir deyişle, çokkültürcülük tekzip edilmiş, tersine çevrilmiş, göndermesi kendinde bir ırkçılık biçimidir, "mesafeli bir ırkçılıktır" Ötekinin karşısına kendi kültürünün tikel değerlerini çıkarmaz ama yine de diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir edebileceği ayrıcalıklı

14 Bienal: Yılasını, iki yılda bir (yapılan etkinlik) –yay.n.

evrensellik noktasını oluşturan bu konumu elinde tutar... (Zizek, 2018: 282).

Merkezi hâlâ elinde tutabildiği ölçüde ötekine saygı duyan küreselleşme, sanat dünyasını ırksal ve kültürel farklılıkların yönetimine koşut olarak şirket enternasyonalizmi modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. Festivaller de işte bu “küresel ve uysal çokkültürcülük” söyleminin en soylu taşıyıcıları konumundadır. Bir başka deyişle festivaller küresel kodlarına sıkı sıkıya sahip çıkarak, belli bir denge ve kontrol altında tutabildikleri çokkültürlü öğeleri sermaye ve saygınlık ağlarıyla bütünleşme görevi üstlenir. Bu yüzden marka haline gelmiş festivallerde Schjeldahl’ın sözünü ettiği radikal ama çok da fazla radikal olmayan, yeterince dikkat çekici (ama fazla da değil) kültürel ürünler sergilenir. Sanat sosyolojisi alanında bu bağlamda özellikle bienaller ve müzeler (sergileme alanları) mercek altına alınmıştır. Örneğin Feyyaz Yaman’a göre, “piyasanın işleyişine boyun eğen sanat çevresindeki sanatçının konumunda onu konformizme [uymacılığa] iten dolayımli bir iktidar uzlaşısı vardır” (Yaman’dan aktaran Yardımcı, 2005: 130). Mehmet Aksoy’a göre de Türkiye’deki sanatçılar Amerika’da video işi ya da yerleştirme yapanlarla sanki aynı mahallede komşu olarak büyümüş gibi aynı tepkileri verip aynı zevkleri paylaşır hale gelmişlerdir. “Sanatçının kişiliğini belirleyen sosyal, coğrafi, etnik olgular silinirken birbirine benzeyen can sıkıcı, küreselleşmiş işler ortaya çıkar” (Aksoy, 2003).

Plastik sanatlar ve sergi ağları için getirilebilecek bu yorumların pek çoğu film festivalleri için de geçerlidir. Uluslararası yazında Dina Iordanova (2009) “film çemberi” (*film circuit*) kavramıyla; Iordanova’dan biraz daha radikal bir bağlamda Thomas Elsaesser (2005), “yeni bağımlılık” kuramlarıyla film festivallerini benzer açılardan eleştirmektedirler. Ali Artun’un bienaller için yaptığı şu yorum film festivallerine de kolaylıkla uyarlanabilir:

Tüketici ve yurttaş (veya tüketici-yurttaş) terbiyesinin durmadan farklılık yaratmayı amaçlayan kültürel kodlarla kodlanması, çokkültürlülük politikalarında kendini gösterir. Çokkültürlülük ise kültürün popöllerleşmesi ve endüstrileşmesinde, özelleştiril-

mesinde ve kitle kültüründe cisimleşir. Çokkültürlülüğün aynı anda hem sergilenip hem imal edildiği en yetkin ve en aşırı (müfrit) sahneler herhalde bienallerdir. Ancak bugün bienallerin kültürel bir heterodoksi yerine, bir ortodoksi merkezi halini aldığı artık ortadadır (Artun, 2018: 36).

Film festivalleri de tabii bu yapının bir başka ayağını oluşturur. Özellikle 1970 sonrasındaki gelişmelere baktığımızda, festivallerin, dünya sinemasının, gerektiği kadar radikal olan kozmopolit örneklerini, Elsaesser'in de belirttiği gibi, dünya mutfağı ya da füzyon mutfağı kıvamında tüketime soktuğunu görürüz (Elsaesser, 2005). 1990 sonrasında, Yeşilçam'dan kopan bağımsız sinemacılar, film festivallerinde başarılı olmak, ödül kazanmak konusunda çok daha büyük bir baskı altında kaldılar. Ulusal-popüler ve alışıldık ticari bir sinema dili benimsemeyen bağımsız sinemacılar ayakta kalabilmek için sinemaseverlerin ve festivallerin desteğine muhtaçtı.

Burada Pierre Bourdieu'nün altını çizdiği sermaye kavramını da kısaca hatırlatmak yerinde olabilir. Sermaye, toplumsal aktörlerin habitusunu yani "yaşam yolunu" belirleyen, düşünce ve davranışlarını, kurdukları sosyal bağları şekillendiren toplumsal ve kültürel kodlarla şekillenen birikimlerdir. Sermayenin farklı biçimleri olduğunu vurgulayan Bourdieu, iktisadi sermayenin yanına kültürel ve sosyal sermayeyi de ekler. Böylelikle sadece maddi değil, aile, eğitim, çevresel ağlar ve itibar gibi unsurların da toplumsal ayrımın (*distinction*) araçları olduğunun altını çizer. Toplumsal hiyerarşide, bir başka deyişle acımasız neoliberal küresel rekabette, ilerleyebilmek için sadece iktisadi sermaye artık yeterli değildir. Farklı sermaye türleri arasında yakın bir ilişki ve işbirliği vardır (Bourdieu, 1994).Yeni küresel dünya düzeninde farklı sermaye biçimleri artık birbirlerine dönüşebilmektedir. Örneğin önemli bir kültürel sermayeye sahip olmak, sosyal sermaye ile birleştğinde iktisadi sermayenin de kapısını aralamaktadır. Ancak bunun için sadece kültürel sermayeye sahip olmak artık yeterli değildir; bu kültürel sermayeyi görünür kılmak ve saygınlık değeri olan bir marka ile birleştirmek gerekmektedir. Festivaller bu markalaşma sürecinin ve görünür olma çabasının odağı durumuna gelmiştir. Yeni bağımsız sinemacılar, geleneksel

ticari sermaye ile (örneğin Yeşilçam'ı ayakta tutan popüler gişe başarısı) doğrudan ilişki kuramasalar da festivaller ve buradan alacakları ödüller aracılığıyla kültürel sermaye, yani saygınlık ve şöhret gibi simgesel sermaye öğeleriyle özdeşleşmeyi umarlar. Küreselleşme ile beraber simgesel sermaye, tarihte hiç olmadığı kadar, iktisadi-ticari sermaye ile de yakınlaşmıştır. Artık ödüllü saygın sinemacı da festivaller ve ticari uzantıları aracılığıyla belirli bir kültür müşterisinin tüketimine sunulmaktadır. Bu döngü yönetmenlerin festival ağı içerisinde kalmalarını zorunlu kılmakta ve belli bir tür kültürel hegemonya içerisinde eserler vermeleri sonucunu doğurmaktadır.

Film festivalleri özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkar. Başlarda daha çok ulusal özelliklere sahip olan festivaller Hollywood sineması ve onun dünya üzerindeki egemenliğine karşı da bir mücadele alanı olarak gelişir. Hollywood'un ticari tarzlarını, dünyaya yayılan ideolojik popüler sinemasını reddeden sanatçı ve aydınların, zaman zaman ulusalcı güdülenmelerle de kotardıkları bu festivaller uzun zaman "auteur" adını verdiğimiz piyasa dinamiklerini reddeden "yaratıcı yönetmenlerin" yaşam alanlarını oluşturur (Thompson ve Bordwell, 2003: 716). Festivaller sayesinde bugün hem emek mücadelesinde hem de toplumsal kültür mücadelesinde adlarını sıkça duyduğumuz Eisenstein'dan Yılmaz Güney'e, Jean Renoir'dan Ken Loach'a pek çok isim seslerini duyurur. Özellikle 1970 sonrasında bugün küreselleşme ve kimlik politikaları çerçevesine oturabileceğimiz yeni toplumsal hareketlerin işaretleri de festivallerde görülmeye başlanır. Azınlıklar, LGBT ve modernist dönemde çevrede kalmış pek çok hareketi işleyen konular gittikçe festivallerin odağına yerleşir.

1980 sonrası dönem, özellikle Bordwell-Thomson (2003), Thomas Elsaesser (2005) ve Dina Iordanova'nın (2009) belirttiği gibi, festivallerin hızla küresel dağıtım ağlarıyla işbirliği içinde bütünleşmeye başladığı bir dönem oldu. Festival sayıları çoğaldı. Eskiden Cannes, Berlin, Venedik gibi birkaç ana merkezde odaklanan festival ağları Toronto, İstanbul, Selanik, Saraybosna, Londra, Göteborg, Hong Kong ve daha pek çok şehre yayıldı. Dina Iordanova, film festivallerinin artık "festival araştırmaları"

adı altında incelenebilecek kadar çeşitlendiklerini ve belirleyici olduklarını vurgular. Iordanova'ya göre festivalleri sınıflandırmak mümkündür. Bazı festivaller “iş festivalleridir.” Cannes gibi festivaller mesela sadece endüstriyel altyapıya odaklanır ve seyirciyi dışlar. Çevrelerinde yoğun bir pazar ve endüstriyel altyapı oluşturan bu festivaller arasında Berlin, Toronto, Venedik ve Busan da sayılabilir. Ama bu gibi iş festivali kategorisine girmeyen küçük festivallerin bile ilk görevi dağıtım süreçlerini örgütlemektir. Çoğu festivalde bu dağıtım işlerini kolaylaştıran Iordanova'nın “festival pitch” olarak ifade ettiği toplantılar düzenlenir. Hatta bazı ünlü sinema yazarları (Martin Blaney, Peter Broderick) bu dağıtım kanalları ile sinemacıları buluşturan çöpçatanlık görevini üstlenir. Ancak bu çöpçatanlık faaliyetine katılmak için sinemacılardan fazladan 300 yüz ila 500 yüz avro ücret istenmektedir (Iordanova, 2009). Hatta bazı küçük festivaller doğrudan bazı sinemacıların filmlerinin maliyetini üstlenir. Viyana'daki New Crowned Hope Festivali Tayland asıllı yönetmen Apitchatpong Weerasethakul ve Endonezyalı Garin Nugroho'nun filmlerinin yapımcısı olur (Iordanova, 2015). Bazen hamilik ya da sanatsal koçluk yöntemini kullanarak fonladıkları filmin kendi kültürel standartlarına uygunluğunu garantileyen bu festivaller, sinemacıların konu ve biçim tercihleri üzerinde de mutlaka etki sahibidir. Küresel düzenin sürekliliğinde önemli bir görevi olan “festivalizm” mantığıyla uyuşur biçimde konu tercihleri genelde, Mehmet Aksoy'un plastik sanatlar bağlamında yakındığı, “sıkıcı, kendini tekrarlayan işler” olabilir (Aksoy, 2003). Lale Han Öcal bu durumu şöyle ifade eder:

Anlatının biçimsel ve içerik farklılığıyla beslenen, ülke sinemaları bağlamında kültürel farklılığın öne çıktığı, uluslararası film festivallerinde gösterilmek üzere seçilen ve ödül alan filmlerin tedirgin edici anlatı özellikleri, genel olarak iki farklı şekilde tanımlanabilir. İlki, genel olarak steril bir içeriğe sahip olan, tehlikeli sulara girmeyen apolitik anlatılar, diğeri, öteki konumunu kuran ve koruyan, turistik bakışı yansıtan, egzotik, Oryantalist kültür ve kültürel kimliklerle dünya sineması anlatıları. Film festivalleri ağında gösterim imkânı bulan ve festivallere giriş izni almaya nişan alınarak biçilen anlatılar bu iki eleştirel yanı da

içinde barındırabilir. Yani kısaca sterilliği [arınıklığı] ve Oryantalizmi. Bu filmlere yapılan temel eleştiri filmlerin yapım aşamasında bizzat yapımcıları tarafından festivallere uygun kuruldukları saptamasıdır. Özellikle uluslararası film festivallerinin fonlarından yararlanarak gerçekleştirilen filmler, senaryo, yapım ve yapım ertesi aşamalarda, fon sağlayan kurum tarafından belirlenen “mentor”larla [hamilerle] filmi geliştirebilmektedirler (Öcal, 2013: 85-86).

Bu eleştiriler, tüm Batı dışı ülkeler için geçerli olmakla birlikte özellikle son yıllarda İran sineması için de belirleyici olmaya başlamıştır. Azadeh Farahmand, İran’ın en bilindik ve ödüllü yönetmeni Abbas Kiarostami’nin tarzının sürgünde yapayalnız ölen Sohrab Shahid-Sales’i çok andırdığını vurgular. Aralarındaki temel fark ise siyasi ya da toplumsal hiçbir eleştiriye girmeyen, can yakıcı sorunları görmezden gelen Kiarostami’nin festivaller sayesinde şans ve şöhreti yakalamasıdır. Kiarostami filmlerindeki siyasi umursamazlık ona festivallerde başarı yolunu açmıştır. Ayrıca İran içerisinde neredeyse hiç ilgi görmeyen Kiarostami filmlerine öykünen ve taklit eden genç bir yönetmen kuşağının da doğmasına sebep olmuştur (Farahmand, 2002: 98-114). Nuri Bilge Ceylan da, aynı Kiarostami gibi, Cannes Film Festivalinde ödül aldıktan sonra yeni kuşak tarafından fazlasıyla taklit edilmeye başlanmış, yurt içinde neredeyse hiç seyredilmeyen filmleri festivaller sayesinde uluslararası bir pazara açılmıştır. Ancak, aynı İran’da olduğu gibi, uluslararası fonlardan yararlanarak yapılan bağımsız Türk filmleri de emekçi özneyi ve toplumsal sorunları odağına almadan arınık ve birbirini tekrar eden konuları yinelemişlerdir. Bu durum aslında bağımsız sinemacılarımızı da rahatsız eder. Nuri Bilge Ceylan’dan, genç kuşaktan Kaan Müjdeci’ye kadar pek çok yönetmen “festivallerde hep aynı tip filmleri seyretmekten sıkıldıklarını” beyan eder.¹⁵

Film festivalleri marka değeri kazanmaya ve filmlerin yapım sürecini yoğun olarak belirlemeye başladıkça, festival direktörleri de, aynı bienal küratörleri gibi isim yapmaya, sinema trendlerini belirleme başlamıştır. Hatta burada Julian Stallabrass’ın, son dönemlerde adlarını sıkça duyduğumuz bienal küratörleriyle ilgili

¹⁵ Türkiye Sineması’nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

yaptığı ironi içeren yorumu da hatırlatmak faydalı olabilir: “Yeni pazar arayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı. Bir bienalden ya da ulusaşırı etkinlikten diğerine...” (Stallabrass, 2016: 40). Bir zamanlar Hollywood’un ticari sinemasına alternatif sunan sanat filmlerinin yoğunlukta olduğu festivallerde Hollywood sinemasından farklı beğenileri olan izleyicilere hitap ederken, yavaş yavaş aynı pazar mantığıyla işleyen ve kendi karizmatik temsilcileriyle belli bir izleyici-tüketici kitlesini oluşturan ağlara dönüşmüştür. Günümüzde kendi ülkesi içerisinde tanınmayan ve bu bağlamda geleneksel ticari ilişkiler yoluyla ürününü satamayan pek çok sinemacı bunu festivaller aracılığıyla yapmaktadır. “Arthouse” kavramı ile sınıflandırılan bu filmler, festivaller aracılığıyla sanat filmlerini tüketmek isteyen bir kitleye ulaşmakta ve bunu da aslında Hollywood’dan çok da farklı olmayan benzer satış ve dağıtım kanalları üzerinden gerçekleştirmektedir. Kablolu televizyon, dijital yayın alanları, *arthouse* ve bağımsız sinemalarda gösterime girecek olan filmler, festivaller aracılığıyla seçilmekte, tanıtılmakta ve dağıtılmaktadır. Bu da yeni bir küresel sanat sineması pazarı oluşturur.

1990 sonrasında Yeşilçam’dan kopan ve kendi bağımsız filmlerini üretmeye başlayan (Zaim, Ceylan, Ustaoglu ve sonrasında Kaplanoglu...) yeni kuşak sinemacılar için de festivaller hayati önem taşımıştır. Daha önce de vurgulandığı gibi bu genç sinemacılar çoğunlukla geleneksel ticari dağıtım ağlarında filmlerine yer bulamadıkları için festivaller sayesinde ayakta kalabildiler. İstanbul Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali ve sonrasında Cannes’dan Berlin’e uzanan bir festival ve ödül koşuşturmacası içinde kariyerlerini sürdürebildiler. İlk başlarda ticari sinema uygulamalarından bağımsız bir alan açabildiği için olumlu görünen festival sinemacılığı yavaş yavaş küresel eğilimler ve daha önce üzerinde durduğumuz festivalizm olgusuyla farklı bir postmodern bağımlılığa doğru kaydı (Çelik, 2014: 223). Festivaller sadece para ödülü verdikleri için değil, uluslararası fonlarla bağlantılı oldukları ve başvuru usulüne göre çalıştıkları için de çok belirleyici idiler. 1990’ların ortalarından itibaren yeni

sinemacılar da Eurimages ve uluslararası festival-fon yapımcılığından destek aldılar. Örneğin, Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminden bu yana bütün filmlerinde uluslararası yapımcılar ve fonlarla ortak çalışır. Çelik'in aktardığına göre, yapımcıları İran asıllı Fransız Behrooz Hashemian ile Ezel Akay olduğu *Güneşe Yolculuk* 167.694 avro Eurimages desteği ve Montpellier Film Festivali'nden senaryo geliştirme desteği almıştır. Yaratıcı ve teknik ekibin büyük kısmı yabancılardan oluşmaktadır. Filmin ana yapımcı şirketi, IFR olarak gözükrken ortakları, Almanya, Medias Res Berlin Film und Fernseh Productions, Hollanda, Filmcompany Amsterdam, dünya satış haklarının sahibi ise Celluloid Dreams adlı satış şirketindedir (Çelik, 2009: 212). Semih Kaplanoglu da pek çok projesini Hubert Bals'ın fon desteği ile gerçekleştirir. "Parlak Gelecek" sloganıyla kendini tanıtan Hubert Bals fonu doğrudan Rotterdam Film Festivali'yle bağlantılı olduğu için bu fondan yararlanan filmler festivalin de yarışmacısı olabilmektedir (Çelik, 2009). Bu örnekleri çoğaltmak ve Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi isimlerin yanı sıra, Pelin Esmer ve Özcan Alper gibi daha genç kuşak yönetmenleri de katmak mümkündür.

Bağımsız sinemamızın pek çok genç yönetmeni fon bulabilmek, adlarını duyurabilmek, dağıtımçı-satıcı bulabilmek ve "art-house" sinemalarda gösterim şansı yakalamak için bu festival kuyruklarına girmek zorunda kaldılar. Elsaesser'in belirttiği gibi film festivalleri de zamanla değişime uğramaktaydı ve eskiden daha kolektif bir süreçte gerçekleşen film seçme işlemi çoğunlukla festival direktörleri ve onların yapımcı ve dağıtımçıları da kapsayan ticari ağlarına dayanmaya başladı. Bu durum muhtemelen ki hem sanatçıların kendilerini kısıtlaması ve festivallerde satabilecek küresel eğilimlere yönelmesi (ve bu bağlamda emek, sınıf mücadelesi eksenli temalardan uzaklaşması), hem de fazlaca dillendirilmese de festival direktörleri ve yapımcıların sanatçılara nazik müdahaleleri anlamına geliyordu. Örneğin *Radikal 2* gazetesinde, Erman Film'in sahibi ve Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi yapımcı-akademisyen Fuat Erman *Le Monde* gazetesinin 17 Mayıs 2006 tarihli haberinde şöyle yazdığını anlatır:

Filmler kaba montajları ile yani film tam bitmemiş olarak Cannes seçici jürisine yollanıyor ve jüri filmin son halinin nasıl olması gerektiğine karar veriyor. Yani filmi jürinin istediği gibi bitirmek zorundasınız. Örneğin, “müziği şurada düşür” ya da “kemanları az kullan” gibi müdahalelerle film tamamlanıyor. Seçici kurul başkanı Gilles Jacob o yazıda aynen şöyle söylüyor: “Bir filme eğer biz fikir vermişsek ve bizim istediğimiz gibi tamamlanmışsa, bu filmi festivale seçmemek doğru olmaz! (Erman’dan aktaran Daldal, 2006).

Le Monde’un Isabelle Regnier ve Thomas Sotinel imzalı bu haberi başka kaynaklarda da kendine yer bulur. Hatta Gilles Jacob’un bu müdahaleyi ortak yapımcılarla beraber filmin daha iyi “satabilecek” bir hale getirilmesi için yaptığı da vurgulanır (aktaran Çelik, 2014, s.217). Haberin Fransızca özgün haline baktığımızda, yukarıdakilere ek olarak Cannes festival yöneticileri Gilles Jacob ve Thierry Fremaux’nun bazen yapımcıların kendilerine teşekkür ettiğini çünkü onların yönetmenleri ikna edemedikleri bazı değişiklikleri Cannes sayesinde yönetmenlere yaptırabildikleri de vurgulanır (Jacob ve Fremaux, 2006) .¹⁶ Festivallerde alınan ödüller, hatta filmin sadece o festivalde gösterilmesi bile filmin “satması” için büyük önem taşıdığı için sinemacılar da bu “nazık” müdahalelere boyun eğer. Gerçi tüm sinemacılar benzer şikâyetleri dile getirmez. Örneğin Semih Kaplanoğlu “böyle bir müdahalenin söz konusu olmadığını” yoksa o mecrada yer almasının imkânsız olduğunu söyler (2009). Hâlbuki Kaplanoğlu, Altın Ayı ödülünü aldığı Berlin Film Festivali’ne katılma hikâyesini anlatırken festival başlamadan çok önce filmin kaba montajını yolladığı festival yönetimiyle kurduğu (kendisinin fazla sorunlu görmediği) kişisel iletişimi şöyle anlatır:

...Hemen bir kopya yapıp Berlin’e gönderdik. İki gün sonra Berlin’in festival yönetmeni Dieter Kosslick aradı, dedi ki: “Semih, hiçbir bahane duymak istemiyorum. Bu filmi Berlin’e yetiştiriyorsunuz.” “Daha ses tasarımı işi var falan” dedim. “Ben anlamam! Ne yapacaksınız yapın. Zaten ses tasarımına falan ihtiyacı yok, bitmiş bu film” dedi. Ortak yapımcılarım Bettina ve Johannes de cevabın bu kadar çabuk gelmesine çok şaşırdı-

¹⁶ “...Il arrive que les producteurs nous remercient de notre intervention. Car ce qui a motivé notre refus, c’est ce sur quoi ils se battaient avec le réalisateur depuis des mois...”

lar. Match Factory, Cannes'dan bekliyorlardı filmi, dedi. "Suçu benim üstüme atma" dedim. Berlin'den kabul geldikten sonra birtakım kurnazlıklara itibar etmedim. İyi ki de öyle yapmışım (Kaplanoğlu, 2010: 256).

Derviş Zaim, festivallerin, Kaplanoğlu örneğinde olduğu gibi bazen sinemacıları öne çıkaran, bazen önlerini tıkayan, nesnelikten uzak müdahale sürecini çok daha açık bir şekilde anlatır. Zaim'e göre filmlerin hangi ölçütlere göre festivallere seçildikleri berrak değildir. Yönetmenin referansları ve kişisel ilişkiler dışındada Zaim'e göre şunlar belirleyici olmaktadır:

Filmin uluslararası güç dengeleri içerisindeki yeri, filmin ticari potansiyeli, film dağıtımıcısının gücü, yapımcıların festival eliti-ni ikna becerisi, filmin estetik ve ticari değeri, filmin festivalin kendi prestijine katkı sağlayıp sağlamayacağı, eleştirmenlerin yönetmenin kariyeri karşısında takındıkları tutum, filmin reklam ve promosyon bütçesi... (Zaim, 2008: 43).

Daha genç, yeni kuşaktan sayılabilecek sinemacılar arasında da bu konu farklı şekillerde dile getirilmektedir. Örneğin Kaan Müjdecı, festival başvuruları sırasında fazla bir müdahaleyle karşılaşmadığını söylerken, Sivas Katliamı'nı konu edinen *Kaygı* (2017) filminin yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik başvurduğu festivallerde filmin kimi bölümlerini değiştirmesi için telkinlerle karşılaştığını, kabul etmeyince bazı festivallere kabul edilmediğini ve "auteurizm" mantığıyla uyuşmayan bu müdahaleci sü-reçten çok rahatsız olduğunu açıkça dile getirmiştir.¹⁷ Dağıtım, gösterim ve yapım süreçleri ile bağlantılı pek çok pazar ağının kesiştiği festivaller ve yurtdışı fonlar ile çevrelenen bağımsız sinemacılar yeterince özgür olamamakta ve bu da sanatsal üretim süreçlerini doğrudan etkilemektedir.

Sonuç olarak, yeni sinemacıların, kendilerini "bağımsız" olarak tanımlamalarına rağmen (Yeni Bağımsız Türk Sineması tanımını 1990'lardan beri sinema gündemimizdedir), Yeşilçam veya Hollywood'a özgü (geleneksel Yeşilçam mantığından farklı, uluslararası ticari sermayeye bütünleşmiş) ticari yapım süreçlerinden kopmaları onları tam anlamıyla özgür kılamamıştır. 1990'ların

¹⁷ Türkiye Sineması'nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

ortalarında yeni bir umut ışığı olarak görülen festival sinemacılığı zamanla filmlerin festivallere bağımlı bir üretim sürecine girmesiyle, konu seçimlerinden sinema salonu ve gösterim ağları ile kurdukları ilişkilere kadar pek çok değişkeni belirlemiştir. Gerçekten özgür bir üretim süreci içinde kurgulanamayan filmler küresel film pazarını elinde tutan ve yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi festivallerle de bütünleşmiş bir sistemin konu tercihlerini yansıtır.

1990'larda sinemamız bu bağlamda daha çok postmodern kimlik sorgulamaları ekseninde gelişir ve daha çok etnik, cinsel ve varoluşsal mevzulara odaklanır. Emek-bölüşüm sorunları olanca ağırlıkları ile toplumda var olmalarına rağmen bağımsız filmler içerisinde hem genel festival eğilimlerine ters düştükleri, hem de küreselleşmenin yeni birey anlayışı ile uyumsuz olmaları sebebiyle kendilerine yer bulamazlar. 2000'ler sonrasında siyasal arka alanın da etkisiyle bireyci bir karamsarlığa doğru sürüklenen filmler, 2010 sonrasında iç politikadaki gelişmelerin yarattığı yoğun umutsuzluk havasını ve küresel festival eğilimlerini de yansıtarak nihilizme, distopik hikâyelere, küreselleşme karşısında kitlelerin çaresiz oldukları söylemine ve mizantropiye kayar. Siyasi atmosferin henüz günümüzdeki kadar baskıcı ve boğucu olmadığı 1990'larda ve 2000'lerin başında emekçi öznenin ve geniş toplumsal meselelerin yeni sinemamızda yer bulamayışının önde gelen yapısal sebepleri küreselleşme ve küreselleşmenin getirdiği kültürel sermaye ağlarına eklemlenen festivalizm olgusudur. Festival ağları için, küreselleşen kapitalist sermayenin mantığıyla uyumlu konular, kolayca sınıflandırılıp değişik kitlelerin tüketimine sunulabilecek hakikat oyunları ve kimlik meseleleri daha çok tercih edilebilir durumdadır. Bu yüzden, yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi bienaller, sergi alanları gibi kültür endüstrisinin yoğun olarak incelenmiş ve eleştiri almış alanlarına film festivalleri de dâhil edilebilir. Ülkemizde özellikle sinema gibi toplumsal hareketler yazınında kendine yer edinmiş bir sanat alanındaki toplumsal davalara mesafeli tutum ve emekçi öznenin hatta tümünden öznenin silikleşmesi süreci bu bağlamda incelenebilir.

IV. BÖLÜM

DEĞİNMELELER/ FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Zeki Demirkubuz'un “Yazgı”sı¹

İlerleyen satırlarda, *Yazgı* ve başkahramanı Musa bağlamında, *C Blok*'tan bu yana sinemaseverlerin hep takipte olduğu başarılı yönetmen Zeki Demirkubuz'un sanatçı kişiliğinin ve hayata bakışının bir eleştirisini yapmayı amaçlamaktayız. *Yazgı*'nın temelini oluşturan karamsar ve “nihilist” dünya görüşü, *C Blok*'la kazandığı ödülü “12 Eylül'ün acılarını unutturmamak” amacıyla almayı reddeden “radikal” Demirkubuz'un, ne yazık ki, bir ölü noktaya yaklaşmakta olduğunu gösteriyor. Başka bir deyişle Demirkubuz'un genel hayat felsefesinde ve bunun sinemasal yansımalarında bir gelişme, evrilme (*evolution*) değil, Baudrillard'ın terminolojisiyle, bir içe çöküş (*involution*) görülmekte. Bunun uzantısı olarak da Demirkubuz'un her fırsatta, “sıkıntı,” “inançsızlık” ve bir tür “narsisizm” mesajları veren röportajlar yaptığına, “kendisini bencilce efsaneleştirdiklerini” söylediği insanlara karşı kayıtsız ve umursamaz bir tutum sergilediğine tanık oluyoruz. Aynı, *Yazgı*'nın “toplumsallık üstü” yalnız Musa'sı gibi,

1 *Yeni İnsan Yeni Sinema* (Mayıs-Temmuz 2002) yayımlanan inceleme gözden geçirilerek yazılmıştır.

Demirkubuz da sevgiye ya da nefrete karşı artık duyarsızlaşmış, yaşam tarzı “ilerici” ve “toplumcu” bir yaşam felsefesini desteklemiş olmuştur gözüküyor.

Demirkubuz’un “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinde yer alan *Yazgı*, Albert Camus’nün Fransa Nazi işgali altında iken yazdığı *Yabancı* adlı ünlü eserinin yerlileştirilmiş bir sinema uyarlaması. Varoluşçu felsefenin etkilerini gösteren *Yabancı*’da Meursault “deniz-güneş ve ölüm” üçgeninde, içine duygularıyla girmede, hep dışında kalarak gözlemlediği bir yaşamda “varoluşçu bir sonsuz özgürlük” içerisinde yaşar. *Yazgı*, *Yabancı*’nın varoluşçu tanıklıklarını yüzeysel bir şekilde kopyalarken, (annenin ölümüne tepkisiz kalma, iş arkadaşı ile sadece tensel bir beraberlik yaşama, arkadaşı için gereksiz yere birini vurma, üstüne yıkılan suya itiraz etmeme...) Camus’deki ikincil anlamlar derinliğine (gözlemlerin zenginliği, Meursault’nun kendine özgü varoluşsal mutluluğu, doğa ve insan ilişkileri...) girmez. *Yazgı*, *Yabancı*’daki varoluşçu felsefeyi “kendi anlam bütünlüğünden kopararak” yüzeysel yönleriyle alır ve Nietzsche’nin temel öğretilerinden derlediği bir tür “kötülük felsefesi” ile anlamlandırmaya çalışır. Bu arada *Yazgı*’da, Demirkubuz’un önceki filmlerinde sıkça kullandığı bazı (anlamı ve anlamsız) göstergeler tekrar karşımıza çıkar. Televizyon’un yarattığı sahte kolektif olma duygusu, dişliliğini, erkeğini mahvetme pahasına kendi çıkarına kullanan “femme fatale” imgesi, bir türlü kapanmayan kapılar ve filmin bir köşesinde beliriveren üstat Demirkubuz, *Masumiyet*’ten bu yana her filmde karşılaştığımız ortak işaretlerden birkaçıdır.

Musa’nın hikâyesi en başta bütün “hümanist” kuramsal açılımlara kapalıdır. Musa’nın neden bu kadar “yabancı” olduğunu toplumsal ya da psikanalitik yöntemlerle anlamaya imkân yoktur. Başka bir deyişle Musa’nın “insani derinliğine” ulaşmak mümkün görünmez. Küçük bir şirkette çalışan kahramanımız, kapitalizmin ezici rekabet koşullarından uzaktır; bir aile şirketini andıran işyerinde ilişkiler oldukça samimidir. Her ne kadar yaptığı iş herhangi bir yaratıcı süreç içermeyen rutin bir gümrük işi olsa da, Batı toplumunun ussal kılınıp kabul ettirilmiş, insansız çalışma koşullarını yansıtmaz. Musa kendisine klasik bir Türk

annesi olarak her türlü evcimen ilgiyi gösteren (sabah kahvaltısı, çamaşır, bulaşık, yemek...) ihtiyar annesiyle beraber yaşamaktadır. Komşularıyla belli düzeyde ilişkileri vardır, öğlen yemeklerini küçük esnaf lokantalarında yer. Kısacası, Musa İstanbul'da yaşayan herhangi bir basit insandır ve içinde yaşadığı "maddi koşullar," bu tür bir "yaşamdan kopuşu" gerektirecek düzeyde değildir. Musa'nın geçmiş deneyimleri, ailesi ve arkadaşları ile olan ilişkileri de bilinmemektedir. Bu yüzden iç dünyasındaki karanlığın ruhsal çözümlemelerini yapmak da mümkün gözükmez.²

Yönetmeni, kendi felsefi dünyası içerisinde değerlendirmeye çalışırsak, Musa'nın "yabancılaşmanın" kökeni Zeki Demirkubuz'un insan doğasına bakışındaki "metafizik kötülük" ve "varoluşsal yalnızlık" kavramlarında saklıdır. "İnsan doğasına bakış" toplumsal kuramların farklı yollar çizmesinin temel sebeplerinden biridir. Örneğin J.J. Rousseau'nun "Toplumsal Anlaşma" temelli siyaset kuramı, Rousseau'nun özde insan doğasının "iyi" olduğu inancından kaynaklanır. Marksizm insan doğası kavramını toplumsal dizgeyle ilişkilendirir ve insan bilinci ile toplumsal varlık arasındaki koşutluğa dikkat çeker. Hristiyan öğretiler (St. Augustine) ve onların uzantısı liberal kuramlar (Hobbes) ise insan doğasına "metafizik bir kötülük" atfeder. Adem ve Havva hikâyesine kadar giden bu "kötülük" anlayışı, insanoğlunun "günahkâr" olduğu ve İsa'nın da insanoğlunun günahları için öldüğü inancını temel alır. *Yazgı*'da da benzer bir felsefenin izlerini görürüz. Kahramanımızın adı açık bir dinsel alegori olarak "Musa"dır ve "insanlığın bütün yükünü çektiğini" de dile getirir. Her ne kadar nihilizm ve varoluşçuluğun bütün metafizik temelleri reddeden öncüllerini benimsediğini iddia etse ve inançsızlığı savunsa da, Zeki Demirkubuz'da hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir "ikiyüzlü insanlığın bütün kötülüğünü çekmek," yani "kurban edilme" (ya da kefareti) takıntısı vardır.

2 Öte yandan Musa karakterinin filmsel bir (Lukacs'ın tanımladığı bağlamda) "tip" olarak da ne kadar derinlik taşıdığı şüphelidir. Musa'nın savunduğu felsefe ve genel davranış kalıpları yaşadığı toplumsal bağlamla "tutarlı" değildir. (Örneğin, "klasik" bir Türk annesiyle yaşayan bir insanın bu oranda "modernist" bir yabancılaşmaya uğraması hiç de mantıklı görünmemektedir.) Musa'yı oynayan Serdar Orçin'e yöneltilen eleştirilerin bu çerçevede değerlendirilmesi, yönetmenin, "gerçek bir tip" yaratmaktaki sıkıntısının faturasının oyunculara çıkmasını bir ölçüde engelleyebilir.

Üçüncü Sayfa'da Meryem'in (Başak Köklükaya) ihanetine uğrayan "İsa'nın (Ruhi Sarı) trajik ölümü, *Masumiyet*'te "Yusuf'un (Güven Kıraç) acıklı yalnızlığı, Demirkubuz'un aynı "kefare" temasını sürekli vurgulamakta olduğunu gösterir. Bir başka "ironik" örnek yönetmenin bu sene İstanbul Film Festivali'nde İtiraf ile kazandığı ödülü alırken yaptığı konuşmadır. Vecdi Sayar'ın *Cumhuriyet* gazetesinde aktardığına göre, Demirkubuz ödülü alırken, "İtirafı ihanet edenler ve ihanete uğrayanlar adına, *bütün suçu üstlenmek için,*" çektiğini söyler (Sayar, 2002). Buradaki sorun, Demirkubuz'un insan anlayışındaki "kötülük" kavramının, aşılması, savaşılmaması değil "kabullenilmesi" gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmasıdır. Metafizik yaklaşım, insanın ikiye bölünmüşlüğü ve kötülüğünü değiştirilemez öğeler olarak kabul eder ve bu bağlamda *Yazgı*'da meşrulaştırılan nihilist felsefe "vicdan," "adalet" "devrim" gibi kavramların öne sürülmesini neredeyse alaycı bir üslupla "safdillik" olarak niteler.

Demirkubuz'un Musa portresinde önemli temel taşlardan bir diğeri de insanın "varoluşsal bir yalnızlığı" olduğu felsefesidir. İnsan ve evren arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılar klasik gerçekçi ve modernist edebiyatta iki farklı ontolojik bakış açısını benimser. Gerçekçi ve hümanist edebiyat (ve genelde hümanist sanat) Aristoteles'in "zoon politikon" (siyasal hayvan) kavramı üzerine kuruludur. İnsanın ontolojik varlığı kendisini çevreleyen toplumsal-tarihsel bağlamdan ayrı düşünülemez. İnsan ve çevresi arasında "diyalektik" bir bağ vardır. Oysa Demirkubuz'un Musa'sının "kaybolmuşluğunun" altını çizen varoluşçu "düşün," Heidegger'in insan anlayışını temel alır. Heidegger insanoğlunu evrene "düşmüş" (Geworfenheit ins Dasein) olarak tanımlar. Bu insan felsefesini Camus dışında Kafka, Beckett, Musil gibi pek çok modernist yazar ve düşünür de paylaşır. İnsanoğlunun ontik yalnızlığı onun kaçınılmaz "yazgı"sıdır (La Condition Humaine). Lukacs'ın da belirttiği gibi bu bakış açısı "hem insanın kendi dışındaki nesneler ve kişilerle ilişki kurmasının hem de insan varlığının amacının ve kökeninin çözülmesinin imkânsızlığını vurgular." (Lukacs, 1996: 144) Demirkubuz'un yorumuyla, Musa'nın toplum dışılığı ve marazi "yabancılaşması," olması

gereken sağlıklı durumdan bir “sapma” değil, aslında insanın gerçek varoluşsal trajedisinin ortaya dökülmesidir. Yönetmene göre insan ontolojik olarak zaten sosyal bir hayvan değil, varoluşa atılmış bir “hiç”tir. Bu anlayış doğal olarak, bütün toplumsal “davaların” anlamsızlığı, kolektif hareketlerin boşluğu (hatta ikiyüzlülüğü) gibi “inançsızlık” felsefelerini de beraberinde getirir. Demirkubuz’un Musa’nın ağzından söylediği “ben hiçbir şeye inanmam” cümlesi, Nietzsche’nin “karamsar nihilizmine” gizli bir övgüdür. Oysa Demirkubuz’un atladığı çok önemli bir nokta, toplumsallığı reddeden ve bütün inanç sistemlerine karşı çıkan bu felsefenin, yıktığı medeniyetin enkazı altında kalan zavallı insancıkları ayakta tutabilmek için “üst-insan” (übermensch) ve “Führer”lere çok büyük vurgular yaptığıdır. Faşizme giden yol “varoluşa atılmış” tekil bireyler ve onların “saçma” yaşantılarından geçer.

Zeki Demirkubuz’un Nietzsche’den esinlenen bu düşünsel agnostisizminin temelinde neler yatmaktadır? Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir aynası olduğuna göre, Demirkubuz’un kişisel kargaşa’sı Türkiye’nin yaşadığı yoz siyasi sürecin yarattığı toplumsal kargaşadan ayrı incelenemez. Camus de Meursault tiplemesini yaratırken büyük ölçüde Fransa’nın 1942’de Nazi işgali altındayken yaşadığı sosyal patolojiyi yansıtır.³ Küresel kapitalizmin saldırıları karşısında hiçbir onur ve direnç göstermeyen, toplumsal hareketliliğin gittikçe çözüldüğü, ilkelerinden taviz vermenin artık bir istisna değil kabul haline geldiği Türkiye’de Nietzsche’nin prim yapması şaşırtıcı değildir. Ancak sanat ve toplumsal dizge arasındaki kuramsal koşutluk, Zeki Demirkubuz’un “gemiye ilk terk edenlerden” olmasını eleştirmemizi de engellemez. Sonuçta pek çok sinema insanı her türlü olumsuzluğa ve sansüre rağmen toplumsal mücadelesini sürdürmekte, başat ideolojiyi sorgulayan ya da ona alternatif öyküleme biçimleri kullanan filmler yapmaya çalışmaktadır. Bunlara örnek olarak Yeşim Ustaoglu’nun, Kazım Öz’ün, Handan İpekçi’nin hatta Derviş Zaim’in çalışmaları örnek olarak

3 Soyut sanat akımları ve toplumsal dizge arasındaki ilişkiyi ilk irdeleyenlerden biri G.V. Plekhanov’dur. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Plekhanov’un *Art and Society* (New-York: Oriole Editions, 1974) bakılabilir.

gösterilebilir. Zeki Demirkubuz, *Yazgı*'da büyük ölçüde, kendi kişisel dünyasındaki karanlığı, yaratıcılık krizini ve bireysel güçsüzlüğünü sergiler. Daha önce de belirttiğim gibi, Demirkubuz her fırsatta, sinemadan sıkıldığını, inançsız olduğunu, kolektif hareketleri desteklemediğini söylemektedir. Örneğin, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmiyle patlak veren, salgın bir hastalık gibi yayılarak 9 ve *Hiçbir yerde*'yi de tehdit eden sansüre karşı, kendi felsefesiyle uyumlu olarak, hiçbir şey yapmamaktadır.

Kendisine verilen ödülleri reddettiği “özcü” dönemlerinde, Demirkubuz *Görüntü* dergisiyle yaptığı bir görüşmede şöyle konuşur:

...Arka kapakta, Türkiye’de devrimci bir dergicilik tavrının ne olması gerektiği üzerine yazmaya çalıştığınız bir bölüm var. O tavrınızı çok sevdim. Bir insan dergi çıkarıyorsa, film yapıyorsa bunun nedenlerini açıklamak zorundadır. Öncelikle kendine. Öbür türlü, o insanın kendisini yapıtında göremezsiniz, kişiliksiz olur. (1995)

Bu konuşmadan yedi yıl sonra Demirkubuz *Radikal* Festival Günlüğü’nde sinema yapma “nedenini” şöyle açıklıyor:

...Sinema benim epey bir şeyimi karşılıyor. İyi anlamda değil ama. Bayağı kötülük derecesinde bir bağım var sinemayla. Çok iyi hissetmiyorum kendimi. Sinemanın yerine daha iyi bir şey koyarsam hemen bırakırım, bu çok kesin... (2002)

Türkiye’nin, gittikçe artan bir ivmeyle karanlığa yuvarlandığı şu günlerde, bir zamanlar *Masumiyet* gibi bir film çekebilmiş bir yönetmenin, toplumuna “absürt bir kötülük felsefesinden” başka şeyler de söylemeye çalışmasının zamanı gelmedi mi?

Demirkubuz Yeniden: *Kader*

Özellikle *Yazgı* ve *Bekleme Odası* ile kadim hayranlarını hayal kırıklığına uğratsa da Bağımsız Sinemamızın “altın çocuklarından” Demirkubuz, *C Blok*’la başladığı inişi çıkışlı kariyerinde hep yeni kuşağın önemli isimlerinden biri oldu. 1960’lardaki tartışmalı “Toplumsal Gerçekçi” sinema akımı ve 1970’lerde yükselen Yılmaz Güney kültü dışında maalesef dünya standartlarında bir sinema hareketi doğuramayan Türkiye için 1990’larda sinema hayatına başlayan kuşak büyük umutlar vaat etti. Ayrıca bu genç yönetmenler, ticari başarıları tamamen reddederek kendi sanatçı kişilikleri doğrultusunda “auteur” sinemasının da Ömer Kavur’la beraber en kaliteli örneklerini verdiler. Öte yandan, Türk Solu’nun 1980 sonrasında iyice eriyerek yerini “apolitik” bir kuşağa bırakmasının belki de bir göstergesi olarak, bu yeni sinemacılar, (Ustaoglu ve Kazım Öz gibi istisnalar dışında) siyasal, toplumsal süreçlerle fazla ilgilenmediler. Zaman zaman Demirkubuz’un da yaptığı gibi, megalomani sınırlarını da zorlayabilen fazlasıyla kişisel öykülere kayan örnekler de verdiler.

Zeki Demirkubuz, uzun yıllar siyasal düşünceleri yüzünden baskı görmüş, hapis yatmış bir yönetmen. *C Blok*’la kazandığı

ilk ödülü de “12 Eylül’ün acılarını unutturmamak” adına almayı reddetmiş. Film çekmeyi setlerde öğrenmiş, (kendi deyimiyle) entelektüel sinemacı tanrıların değil, Yeşilçam’daki o “kalitesiz” filmlerin insan sıcaklığını unutmamış ikinci sınıf yönetmenlerinin daha “verici” olduğunu kavramış. Kısacası sıradan insanların dünyasından, “hayatın içinden gelmiş” bir sinema insanı. Demirkubuz, bu hayatla yoğrulmuş sinemacı kişiliğini 2002 ‘de çektiği *Yazgı*’ya kadar yükselen bir grafikte sanatına taşıdı. Özellikle *Masumiyet* ve Üçüncü Sayfa’da insanın yalnızlaşmasının ya da kendisinin pek sevdiği bir deyimle, “masumiyetin yitirilişinin” küçük insanların dünyasına bakarak şiirlerini yazdı. 1980 sonrasının “apolitik” kuşağına dâhil olmamasına rağmen, sinemasında, insanın neden masumiyetini yitirdiğini sosyolojik açıdan fazlaca sorgulamadı. Suçu daha çok fettan kadınlara yıktı. Gene de Türk ticari sinemasının alışlagelmiş bütün klişe kalıplarını kırarak özgün, kaliteli evrensel kabuller çerçevesinde tamamen “bağımsız,” *auteur* [yaratıcı] bir yönetmen olarak sinemamıza damgasını vurdu. Yalnız bu kadar başarılı olması ve “kültleştirilmesi” Demirkubuz’u zamanla sıkıya başladı. Toplumsallıktan kendisini iyice soyutlamayı tercih eden Demirkubuz, *Yazgı* ile beraber Nietzsche merkezli bir tür “kötülük” felsefesi olarak tanımlamayı seçtiği oldukça sıkıntılı bir “hiççiliğe” kaydı. Bu “hiççilik,” *Bekleme Odasında* biraz narsist bir zirve yaptı ve ben kendi adıma Demirkubuz’dan tamamen koptum.

Kader, pek çok eski Demirkubuz seveni açısından son derece heyecan verici bir film. Demirkubuz tarzı *auteur* yönetmenlerin filmlerinde (kendileri ya da akrabaları başrolde oynamasa da) otobiyografik öğelerin ağır bastığını düşünmek yanlış olmaz. *Masumiyet*’te, “masumiyetini” yitirmemeye çalışan ve bu yüzden de Uğur tarafından hırpalanan Demirkubuz (Yusuf), Üçüncü Sayfa’da Meryem’in ihanetiyle masum ruhunu bu ikiyüzlü dünyada daha fazla koruyamayacağını anlayarak kafasına bir kurşun sıkımayı seçer. *Yazgı*’da Demirkubuz (Musa), acı çekmemek için ruhunu öldürmüş bir yabancı olarak, artık gerçekten bu dünyayı hissetmeyen bir “zombi” kılığında geri döner. *Bekleme Odası* ile kendi özgün tarzını da artık korumayan biraz Ceylan

etkisindeki kayıp Demirkubuz, *Kader*'le kelimenin hem mecazi hem de gerçek anlamıyla "yeniden doğmaya" karar veriyor: Hem sanatsal açıdan kimselere benzemeyen o özgün tarzını yeniden biçimleyerek, hem de insana, çevreye, hayata olan merakını, yani "ruhunu" Bekir'in arayışlarında yeniden gençliğine, canlılığına kavuşturmaya çalışarak. Ama gene de unutmamak gerek ki toplumsal süreçlerle fazlaca ilgilenmeyen Demirkubuz sinemasında yabancılık, yalnızlık ömür boyu. Ancak bu sefer suç (öyle görünse de) aslında fettan kadınlarda değil. Uğur (Vildan Atasever) Demirkubuz'un diğer filmlerindeki kadın karakterlerin hiçbirisiyle kıyaslanamayacak ölçüde "harbi" ve dürüst. Suç, bu sefer hem saplantılı Bekir'in hem de insanın o metafizik kötü yazgısının, yani "kaderin."

Kader, her ne kadar sınıfsal bakış açılarını sevmediğini söylese (ve gene suçu "yazgıya" yıkmayı seçse) de Demirkubuz'un aslında en "radikal" filmlerinden biri. 1970'lerde Türkiye'de çok popüler olan sinema tartışmalarında, sinema yazarlarının ortaklaştığı temel fikirlerden biri "ilerici" sinemanın "burjuva karşıtı" olması gerektiği idi. O dönemde yazarlar Brecht'in epik yaklaşımlarını örnek gösteriyorlardı. *Kader*'in Brechtçi yöntemle bir ilgisi olmamakla beraber, filmde ilginç bir "burjuva ahlâkına" başkaldırı var. Demirkubuz burada Brecht'le olmasa da dikkat çekici bir şekilde Pier Paolo Pasolini'nin burjuva karşıtı, lümpen dünyasıyla ortaklaşıyor. Erken dönem Pasolini filmlerinin en önemlilerinden iki tanesi *Accatone* ve *Mamma Roma*'dır. Her iki filmde de "saygın" kent soylu yaşamı reddeden Romalı fahişeler ve kadın satıcılarının hayatı anlatılır. Özellikle *Accatone*'nin Vittorio'su, kapitalist düzenin zorlayıcı çalışma koşullarını reddeden, kent soylu saygın aile yaşantısının dayatmalarına aldırmayarak fahişe sevgilisinden kazandığı parayı yiyen bir serseridir. *Kader*'in Bekir'i de babasının can sıkıcı düzenli işine dayanamaz. Evlendirildiği saygın aile kızına ve onun vaat ettiği toplumsal konuma da. İzmir'in kenar mahalle pavyonlarında, bol bol esrar çektiği, kafa yaptığı gecekondu odalarında, işsiz güçsüz dostlarıyla, kâh orada kâh burada mekânsız, yersiz yurtsuz, burjuvazinin hiçbir "etiketine" aldırmayan bir serseri olur Bekir. Uğur'un başkaldırışı

daha da can alıcıdır. Lümpen sevgilisi Zagor uğruna fahişeliği seçen, Bekir'in ve evlendiği adamın vaat ettiği korunaklı yaşamı, "eve kapatılmayı reddettiği için "siliveren Uğur, feminist ütopyanın, burjuva ailesini darmadağın eden "özgürleşmiş" kadın imgesine aslında yakın durur. Ayrıca her iki karakter de her zaman "merkezden" uzaktır. Demirkubuz, bütün filmi İstanbul'un kenar mahallelerinde ve taşra mekânlarında kurar. Bol küfürlü bu arabesk dünya, alıştığımız hijyenik kent soylu aile yaşantısından çok farklı ve bir o kadar da "gerçektir." Ancak tabii ki, Pasolini'den farklı olarak, Demirkubuz bu lümpen başkaldırını sistematik bir toplumsal felsefeye yakınlaştırmak yerine, marazi tutku ve *kader*'e bağlar.

Kader, görselliğe yaptığı vurguyla da Demirkubuz'un sinematografisinde önemli bir yere oturuyor. Şimdiye kadar biçime fazlaca özen göstermeyen yönetmen, *Kader*'i özellikle İzmir ve Anadolu mekânlarındaki nefis fotografik kareler ve biraz Nuri Bilge Ceylan'ı anımsatan kar görüntüleriyle süslüyor. Son olarak, oyunculuk açısından, (aslında yine Pasolini sinemasıyla uyumlu olan) Ufuk Bayraktar'ın yarı-amatör icrasının zaman zaman sıkıntı yarattığı film, Vildan Atasever'in burada altını çizmeden geçemeyeceğim müthiş yeteneğiyle de hafızalara kazınıyor.

Radikal 2, 26 Kasım 2006

İki Süper İlk Film Birden: *Dondurmam Gaymak ve* *İki Süper Film Birden*

Ünlü Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'nın kurucu editörü André Bazin'in çok önemli bir kuralı vardı: Kim üzerine yazı yazılacak filmi beğendiyse, dergide eleştiri yazısını o kaleme alırdı. Yani mutlaka “yapıcı,” “olumlu” bir ruhla filmler irdele-nirdi. Genç sinemacıları cesaretlendirmek amacı taşıyan bu naif yaklaşım, gerçekten de yeni-dalga akımının belkemiğini oluşturan çiçeği burnunda yönetmenleri üretken ve türdeş bir sinema atmosferi içerisinde birleştirdi. *Cahier du Cinéma*'nın sayfalarından François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais gibi ustalar yükseldi. Ben de bu yazıda André Bazin'in çizgisini takip ederek, Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak* ve Murat Şeker'in *İki Süper Film Birden* isimli yapıtlarını, ilk filmlerini çeken bu yönetmenlere olabildiğince “olumlu” yaklaşarak, ele almaya çalışacağım.

Türk sineması 2006'da gerçekten bir patlama yarattı. Sadece “nicel” olmayan, nitelik açısından da büyük hayranlık uyandıran

bu patlamanın en dikkate değer filmlerini genç sinemacılar ya da ilk filmlerini gerçekleştiren yönetmenler çekti. Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak*'ı bu ilk filmler arasında hemen göze çarpıyor. Kendisini bir sinema öğrencisi olarak derinden heyecanlandırmış bir sinema akımına, İtalyan "yeni-gerçekçiliğine" bir saygı sunum niteliğindeki bu Yüksel Aksu filmi, yeni-gerçekçiliğe birkaç sıradan gönderme yaparak işin içinden çıkmamış. Aksu, ellerini taşın taa dibine sokmuş ve aynı Vittorio De Sica ya da Luchino Visconti gibi, sadece amatör oyuncularla, sıradan bir konu üzerine, İtalyan kuramcı Cesare Zavattini'nin ütöpik dünyasına sadık kalmaya çalışarak bir "ilk" film ortaya çıkarmış. Muğla'da geçen ve Muğlalı bir dondurmacının serüvenini anlatmak isteyen Aksu, gerçek Muğlalılarla gerçek mekânlarda ve onların şivesiyle bir film yaratmış. Amatör oyuncuların (özellikle de çocuk çetesinin) zaman zaman vasat bir oyunculuk ortaya koymasına rağmen, sırf Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*) filmine benzer bir "avangart" cesaretle, "kendi yaşantısını" oynayan insanları merkeze almasıyla bile Türk sinema tarihine adını altın harflerle yazdırmayı hak etmiş Aksu.

Aksu, filmin çeşitli yerlerinde Vittorio De Sica ve onun meşhur *Bisiklet Hırsızları*'na göndermeler yapsa da (özellikle motosikleti çalınan Ali'nin polis merkezindeki acıklı hali, bisikleti çalınan Ricci'nin çaresizliğini anımsatır) aslında filmi, Luchino Visconti'nin doğalcı ve anarşist bir ruhla çektiği *Yer Sarsılıyor* filmine daha yakındır. Visconti bu filmi Sicilya'nın Acı Trezza kasabasında, tamamen yöre insanlarından oluşan amatör bir oyuncu kadrosu ile gerçekleştirir. Bu, kimsenin pek uğramadığı balıkçı kasabasında aylarca yaşayan Visconti, yöre balıkçılarının büyük tekne sahiplerine karşı verdiği amansız mücadeleyi anlatır. *Yer Sarsılıyor*'un başkahramanı Antonio (Sicilya aksanı ile okunduğunda "Ntoni") ve ailesi, bankadan kredi alarak kendilerine küçük bir tekne alır. Ancak şansları yaver gitmez ve tekne büyük bir fırtınada batar. Kredi ile aldıkları teknenin borcunu ödeyemeyen Valastro ailesini trajik bir son bekler. Acı Trezza'lıların kendi traji-komik hayat hikâyelerini anlatan *Yer Sarsılıyor*'da oyuncular özgün Sicilya şivesi ile konuşur. Film

sinemalarda gösterime girdiğinde bu şiveyi anlamakta güçlük çeken İtalyan seyirciler için filme bir “anlatıcı ses” bile eklenir. Eserini bu kadar doğrudan bir “cine-verité” ruhuyla çekmek isteyen Visconti gibi Aksu’da filminde zaman zaman anlaşılması güç bir Muğla şivesi kullanır. *Dondurmam Gaymak*’ın afişindeki esprili “Muğlalıca” ibaresi, aslında “taklit” karakterlerin (profesyonel oyuncuların), zoraki şivelerle yaratmaya çalıştıkları (örneğin Reha Erdem’in *Beş Vakit* filmindeki) biraz suni dünyalara tezat bir “canlı kanlı” filmle karşı karşıya bulunduğumuzu gösterir. Öte yandan, Ali de aynı Antonio gibi krediyle kendine bir araç edinmiş ve büyük şirketlerin çıkarlarına meydan okuyarak kendi ayakları üzerinde durmaya karar vermiştir. Motorunun çalınması bu anlamda da Ali için büyük bir yıkım demek olur. Ancak Aksu’nun Ali’si, Visconti’nin Antonio’sundan daha şanslıdır: Üç beş yaramazın çaldığı motosiklet kazasız belasız sahibine geri döner. Üstelik büyük şirketlerin Ali’nin peşinde olduğu da çılgın dondurmacının düşürdüğü üründür. Etliye sütlüye fazla da dokunmak istemeyen Aksu, politik mesajını mizah duygusuyla bütün film boyunca yumuşatır.

Visconti, *Yer Sarsılıyor*’u İtalyan Komünist Partisi’nin mali desteği ile çekmeye başlar. *Yer Sarsılıyor* aslında büyük bir üçleme olarak düşünülen bir dizinin ilk halkasıdır. “Güney’in emekçileri birleşmeli” teması çerçevesinde düşünülen bu üçlü projenin ne yazık ki sadece “balıkçılar” bölümünü gerçekleştirebilir Visconti. Madenciler ve çiftçilerin sıkıntılarını anlatması planlanan diğer iki film maddi zorluklar yüzünden gerçekleşemez. Visconti’nin Komünist Parti’yle olan organik yakınlığına benzer bir şekilde, Aksu’nun *Dondurmam Gaymak*’ı da Özgürlük ve Dayanışma Partisi’ne (ironiyle karışık da olsa) oldukça yoğun bir vurgu yapar. Filmin, Bergama’daki çokuluslu altın şirketlerine karşı Türkiye’nin en anlamlı halk direnişini gerçekleştiren Bergama’ya (ne coğrafi ne de zihniyet olarak) fazla da uzak olmayan Muğla’da çekilmesi de anlamlıdır. Ancak hem Visconti’nin *Yer Sarsılıyor*’undan hem de Bergama’daki çok uluslu şirketlere karşı verilen mücadelenin belirgin sol söyleminden farklı olarak, Aksu, çok da açık bir siyasi üslup takınmayı tercih etmez. Çoku-

luslu dondurma şirketlerine karşı direnmeye çalışan Ali, bildik dolandırıcı mahalle esnafından pek de farklı değildir. Kesik süt kullanan ve bu yüzden bütün çocukları ishal eden Ali, Sağlık Bakanlığı'na şikayet ettiği büyük şirketlerden daha hijyenik üretim yapmaz. Ayrıca ÖDP'li "Komünist" Mustafa'nın öne çıkan sol söylemleriyle beraber, filmde, imam ve Kuran kursu sahnelerinin de oldukça uzun bir yer tutması, Aksu'yu "kızıl kont" Visconti'den farklılaştıran önemli öğelerdir.

Bazin'in "olumlu" eleştiri düsturunu rahatlıkla kullanabileceğimiz bir diğer "ilk film" Murat Şeker'in *İki Süper Film Birden* isimli yapıtı. Antalya Altın Portakal'dan eli boş dönen ve biraz burun kıvrılan bu film, *Dondurmam Gaymak* gibi belli bir toplumsal duyarlılığın altını çizmiyor. Ünlü oyuncular, büyük akademisyen yönetmenleri olmayan bu sıradan görünüşlü filme çevremde defalarca giden insanları önceleri yadırgamıştım. Sonra kendim de iki defa gidip, üçüncüye gitmemek için kendime özel telkinler yapmaya başladığımda düşündüm. Belki de şimdiye kadar 50 tane filmde öyle ya da böyle karşımıza çıkan klişe bir mafya hikâyesi ile kotarılmış, Tüp Bebek merkezlerinin (belli ki) mali desteği karşılığında inceden tanıtımını yapan bu "amatör" filmi bu kadar çekici yapan neydi? Yoksa keskin algımızı, sivri eleştirel bakışımızı kayıp mı etmekteydik?

Cahit Berkay, film bittikten sonra Murat Şeker'i kucaklamış ve son derece samimi bir şey ortaya koyduklarını, seyircinin bunu anlayacağını söylemiş. Filmde Feridun Düzağaç'la beraber oldukça kötü bir oyunculuk sergilemiş olmasına rağmen Berkay'a bu noktada katılmamak mümkün değil. *İki Süper Film Birden*, bütün olumsuzluklarına rağmen, aynı *Dondurmam Gaymak* gibi niyetleri ile hayata geçişi açısından son derece tutarlı ve samimi bir film. Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki tutunamayan bohem dünyaların şiirini yazan film, kendisi de aynı bohem ve özgür biçimi benimsemiş. Yüksel Aksu gibi dünya sinemalarına bakan ve ilham aldığı tarzı açıkça ortaya koyan Murat Şeker, "Dogma" hareketinin senaryoya fazla aldırmayan, oyunculuğu yarı-amatör ve kendiliğinden bir tarzda yorumlayan tavrına kendi punk bileşimini de eklemiş. Murat Şeker de aynı Yüksel Aksu

gibi nefes alan, hisseden, kısacası “yaşayan,” “canlı kanlı” bir yapıtı ortaya koymuş.

Pek çok filme, romana konu olmuş hikâyelerle dolu Beyoğlu’nun asıl yaratıcı ruhunu *Starbucks* kahvelerde oturan iyi giyimli, kültürlü kitle değil, ara sokaklardaki batakhanelerde, pavyonlarda “kitsch” yaşantılar süren insanlar oluşturur. Yeşilçam’ın asıl ilginç tipleri, hepsi birer ayrı film malzemesi olabilecek sinema insanları da bu batakhaneler, pavyonlar arasında yaşar. “Gerçeklikle” bağını koparmış bu yarı çılgın insanlar asla gerçekleştiremeyecekleri projeler üzerine nutuklar atar, bir simit ve çay parasına bazen günlerce Beyoğlu’nu turlar, çoğu kez bir köşede çürüyüp giderler. Başarı, şan şöhret yolunda giden gerçekçi ve faydacı insanların plancılığına sahip olmayan bu karikatür kişilikler, yozlaşmış kapitalist ilişki ağlarının işine yaramayan bu “kendiliğindenlikleri” yüzünden hem sevimli hem de başarısızdırlar. Ceza’nın protest müziğinin eşlik ettiği *İki Süper Film Birden*’de işte bu “tutunamayan” hayalperest Yeşilçam sinemacılarından birinin, Necati’nin (Tim Seyfi) sinema serüveni anlatılır. Saf sinema yapmak isteyen, senaryoya inanmayan ve asla dizi film çekmeyen Necati’yi anlatmak için, Murat Şeker de oldukça gevşek bir senaryo tasarlar. Pek çok sahnede, bu hayalperest Yeşilçam sinemacılarının “kendiliğindenliklerine” yakışır bir özgürlük havası sezilir (örneğin bulaşık yıkarken aniden şarkı söylemeye başlayan Tim Seyfi belli ki o anda “emprovizasyon” yapmaktadır). Yüksek sanat yaptığını iddia ederken çoğu kez samimiyetini kaybeden sosyete entelektüellerine karşı Murat Şeker lümpen ve “kitsch” Beyoğlu tiplerini öne çıkarır. Porno film çeken ve hiçbir ahlaki savunması olmayan Rüya Sineması’nın renkli sahibi, orgazm taklidi yapan kadınlar, figüranlar kahvesinde zaman tüketen işe yaramaz tipler, her yaptığı işi yüzüne gözüne bulaştıran hiçbir pazarlanabilir vasfı olmayan sıradan insanlar... İnsan kalmayı seçmiş bu yüzden de başarısızlığa mahkûm “çevre” karakterleri anlatan ve bu karakterlere aynı mizahi ve samimi yöntemle yaklaşmayı tercih eden film, öz ve biçim tutarlılığı açısından büyük bir başarı sağlar. Filmin ikinci, üçüncü seyredilişinde bile sıkıntı yaratmaması bu “hayata yakın-

lığı” ve samimiyeti ile yakından ilgilidir. Mafya hikâyesinin pek de gerekli olmadığı bu bohem dünya, belli ki Murat Şeker’in de özendiği, samimi olarak imrendiği ama fazlaca içinde kalamayacağı bir dünyadır. Necati dizi çekmeyecek kadar gururludur ama *Kurtlarla Dans*’ı “Murat Şeker” çekecektir.

Bu “İki Süper İlk Filmi” gerçekleştiren Aksu ve Şeker gelecekte Türk Sineması için neler vaat edebilir? Bugün vasat filmler çeken pek çok sinemacının ilk filmi en başarılı filmidir. Amatör ruhunu henüz kaybetmeden, biriktirdiklerini naifçe boşaltan genç sinemacının ilk filmi her zaman dikkate değer olmaktadır. İtalyan yeni gerçekçilik ve onun toplumsal duruşuna, Türk sinemasında şimdiye kadar görülmemiş bir sadakatle bağlı görünen Aksu, Dogma akımına ve protest kültüre (*Kurtlarla Dans*ı çekecek olsa da) sadece sözle değil, ortaya koyduğu filmle de göz kırpan Şeker, özgün yaklaşımlarını ve (Demirkubuz, Ceylan gibi ihtiyar ustalardan artık biraz geçmiş gözüken) “gençlik heyecanlarını” korudukları sürece Türk Sineması’na mutlaka büyük katkılarda bulunacaklardır.

Hürriyet Gösteri, Ocak, 2007

Ahmet Uluçay'ın Ardından

1990'ların ortalarında ilk defa karşımıza çıkmıştı Ahmet Uluçay. Ali Kırca'nın en popüler olduğu dönemde, nasılsa Türk Sineması'na ayrılmış bir Siyaset Meydanı programında, gecenin ilerleyen saatlerine kadar süren bir tartışmanın ortasındaki en tuhaf görünümlü kişiydi. Kütahya'nın Tavşanlı ilçesine bağlı Tepecik Köyü'nden kalkmış gelmiş, sinema aşkı ve film yapma derdine ilişkin garip şeyler söylemekteydi. Belli ki o ortamın insanı değildi, şehirli entelektüel jargona, yapay ve ölçülü tavırlara aşına değildi. Kısacası bildik anlamda "normal" değildi. En hafif deyişle yarı-çılgın bir hali vardı. Programa katılanların ona gösterdikleri sabır fazla uzun sürmedi. Yusuf Kurçenli sazı eline aldı ve Ali Kırca'ya, medyanın en önemli konuları bile bu şekilde sulandırmasının ne kadar rahatsız edici olduğunu beyan etti. Aslında Kurçenli bir açıdan haklıydı. Uluçay sinema aşkını dile getirirken alışık olduğumuz ortalama tavırları sergileyemiyordu. Televizyonun önündeki şehirli tüketiciler için programa renk katan bir meze olarak iş görmekteydi. Zaten muhtemelen Kırca'nın onu davet etmesinin baş sebebi de yaşadığı olağanüstü koşullarda sinema yapmaya kalkan bir insanı cesaretlendirmek değil, küçücük bir köy ortamından şehir cehennemine gelip kem küm eden bu şahsı sergileyerek reyting almaktı. O ani çıkışı yaparken Kurçenli'nin amacı Uluçay'ı aşağılamaktan ziyade Ali Kırca'nın oyununu bozmaktı. Fakat Kurçenli'nin atladığı önemli bir nokta oldu: Ne kadar çılgın olsa da Uluçay ciddiye!

Gün oldu devran döndü. "Çılgın köylü" dolaşa dolaşa kısa filmlerini bütün Türkiye'ye seyrettirdi. Önemliydi, çünkü temelli bir sinema anlayışı vardı. Mütevazı ve parasız olmasaydı "auteur" sıfatını, kafası karmakarışık sosyete yönetmenlerinden çok önce edinebilirdi. Orijinaldi, çünkü hiç yabancılaşmamıştı. İnsanın en saf halde insan olabildiği bir ortamda, içinde kim bilir

hangi yarasına pansuman olarak gördüğü bir sinema tutkusunu cayır cayır yakabilmişti. Ne Beyoğlu'nun ara sokaklarında filmi-ne yapımcı bulabilmek için kendini kahretmiş ne şöhret çemberi-ni kırabilmek için yabancı festival jürilerine kulluk etmiş ne mali destekleyici bulabilmek için filmine cep telefonu sahneleri monte etmiş ne de filanca fakülteden diploma alabilmek için kendini törpülemişti. En otantik haliyle insan kalmış ve en hakiki şekliyle bir şeyi çok sevmişti. Filmlerini çekmeye çalışırken bir yandan da kamyon şoförlüğü, hamallık yapmış, büyük şehirde yaşamayı hep reddetmişti. Refaha erdikçe kuruyan pek çok ruha inat, iç-neli fıçıda yaşayan dervişler misali, sanat ve acıyla has varoluşu yakalamaya çalışmıştı.

Evet öyleydi, öyle olmasına ama gene de kendini kabul ettirebilmesi, Kurçenli'den rövanşı alabilmesi için düzenden küçük bir destek görmesi gerekiyordu. Bir festivalden ödül alması ve böylelikle meczupluktan dahiliğe terfi olmasını burjuvaziye onaylatması lazımdı. İlk kısa filmi *Optik Düşler*'in uzun sürümü *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* Ezel Akay'ın İstisnai Filmler'i tarafından desteklendi. Kanımca Ezel Akay'ın kariyeri boyunca yaptığı en sıra dışı ve faydalı iş olan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* 2004 yılında İstanbul Film Festivali'nde en iyi film ödülü aldı. Bir tür "Cinema Paradiso" öyküsü olarak lanse edilen film Uluçay'ın inanılmaz olgunluktaki yönetme becerisini de ortaya koydu. Kendisine takılan ve Uluçay'ı fazla rahatsız etmediğini tahmin ettiğim "köylü" lakabının aksine, yönetmen bütün kırsal artalan ve amatör oyuncularının varlığına rağmen oldukça kozmopolit ve düş dünyasına uzanan bir sinema anlayışına sahipti. Zaten diğer kısa filmlerinin çağrıştırdıklarına baktığımız zaman da (exorcise, epilektik film, minyatür kozmozda rüya, optik düşler...) Uluçay'ın, kişisel dünyasına dışavurumcu bir kapı aralamaya, pastoral uyum senfonileri yaratmaktan daha yatkın olduğunu görebiliriz. İmkânsızlıklar, arayışlar ve müthiş bir tutkuyla dolu dolu geçen bir yaşamın ardından Uluçay bize tekrar öğretti ki yaşamak ve üretmek çılgınlıktır ve çılgın iyidir!

Radikal 2,13 Aralık, 2009

Yeni Türk Sineması'ndan İki Orta Sınıf Temsili: *Kavşak ve Çoğunluk*

2009-2010'da *Sonbahar*, *İki Dil Bir Bavul*, *11'e 10 kala*, *Bornova Bornova*, *Nokta* gibi yapıtlar ortaya koyan “yeni sinemacılar” 2010 sezonunda çok daha fazla sayıda “bağımsız” filmle sanatseverlerle buluşacak. Sezonun açılışında sahneye ilk Altın Koza ve Antalya Film Festivalleri'nin ödüllü filmleri *Kavşak* ve *Çoğunluk* çıktı. İkisi de “orta sınıf” hikâyelerine yoğunlaşan bu iki “ilk film” denemesi, bütün eksik yönlerine rağmen, belirli bir toplumsal kesimin kendi yarattığı döngü içerisindeki ezilmişliğini, yabancılaşmasını ve kurtuluş çabalarını anlatmayı hedef alarak belirli bir toplumsal duyarlılığın altını çiziyor. Doğrudan politik bir söylem benimsemekten özenle kaçınan bu “yeni sinema” (Kürt meselesini irdeleyen *Bahoz*, *Press* gibi filmler hariç) *Kavşak* ve *Çoğunluk* filmlerinde acı çeken memurlar ve oedipal genç zenginler üzerinden insanın dramına vurgu yapmaya çalışıyor. *Kavşak*, biraz da eski Yeşilçam filmlerinin çocuksu naifliği ile her şeyin yarın daha iyi olabileceğini vurgularken, *Çoğunluk* daha postmodern bir karamsarlıkla “fazla da bir şey değişmeyecek” işareti veriyor.

Kavşak

Daha “iyimser” bir tavır takınmaya gayret eden *Kavşak*, Altın Portakal’da aradığını bulamasa da Altın Koza’da en iyi yönetmen de dâhil dört itibarlı ödül kazanan Selim Demirdelen’in ilk uzun metraj çalışması. Aslında Demirdelen sinema dünyasına hiç de yabancı değil. *Eşkîya* filminde asistanlık yaparak başladığı sinema serüvenini ticari mecralarda reklâm, klip çekerek devam ettirmiş. Son dönemlerde memnuniyetle gördüğümüz, sinema okullarının reel sektöre kaliteli insan yetiştirmesinin bir diğer örneği olarak, Bilgi’de sinema yüksek lisansı da yapmış. İlk filmi *Kavşak*’da Yavuz Turgul, Çağan Irmak, Cemal Şan gibi “post-Yeşilçam” sinemacılarının esintilerini buluşturmuş.

Kavşak ilk yönetmenlik denemesi olarak oldukça övgüye değer bir film. Gerilimle dram arasında gidip gelen senaryo dört ana karakterin kesişen öykülerini buluşturmaya çalışıyor. Asıl düğüm noktasını ise mütevazı muhasebeci Güven’in (Güven Kıraç) gizemli aile macerası oluşturuyor. Güven ofisinde, gerçekte sahip olmadığı bir eş ve kız çocuğunun hayali varlıkları üzerinden kendine bir kimlik oluşturmuştur. Her gün 16’da hayali küçük kızı Çiçek onu ofisten arar. Güven ofis arkadaşlarına kızının zekâsını över. Bu tuhaf oyun Güven’in tek başına çalıştığı ofis odasına taşınan meraklı Arzu’nun, başta oldukça anlamsız görünen hafiyelikleri ile su yüzüne çıkar. Öte yandan Güven’in memurlarından genç Haydar kız kardeşini ameliyat ettirmek için para aramakta, parayı bulmak için her yolu denemeye kararlı gözükmektedir. Güven’i ateşe atmak pahasına da olsa şirketten bu parayı temin eder. Bir diğer sorunlu karakter ise Güven’in külhanbeyi apartman komşusu Vedat’tır. Eskimiş binayı ihtiyar annesini oyuna getirerek yıktırmak isteyen Vedat hem evde eşine gösterdiği abartılı şiddet hem de mahalledeki kabadayı tavırlarıyla Güven için oldukça tekinsiz bir komşu portresi çizer. Öykünün ana karakterlerinden, Güven’in meraklı ofis arkadaşı Arzu ise alkolik eşinden ayrılmış, küçük kızıyla yaşam mücadelesi vermektedir.

Kavşak, insanın özellikle iş dünyası içerisindeki dramına samimi bir bakış getirmeye çalışıyor. Devamlı maskeyle dolaşmak

zorunda bırakılan, iş çevrelerinde dışlanmamak için özel hayatı hakkında devamlı yalan söylemek zorunda kalan, içi kan ağlar-ken zoraki iş sonrası sosyalleşmelerinde gülümseyen çağımızın modern kölelerine ilginç bir mercek tutuyor. Ofis “yalnızlığına” yaptığı bu göndermeler ve Güven’in ifadesiz yüzüyle yaptığı şehir yolculukları ile biraz Cemal Şan’ın başarılı filmi *Zeynep’in Sekiz Günü*’nü anımsatan *Kavşak*, hiç kimsenin aslında görüldüğü gibi olmadığını, insanı yargılamak için onu derinden anlamamız gerektiğini de ince bir hümanizma ile bize anımsatıyor. Seyirciyi zorlayan dram sahnelerinde bile ölçüyü hiç kaçırmayan yönetmen oyuncularından da en iyi sonucu almayı beceriyor.

Ancak bütün bu övgüye değer yönlerine rağmen *Kavşak* üzerine oturduğu “çift kutuplu denklemleri” zaman zaman taşımakta zorlanmış. Gerilim olarak başlayan sonrasında drama yönelen film seyirciyi hep bir “acaba” sorusu ile baş başa bırakmak istiyor. İlk başta çizdikleri portrelerin sonradan tam tersine dönüşmeye başlayan karakterler, bazen anlatılmak istenen öyküyü ve bu öyküye serpiştirilmiş hümanizmayı bulandıracak ölçüde seyircinin zekâsıyla oynuyor. Güven ilk başta garip hikâyeler uyduran ve kimseye bir faydası olmayan bencil bir münzevidir. Karısı ve kızı ile ilgili anlattığı hikâyeler iş arkadaşları için kotarılmış gibidir. Dayak yiyen komşusuna, önünden geçip gittiği mahalleye, kendisinden sürekli avans isteyen Haydar’a hiç aldır- maz. Filmin ilerleyen sahnelerinde tüm karakterleri birleştiren ve neredeyse bir iyilik meleğine benzeyen Güven’in dönüşümü fazlaca inandırıcı gözükmez. Keza karısı ve kızı ile ilgili uydur- duğu hikâyenin ardında yatan büyük dram da. Özellikle filmin en sonunda ortaya çıkan inanılmaz kaza ve Arzu ile eşi Taner’in bu kazadaki rolü, bildik Yeşilçam filmlerindeki “ben aslında se- nin babanım, sevgilin de senin kardeşin” formatındaki inanılmaz rastlantı klişelerinin biraz daha modernize edilmiş bir sürümü gibidir. Öte yandan Arzu’nun eşi Taner de bu “seyirci beklentisini şekillendirme” oyununda ciddi bir rol üstlenir. Filmin başlarında ayrıldığı eşinden olan kızını çat kapı görmeye gelen ve karısı tarafından sürekli evden kovulan Taner “sapık” çıkma ihtimali bulunan biridir. Arzu’nun kızı servisten inmediğinde kızın Taner

tarafından kaçırıldığı kesin gibidir. Sonrasında seyircinin kafasında yazmaya zorlandığı senaryo Arzu'nun sapık eski eşinden kızını kurtarmaya çalışacağı ve (belki de) tuhaf ofis arkadaşı Güven'in ona yardım edeceğidir. Ancak verilen işaretler ilerleyen sahnelerde geri çekilir ve Taner müşfik bir babaya dönüşür. Eski eşi Arzu ile barışan Taner alkolü de bırakır ve Nişantaşı'nda bir çikolata dükkânı açar. Filmin belki de en özgün karakteri (Antalya'dan Altın Portakal'la dönen) Vedat da (Cengiz Bozkurt) benzer bir dönüşüm sergiler. Diğer karakterlerin sığılığı ile kıyaslandığında daha inandırıcı ve derinlikli gözüken eski asker Vedat, meğer kızını cep telefonu istediği için kendi parasızlığına yanıp döven, biricik annesini ise çok seven bir süt kuzusudur. Öldürdüğü gencin yüzü hiç aklından çıkmaz, vicdan azabı yakasını bırakmaz...

İlk film, bir yönetmenin sinema kariyerinde oldukça önemli bir yer tutar. Günümüzün pek çok meşhur yönetmenin “kült” filmleri ilk filmleridir (Reha Erdem'in *A Ay* ve Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* yapıtları gibi). Demirdelen ilk filmiyle önemli bir çıkış yapmış ve gelecek için beklenti yaratabilmiştir. Ancak belki de daha özgün bir sinemacı kimliği yakalayabilmesi için seyirciyle “ oynamak ” yerine hikâyeye odaklanması ve sanatçı kimliğini daha fazla ön plana çıkarması yerinde olabilir

Çoğunluk

“Karamsar” Çoğunluk ise bu sezon *Kavşak*'dan çok daha fazla dikkat çeken bol ödüllü bir diğer “ilk film”. Bu kadar ödül almasında filmin olumlu özellikleri yanında yönetmenin karizması da etkili olabilir mi bilinmez ama Venedik'te “En İyi İlk Film Ödülü” ile taçlandırılan genç yönetmen Seren Yüce'nin yönetmenlik başarısı kadar eski Yunan tanrılarının mermer heykellerine benzeyen güçlü fiziğinden yayılan enerji de kayda değer idi. Bu “ordular ilk hedefiniz Akdeniz” bakışlarına, tavizsiz ifadeye, kursuz çene yüz burun hatlarına Antalya Altın Portakal jürisi de karşı koyamamış olacak ki, *Saç*, *Zefir*, *Gölgeler* ve *Suretler* gibi filmlere hiç aldırış etmeden en saygın ödülleri bu genç yönetmene sunmayı tercih etti. Seren Yüce de en azından teşekkür konuş-



masında “Emek Sineması’nı yıkmaya kararlı olanlara” (nedense “korumaya kararlı” olanlara değil de “yıkmaya kararlı” olanlara –yani “çoğunluğa”) aldığı ödülü adayarak boş olmadığını ifade

etti. Benzer bir karizma patlaması filmin baş rol oyuncusu Bartu Küçükçağlayan için de geçerliydi. Bu “anti-kahraman,” ödül alırken, “Selam ben Bartu” diyerek seslendiği sosyetik seyircinin gözü önünde olmaktan fazlasıyla rahatsız gibiydi. Yamuk bağladığı kravatı, dağınık saçlarıyla daha çok bir hip hop şarkıcısını andıran Küçükçağlayan, sıkıcı festival eğilimlerini bilmeyen, hatta küçümseyen tavırlarıyla, yeni yetenek avındaki medyanın ilgi odağı oldu. İkisi de birbirinden çok farklı tarzları benimsemiş olmalarına karşın yıldızlarını parlatacak ruha erişmiş görünen bu iki dikkat çekici kişilik “ilk filmi” yapmanın enerjisi ile de ortalığı toza dumana katmıştı. Çoğunluk’un daha ilk günlerden gişede yüksek rakamlara ulaşmaya başlamasında hiç şüphe yok ki, Kusturica karşıtı kampanyası ile dikkatleri üzerinde toplayan festivalin dağıttığı ödüller kadar, Yüce-Küçükçağlayan ikilisinin yarattığı bu görevdeşlik de etkiliydi.

Çoğunluk adından da anlaşılacağı gibi “çoğunlukta” olanların hikâyesini anlatıyor. Ya da belki rakamsal olarak “çoğunluk” olmasa da etki olarak “kuvvetli” olanların. Seren Yüce’nin ifadesi ile film “ezenlerin” açısından dünyaya bakmış. İnşaatçı Kemal Bey (Settar Tannöğen) karısına hiç aldırış etmeyen, pek de akıllı görünmeyen oğlu Mertkan’ı (Bartu Küçükçağlayan) her fırsatta ezen, oğlunun eve getirdiği kız arkadaşına “kötü” gözlemlerle bakacak kadar bayağı, hayat felsefesi “cümleten Türk’üz, Müslüman’ız” şablonuyla özetlenebilecek sıradan bir aile babasıdır. Oldukça tanıdık gelen bu orta sınıf karakterinin oğlu Mertkan ise arada derede kalmış, babasına benzesin mi, yoksa ondan ve iç sıkıcı evinden bir şekilde kurtulsun mu karar veremeyen bir gençtir. Rus yazar Gonçarov’un meşhur “Oblomov” tiplemesini anımsatan Mertkan, hayatının iplerini kendi eline alamayan, ancak iteklendiği yere kadar gidebilen, ruhu tembel bir kişiliktir. Büfe’de patlayana kadar yediği hamburgerleri servis eden garson Gül’ün (Esme Marda) ona ilgi göstermeye başlaması ile kendisini tuhaf bir aşk hikâyesinin içinde bulur. İstanbul’da sosyoloji eğitimi görmeye çalışan Vanlı Gül, kendisini memlekete geri götürmeye kararlı akrabalarından kurtulmak için Mertkan’a sarılır. Ancak Mertkan’ın aile meclisi bu ilişkiye karşı çıkar. Klasik

“oğlan kızı kurtarır” mitosunu yerle bir ederek hiçbir yüreklilik gösteremeyen Mertkan, kızın tuhaf akrabalarından ve babasının tehditlerinden ürker. Çareyi içmek, kaza yapmak ve evinin tuvaletinde sızmakta bulur ve en sonunda babası tarafından Gebze’deki inşaatın başına “sürgüne” gönderilir. Seyirciyi de kendisi gibi “arada” bırakan Mertkan karakteri, izleyicinin umutlarını her seferinde boşa çıkarır. İçtiği bir gün aracına çarptığı ve mağdur ettiği taksicinin hayali ile ortaya çıkan vicdan azabı, annesi ve babası ile tekrar bulunduğu aile sofrasındaki zeytinyağlı dolmalarda teselli bulur.

Fatih Akın, Yeşim Ustaoglu gibi duayenlerin eski asistanı Seren Yüce’nin ilk uzun metraj denemesi *Çoğunluk* iyi rejisi ve dengeli senaryosu ile kuşkusuz dikkate değer bir yapıt. Ancak son dönemlerde, yukarıda da kısaca değinildiği gibi, kendilerini “yeni sinemacılar” olarak adlandıran yeni kuşak Türk sinemasının genç yönetmenlerinin bir kısmında karşımıza çıkan tuhaf bir “anlamsızlık,” “boşluk” ve hatta “umutsuzluk” hissiyatı ile de dopdolu. Evet, gerçekten Türk klasik orta sınıfı *Çoğunluk*’da çizildiği gibidir. Bu şekilde davranır. Gençler de her ne kadar söylenseler de çoğunluk babalarının izinden gider, küçük birer despot olur çıkarlar (ki Mertkan bunu bile becerebilecek gibi görünmez). Bunu var olan erkek mitoslarını yıkacak şekilde ortaya dökmek de iyidir. *Kavşak* filmine kıyasla yönetmenin karakterlerine daha “gerçekçi” bir bakış getirmeye çalıştığı da söylenebilir. Ancak gene de bütün bu “değer” ve “yürek” yoksunu zevatı seyredip durmak da seyirciyi filmde bir o kadar uzaklaştırır, dayanılmaz bir “yabancı” kalma, karakterlerle özdeşleşememe, filmde kendini bulamama haline dönüşür. Belki seyirciyi filme “yabancı” bırakmak yönetmenin de arzusudur. Ancak bu “yabancılık” hali örneğin Brechtçi yöntemde karşımıza çıkan ve Godard sinemasında hâlâ yankı bulan, özdeşleşme ve katarsisi⁴ yok ederek izleyicinin zihnini canlı tutma politik çabasına denk düşmez. Umutsuzca Mertkan’ın bakışlarında, hayallerinde bir karşı çıkış bekleyen seyirciyi “hiçbir şey değişmeyecek” mesajı verilir.

4 Katarsis terimi olumsuz duygulardan arınma anlamına gelir ve Aristoteles’in *Poetika* isimli eserinde betimlediği gibi, seyircilerin kahramanlarla özdeşleşmesi ile oraya çıkar.

Düz anlam katmanları arasında seyirciyi “canlı” tutacak, ruhu- nu harekete geçirecek fazla bir işaret yoktur. Bu bağlamda filmi “politik” olarak yorumlayanlara hayret etmemek imkânsızdır. Hikâyenin tepkisiz kılıcı kurgusuna ek olarak, anlatıyı yavaşla- tan kapı açma, kapama, ayakkabılarını çıkarma, vb. ayrıntıların biteviye tekrarı da ancak Seren Yüce’nin “ilk film” heyecanı ile açıklanabilir. Öte yandan film “çoğunluğun” hikâyesini anla- tırken “azınlıkta” olan bir seyircinin sağduyusuna güvenerek biraz tehlikeli sularda da yüzmektedir. Gül’ün çok uzaklardan gelen toplumcu çağrışımları ve halktan biri olan taksicinin haklı mağduriyeti bir ölçüde dengelese de, filmin merkezindeki ailenin belli belirsiz ırkçılık vurguları, alternatif farklı bir söylemle (aynı yüzeysellik de olsa) dengelenmediği için “sıradan” bir seyirci topluluğunda pekâlâ da “yanlış anlaşılabilir” hissi verir.

Toplumsal tavrını açıkça ortaya koymayan, hikâyeye ve be- timlediği karakterlere derinlemesine yaklaşmaktan kaçınan Çoğunluk son dönemlerde iyice popülerleşen “çok şey söyler gibi duran ama hiçbir şey söylemeyen” ya da tam tersi “hiçbir şeyi açıkça söylemeyen ama pek çok şekilde okunabilen” postmodern tarza yakın duruyor. Klasik tabirle “eli yüzü düzgün” bir film olması, olgun bir sinema duygusuna sahip karizmatik genç bir usta tarafından yönetilmesi ve Bartu Küçükçağlayan’ın filmde baştan sona “döktürmüş” olması bir yana, Çoğunluk “cansız” ve “karamsar” tavrı ile seyirciyi kendisinden soğutuyor. Hayat yoksa, umut yoksa orta sınıfı boş boş göstermek ya da bir tür “natüralist” eleştiriye tabi tutmak ne işe yarar? Yüce’nin filmine kıyasla, daha sıradan bir senaryoya ve popüler kodlara yakın duran bir rejiiye sahip olmasına rağmen Demirdelen’in *Kavşak*’ı naif ama “yaşamak isteyen” karakterleri ile ilerisi için kanımca daha fazla umut vaat ediyor.

Hürriyet Gösteri, Ekim-Aralık, 2010

Kaplanoğlu Üçlemesi'nin İlk Halkası: *Yumurta*

Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal, Yüksel Aksu gibi İzmir'in Türk sinemasına armağan ettiği önemli isimlerden. O da Ünal ve Aksu gibi sinema yapma hevesini uzun yıllar piyasa koşullarının el-verişsizliği yüzünden ertelemiş, reklamcılık, köşe yazarlığı gibi uğraşlarla avunmuş. Nihayet *Herkes Kendi Evinde* ile 2001'de ilk çıkışını gerçekleştirmiş. Reklamcı geçmişiyle çelişmesine rağmen, kitlesel beğenileri fazlaca umursamayan son derece kişisel bir sinema dili benimseyen Kaplanoğlu, Türkiye'de "film" değil "sinema" yapmayı seçen az sayıdaki maceraperestten biri. Bu yüzden çeşitli eleştiriler de alan Kaplanoğlu bu kişisel sinema üslubunu özellikle 2005'te yaptığı *Meleğin Düşüşü* ile daha da soyut bir mecraaya çekti. Fazlasıyla kişisel olması ve senaryosundaki bazı zorlama öğelerin rahatsızlık vermesi bir yana *Meleğin Düşüşü* "sanat sineması" ve "ticari sinema" arasında hâlâ bir ayrım gören, sinema sanatı içerisinde yerinin nerede olması gerektiğini bilen bir yönetmenin uzak görüşlülüğünü yansıttı.

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin 2007'deki yıldızı *Yumurta*, artık yönetmen olarak olgunluk dönemini yaşayan Kaplanoğlu'nun kuşkusuz en başarılı çalışması. Bir üçleme olarak tasarlanan projenin ilk halkası olan *Yumurta*, Yusuf isimli kahramanın annesinin ölümü üzerine doğup büyüdüğü Tire'ye geri dönüşünü anlatıyor. Nejat İşler'in son derece başarıyla canlandırdığı Yusuf, aslında Türk sinemasının son dönemde sıkça karşımıza çıkarttığı “yabancılaşmış entelektüel” tiplmesi içerisinde yer alıyor. Demirkubuz ve Ceylan'ın filmlerinden aşına olduğumuz bu karakter, çevresine karşı donuk, iletişimsiz ve sevgisiz bir büyük şehir insanı. Bu “kayıp entelektüel” filmlerinde yine sık sık karşımıza çıktığı gibi kahramanımızın adı İsa, Musa ya da (burada olduğu gibi) Yusuf. Nuri Bilge Ceylan'dan sonra, Cem Yılmaz'ın bile heves edip hokkabazlarını turneye çıkarttığı yer olan Çanakkale-İzmir hattı burada da başrolde. Reha Erdem, Yüksel Aksu, Zeki Demirkubuz'un son dönem filmlerindeki gibi “taşra” masumiyetine övgü, İstanbul'un yabancılaşmış, insansız ortamına, bütün geriliği ve sıkıcılığına rağmen o çocuksu aşinalığı ile tezat mı tezat kasaba yaşantısına duyulan tuhaf özlem yine karşımızda. Pastoral görsel bir şölen, arada ustaca kullanılmış amatör yöre insanları, yolculuk, arınma ve arayış...

Bütün bu tanıdık gelen, belki başka bir sinemacının elinde oldukça vasat bir tekrar tablosu oluşturabilecek öğeler Kaplanoğlu'nun filminde son derece özgün, kişisel bir boyut kazanarak bir araya gelmiş. *Meleğin Düşüşü* ile belirgin hale gelen “soyut” sinema yaklaşımı *Yumurta*'da gerçekçi öğelerle de birleşerek düzeyli bir kurmaca dünya oluşturmuş. *Yumurta*, Reha Erdem'in *Beş Vakit* filmindeki teatral abartılardan uzak, gerçekçi, inanılasi ve dürüst bir taşra panoraması çizerken, Nuri Bilge Ceylan'dan da farklı olarak “kendiliğinden” unsurları, “yaratı evreni” içerisinde yeniden harmanlamayı seçmiş. Kısacası *Yumurta*, Theo Angelopoulos sinemasındaki gibi her karenin tek tek ele alındığı, oluşturulduğu, ama Angelopoulos'tan farklı olarak, bütün bu yaratı eyleminin anlatının sadeliğini, sevilen bir deyimle, “minimalizmini” bozmadığı pastoral bir senfoni gerçekleştirmiş.



Yumurta'nın diğer "taşra" ve "arayış" filmlerinden farklı bir başka yanı, kahramanının mutluluk istemesi ve bunun için atması gereken basit adımı atıvermesi. Günümüz "entelektüel" si-

nemacıları, erkek kahramanlarını çoğunlukla yalnızlığa ve nihilizme mahkûm ederler. Bir zamanlar büyük gelecek vadeden bir şairken, umutsuz bir sahaf dükkânına tıklan Yusuf için akrabası Ayla aslında büyük bir yaşam umududur. Kimsesi kalmayan, taşrada da sıkışıp kalmak istemeyen, büyük şehre gidip yüksek tahsil yapmak isteyen Ayla için de Yusuf bir çıkıştır. Oysa Yusuf, annesinin adağını yerine getirir ve çoğunlukla 'ağır' filmlerde olduğu gibi garip ve anlaşılmaz bir iletişimsizlikle çeker gider. Ama işte orada Kaplanoğlu gerçekten seyircisini şaşırtır. Yusuf köpek ve koyun sürüsüyle geçirdiği, doğayla baş başa kalınca içinde düğümlenen insanlığı yeniden keşfettiği o gecenin ardından eve geri döner. Yaşam umudu kazanır. Sık sık karşımıza çıkan o nedeni anlaşılmaz ve bir türlü aşılmaz gözüken "iletişimsiz insanlar dünyasında" bu kez iki insan "anlaşır." İstanbul Bienali'nin 2007'deki "Küresel Savaş Çağında İyimserlik" temasının da vurguladığı gibi "iyimserlik" bu sefer galip gelir. Mükemmel sinematografisi ve kusursuz oyunculukların sergilenişinin yanı sıra *Yumurta* bu hümanist yaklaşımı ile de dikkat çeker. Ciddiye alınmak için illa da kopuk, sevgisiz ve kötümser sonlar kurgulama gereği duyan günümüz sanatçılarının aksine Kaplanoğlu, "hiç bugünkü kadar sevgiye ve umuda ihtiyacımız olmadığının" farkında olarak bir güzellik yapar izleyicisine.

Radikal 2, 12 Kasım 2007.

Semih Kaplanoğlu ve *Buğday*

2010 yılının Antalya Altın Portakal Film Festivali, aslında her sene olduğu gibi, yine büyük bir polemikle başlar. Emir Kusturica'nın festivalde jüri üyesi olduğunu öğrenen Semih Kaplanoğlu, Kusturica'nın Bosna savaşı sırasında tecavüze uğrayan kadınlarla ilgili sarf ettiği sözler ve açık Miloseviç destekçiliğini öne sürerek *Bal* filmini "gürültülü bir şekilde" festivalden çeker. Ardından gelen, iktidar cephesinin ve dönemin Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'ın destekleyici açıklamalarıyla da Kusturica festivali terk etmek zorunda kalır. "Güzel filmleri olan" ama savaş suçlusu bir hükümeti desteklemekten imtina etmemiş Kusturica'ya karşı gösterilen cüretkâr tavır kamuoyunu ikiye böler. O dönemde Kaplanoğlu, Denis Tanoviç'in kendisine gösterdiği videolardan etkilendiğini anlattıktan sonra Banu Güven'e NTV'de şunları söyler: "Bir kişi haksız yere öldürülürse dünyada buna ses vermemiz lazım. Her şeye, her savaş suçuna eşit yargıda durmak zorundayız. Bu insan olmakla alakalı... Hâlâ mezarlar kazılıyor, hâlâ bulunamayan insanlar var ama Kusturica hâlâ Slobodan Miloseviç'i savunuyor, ben bunu anlayamadım." Verdiği tepkiyle AKP yandaşı gibi görünmesinden de memnun olmayan Kaplanoğlu sözlerine şöyle devam eder: "Beni Ak Partili olmakla falan sıkıştırmaya çalışıyorlar. Mesela şunu unutmuşlar, Altın Ayı alırken orada bir Ak Parti Projesi olan HES'lere karşı bir şey söyledim bütün dünyaya. Kültür Bakanı'na sahneden Emek'in koltuklarının kirli olmadığını hatırlattım. Bütün

bunlar ortada. Benim hiçbir parti ile hiçbir siyasi görüşle, hiçbir organizasyonla alakam yok.”⁵ Türk Sineması’nın gelmiş geçmiş en zarif, en sinematografik üçlemelerinden biri olan *Yumurta-Süt-Bal* üçlemesinin yönetmeni Kaplanoğlu, hareketinin iktidar yandaşlığı değil, filmlerinde de sade bir şekilde dışa vurduğu “manevi” olarak adlandırılabilir bir ruhsal, insani sorumluluk çerçevesinde şekillendiğini söylerken oldukça samimi gibidir.

Kaplanoğlu’nun *Bal*’dan 7 yıl sonra çektiği *Buğday* da yine büyük bir polemğin ortasında seyirciyle buluşur. Adana Altın Koza Film Festivali’nde, bu sefer “Kusturica” rolü Kaplanoğlu’na düşer ve Kaan Müjdecî’nin deyişiyle, “Semih Abi bunu hak etmese de” Meltem Cumbul’un naif ama esaslı protestosundan bu defa kendisi nasibini alır. Ancak yıllar önce Kusturica’ya karşı “insan olmak” üzerinden verdiği dersi unutan Kaplanoğlu, Meltem Cumbul’u “darbeci” olmakla suçlayarak tam da o hiç olmak istemediği “muktedirin” dilinden ezici bir güç ortaya koyar. Aslında “muktedirin” yanında yer almaya görünürde hiçbir sebebi bulunmayan, Berlin’de Altın Ayı kazanmış, tuzu kuru Kaplanoğlu sevenlerini çok şaşırtan biçimde merakla beklenen filmin galasını da Beştepe’de gerçekleştirir. TRT, Kültür Bakanlığı, Torku, gibi finansörlerin ve Katarlı, Fransız, Türk oldukça farklı katmanlardan yapımcıların ortak yapımı film besbelli “dünyaya” oynamakta ve en tepeleri hedeflemektedir. İngilizce çekilen, Lars Von Trier’in *Europa*, ve Luc Besson’un *Derinlik Sarhoşluğu* filmlerinden tanıdığımız efsanevi Jean Marc Barr’ı da kadrosuna katan *Buğday*, neyse ki Beyoğlu ve Kadıköy’de yakalayabildiğimiz özgün dilde gösterim yapan bir, iki küçük sinema dışında, Türkiye’deki en geniş dağıtım kanalından, genellikle yüksek gişe beklentisi olan, popüler filmlerin oynatıldığı Cinemaximum ağından (hem de Türkçe dublajlı) karşımıza çıkar.

Buğday’a gelince... Film pek çok eleştirisinde de belirtildiği gibi distopik bir gelecekte geçmektedir. Gerçi bu gelecek tuhaf ve “retro” bir gelecektir. Terry Gilliam’ın *Brasil* filminde ortaya koyduğu ve genellikle “postmodern” sinemanın alametifarikalarından sayılan gelecekle geçmişin *kitsch* bir karışımını çıkarmak

5 www.ntv.com.tr/turkiye/kusturica-hâlâ-milosevici-savunuyor,whGHbxbg7NUKk-M6ayvvsczA (Erişim Tarihi 29 Kasım 2017).

ve zamansallığı böylelikle “muğlaklaştırmak” arzusu ilk baştan filmde karşımıza çıkar. Jean Marc Barr’ın oynadığı Erol Erin karakterinin evinin penceresine yansıyan video görüntü fütüristik bir dokunuş taşısa da günümüzden yıllar sonrasında geçtiği anlaşılan *Buğday*’da kahramanlarımız hâlâ ihtiyar arşivcilerin uyukladığı dev analog arşivlerde bilgi kovalamakta ya da komik tasarımlarına rağmen oldukça külüstür otomobillerde yolculuk etmektedirler. Bu tuhaf kitsch-retro-fütüristtik evrende büyük olaylar ve protestolar da cereyan etmektedir. Ancak kahramanımız Erol Erin arabasıyla bu protestoların arasından geçerek sakince New York’a benzeyen bir diyardaki büyük şirket toplantısına yetişir. O toplantıda öğreniriz ki genetiği değiştirilmiş, sentetik tohumlar yüzünden büyük bir kıtlık tehdidi vardır ve bu tehdidi ancak bir zamanlar Novus Vita adındaki bu büyük şirkette çalışan, ancak sonrasında radikal ve bilim dışı fikirleri yüzünden kovulan Cemil Akman önleyebilecektir. Herkesin İngilizce konuştuğu ortamda efsanevi Jean Marc Barr’ın “Erol” adıyla çağrılması milli gururumuzu kabarttıysa da özellikle Cemil Akman adının İngilizce telaffuz edilerek “Cemiyıl Ekmın” olarak ifade edilmesi ne yalan söyleyeyim beni bayağı gülümsetti. Hatta nedense gözümün önünden Turist Ömer Uzay Yolu’nda filmi bile geçti. Buraya kadar şaşalı ve zaman zaman zorlama ve “kitsch” kaçan kurgusuyla Hollywood-Yeşilçam arası bir savrulma yaşayan film Erol Erin’in Cemil Akman’ın peşine düştüğü yol sahneleriyle biraz olgunluğa kavuşur. Ve filmin yoğun hatta retorik felsefi-tasavvufi söylemleri şekillenmeye başlar.

Filmde birbiri içine geçmiş iki ana izlekten bahsetmek mümkün. Bu bağlamda hem Erol Erin karakterinin hem de filmin ana eksenini oluşturan “buğdayın” iki anlamından söz edebiliriz. Öncelikle, Erol Erin, Novus Vita’nın bir elemanı olarak, dünyayı felaketin eşiğine getiren kapitalizm ve teknolojinin (yani bilimin) bir temsilcisidir. Her şeyini geride bırakarak “ölü topraklarda yaşayan” ailesini kaybetmiş Cemil Akman’ın peşine düşer. Bu bağlamda arada kalmış, fazla bir karizması olmayan tipik bir aydınlanma çocuğudur. Jean Marc Barr’ın Lars Von Trier’in *Europa* filminde canlandığı olayları değiştirecek gücü olmayan, arada

kalmış sıradan insan tiplemesine yakın bir karakter olan Erol, yavaş yavaş Cemil'in karizmasına kapılır. Buğday ise insanoğlu için öncelikle kurtarılması gereken en kıymetli, en temel besin maddesidir. Buğday bir anlamda insanoğlunun yaşamasını simgeleyen en değerli tohumdur. Öte yandan, filmin bizi "buğday mı nefes mi?" sorusu ile yönlendirdiği ikinci bir anlam katmanında buğday "dünyevi olanı," "maddi" olanı ifade eder. Bu ikinci anlam katmanında Erol Erin de Novus Vita'nın profesör unvanı taşıyan bir çalışanı değil, kendini bulma yolunda yollara düşmüş, şehirden doğaya, Batı'dan doğuya doğru yol alan, tasavvufi yolculuğunda Cemil Akman isimli dervişin dergâhına kul olmaktan çekinmeyen bir "çıraktır." Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Veli arasında geçtiği anlatılan "buğday mı nefes (himmet) mi?" sorusuna her seferinde buğday (yani dünyevi olan, maddi olan) karşılığını veren Erol, ruh ve madde dünyası içinde gerçek huzurun "ruhi" olanda yani "nefes" de bulunabileceğini en nihayetinde anlayacaktır. Cemil Akman'ın, "hep bir rüyadayız, ölünce uyanacağız" sözünün de açıkça (ve Kaplanoğlu'nun önceki filmlerinde bulunmayan bir İslami didaktiklikle) ortaya koyduğu gibi aslolan maddeler dünyası değil ebediyettir.

Buğday'ın genel olarak fazlasıyla "adı konmuş" bir inanç şemasına, ruhani yönelime kaydığı söylenebilir. Bu bağlamda filmde de pek çok çelişki var. Eğer "ölünce uyanacak" isek ve bu dünya ve onu simgeleyen "buğday" sadece gelip geçici bir "maddiyatı" temsil ediyor ise o zaman neden dünyayı kıtlıktan kurtarmak için uğraşalım? Ayrıca kendi adıma Kaplanoğlu'nun "nefes mi buğday mı" sorusu ile filmde açmaya çalıştığı tasavvufi kendini sorgulama, arınma kapısını hiç samimi bulamadığımı da söylemeliyim. Hele ki filmin gösterime girdiği mega sinema zincirinde dönüp duran reklâmlardaki inanılmaz tüketim pompalaması, filmin küresel yapımı için harcanan paralar, Beştepe'de yapılan muktedir galalar gözümün önüne gelince haddim olmayarak Semih Kaplanoğlu'na şu soruyu sormak istedim: "Semih Abi, hakikaten Nefes mi Buğday mı?"

Birgün Pazar, 3 Aralık 2017

Oflu Hoca'yı Aramak

O.H.A., yani *Oflu Hoca'yı Aramak* Antalya Altın Portakal ve !f İstanbul'da bütün dikkatleri üzerine çekmesine rağmen bir türlü gösterime girememişti. 2015 !f İstanbul'un "en kült filmi" bile seçilen O.H.A ancak rehabetin arttığı yaz sıcağına doğru salonlarda kendine yer bulabildi. Bu gecikmede sinema endüstrisinin, bu enerjisi fazla yüksek, anarşist, politik, absürt komedi filminin fazlasıyla çekinmiş olmasının payı büyük. Genç yönetmeni Levent Soyarslan'a göre bu tedirginlik sadece gösterim tarihinin gecikmesiyle değil ana akım medyada filme yeterli ilginin gösterilmemesiyle de ortaya konmakta. Örneğin bazı eleştirmenler, inşaatçı Ali Ağaoğlu'nu çok hatırlatan bir başka inşaatçı tiplerini (filmdeki adıyla Ali Baltaoğlu) ciddi biçimde alay konusu eden O.H.A.'yı, Ağaoğlu'yla arayı bozmamak adına görmezden gelmeyi yeğlemiştir. Yine de belli başlı salonlarda (en azından İstanbul için) gösterime girmeyi başaran O.H.A. her açıdan "ezber bozan" bir film olmuş. Son dönemlerde hep festival piyasasına oynayan ve sürekli donuk bakışlı, ne dediği tam anlaşılamayan, yarı-ölü tipler kurgulayan "bağımsız" Türk sinemacılarının siyasi

eleştiriyi bırakın, anlaşılır bir toplumsal duyarlılık bile göstere-meyen, bezgin Dostoyevski çeşitlemelerinin ortasına bomba gibi düşmüş O.H.A.

Oflu Hoca'yı Aramak, üç gencin Karadeniz'de çıktıkları bir belgesel çekme macerasında başlarına gelen tuhaf olayları, Soyarslan'ın deyimiyle “anarşist bir siyasi mizah” çerçevesinde anlatmalarını merkeze alıyor. Aslında filmde çizildikleri kadayı-yla, eskiden Taksim'de olaylara karışmış olmalarına rağmen, artık hiçbir “anarşistliği” bulunmayan, etraflarındaki gelişmelere çoğunlukla tepkisiz bakan bu üç “Oblovov” ne kadar kaçılsalar da Oflu Hoca'nın lanetinden kurtulamazlar. Aslında filmdeki komedi unsurunu da büyük ölçüde bu “hiç bir şeye bulaşmak is-temezken” kendini olayların içinde bulan sıradan gençler oluşturu-r. Genelde inanmadıkları, ilgilenmedikleri ya da fazla heyecan duymadıkları şeyler karşısında, “bana ne” demeyi yeğleyen pek çok insan gibi, bu gençler de ideallerini fazla sorgulamadan Ali Baltaoğlu adındaki hırslı Karadenizli inşaatçıyı filmin mali des-tekçisi olması için ikna ederler. “Kaçkar Megadağ 2023” adındaki projesinin özendirilmesine filmin katkıda bulunacağına inanan Baltaoğlu, çağdaş Karadeniz efsanelerini araştırmak isteyen bel-geselcilere (belki de kendine bir tehdit olarak gördüğü) internet ünlüsü küfürbaz anarşist Oflu Hoca'yı bulmalarını tembihler. Ve “madde” ile “mananın” savaşı bu noktadan sonra başlar. Fay-dacı, dünya malına düşkün, güce tapan şehirlilerin karşısında doğanın, dağların, bilinmez mitosların efendisi aşkın bir Robin Hood vardır. Gerçekten var mı yoksa sadece bir şehir efsanesi mi tam çözülemeyen Oflu Hoca, şarlatan bir imam, sabah namazına Kâbe'ye giden bir ihtiyar ermiş ve Amerikanvari bir tür görün-mez ama her şeye gücü yeten “süper kahraman” imgeleri ara-sında gidip gelir. Sonlara doğru artık insanın güce tapan doğası değişene kadar savaşacağını ilan ederek çocukluğumuzun dün-yayı kurtaran adam rüyasını, dünyayı kurtaran imam şeklinde yeniden biçimleyen Hoca efendi, karmakarışık ama bir o kadar da coşkulu, cesur ve komik bir düş dünyasının görünmez baş aktörü olur. Bütün bu enerjik kargaşa içinde HES'lerle mücadele eden genç eylemciler, ayı tarafından kaçırıldıktan sonra “hida-

yete eren” Baltaoğlu’nun yarı-entel sevgilisi Arzu, filmin belki de en komik ve yaratıcı bölümünü oluşturan, tekila katılmış keki yedikten sonra gerçek benliğini bulan muhafazakâr jandarma komutanı, şaşkın belgeselcileri (ve seyirciyi) iyice afallatan sinemasal ayrıntılar olarak karşımıza çıkar.

Filmdeki bütün bu çeşitliliğin mimarı Soyarslan yaptığı sıra dışı film kadar, kendi yaşamı ile de dikkat çekici. *Recep İvedik* serilerinin yapımcısı Özen Film’in sahibi Mehmet Soyarslan’ın oğlu olan yönetmen, bu açıdan *Recep İvedik*’lere ortak olduğunu ama ancak 20 dakika filmi izlemeye tahammül ettiğini söylemiş. Zengin babanın anarşist-sosyalist oğlu olmayı yeğleyerek servetini kapitalizm eleştirisine harcayan ve bunu yaparken babasından da destek gören Soyarslan, filmdeki bir diğer amacının “idiokra-si” yani “aptalların yönetimini” eleştirmek olduğunu da ekliyor. Halkın “kendi kendini yönetmesi” olarak tanımlanan demokrasinin günümüzde medya ve diğer ideolojik aygıtlarla bilinçsiz ve adeta “aptallaştırılmış” kitlelerin yönetilmesine dönüştüğünü vurgulayan Soyarslan, anarşizmini filmiyle sınırlandırmayıp bir de www.baltaogluholding.com diye bir internet sitesi yapmış. Kaçkar Megadağ 2023 adlı projeyi ciddi ciddi anlatan ve pazarlayan siteye pek çok talep mesajı gelmiş. Tumturaklı bir sinema dili benimsemekten çok, açık bir siyasi duruşu ifade etmeye çalışan O.H.A. bu açıdan her kesime hitap edebilen kolay anlaşılır akıcı bir tarz benimsemiş. Tabii filmdeki kapitalizm eleştirisinin çok da yakıcı olmadığını, mizahi-gündelik unsurlarla sınırlı kaldığını burada belirtmek de gerek Ama gene de film amacına ulaşmış. Bütün bu neşeli karmaşası, enerjikliği ve “entelektüalizmden” uzak duruşuyla Fatih Akın’ın *Temmuz*’da filmi de bana biraz çağrıştıran O.H.A gerçekten de son derece şaşırtıcı bir ilk film olmuş. *Tabutta Rövaşata*, *İki Süper Film Birden*, *Bahtı Kara* gibi sinemamızda son dönemlerde sıkça gördüğümüz ama nedense devamı gelmeyen bohem ve yaratıcı ilk filmler kervanına katılan *Oflu Hoca*’yı *Aramak* belki de cesur ve sıra dışı yönetmeni sayesinde uzun soluklu bir dönüşümün ilk işareti olur.

Birgün Pazar, 7 Haziran 2015

MUSTANG

KORUS NEPINE SARANY, BODA VINYA PLOVNIKO, TITRA SINGHARU, ZIV ISCAN, HANPA AKHIGAN, NUNAL KULHAS, AYDIN PEKCAN



Mustang

Deniz Gamze Ergüven, Türkiye doğumlu, Fransa'da büyümüş, Johannesburg'da tarih okuduktan sonra yine Fransa'ya dönerek saygın La Fémis sinema okulunda eğitim görmüş ilginç bir kadın yönetmen. İlk uzun metrajlı filmi *Mustang* şaşırtıcı bir şekilde Fransa'nın 2015'de Oscar adayı seçilmiş. Şaşırtıcı diyorum çünkü ortalama izleyici için oyuncularını Türk, yönetmeni Türk, tamamen Türkçe konuşulan, Türkiye'de geçen, oldukça "Türk" bir konuya odaklanan *Mustang* hangi açıdan Fransa'yı temsil etmekte biraz belirsiz görünmekte. Aslında artık ulusal sınırların sermaye akışı ile ortadan kalktığı, "ağ toplumu" olmanın milli refleksleri kat be kat aşabildiği küresel dünyamızda bunları artık yadırgamak gerek. Yapımı ve dağıtımı büyük ölçüde Fransız olan filmin Fransa açısından siyasi bir duruşu temsil ettiğini savlamak da çok yanlış olmaz. Yabancı düşmanlığının, İslamofobinin, PEGİ-DA gibi aşırı sağ eğilimli oluşumların hızla yükselmeye başladığı Avrupa'da Fransa'nın böyle bir seçimde bulunması pek çok açıdan olumlu olarak değerlendirilebilir. Siyasi konumlandırılışı bir yana, sinemasal tercihleri açısından bazı soru işaretleri taşısa da

eleştirmenlerimiz tarafından genelde “samimi” bulunan film gişe başarısını da garantilemiş görünüyor. Adını Kuzey Amerika’nın uçsuz bucaksız çayırlarında koşturan yabani atlardan alan *Mustang*, Amerikan kültürüne (Mustang Sally, Ford Mustang ve daha nice ile) fazlasıyla aşina dünyamızın her yanına kolayca pazarlanabilir ticari çağrışımlarıyla da oldukça “win-win” (yani kaybetmenin olmadığı) bir oyuna dalıyor.

Türkiye’de gösterime girdikten sonra eleştirmenlerimiz tarafından film üzerine yapılan yorumlar genelde iki eksende toplanmakta: Öncelikle filmin oyuncularının Türk’e fazla benzemediği, hikâye bizden olsa da, kurgulanışının biraz “Fransız” kaldığı sıklıkla yinelenmekte. Bir diğer vurgulanan nokta da bütün eksikliklerine rağmen filmin “samimi” olduğu yönünde. Kişisel olarak *Mustang* bana bu yorumların tamamen tersini düşündürdü. Karadeniz’in bir kıyı kasabasında (İnebolu) babaanneleri ile yaşayan anne babaları ölmüş beş kız kardeşin çevre baskısıyla kâbusa dönen hayatlarına odaklanan film, modern görünümlü kızları ile “bunlar o yörenin insanına benzemiyor” hissiyatı yaratsa da, bu durum filmdeki en önemli sorun değil. Son dönem sinemamızda taşrada geçen ve ergenlik eşiğindeki genç kızların dramını anlatan “bağımsız” yapımlara baktığımızda benzer bir figürasyonu ve konu anlatımını görebiliriz. Örneğin hem Belma Baş’ın yönettiği *Zefir* hem de Zeynep Dadak-Merve Kayan ikilisinin yönettiği *Mavi Dalga* aynı özgür ruhlu, modern görünümlü taşralı genç kızların ve kadınların yaşamına odaklanmaktaydı. “Türk’e benzememek” gibi bir eleştiri bu filmlere getirilmediyse, Fransa’nın Oscar adayı olduğu için, “Garbiyatçı” önyargılara uğramaya açık *Mustang* için söylenmesi de mantıklı değil. Kaldı ki evrensel bir sinemasal dil yaratmaya çalışan filmlerin, “yapay ve sakil” kaçmadığı müddetçe “kültürlerarası” tipler kotarması anlaşılabilir bir tercih. Ayrıca bizim toplumumuzda da, az sayıda kalmakla beraber, taşrada bile yaşasa kendine özgür bir yol açabilmiş pek çok genç kadın hâlâ mevcut. Kanımca *Mustang* ile ilgili asıl sorun “bizden” olup olmamasından ziyade yukarıda altı çizilen “samimiyet” noktasında. Burada samimiyetten kastedilen, yönetmenin ticari ve sektörel oyunlara fazlaca rağbet et-

meden, gerçekten inandığı bir konuyu, konuyu ele alış biçimi ve yarattığı ikonografi ile de dürüstçe işlemesi ise ben *Mustang*'in bu açıdan biraz sıkıntılı olduğunu düşünüyorum. Ergüven, T24 haber sitesine verdiği bir röportajda şunları söylemekte: “Beni en çok rahatsız eden şeylerden biri kadınların sürekli çirkin bir biçimde cinselleştirilmesi. Ve bunun çok erken yaşta başladığını biliyorum. Yani kızların daha kadın bile olmadan, çocuk yaşta bu muameleyi gördüğünü...” Yine NTV Gece-Gündüz programında Ergüven hep erkek gözüyle filmler yapıldığını, kendi filminin ise “kadın” gözüyle yapıldığını aktarıyor (21 Ekim 2015)... Erkek gözüyle film yapmak ya da kadının sinemasal bir figür olarak erkek seyirci gözüne hitap eden seksüel bir meta olarak resmedilmesi sinema eleştirilerinde çokça anılan unsurlardır. Gerçekten de bu yaklaşımın yıkılması tartışılması, farklı kadın tiplerinin farklı şekillerde sinemasal kılınması gerekmektedir. Bunu yapan pek çok film de mevcuttur. Ama *Mustang* bunlardan biri değil. Özellikle de kadının filmde resmedilmesi, sinemasal bir imge olarak yeniden oluşturulması söz konusu ise, en küçük oyuncu Lale (Güneş Nezihe Şensoy) dışındaki bütün genç oyuncular, gerek duruşları, gerek fiziksel özellikleri, gerekse de kullanılan ışık, kamera açısı, mizansen vb. sinemasal anlatı unsurları ile fazlasıyla “tensellikleri” öne çıkarılarak yansıtılıyor. Okulun önündeki ilk bekleyiş sahnesindeki büyük abla Sonay’ın duruşuyla başlayan, oğlanlarla denizde “masum” şakalaşmanın ıslak bedenler, dağılmış saçlar, tene yapışmış gömlekler üzerinden imgelenişiyle devam eden bu yaklaşım, kapalı mekânlardaki kızların birbirlerine yarı çıplak sarılmış, ergen cinselliklerini olabildiğince yansıtan değişik sahnelerle devam ediyor. Bu kadar kapalı yetiştikleri bir toplumda cinselliği hayatlarına bu kadar pervasızca sokabilmeleri (örneğin Elit İşcan’ın canlandırdığı Ece karakterinin birkaç saniye içerisinde tacizci amcasının yokluğunu fırsat bilerek kendisine yaklaşan gençle arabanın içinde aniden sevişebilmesi) ya da en azından filmin her sahnesinde cinselliği çağrıştıran bir unsurun (küçük Lale’nin etrafında şekillenen anlatı hariç) bulunması filmin erkek bakışına ve gözetlemeci mantığa (voyeurism) fazla da kafa tutmadığını düşündürüyor. Elbette bu “Lolitalaştırma”

çok daha amansız ve ticari bir biçimde olabilirdi. Yine de film, Gezi Direnişî'ne yapılan küçük göndermeler, kızların kaçtıkları maç sonrası gelişen kadın dayanışması, Bülent Arınç'ın "kahkaha atmak edepsizliktir" diyen söylemine kafa salladıktan sonra yeğenlerini taciz eden sözde ahlâklı amca gibi ilginç noktalar yakalasa da zannedilen o samimi "kadın gözüyle film" değil.

Birgün Pazar, 1 Kasım 2015

Abluka ve Ötesi

Emin Alper'in, *Tepenin Ardı*'ndan sonra yaptığı ikinci uzun metrajlı filmi *Abluka*'yı (2015) seyredip seyretmeme konusunda Beyoğlu Sineması'nın önünde uzunca bir tereddüt yaşadım. Emine Emel Balcı'nın çok daha fazla merak ettiğim *Nefesim Kesilene Kadar* filmiyle *Abluka* aynı saatlerdeydi. Vaktim kısıtlı olduğu için birini seçmek zorundaydım ve en sonunda 72. Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanan, Boğaziçi Sinema Kulübü'nden de tanıdığım Emin Alper'in karanlık gözükken dünyasına girmeye karar verdim. Alper oldukça ilginç bir figürdü hem benim hem de Türk sinema dünyası için. Kişisel olarak uzaktan takip edebildiğim kadarıyla, Boğaziçi Üniversitesi ekonomi bölümünde oldukça parlak görünen eğitim kariyerini sinema yapmak için bırakmaya kalkacak kadar sinema aşığıydı. Ama Mimar Sinan'a giremeyince kendi deyimiyle "paşa paşa" okumuştı. Sonrasında doktora bile devam etti ve öğretim üyesi oldu. Bütün bu "tutunmuş" hikâye dışında Boğaziçi Üniversitesi'nin fazlaca medyaya çıkmayan "kaybedenler" takı-

mına da uzak değildi. Hazin bir cinayet sonrasında tarih olan Orta Kantine ortamının ve Boğaziçi'nin Amerikancı havasından fazlasıyla rahatsız olan 90'ların Boğaziçi sinema kulübünün de önemli bir üyesiydi. Çoğunluk düşünceli bir hali vardı Emin Alper'in. Onu hep saçının önündeki perçemle sinirli bir şekilde oynarken hatırlarım. Bir şeyler yapmak istiyor, bu düzgün sinema yapmayı hayal eden ama kılını da kıpırdatamayan bezgin kalabalıktan sıyrılmak istiyordu. Öte yandan oturmuş düzene taviz vermek de istemiyordu; Galiba solcuydu da. Ama parlamak da lazımdı, ara bir yol bulmalıydı. Alper'in filmleri işte bu sebeplerden izlenesiydi. Kendi açımdan, bu bezgin kalabalıktan sıyrılıp "gerçekten" sinemacı olan Alper ödünsüz bir sinema yapabildi mi merak etmekteydim. Türk sinema dünyası açısından da, mükemmel bir sinema bilgisine sahip, insan bilimleri alanında da çok yetkin bir kişinin sinema dünyamıza yeni ufuklar açma düşüncesi de heyecan vericiydi.

Öncelikle şunu belirtmek gerek ki, günümüzde ayrı bir "ablukaya" dönen festivallerden ödül alma baskısına vermiş olabileceği muhtemel tavizler bir yana, Alper'in *Abluka*'sı gişe açısından hiçbir "ticari" kıstası hedef almamış. Hiçbir umut ışığının olmadığı karabasanlarla dolu bu, moda terimle, "distopya," seyirci çekmek için kılını bile kıpırdatmamış. Daha afişinden ne denli bunaltıcı bir sinema deneyimi olacağı belli olan film anlaşıldığı kadarıyla Alper'in oldukça özgür çalışabildiği ve daha 90'larda, Rumelihisarüstü Mahallesi'nde yaşarken kurguladığı kişisel bir hikâyeden doğmuş. *Abluka*, İstanbul'un Gazi Mahallesi ya da benzeri varoşlarından birinde yaşayan, hapisten şartlı tahliye olmuş Kadir (Mehmet Özgür) ve kardeşi Ahmet'in (Berkay Ateş) hikâyesine odaklanıyor. Devlet güçlerinin "terörist" ihbar etme ve bomba düzeneği bulma şartıyla serbest bıraktığı "işbirlikçi" ama saf Kadir, yıllardır görmediği hayattaki yegâne akrabası Ahmet'i bulur. Ahmet belediyede çalışmaktadır ve işi sokak köpeklerini tüfekte avlamaktır. Hikâyede çokça adı geçen ama motosikletiyle yüzü örtülü bir biçimde ara ara karşımıza çıkması dışında, hiç görmediğimiz ortanca kardeş Veli her ikisi için de büyük bir acı kaynağıdır. Veli on yıldır ortalarda yoktur ve

açıkça dile getirilmese de, muhtemelen “terörist başıdır.” Karısı kendisini terk ettiği için yapayalnız kalan, aniden ortaya çıkan tuhaf ağabeyinden de fazla hoşlanmayan Ahmet, en sonunda acımasızca katlettiği sokak köpeklerinden, şans eseri öldüremediği birini evinde bulur. Köpeğe büyük bir sevgiyle bağlanan Ahmet, belediye ekiplerinin köpek beslediğini anlamasından ölesiye korkmaktadır. Öte yandan Kadir ise Ahmet’in arkadaşı Ali’nin üst katında kendine bir ev kiralar. Ali ve eşi Meral (Tülay Özen) kendisine fazlasıyla iyi davranmaktadır. Özellikle, Ahmet’le ilişkisi olan Meral, klasik *femme fatale* havasıyla Kadir’in kafasını çokça meşgul etmektedir. En sonunda mahallede olaylar patlak verir, polis her yeri kuşatır. Kadir komşularının da terörist olduğunu öğrenince fazlasıyla şaşırır, kendisini şartlı salıveren polislerin de alay konusu olur. Sonrasında film gerçek ve karabasan arasında gidip gelen hem Ahmet hem de Kadir’in paranoyaları arasında sonu kaçınılmaz biçimde “hiçlikle” biten bir kâbusa dönüşür.

En baştan teslim etmek gerek ki Alper filmi son derece iyi yönetmiş. Hikâyenin anlatılışı, kullanılan ışık, ses, atmosfer, geriye dönüşler, metaforlar son derece özenli bir çalışmanın eseri. Oyunculuklar da keza mükemmel. Ancak film çok fazla hikâyeyi birlikte kullanma telaşına düşüyor ve bu da karakterlerin derinleşmesini engelliyor. İşbirlikçi Kadir’in trajik macerası ve polislerle olan ilişkisi kendi başına bir film için yeterli malzemeyi oluşturabilecekken, araya bir de köpek avlayan belediye memuru kardeşin yine tek başına bir film için yeterli dramatik altyapıyı oluşturabilecek acıklı hikâyesi giriyor. Sinematografik şiirsellik ya da kendiliğinden belgeselci ayrıntılar gibi unsurlara hiç aldırmayan *Abluka*, karanlık klostrofobik bir atmosfer yaratmaya ve seyirciye bu karanlık hapishane içerisinde adeta işkence etmeye fazlasıyla yoğunlaşıyor. Bu yüzden de çok fazla dramatik ayrıntıya ve anlatıya başvuruyor. Arada, kırmızı kıyafetiyle fazlaca parlak ve suni kaçan Meral’in varlığı bir nebze yaşam enerjisi katsa da, bu varlık da hem Kadir hem de Ahmet’i mahveden bir *femme fatale* şablonundan öte değil. Tekinsizlik, karabasan, kaçınılmaz ölüm ya da “hiçlik” ve bu korkunç “distopik” evreni besleyen erkek şiddeti tüm film içerisinde o kadar yoğun kul-

lanılmış ki, film hiçbir umut kapısı aralamadığı gibi, herhangi bir çıkış noktası ya da itiraz eşiği de barındırmıyor. Bu noktada benim aklıma kaçınılmaz olarak şu iki soru geliyor: İlk olarak, geçmişini az çok bildiğim, siyasi itirazları olan Emin Alper bu filmi niye çekmiş? İkinci cevap aradığım soru ise film seyirciyi nasıl konumluyor ve bu konumlamanın sosyo-politik açılımı ne olabilir?

İlk soruya, yani bu filmin ne amaçla çekildiği meselesine cevap vermek hiç de kolay değil. Öncelikle film “sanatsal” gailelerle çekilmiş değil. “Sinema sanatı” adına (yani yeni bir estetik kaygı ya da biçimsel bir deneme içeren) bir şey ortaya koymak gibi bir hedef gözetilmemiş. Filmde yoğun bir siyasi arka alan var. Ancak ben filmin politik bir film olduğunu da düşünmüyorum. Savaş ve çatışmaların arasında “işbirlikçi” Kadir’in gözünden anlatılan hikâye yer ve isim belirtmekten özenle kaçınmış. Bu “teröristler” kim? Amaçları ne? Alper bu teröristleri özgürlük savaşçısı olarak, yani “olumlu” tipler olarak kurgulamadığı gibi, belli bir dönemselleştirme de yapmamış. Patlayan bombalar, kurulan kumpaslar, anlatılan hikâyeler aşına ama bir o kadar da muğlak bir “kargaşa” ortamının arka alanını oluşturmaktan ibaret. Kısacası yine “hiçbir-yerdeyiz.” Asıl işlenen felsefi tema, son zamanlarda bağımsız Türk sinemasında “korkutucu ölçüde” sık karşımıza çıkan “nihilistik bir tekinsizlik” duygusu. Bu tekrar ede duran bunalımlı karabasan şablonları festivallerde elimizin boş dönmemesini sağlasa da daha iki yıl önce Gezi Direnişi gibi bir olay yaşamış ülkemizin geleceği adına son derece umut kırıcı. Buradan belki ikinci sorunun cevabına da ulaşabiliriz, yani seyircinin konumlandırılışı ve bu durumun sosyo-politik açılımları sorusuna. *Abluka*, ancak bir zavallı olarak tanımlanabilecek Kadir’in gözünden seyirciyi filme ortak ederken, bilumum şiddet, karanlık ve umutsuzluk sahneleriyle bizi iyice sersemletiyor. Filmde birkaç kez ekranın tümünden kararmasıyla “ölüyor,” ve en son ölümcül darbeyi örgütün Kadir’i infaz etmesiyle alıyoruz. Kısacası Alper sanki filmde kimse “canlı” çıkmasın istiyor. Feride Çiçekoğlu, Şehrin İtirazı isimli kitabında Tayfun Pirselimioğlu filmlerine atıfla bu zavallı erkek karakterlerin başı çektiği distopik

filmlerin seyirciyi konumlandırışını şöyle özetliyor: “Her yerin birbirinin aynı ve aslında hiçbir-yer olduğu bu âlemde, hiçbir şey değişmemiş, her şey kendini aynen tekrar etmektedir, biz de karakterlerle beraber yüzümüzü kaybetmiş ve “hiçbir-kimseye” dönüşmüşüzdür,” (Çiçekoğlu, 2015: 94). *Abluka* için de (sürekli bir tekrar duygusu olmasa da) seyircinin konumlandırılışı “hiç kimse,” “hiçlik” ya da “ölü” olmak terimleriyle ifade edilebilir. Buradan faşizmin beslediği “küçük, ürkmüş, umutsuz” insan tipolojisine işaret edildiği söylenebilir. Ancak angaje bir sinemanın olmazsa olmaz “misyonerlik” duygusunu (Ernst Bloch’un meşhur “Umut İlkesini”) hiç taşımayan bu yeni sinemamızın, bizi çok daha yoğun bir faşizmin saldırıları karşısında tamamen savunmasız kıldığı ve bu bağlamda neredeyse faşizmi besleyen bir yöne girdiğini savlamak da mümkündür.

Birgün Pazar, 15 Kasım 2015

Körfez

Körfez, Mimar Sinan ve Sorbonne’da sinema eğitimi alan, daha sonrasında ise yapımcı olarak kariyerine devam eden Emre Yeksan’ın ilk uzun metraj yönetmenlik denemesi. Ödüllü Türk filmlerinin ardı ardına gösterime girmeye başladığı 2017’nin bu bereketli son günlerinde Fikret Reyhan’ın başarılı filmi *Sarı Sıcak* ile aynı zamanlarda gösterime giren *Körfez*, *Sarı Sıcak*’la ortak bir “afiş kardeşliği” de paylaşmış. Genç bir erkek karakterin tekil resmedilişinden ibaret bu afişler, artık bağımsız Türk Sineması’nda fazlasıyla aşına olduğumuz, siyaset ve tarih dışı, sürekli “kaybeden,” şiddet eğilimli, giderek paranoyak bir orta sınıf erkek karakterin distopik öyküsüne odaklanır gibi durmakta. Ancak en azından *Körfez*’in, Ulaş Tuna Astepe’nin canlandırdığı Selim isimli kahramanının yüzünü resmeden afişinde, alışıldık “arızalı” ifadeden ziyade, belki de oyuncunun yumuşak mavi bakışlarından gelen bir “kendiyile barışık olma durumu” da gözden kaçmıyor. 2016/17 sezonunda özellikle *Mavi Bisiklet*, *Babamın*

Kanatları ve *Kaygı* filmleriyle yeniden hayatını biçimlendirme gizilgücüne sahip, yaşayan, hisseden “özneler” doğru küçük de olsa bir meyil göstermeye başlayan sinemamızın, hiçlik-yokluk-hissizlik üçgeninden çıkmasının yeni emarelerini bulma umuduyla *Sarı Sıcak* ve *Körfez* arasındaki zor tercihi *Körfez*’den yana kullandık. Gerçi *Sarı Sıcak*’ın daha fazla ödülü vardı ama Nuri Bilge’den bu yana artık ödüllere de fazla bir imanımız kalmadığı için, vakti dar olan pek çok sinema meraklısı gibi, çok başarılı olduğuna hiç şüphemiz olmasa da *Sarı Sıcak*’ı başka bir buluşmaya bırakarak *Körfez*’in biraz alegorik, biraz kişisel, biraz politik ve birazcık da amatör dünyasına kendimizi bıraktık.

Körfez oldukça basit bir hikâye etrafında şekillenen ve temelde kahramanımız Selim’in İzmir’le kurduğu sevgi-nefret ilişkisini yarı sinemasal-gerçekçi, yarı alegorik bir dille ifade etmeye çalışan bir yapım. Bu bağlamda filmin başrol oyuncular arasında Selim, onun garip, fırlama asker arkadaşı Cihan (Ahmet Melih Yılmaz) ve İzmir’i saymak yanlış olmaz. İstanbul’daki hayatına eşinden boşanınca veda eden ve nereye koyacağını kestiremediği üç beş dünyalık eşyası ile İzmir’e ana baba yanına geri dönen Selim’in hikâyesini anlatıyor *Körfez*. Ne yapacağını nereye gideceğini bilemeyen, yine bağımsız Türk filmlerindeki (Camus’nün *Yabancı* romanını anımsatan) donuk sosyopat adamlar gibi biraz boş bakan, fazla tepki vermeyen Selim, asker arkadaşı Cihan sayesinde daha “yaşayan” merkezin dışında bir İzmir’le tanışır. Ancak Selim’in diğer Türk filmlerinde karşımıza çıkan zavallı adamlardan temel farkı belli bir “iyileşme” umudunu, yaşama gizilgücünü barındırmasıdır. *Körfez*’den yayılan dayanılmaz koku yüzünden bütün eş dost, hısım akraba İzmir’i terk edince boşalan şehir, Selim’e, hiç hatırlayamadığı tekinsiz asker arkadaşı Cihan’a ve şehirdeki diğer “mülsüzlere” kalır. Sahilde yaptığı gezintiler onu çamura bulasa da, şehrin ara sokaklarında, çingene mahallelerinde, uzak mesire yerlerinde kimliksiz, eşyasız, kazanma takıntısı olmadan yaşayan dost kalabalık Selim’i biraz olsun ferahlatacaktır.

Körfez, bu basit hikâyesini, yönetmenin uzun zamandır biriktirdiği anlaşılan değişik imge ve alegorilerle zenginleştiriyor.

Filmin başındaki falcı sahnesi, filmin ana eksenindeki karakterler konuşurken kameranın konuyla ilgisi olmayan hizmetçi, garson gibi kişilerin peşinden gidip esas insanlar konuşurken diğerleri ne yapar gibi son derece hoş bir takıntının izini sürmesi, körfez yangınını izleyen ana oğul'un *deja-vu* meselesi üzerine yaptıkları konuşma, İzmir boşaldıktan sonra Selim'in şehirde keşfettiği sokaklar, o sokakların birinde boş buldukları arabayı olanca neşeleri ile parçalayan çocuklar, işe yaramayan eşyalarını en sonunda sahilde yakmaya karar veren Selim'i gören polislerin arabadaki bol küfürlü ve biraz da mizahi konuşmaları, Emre Yeksan'ın filmine kattığı özgün parçalardan bazıları. Bu parçalar ve başrol oyuncusu Ulaş Tuna Astepe'nin mahzun ama yine de umutlu ifadesi filmi izlenir kılıyor. Ancak yine de filmin genel olarak bazı "kopukluklar" içerdiği, bu güzel parçaların birbiriyle bağlantılarında biraz teklemeler olduğu, gereksiz yeme, içme, oturma kalkma sahnelerinin filmin şiirselliğini zedelediği söylenebilir. Ayrıca filmin başat metaforu "koku" meselesi belki biraz daha toplumsal, politik bir zeminde değerlendirilebilirdi. Bir de müthiş yüz ifadesine rağmen oyuncu Astepe'nin "vücut dili" sanki bazen yetersiz kalıyor. Filmin zaman zaman "akmayan" anlatısı gibi Astepe de, muhtemelen kendisinden öyle istendiği için, bazen fazla donuk, tepkisiz bir duruşa kayıyor. Asker arkadaş Cihan'ın (A. Melih Yılmaz) dramatik altyapısı daha kuvvetli seyirciyi alıp götüren oyunculuğunun çoğunlukla kurtarıcı olduğu *Körfez* gene de bütün eksikliklerine rağmen çok başarılı, akılda kalıcı ve etkileyici bir ilk film.

Birgün Pazar, 10 Aralık 2017

Daha ya da “Mizantropi” Üstüne

Özcan Alper’in hüznü ve lirik *Sonbahar* filminden hatırladığımız başarılı oyuncu Onur Saylak yönetmenliğe soyunmaya karar vermiş ve Hakan Günday’ın *Daha* adlı romanından esinlenerek bir film çekmiş. Sinematografik açıdan filme getirilebilecek çok fazla eleştiri yok aslında. Gerçekten de usta yönetmenlere taş çıkartırcasına, mükemmel bir sinema diliyle, oyuncularından da maksimum başarı alarak filmini kotarmış Onur Saylak. Artık sinemamızda muhtemelen yeni bir tür (genre) olarak kodlamamız gereken “ebeveyn ya da otorite zulmü altına inleyen zavallı adam” tarzına yeni bir halka daha eklediği filmi, yine benzer bir arka alana sahip kardeşleri *Sarı Sıcak*, *Sarmaşık*, *Abluka* gibi evrensel standartlarda bir yapım. Hatta diğer “zavallı adam” filmlerine kıyasla Saylak’ın filminin çok daha usta işi olduğunu söylemek bile mümkün. Gerek mekân kullanımı, gerek rap müziğin dinamizmi ve renk seçimleriyle melodramatik, yorucu hikâyesini hayatın içine yedirmiş gibi de duruyor. Hatta film, benzer tarzdaki boğucu yapımların aksine (son 15 dakikasına kadar) hiç de “klostrofobik” değil ve bu bağlamda seyirciye zulüm de etmiyor. Ancak ne yazık ki bütün bu yorumlar, Saylak’ın filmine hazırladığı inanılmaz “kötücül” ya da “mizantropik” (insan sevmez) sonla yerle bir oluyor ve bize de bu satırların devamını yazmak düşüyor.

Filmlerin, bütün akışı nasıl olursa olsun, “son” noktada söyledikleri bazen çok belirleyici olabilir. Son dönemlerde, festival piyasasına oynayan yapımlarda çoğunlukla filmin sonu diye bir şey kalmamış ve anlatı aniden kesiliyor olsa da, hâlâ filmi belli bir şekilde “bitirmeyi” seçen yönetmenler var. Örneğin Michael Haneke filmleri, uzun süre sıradan bir insanın sıradan yaşantısının peşinden giderken aniden bir tokat patlatarak sonlanır. Yine yerli sinemamızdan Ceylan Özgün Özçelik’in *Kayı*’sı gene fazlasıyla kanıksadığımız kâbus ve gerçek arasında gidip gelen klostrofobik bir orta sınıf filmi gibi dururken, bütün bu hafıza gelgitlerini unutulmaya, unutturulmaya yüz tutmuş Sivas Katliamı’na bağlayarak beklenmedik müthiş bir “derinlik” yakalar. Kısacası filmin “sonu” bütün resmi değiştirebilir. *Daha* filmi savaştan kaçan göçmenleri taşıyan insan taciri acımasız, her şeyin “para” olduğunu düşünen Ahad ve onun İstanbul Erkek Lisesi’ni kazanacak kadar zeki olan ama her nedense sonunda babasından bile beter olmayı seçen oğlu Gaza’nın hikâyesine odaklanıyor. Filmin insan sevmelik (mizantropi) eksenli felsefi aslında en baştan beri filmin her yanında ara ara kendini belli etmekte. İlk sahneden “tarihte insanın kullandığı ilk alet... başka bir insandı” şeklindeki veciz ama tarihsel olarak “yanlış” ifade ile karşılanırsınız. Filmin akışı boyunca özellikle Ahad’ın ağzından dinlediğimiz her şeyin “güç ve para” olduğu nidalarının yanı sıra, filmin baş anlatıcısı Gaza’nın (artık büyümüş) sesinden duyduğumuz “hey mülteci zaten başka bir ülkeye kaçsan ne olacak ki, herkes senden nefret edecek, gittiğin mahallede emlak fiyatları düşecek” sözü de fazlasıyla “genelleştirilmiş” bir nefret hissiyatını filme yedirir. Yine de Gaza’ya kendilerince kol kanat geren ve görece “iyi kalpli” anarşik insan kaçakçısı kardeşler, Gaza’nın çocukça hayalleri, babasına rağmen kazandığı lise sınavı, babasının annesiyle sevişmek için öldürdüğü mülteci çocuğa karşı geliştirdiği edilgen ama içli hassasiyet filmi izlenir kılar. Ta ki Gaza, “madem kaçamıyordum o zaman ben de bu deliğin Tanrısı olmaya karar verdim” diyene kadar. Filmin bundan sonraki bölümü, film sonlanana dek Gaza’nın gittikçe artan ve mantık sınırlarını zorlayan sadizmini yansıtır. Gaza bu konuda

o kadar ileri gider ki, göçmenlerin hava aldıkları yegâne kapağı kapatarak onları adeta ölüme mahkûm eder ve çırpınışlarını fındık fıstık yiyerek kameradan izler. Aslında filmin asıl sorunlu yanı seyircinin özdeşleştiği ve bu bağlamda “umut”u yansıtan genç Gaza karakterini de kötülere katarak tüm umudu yok etmesinden de öte, Günday’ın kitabından aldığı çok çarpıcı uzun bir tiradı üst ses (Tanrı’nın sesi) olarak sunmasıdır. Özetle şöyle der üst ses: “...Dünya yüzünde yaşayanlar ve yaşamış olanlar, bir şekilde hayatta kalanlar, soykırımlardan, katliamlardan, sürgünlerden sağ çıkanlar, hep en korkak, en acımasız, en kötülerdi ya ben ya o diyenlerdi...” Bu noktadan sonra artık sözün bittiği yere geliriz, çünkü artık hikâye Ahad ve Gaza’nın tekil yaşantılarının değil, varolan bütün insanlığın kısa bir özeti, adeta insan olmanın “lanetli” halinin bir dışavurumu haline gelir. Varolan ve varolmuş, bir şekilde hayatta kalmayı becermiş olan herkes bir “kötülüğün” meyvesidir. Ontolojik bir meseledir artık bu: Gaza kendini savunamamış bir kurbandan da öte, zaten “hep varolagelmış” ve artık neredeyse kural olmuş nefret edilesi bir insan portresinin gerçekçi hikâyesi olarak sunulur: Katışıksız bir “mizantropi” örneği olarak...

Bu noktadan itibaren kısaca insan nefreti yani “mizantropinin” ne ifade ettiği ve nasıl bir siyasal kurguya hizmet ettiği üzerine birkaç yorumda bulunmak istiyorum. İnsan doğasına bakış, siyaset felsefesinin temel taşlarındandır. İnsanı “olumlu,” en azından “eğitilebilir” gören düşünce okulları çok daha barışçı, paylaşımcı, dayanışmacı toplum modelleri üzerinde yoğunlaşır. Daha iyi bir gelecek için çalışma şevkine sahip bu öğretiler arasında Platon’un *Devlet*’inden, Jean Jacques Rousseau’nun Doğrudan Demokrasisine, Marx’ın “üreten, çalışan insanı” temel alan, yabancılaşmamış emeğin olası kılındığı toplum modeline kadar pek çok örnek sayılabilir. “İnsan” toplumsal rolleri, içinde yaşadığı siyasal, iktisadi sistem içindeki konumlanışı ile şekillenir. Oysa insanın “kötü” olduğunu savlayan felsefi kuramlar, özellikle Hristiyan teolojisinin St Augustine ile devam eden kolu, insanı siyasal, toplumsal ilişkilerinden azade bir şekilde, cennetten kovulmuş, “düşmüş” bir varlık olarak kurgular. Ve

bu düşmüş varlığın tek kurtuluşunun “Tanrı Devleti” olduğunu varsayar. Rönesans’la beraber bu metafizik insan nefreti kendine daha “materyalist” bir veçhe bulur. Makavel ve sonrasında Hobbes’la devam edecek olan, “insan insanın kurdudur” ve tek gerçek “güç siyasetidir” anlayışına evrilir. Bu arada kapitalizm ve onun mülkiyetçi toplum ilişkileri de hızla gelişmektedir. Mizantropi modern çağda özellikle Nietzsche, Heidegger, De Man gibi düşünürlerin “hiççi,” karamsar felsefelerinde de kendine sağlam bir temel bulur. Onur Saylak’ın filminde bahsettiği o katliamları, sürgünleri, vahşetleri hiç acımadan yapan insan güruhu temelde bir tür “mizantropiden” beslenir. Çünkü onlara göre insan acınası bir varlık değildir. İnsan kötüdür, o zaman her şey mübahtır. Güce tapmanın, faşizmin, ırkçılığın, otoritaryanizmin ve bilumum siyasal vahşetin temelinde benzer bir “mizantropi” vardır. “Kimseye acımam” felsefesi, kimsenin özde “iyi olmadığı,” herkesin sadece güç çekişmesinde “yenen-yenilen” ekseninde anlam kazandığı bitmek bilmez bir savaşı ifade eder. Kısacası insan doğasına “mizantropik” yaklaşım temelde gerici, siyasal olarak tutucu, faşizan bir dizgeye kadar uzanabilir. Tabii ki bazı insanlar büyük vahşetlerin mimarı olmuştur, tabiatı katletmiştir, insanın ne olduğu (ya da bir doğası olup olmadığı) tartışmalı bir konudur. Ancak insanı “toplumsal ilişkileri içerisinde” anlamaya çalışmak, insana ontolojik (ve bu bağlamda da felsefi olarak fazlasıyla “idealist”) bir kötülük atfedip durmaktan daha akliselim bir yaklaşımdır.

Daha filmi, insanın ontolojik olarak kötü olduğu inancını, belki fazlaca da ayırdına varamadan, yeniden üretiyor. Bu bağlamda da o korkunç edimleri yapanların “zihniyetini” istemeden de olsa “anlaşılır” ya da “insanın olağan hali” kılıyor. Basbayağı da kötülüğe, şiddete “alışmamıza” yol açıyor. Ve geriye eleştirecek, mücadele edilecek fazla bir alan bırakmıyor. Ayrıca tarih boyunca ve günümüzde onca haksızlığa, adaletsizliğe dişleriyle, tırnaklarıyla, bedenleriyle direnenlere, işgal altındaki diyarlarda (mesela Filistin’de) tankların önüne yatanlara da en hafif tabiriyle, haksızlık ediyor.

Birgün Pazar, 21 Ocak 2018

Son Dönem Sinemamızdan Kadın Fragmanları

Ataerkil toplumumuzun reiserkil bir modele doğru hızla evrildiği son birkaç yıla genel bir bakış attığımızda, 2018'in 8 Mart'ında, kadınların sinemamızdaki yeri hakkında neler söylenebilir? Öncelikle son beş yılda film yapmaya soyunan ve başarılı olan kadın yönetmen sayısının hiç de az olmadığını belirterek başlayabiliriz. Toplumumuzun cinsiyet ve fırsat eşitliği açısından hızla gerilere düşmekte olduğu düşünüldüğünde sinema sektöründeki durumun genel tablo içerisinde hiç de fena durmadığı söylenebilir. Son yıllarda ödüllü bağımsız filmlere imza atan Emine Emel Balcı, Senem Tüzen, Ayşim Türkmen, Belmin Söylemez, Ahu Öztürk, Ceylan Özgün Özçelik ve tabii ki artık "eski ustalar" olarak sayabileceğimiz Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer gibi sinemacılar bu alanda Yeşilçam'dan kalma erkek egemen tekeli (bir zamanlar Bilge Olgaç'tan başka bilinen hiçbir kadın yönetmen yoktu) çoktan yerle bir etmiş görünüyorlar. Yine daha popüler kanattan Gupse Özay ve Gülse Birsell gibi komedyenlerin, özellikle de gül-

mece gibi erkek egemen bir alanda kazandıkları itibarın en azından dikkate değer olduğu vurgulanabilir. Tabii özellikle bağımsız kadın yönetmenler içki sofralarına ve erkek muhabbetlerine fazla dâhil olamadıkları için dağıtım ve gösterim kanallarında zorluklar yaşadıklarını vurgulasalar da (Tarih Vakfı'nın 8 Mart 2017'de düzenlediğı toplantıda Ayşim Türkmen özellikle bu noktaya dikkat çekmişti) yine de "buradayız" diyebilmekteler. Ancak çoğunlukla "aile arasına" ve "mahallesine" sıkışmış haldeki sinemamızın entelektüel ürünlerinde dahi bir "haremlilik-selamlık" vaziyeti karşımıza çıkmakta. Ramin Matin ve tabii ki sürekli "şarkı söyleyen" postmodern kadınlarıyla Reha Erdem dışında, kadın kahramanları merkeze alan erkek yönetmenlerimiz pek olmadığı gibi, Mert Fırat'ı meşhur ettiğinden beri uzun süredir sessiz kalan İlk-sen Başarır ve *Çekmeköy Underground* filmiyle dikkatleri üzerine çeken Ayşim Türkmen dışında da erkekleri odağı alan fazlaca kadın yönetmenimiz yok.

Öncelikle (metaforik olarak) "haremden" yani kadın yönetmenlerin kadın hikâyelerini anlattığı filmlerden başlarsak, bu filmleri genel olarak iki grupta inceleyebiliriz. Kadın sinemacılarımızın bir kısmı (Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman*, Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar*, Ahu Öztürk'ün *Tozbezi* ve Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* gibi) filmlerinde, her ne kadar mahallesine ya da boğucu işine sıkışsa da görece olarak özgür ruhlu, "bağımsız" karar verebilen kadınları odağı almakta. Bu filmlerde, biraz tekinsiz de olsa belli bir kadın dayanışmasına vurgu yapılmakta. Kadınlar, kolay arkadaş olup empati kurabilmekte, fal bakıp birbirlerinin dertlerine ortak olmakta. Kısacası kadın kahramanlar, "erkek filmlerindeki" orta sınıf ezik kahramanların aksine çok daha güçlü ve tek başlarına olsalar da hayattan kopuk olmayan kişiler olarak betimlenmekteler. Yalnız bu filmlerin çoğunda (Yeşim Ustaoglu'nun toplumsal gerçekçi bir bakışla ortaya koyduğu, erkek şiddetine maruz kalan kadınların hikâyesine odaklandığı *Tereddüt* filmi dışında), yönetmenler, işe yaramaz baba, kayıp koca ya da yatalak erkek kahraman gibi edilgen birkaç erkek figürü ötesinde "gerçek dünya" ve o dünyadaki gerçek kadın-erkek ilişkilerini fazlaca kurcalamaz. Yine de



olumlu pek çok yön barındıran bu “kadın dünyası” filmlerinin yanında, bir diğer grup film ise, son dönem sinemamızda sık sık karşımıza çıkan, “ebeveyn nefreti” üzerine kurgulanır ve henüz aileden kurtulmayı beceremediği için topluma karışması mümkün görünmeyen kadın kişilikleri odağına alır. Belma Baş’ın *Zefir*, Deniz Akçay’ın *Köksüz* ve Senem Tüzen’in *Anayurdu* filmleri gibi, kutsal annelik mitosunu yıkmaya çalışan bu yapımlar bizi en çok sever gözükenin aslında bize sevgisiyle en büyük kötülü-

ğü de yapan olduğunu savlar. Sevgisiyle boğan bu fazla “sahiplenici” ve psikolojik olarak da sağlıklı görünmeyen anneler (*Zefir hariç*) kızlarının onlardan kopuşunu hazmedemez ve *Köksüz*’de biraz daha psikopat bir tonda, *Anayurdu*’nda ise “mahalle baskısı” ve muhafazakâr değerler eşliğinde, kızlarını mutsuzluğa mahkûm ederler. Her şeyin yine “ailede,” özellikle de anne-kız ilişkisi içinde olup bittiği bu filmler, klostrofobik atmosferleri ve içine kapalı hikâyeleri ile kanımca, ne kadın özgürleşmesi ne de toplumsallık açısından fazla bir umut vaat eder.

“Selamlık” tarafına, yani erkek yönetmenlerin, çoğunlukla orta sınıfa mensup erkek karakterlerinin, şiddet, eziklik ve paranoya etrafında şekillenen distopik öykülerine baktığımızda ise “fecaat” bir durumla karşılaşırız. Entelektüel düzeyi yüksek bir seyirci kitlesine hitap eden, bol ödüllü bu bağımsız filmlerde kadın imgesi ya geleneksel bir anneden ibarettir (*Tepenin Ardı*) ya hiç yoktur (*Sarmaşık*, *Sarı Sıcak*) ya da cezalandırılmayı hak eden ve fazla da önemi olmayan bir *femme fatale* şeklinde tezahür eder (*Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *Abluka*, *Daha*). Son derece eril bir dil benimseyen, narsisizm ve ezilmişlik arasında gidip gelen bu filmler, muhalif yönetmenlerce çekilmiş olmalarına rağmen, aynı anne-kız ilişkisine sıkışmış kadın filmleri gibi despotik baba-eril otorite-kurban erkek karakter sarmalında, toplumsal bir hareketlilik yaratmaktan çok, patolojik haleti ruhiyeyi betimler ve (bir ölçüde de) yeniden üretirler. Öte yandan yine distopik ya da nostaljik bir atmosferi olan ama daha yerli ve yumuşak hikâyelere odaklanan bazı “selamlık” filmler ise yine kadını sıradan bir ayrıntıya indirgeyen “erkek dostluğuna” yoğunlaşır (*Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Buğday*)... Umarız gerçeklikle bağını daha toplumcu ve “mütevazı” bir çerçevede kurgulayabilecek, çoğulcu ve “karizmasız” kadın ya da erkek yönetmenlerin “kadınlara” dair anlatacak daha farklı hikâyeleri sinemamızda kendine ilerde daha çok yer bulabilir.

Birgün Pazar, 4 Mart 2018.

Kişisel Bir Kış Uykusu Yorumu

Yılmaz Güney'in *Yol* filmiyle büyük ödül kazandığı Cannes film festivalinden, yıllar sonra, 2014'de, yine Nuri Bilge Ceylan'ın en büyük ödülle dönmesi bütün sinemaseverleri şüphesiz çok heyecanlandırmıştı. Aynı Yılmaz Güney gibi yumruğunu sıkı Ceylan, gazetelere verdiği röportajlarla da esaslı bir film yaptığı hissini uyandırmaktaydı. Kâh din meselesinden, kâh entelektüelin yurdumuzda rolünün ne olduğu konusuna dek pek çok çerçevede üzerine yorumlar yapılan bu "başyapıtı," bir sinema yazarı olarak ilk gösterime girdiği dönemlerde bir türlü görememiş olmanın sıkıntısıyla aylardır kıvranmaktaydım. *Üç Maymun*'dan beri hiçbir Ceylan filmi seyredelememişim. Zaten *İklimler*'den beri Ceylan sineması ile aram yoktu. Hatta artık ondan fazla bir beklentim de kalmamıştı. Ama işte bu büyük ödül ve filmin dayanılmaz görünen üç buçuk saatlik kurgusunun çağrıştırdığı muazzam "başyapıt" hayaliyle Ceylan'ı kendi çapımda affetmeye ve güzel bir temmuz akşamımı bu filme vakfetmeye karar verdim. Eskiden profesyonel aktörlerin yanına bile yaklaşmak istemeyen, bu yüzden de akrabalarını filmlerinde oynatan Ceylan'ın son dönemlerde medyatik isimlere filmlerinde yer vermesi çok tuhaf görünse de Demet Akbağ, Haluk Bilginer gibi popüler isimlerin varlığının da bir şekilde hazmedilebileceğini düşündüm ve çok geç olsa da bu göreve giriştim. Yorgun ama gene de umutluydum, Beckett'in de dediği gibi, hep yenilsek de olsun yine denemeliydik, daha iyi yenilmeliydik.

Filmi seyrettiğim üç buçuk saati kısaca özetleyecek olursam, sürekli olarak ayağımı sinirli bir şekilde salladım ve dakikaları, saniyeleri saydım. Şimdiye kadar çok çeşit film seyrettim; bir kısmı deneysel denebilecek sınıflandırmaya giren, sinemasal alışkanlıkları zorlayan filmlerdi. Çok ağır, çok konuşmalı, çok iğrenç, çok şiddetli vesaire, vesaire. Ama çoğu zaman bu filmlere "kötü" şeklinde bir yafta vurmak adil değildi. Çünkü samimi ve

gerçek bir “çaba” söz konusu idi. Ayrıca sinemanın ne olması gerektiği konusunda çok katı ve kural koyucu sözler söylemeye de kimsenin hakkı yoktu. Ancak bunca sene bu işe birazcık emek harcamış bir insan olarak affınıza sığınarak şunu söylemek isterim ki *Kış Uykusu* son yıllarda seyrettiğim (tabii ki bana göre) en zayıf filmdi. Sanatçılarımızın yurt dışındaki başarılarını çekemeyen bir örümcek kafalı değilim. Ceylan’la kişisel bir sorunun da yok. Sadece kendi fikrimi ortaya koymak zorunda hissettim.

Kış Uykusu en başta “sinematografik” bir film değil. Yani bir “sinemacının” filmi değil. Eskiden TRT’de belgesel çeken ya da program yapan memur televizyoncular olurdu. Kamerayı bir konuşmacıdan öteki konuşmacıya çevirerek “görüntülü radyo” programı yaparlardı. Çağdaş sinemada bu tarz bir anlatım dilini benimsemek istemeyen pek çok değerli sinemacı (böyle yapımları şart olmamakla beraber) konuşmayı minimize ederek görsellerin diline ağırlık vermeyi seçerler. Dünya sinemasından aklıma gelen ilk örnek Otar Iosseliani. Neredeyse filmlerinde hiç konuşma yoktur. Nedenini sorduklarında ise şöyle der: “Ben radyo programı değil, film yapıyorum.” Tabii, bu kadar konuşma ağırlıklı bir yapıyı, görselleştirilmiş “kitap” olarak da yorumlamak mümkün. O zaman belki de kitap yazarak insanlara ulaşmaya çalışmak daha doğru olur. Hele de eski bir fotoğraf sanatçısı olan Ceylan’ın görselliği, sinema dilini (yani kameranın dilini kullanarak bir hikâye anlatmayı) bu kadar arka alana itmesinin sebebi ne olabilir? Film neredeyse baştan sona kapkaranlık mekânlarda iki ya da üç konuşmacı arasında geçiyor. Şunu altını çizerek vurgulamakta fayda var: Filmin yarısından fazlasını gözlerinizi kapatarak takip edebilirsiniz ve fazla bir şey kaçırmış olmazsınız.

Öte yandan dünya sinema tarihinde metnin ağırlıkta olduğu ve dramatik yapının, görselliğe baskın çıktığı başarılı pek çok örnek de mevcuttur. Eric Rohmer’in birçok filmi böyledir. Ama burada tabii metni dikkatlice takip edebilmek ve bu sözcük selinden “anlamalı” bir şeyler çıkarabilmek umulur. *Kış Uykusu*, kanımca bir sürü gereksiz laf kalabalığı içerisinde her şeyi söylüyor ama bir o kadar da “hiçbir şey söylemiyor.” Postmodern bir belirsizlik ve fazlalık seli içerisinde karakterler anlatıyor, anlatıyor ama hiçbir şey ifade edemiyorlar. Kısacası pek çok diyalog son derece ge-

reksiz ve yapay. Filmi lüzumsuz yere uzatmaktan başka hiçbir işe yaramayan bitmek bilmez tekrarlar, duraklamalar, alınganlıklar, iğnelemeler, saldırılar sinematografik hiçbir amaca hizmet etmediği gibi edebi bir tatmin de yaratmıyor izleyicide. Bu kadar söze rağmen film “derinleşmiyor,” insana “dokunamıyor.” Bu yapaylık hissine, seçilen oyuncuların tarzları ve “ezberden” replik okuma duygusunu silmekten uzak oyunculukları da büyük katkı sağlamakta. Örneğin Demet Akbağ’ın belirgin estetikli yüzü herhangi bir “sahici” ifadeye yer veremezken, nefes almadan söylediği iki üç satırlık cümleler de rolünü iyi ezberleyen bir tiyatrocuyu çağrıştırmakta. Aynı oturmamış durum (elinden geleni ortaya koymaya çalışsa da) Melisa Sözen ve uzun replikleri için de geçerli. Karakterlerin iyice ayrıntılı kılınmamış olması, elle tutulur, inandırıcı kimliklere dönüşememeleri hem bu uzun ve saçma diyaloglara mahkûm olmalarından hem de zoraki rollere büründürülmelerinden kaynaklanıyor. Örneğin Nejat İşler’in canlandırdığı baba figürü, filmde çok temel bir öneme sahip olmasına karşın benzer sıkıntılar yüzünden bir anlamda “harcanıyor.” Elbette çok başarılı oyuncular da var. İlyas rolünü oynayan küçük oyuncu bence muazzam bir iş çıkarmakta. Keza İmam rolündeki Serhat Mustafa Kılıç oldukça inandırıcı. Özellikle Haluk Bilginer’e şapka çıkarmak gerek. Bu film Cannes’da bir ödül alacak idiyse bence en iyi erkek oyuncu ödülünü almalıydı. Muhtemelen Haluk Bilginer olmasaydı bu cansız, anlamsız replikler hiç bir kapıyı açamayacaktı.

Son olarak filmin genel havasındaki korkunç bunaltıcılığı ve boşluğu çok “yıkıcı” bulduğumu belirtmem gerekiyor. Hiçbir canlılığın, umudun, sevginin barınmadığı bu karanlık dünyada, bir iyi, bir kötü olan ve bu şekilde çok katmanlı bir yapıya bürünerek pek “karmaşık” olmayı uman karakterler, elle tutulur bir kişilik çözümlemesine imkân tanımayarak filme boş boş bakmamıza sebep olmaktadır. Elbette ki insanı anlamak ve anlatmak zordur. Karakterler çok katmanlıdır, olaylara bakış ve yapılan tercihler de. Ama insan sürekli bir o yöne bir bu yöne gidip gelen bir sarkaç da değildir. *Kış Uykusu*’nun karakterleri sürekli birbirleriyle yer değiştirmekte, yabancılaşma ve yakınlaşma arasında savrulup durmaktadır. Aydın yardımsever ama kibirli,

ama bencil, ama sade, ama acımasız ama şefkatli, ama yalancı, ama dürüsttür... Atı serbest bırakır ama tavşana kıyar. Doğa dostudur ama ava çıkar. Entelektüel ve hassastır ama imamın ayaklarından tiksinecek kadar da acayip. Sevgi var mıdır yoksa hepsi yalan mıdır? Nihal günahkâr ve aptal bir burjuva kadın mıdır, yoksa iyi yürekli ama şanssız bir melek mi? İsmail (Nejat İşler) psikopat mıdır, yoksa burjuva kadınına haddini bildiren bir Mesih mi? Yoksa sadece erkek gücünü haddini bilmez kadına gösteren yarı entel bir maço mu? Bu liste böyle uzar gider. Sonuç olarak hepsi hem öyledir hem değil. Yani her şey hem vardır hem yoktur. İnsan pek yalnızdır, pek de güçsüz ve fenadır. Anlaşılan en gerçek şey kırmızı halılar ve havalı festivallerdir.

Ama acaba onlar da “gerçek” midir? Verdikleri ödüller ne anlam ifade eder? Neye hizmet eder, kazananlar nasıl seçilir? Cannes’daki jürinin bu kadar söze dayanan bir filmi (Türkçe bilmiyorlarsa) tercüme edilmiş altyazı okuyarak ödüllendirdiği unutulmamalıdır (belki de Ceylan ödülü altyazı tercümanı ile paylaşmalı). Ya da belki de jüri filmin eksikliklerini bu yoğun metin “tercümesi” yüzünden görememiş olabilir mi? Onun dışındada perde arkasında neler dönüyor tabii tam bilememekteyiz. Ben, muhtemelen Ceylan’ın da bu ödülü beklemediğini tahmin ediyorum. Üzerine bir görev yüklenmiş, istemeye istemeye bu işleri yapıyor havası olan yönetmen jürinin kararına oldukça şaşırmış görünmektedir. Hatta benim daha ileri bir düşsel sahnem ise bilim dünyasına “Alan Sokal vakası”⁶ olarak geçen hadisede olduğu gibi, Ceylan’ın ortaya çıkarak şöyle demesi: “Ey ahali, ben böyle anlamsız saçma sapan bir film çektim. Ve buna ödül verdiler. İşte ben bununla demek istiyorum ki bu festivaller boştur ve aslında jüriler de sinemadan filan anlamıyor. İşte ben bu filmi bunu kanıtlamak için çektim!”

Temmuz, 2014

6 New York Üniversitesi’nde fizik profesörü olan Alan Sokal, 1996 yılında *Social Text* isimli bir postmodern kültür dergisine tam da postmodern bir dergiye yakışır bir makale yollar. Ardından, yazdığı makalenin tamamen saçma olduğunu ve amacının postmodernitenin ipliğini pazara çıkarmak olduğunu beyan eder. Böylece “Sokal Vakası” başlar ve postmodern felsefeciler ile “solcu” pozitif bilimciler arasındaki tartışma yeni bir boyut kazanır.

Ahlat Ağacı

1990'ların sonlarına doğru üniversite kantininde gördüğüm bir afişle Nuri Bilge Ceylan'ı tanıdım. *Kasaba*'nın afişiydi ve siyah beyaz fotografik şiirselliğiyle daha görmeden filme âşık etmişti. Sonrasında *Mayıs Sıkıntısı* ve hatta *Uzak* bile, aynı sinema estetiğini başarıyla sürdürdü. Ceylan politik filmler yapmıyordu ama filmleri o kadar sade, samimi ve sinematografikti ki kendi deyimiyle “aşırılıklar kültürüne bir başkaldırı” idi adeta. Endüstri içindeki yoz ilişkilerden hoşlanmadığı için sadece yakın akraba ve arkadaşlarını filmlerinde oynatıyor (*Mayıs Sıkıntısı* bu süreci çok güzel anlatır), reklâm piyasasına fotoğraf çekmekten nefret etmiş olduğu için de reklâm estetiğini filmlerine hiç sokmamaya gayret ediyordu. Fazla röportaj vermiyor, kendini bir şeylerden korumaya, kaçırmaya çalışıyordu... Acı kayıplar (Mehmet Emin Toprak) ve kendisinin bile “hayra alamet değil” diye yorumladığı onca ödülün ardından bugün Nuri Bilge Ceylan sinemasına, özellikle de *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'na, baktığımda, 20 sene önce Ceylan'ı bana sevdirmiş her şeyin neredeyse tersine dönmüş olduğunu görüyorum. İlk filmlerinden (hatta kısa filmi *Koza*'dan) bu yana filmlerinin genel temalarında belli ortaklıklar hâlâ olsa da (müphemlik, can sıkıntısı, melankoli, aidiyet sorunları) son dönem filmleri sadelikten aşırılığa, mütevazılıktan benmerkezciliğe, melankoliden nihilizme, fotoğraftan diyaloga, münzevilikten sosyetikliğe garip bir dönüşüm yaşadı. Eğer Ceylan'ın filmleri için birer temel anahtar kelime bulmak gerekse (örneğin ilk dönem filmleri için “müphemlik,” “minimalizm,” sonrakiler için “yas,” “kayıp” gibi) *Ahlat Ağacı* için “fazla”

kelimesi uygun düşermiş gibi geliyor. Fazla uzun, fazla belagat, fazla gösterişli, fazla piyasanın içinde, fazla konuşmalı, çok fazla Nuri Bilge Ceylan'lı... Filmde hiç görünmese de adeta filmin her karesinde yönetmenin varlığını hissediyorsunuz. Zaten oraya hiç ait olmadıkları en baştan belli olan ama gerçekten de adeta bir "efendi-köle diyalektiği" içinde canlarını dişlerine takıp yönetmenin istediği oyunu ortaya koyan (ve gerçekten de başarılı olan) aktörlerin hemen dibinde, kameranın peşinde, seçilen bütün sözlerde, her yerde, adeta görünmez bir metafizik güç gibi "O" var. Biz, Angelopoulos ya da Godard sinemasını benzer bir hissiyatla takip ederdik. Ama Ceylan gerçekten "auteur" (yaratıcı yönetmen) mertebesini de aşmış adeta bir "meta-auteur" olmuş. Tabii verilen emeğin hakkını yememek lazım. Müthiş bir disiplin, kurgu, kamera işi ve oyunculuk çabası var. Ayrıca *Kış Uykusu*'na kıyasla, *Ahlat Ağacı* daha fazla kamera dili üzerine kurulu ve bir tür insani iletişim imkânını da barındırıyor. Filmin sonunda, oldukça tekinsiz bile olsa baba-oğul arasında (galiba) kurulan yakınlık da yine umut verici. Ama yine de, Türk sinemasının son dönem başka örneklerinde de sıkça karşılaştığımız, "rahatsız edici" bir şeyler var bu filmde.

Üç saati aşan kurgusu, girift felsefi dokundurmaları ve bu uzun karmaşık arka alanına rağmen onlarca sinemada gösterime sokulabilmesi ile daha ilk baştan bir "tezatlar" yumağı olan filmin öyküsünü özetlemek kolay değil. Filmde Veysel Hoca rolünde müthiş bir oyunculuk ortaya koyan Akın Aksu'nun kendi öz yaşamöyküsünden esinlenerek senaryolaştırdığı film öğretmen okulu mezunu; kadınları, yaşamı, insanları, kısaca hiçbir şeyi sevmeyen ama yazar olmak isteyen Sinan'ın (Doğu Demirkol) öyküsüne odaklanıyor. Sinan'ın babası İdris (Murat Cemcir) bir zamanlar idealist bir öğretmenken ganyan tutkusu yüzünden borç batağına saplanmış, taşrada hor görülen, kayıp bir adam. *Ahlat Ağacı*, asıl eksenini yazar olmak isteyen Sinan ve onun aile öyküsü iken ve bu bağlamda, biraz daha sade bir kurguyla, gerçekten Visconti kıvamında bir epik şaheser olabilecekken, araya giren "kırk yama" biçimindeki (gene) Çehov, Nietzsche, Dostoyevski ve diğer bazı İslami kaynaklardan alıntılanan uzun ve

takip edilemeyen diyaloglarla fazlasıyla “kitabı” bir havaya bürünüyor. Çehov, Dostoyevski ve Nietzsche Ceylan’ın neredeyse her filminde (özellikle de *Kış Uykusu*’nda) çokça yararlandığı kaynaklar. Filmi izlerken aklıma bu meşhur yazarlar, özellikle de Çehov, dile gelse Nuri Bilge Ceylan’a ne derdi, diye bir soru geldi. Acaba Ceylan’a, “Usta, ilk filminden beri her filminde bizlerden bahsettin, kitaplarımızdan alıntı yaptın. Kendin ilginç bir şeyler söylüyor isen eh, söyle, niye sürekli bizi konuşturuyorsun? Yoksa bırak, insanlar bizi kendi kitaplarımızdan doğru şekilde okusun. Bizim elimizde sözlerden başka araç yok mecburen söze dayandık. Senin elinde kamera diye bir mucize var. Onu konuştur biraz da,” derler miydi? Demezlerdi belki demesine ama yine de Ceylan’ın bir zamanlar, “insanlar konuşurken sürekli yalan söyler, bu yüzden filmlerimde fazla söze dayanmak istemiyorum” (Ceylan, 2016) gibi veciz bir laf etmişliği varken neden bu kadar konuşmaya yaslandığı anlaşılır gibi değil. Tabii “sinema-roman” gibi bir tanım da vardır sinema yazınında. Ama bu tanımları yapanlar bile (mesela Alain Robbe-Grillet) oyuncuların, nefes arasını nerede versem diye zorlanacakları şekilde (ve İslami çerçevedeki ilginç tartışma hariç, ne burada ne de *Kış Uykusu*’nda dışı dokunur hiçbir manalı sonuca varmayan) metafizik tiratlara sokulmasını onaylamaz diye düşünüyorum. Ayrıca teknik olarak da bu edebi metinleri takip etmek, anlamak ve bir fikir sahibi olmak sinema denilen “aygıt” içinde fazla mümkün değil. Kitabı okurken altını çizer, sayfasını kıvrır, gerekirse bir daha bir daha dönüp okuyabilir insan. Ama sinemada bunu yapamaz. O yüzden de filmleri optik algılamamanın imkânlarını aşırı zorlayarak yapmanın gereği yok belki de.

Ceylan’ın filmi pek çok farklı açıdan incelenebilir elbette. Kendi adıma Ceylan’ın özellikle son filmlerinde (siyaseten) “Sağ’a kayan” rahatsız edici bir tür estetik kurguladığını düşünüyorum. Filmlerinde hiç siyasetten bahsetmeyen, dünyanın dikkatini çekebileceği ortamlarda kişisel olarak söylediği en radikal söz “güzel ve yalnız ülkem” olan bir sanatçının bile siyasi bir “etikisi” vardır elbet. Çünkü aslında hiçbir şey söylememek ya da Ceylan’ın tercih ettiği gibi “söylenmeye değecek bir şey yok” de-

mek de “politiktir.” Filmdeki başkahraman Sinan en başta “hiçbir şeye inanmayan” insanları sevmeyen, karamsar, kinik bir karakter olarak karşımızda durur. Diktatör olsam buraları bombalarım dediği arkadaşıyla eğlenerek çevik kuvvet olmayı, insanlara biber gazı atmayı tartışır. Hayatın felsefesi stresini başkasından çıkarmaktır. Yazdığı romanı bastırmaya çalışırken “içinde hiçbir inanç ya da ideoloji yok” der. Aslında, özellikle milliyetçi filan da değildir. Çanakkale şehitliği de onu hiç ilgilendirmez. İnsan ruhundaki karanlığa takmış olan Sinan (ve tabii ki Ceylan) bu “karanlığın” toplumsal, siyasal ya da psikolojik boyutlarını hiç ama hiç deşmez. Bu durum “verili” kabul edilir. Edilgen nihilist karakterler öylece bekler (ya da Dostoyevski ve Nietzsche’den satırlar paylaşıırken) istemeden de olsa “statükocu” bir çizgiye otururlar. Onlar hiçbir şey yapmazken, gerçekte ülkede (filmde en ufak bir işareti bile olmayan) pek çok şey olmaktadır. Aslında hem anne (Bennu Yıldırımlar) hem de baba, biraz daha umutlu, bir zamanlar idealist olabilmiş karakterlerdir, ama filme sinen genel “durdurulamayan nihai çöküş” havası, dış mekânlardaki ölümcül renk tonlamaları ile filmin sonundaki ikili son olasılığını (korkunç bir intihar mı yoksa babayı affetme mi) diken üstünde beklememize yol açar. Galiba Ceylan’ın da istediği tam budur. Filmin gösterim sürecindeki magazinsel tartışmalar (Demet Akalın bile olaya müdahil olur), oyuncu seçimlerindeki tuhaf tercihler, filmin daimi ana yapımcısının sansür meselesi karşısında takındığı tartışmalı tutum, filmde çıkar çıkmaz karşınıza gelen (ve filmin “sahiciliğini” allak bullak eden) Murat Cemcir’li banka reklâmları, filmin kapitalizm ve onun güncel-siyasal uzantıları ile de pek derdi olmadığını gösteriyor. Bu tabii sadece Ceylan’a özgü bir tutum değil. Gerek Türk sinemasında gerekse dünya da (Lars Von Trier, Yorgos Lanthimos) benzer bir entelektüel görünümlü “Sağ’a kayış” mevcut. Gene de çıkmadık candan umut kesilmez. *Kış Uykusu*’na kıyasla daha samimi ve “seyredilesi” bir film olan *Ahlat Ağacı* yine de, “kim bilir belki olabilir” dedirtiyor insana.

Birgün Pazar (10 Haziran 2018).

Kaynakça

- Abisel, N. (1994), "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?" Abisel, Onaran, Köker (ed.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ahmad, Aijaz (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londra: Verso.
- Akçam, Taner (2001), *Dialogue across an International Divide: Essays Towards a Turkish-Armenian Dialogue*, Zoryan Institute.
- Aksoy, Mehmet (2003). "Sanat Kırımına Artık Bir Son Verilmeli." *Cumhuriyet*. 23 Kasım 2003
- Aliçavuşoğlu, E. (1999), "Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi: Çehov Beni Isıtıyor," *Cumhuriyet* 2 Aralık.
- Altınar, Birsan (2005), *Metin Erksan Sineması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altyazı Dergisi (2003), "Nuri Bilge Ceylan" (söyleşi), *Altyazı*, Şubat.
- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities*, Londra, Verso.
- Türkçesi, Anderson Benedict (2007), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis.
- Andrew, J. Dudley (1976), *The Major Film Theories*, Oxford University Press.
- Armes, Roy (1987), *The Third World Filmmaking and the West*, University of California Press.
- Armes, Roy (1974), *Film and Reality*, Penguin Books.
- Arslan, Umut Tümay (2015), "Kesik'in Açtığı Yerden Kat Kat Notlar," *Altyazı*, Mart.
- Arslan, Savaş (2011), *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Oxford University Press.
- Artun, Ali (2018). "Çok Kültürlülük Çıkmazı". *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atam, Z., Görücü, B. (1995), "Zeki Demirkubuz Söyleşisi," *Görüntü* 3.
- Avcıoğlu, Doğan (1966). "İlerici Askeri Rejimler ve Marksist Teori," *Yön*, Temmuz.
- Ayfre, Amedée (1969), *Le Cinéma et Sa Vérité*, Paris: Editions du Cerf.
- Bakhtiar, Laleh (1987), *Sufi: The Expressions of the Mystic Quest*, New-York: Thames and Hudson.
- Bakır, Burak (2008), *Sinema, İdeoloji, Politika*, Ankara: Nirengi Sinema.
- Baudrillard, J. (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012), *İmkânsız Takas*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bauman, Zygmunt (2014). *Siyaset Arayışı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernstein ve Gaylyn (1997), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press.
- Best, S. ve Kellner, D. (1998), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bhabha, Homi K. (1983), "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse," *Screen* 24 (6).
- Billig, Michael (1995), *Banal Nationalism*, SAGE Publ.
- Boratav, Korkut (2015). *Dünyadan Türkiye'ye İktisattan Siyasete*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin (2003). *Film History: An Introduction*. New York: Mc Graw Hill.
- Bourdieu, Pierre (2007). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard Univ. Press.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press.
- Ceylan, Nuri Bilge (2003), "Sanki Her şey Kendiliğinden Oluyor Gibi," *Sonsuzkare*, Mayıs.
- Ceylan, Nuri Bilge (2003) *Mayıs Sıkıntısı*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Comolli, Jean Louis ve Narboni, Jean (1999), "Cinema-Ideology-Criticism," Braudy ve Cohen (ed.) *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press.
- Crofts Stephen (2000), "Concepts of National Cinema," John Hill and Pamela Gibson (der), *World Cinema*, Oxford University Press.
- Çapan, Sungu ve Göktürk Yücel (2000), "Böbrek denince..." (söyleşi) *Roll*, Ocak.
- Çelik, Tülay (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. İstanbul.
- Çelik, Tülay (2014). "International Film Festivals: A Cinema Struggling to Exist between New Resources and New Dependencies". *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Çiçek, Özgür (2011), "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey," *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Yaz.
- Çiçekoğlu, Feride (2015), *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği*, İstanbul: Metis.
- Çubukçu, Aydın vd. (2015), *Utanç ve Onur: 1915-2015 Ermeni Soykırımı'nın 100. Yılı*, Evrensel Basım Yayın.
- Dabashi, Hamid (2001), *Close Up Iranian Cinema*, Londra: Verso.

- Daldal, Aslı (2003), "Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı," *Yeni Film* 1.
- Daldal, A. (2005), *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Yayınevi.
- Daldal, A. (2007), "Ararat and The Politics of Preserving Denial," *Patterns of Prejudice* 41 (5).
- Daldal, A. (2010), *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinemas* New-Jersey: Gorgias Press.
- Daldal, A. (2016) "Caligari'den Hitler'e, Distopyalar'dan Yeni Türkiye'ye," *Birikim* 323.
- Deleuze, Gilles (1996), *Cinema 1: The Movement Image*, University of Minnesota Press.
- Dink, Maral (2015), "Hovhannes Tekgozyan'la Görüşme," *AGOS* 993, 15 Mayıs
- Donadio, Rachel, (2014) "A Director Holds Up A Mirror To Turkey," *NY Times*, Dec., 22, www.nytimes.com/2014/12/23/movies/winter-sleep-a-nuri-bilge-ceylan-take-on-turkish-life.html.
- Donoil Valcroze, Jacques, (1963), "İstanbul Nous Appartient," *Cahiers du Cinéma* 143.
- Dorsay, Atilla (2004), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları 1990-2004*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (2004), *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul: Güney Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2008), *Turkish Cinema: Identity, Distance, Belonging*, Londra: Reaktion Books.
- Eagleton Terry (1990), "Nationalism, Irony and Commitment" Eagleton, Jameson and Said (der), *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press.
- Egoyan, Atom (2002), *Ararat: The Shooting Script*, New-York: New Market Press.
- Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks". *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Elsaesser (der.) içinde. Amsterdam University Press.
- Erksan, Metin (1985), "Türkiye'de Entelijansiya Yok," *Ve Sinema*, 1.
- Eryılmaz, Mehmet (2016), *Nuri Bilge Ceylan: Söyleşiler*, İstanbul: Norgunk.
- Estukyan, Pakrat (2015) "Barışmak, Ama Nasıl" *Utanç ve Onur* içinde, Evrensel Basım Yayın.
- Farahmand Azadeh (2002), "Perspectives on Recent International Acclaim For Iranian Cinema," Richard Tapper (der) *The New Iranian Cinema*, I.B.Tauris.
- Finnstein, Howard (2014), "Once upon a Time in Cappadocia:" The Scaping of Winter Sleep" *Filmmaker*, Oct. 28, www.filmmakermagazine.com/88112-once-upon-a-time-in-cappadocia-the-scaping-of-winter-sleep/

- Foucault, Michel (2016), *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fukuyama, Francis (1993), *The End of History and the Last Man*, Newyork: Avon Books.
- Gellner Ernst (1983), *Nations and Nationalism*, Cornell University Press.
- Harvey, David (2003), *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, Susan (2000), "Framing National Cinemas," Mette Hjört and Scott Mackenzie (der), *Cinema and Nation*, Routledge.
- Hebdige, Dick (1986), "Postmodernism and 'the other side.'" *Journal of Communication Inquiry* 10 (2).
- Higson Andrew (2000), "The Limiting Imagination of National Cinema," Mette Hjört and Scott Mackenzie (der), *Cinema and Nation*, Routledge.
- Higson A. (1989), "The Concept of National Cinema," *Screen* 30.
- Hill, John (1992), "The Issue of National Cinema and British Film Production," Duncan Petrie (der.) *New Questions of British Cinema*, Londra: British Film Institute.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press.
- Hjört, Mette and Mackenzie, Scott (2000), *Cinema and Nation*, Londra: Routledge.
- Hjort, Mette (2005), *Small Nation Global Cinema: The New Danish Cinema*, University of Minnesota Press.
- Iordanova, Dina (2015). "The Film Festival as an Industry Node" *Media Industries Journal*. 1 (3): 7-11.
- Jacob, Gilles ve Fremaux, Thierry (2006). "Il ne faut pas que ce soit le marché qui fasse la sélection" *Le Monde*, 17 Mayıs. https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/17/gilles-jacob-et-thierry-fremaux-il-ne-faut-pas-que-ce-soit-le-marche-qui-fasse-la-selection_772918_766360.html. Erişim Tarihi: 2 Kasım 2020.
- Jacobs, Lewis (1939), *The Rise of the American Film*, New-York: Harcourt-Brace.
- Jameson, F. (1984), "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review* I (146).
- Jameson, Fredric (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 .
- Jameson, F. (1992), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.
- Kabbani, Rana (1986), *Europe's Myths of Orient*, Londra: Macmillan Press.
- Kant, Immanuel (1960), *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, Los Angeles: University of California Press.

- Kaplanoglu, Semih (2010). *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş (1990), "Halit Refiğ Sinemasındaki Süreklilik ve Değişim," *Beyaz Perde* (Mart).
- Kellner, Douglas ve Best, Steven (1991), *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Guilford Press.
- Kellner, Douglas (1989), *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism*, Stanford University Press.
- Kennedy, Tim (2009), "Yılmaz Güney Sineması," Müjde Arslan (ed.) *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul: Agora Yayınları.
- Kracauer, Siegfried (1960), *Theory of Film*, Princeton University Press.
- Kracauer, S. (2010), *Caligari'den Hitler'e: Alman Sineması'nın Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayın
- Kutlar, Onat (1968), "Yeşilçam," *Papirüs*, Kasım.
- Langer, Suzanne (1953), *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Lash, Scott ve Urry, John (1985) *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Lemarié, Y. (2001), "Nuages de Mai, Je vous aime tant," *Positif*, Nisan.
- Lukacs, Georg (1996), "The Ideology of Modernism," Terry Eagleton (der.) *Marxist Literary Theory*, Oxford: Blackwell Publ. Lukacs, G. (1987), *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukacs, G. (1964), *Studies in European Realism*, New-York: Grosset and Dunlap Publ.
- MTTB Sinema Kulübü (1973), *Milli Sinema Açık Oturumu*, MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16 (3).
- Mutman, Mahmut (2009), "Çocukların Dili Ya da Irkçılık Nedir?," *Radikal* 2, 1 Kasım.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press.
- Negri, Antonio ve Hardt, Michael (2000). *Empire*. Boston: Harvard University Press.
- Nergis, Özen (2014), "Cine-ethics and Class Struggle: A Review of Palme d'Or Winner Winter Sleep" *Potemkin Review*. www.potemkinreview.com/ozen-nergis.html
- Nichanian, Marc (2011), *Edebiyat ve Felaket*, İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2000), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Akyüz Kitabevi.
- Olcay, Tijen (2003), "Les Coulisses d'Istanbul dans L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet," *Dalhousie French Studies*, Yaz.

- Öcal, Lale Han (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.
- Önder, Nilgün (2016). *The Economic Transformation of Turkey*. London: I.B.Tauris.
- Özdemir, Hikmet (1986), *Yön Hareketi: Kalkınmada Bir Strateji Arayışı*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özden, Zafer (2000), *Film Eleştirisi*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özgüç, Agah (2013), *Türk Sineması'nda İstanbul*, Horizon International, İstanbul.
- Özguven, Fatih (2003), "Nuri Bilge Ceylan ile Kişisel Yolculuk" (söyleşi), *Yirmibir Mimarlık Dergisi*, Mayıs.
- Özguven, F. (2008), "Güzel, Yalnız ve Suçlu". *Radikal*, 23 Ekim, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/guzel-yalniz-ve-suclu-904694/>.
- Özguven, F. (2014), "Kış Uykusu: Her şey Ölüncü". *Radikal*, 12 Haziran, www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/kis-uykusu-her-sey-olunce-1196717.
- Özön, Nijat (1998), "Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası," *Yeni Sinema* 4.
- Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2003), *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY.
- Pasolini, Pier Paolo (1976), "The Cinema of Poetry," Bill Nichols (der.) *Movies and Methods*, Vol. 1 içinde, Berkeley: University of California Press.
- Petrie, Duncan J. (1992), *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, Londra: British Film Institute.
- Plekhanov, Georgi (1974), *Art and Society*, New-York: Oriole Editions.
- Pulver, Andrew (2014), "Nuri Bilge Ceylan Criticizes Turkish Government over Mine Disaster". *The Guardian*, May 17, www.theguardian.com/film/2014/may/17/cannes-2014-winter-sleep-film-nuri-bilge-ceylan-turkey-mine-soma.
- Refiğ, Halit (2009), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Refiğ, H. (2000), *Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir*, İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Robbe-Grillet, Alain (1963), *L'Immortelle*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Romney, Jonathan (2014), "Film of the Week: Winter Sleep". *Sight and Sound*, Nov. 28, www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-winter-sleep.
- Romney, J. (2003), *Atom Egoyan*, Londra: British Film Institute.
- Rosenau, Pauline Marie (1992), *Post-Modernism and The Social Sciences*, Princeton University Press. Türkçesi, Rosenau, P., M. (2004), *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seyed-Gohrab, Ali Ashgar (2003), *Layli and Majnun: Love, Madness and Mystic Longing in Nizami's Epic Romance*, Leiden: Brill.
- Shohat, Ella (1997). 'Gender and Culture: Towards a Feminist Ethnography of the Cinema,' Bernstein ve Studlar (der), *Visions of The East: Orientalism in Film* içinde, New-Jersey: Rutgers University Press.
- Spencer, Douglas (2017). *Neoliberalizmin Mimarlığı*. Çev. Akın Terzi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stack, Oswald (1969), *Pasolini on Pasolini*, Indiana Univ. Press.
- Stallabrass, Julian (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stoltzfus, Ben (1967), "Robbe-Grillet, *L'Immortelle* and the Novel: Reality, Nothingness and Imagination" *Esprit Createur*, Yaz.
- Suner, Asuman (2010), *New Turkish Cinema: Belonging, Identity, Memory*, Londra: I.B. Tauris.
- Suner, A. (2006), *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Szyliowicz, Irene (1983), "The Role of İstanbul in Pierre Loti's Turkish Fiction," *Turkish Studies Association Bulletin* 2.
- Szyliowicz, I. (1988), *Pierre Loti and the Oriental Woman*, Londra: Macmillan Press.
- Tahir, Kemal (1968), "Soruşturma," *Ulusal Sinema* 2.
- Teksoy, Rekin (2008), *Turkish Cinema*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Türk, İbrahim (2001), *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Türkali, Vedat (1984), *Eski Filmler*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Türkali, V. (1985), *Bu Gemi Nereye*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçakan, Mesut (1977), *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ünal, Ümit (1996). "Bir 13.Cuma Günü, Türk Sineması Üzerine Düşünceler". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyman Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayınları.
- Venturini, Franco (1978), "Origins of Neo-Realism" Overbey (der) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* içinde, Connecticut: Archon Books.
- Villegier, Alain Q. (1988), "Exotisme et Politique; İstanbul, de Pierre Loti a Claude Farrere," *Cahiers CRLH-CIRAOI* 5.
- Williams, Christopher (1980), *Realism and Cinema*, Londra: Routledge.
- Yardımcı, Sibel (2005). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Zaim, Derviş (2008). "Your Focus is Your Truth: Turkish Cinema, "Alluvionic" Filmmakers and International Acceptance". *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Christensen and Erdoğan (der) içinde. Cambridge Scholars Publishing.
- Zavattini, Cesare (1978), "A Thesis on Neo-Realism" *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* içinde, Londra: Archon Books. ,
- Zizek, Slavoj (2018). *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- www.baslangicdergi.org, 6 Kasım 2015 (Erişim tarihi 27 Ocak 2016).
- www.cinedergi.com, Ekim 2009 (Erişim Tarihi, 14. 8. 2017).
- www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovesata (Erişim tarihi, 22.7.2017).
- www.filmhafizasi.com/dervis-zaim-ile-soylesi/ (Erişim tarihi 23.7.2017).
- www.hurriyet.com.tr/odul-kazandigi-gun-oldu-39106182 (Erişim tarihi: 22.7. 2017)
- www.hurriyet.com.tr/sete-ezan-okuyarak-girdim-26655639 (Erişim tarihi 23.7.2017)

[www.h₂okitap.com](http://www.h2okitap.com)

Toplumsaldan Bireysel Türk Sinemasından Parçalar Umut, Distopya, Siyaset

Her ne kadar bir ulusal sinema akımımız oluşmasa bile bir vakitler bir Türkiye Sineması oldu. Adına "Yeşilçam" denilen bu dönem ve onun içinden çıkan siyasi içerikli sinemamız sayesinde artık bir "Türk filmimiz" vardı. Ancak iyi niyetli çabalara rağmen bu noktadan hızla uzaklaşıldı.

Sonra "Bağımsız Sinema" mız adı altında "konulu film" lere kavuşurken bir "niteliksel" değişim yaşandı. Entelektüel olarak görülen bu "kaliteli film" ler ne de olsa "festival" onayı alıp gösterime giriyorlardı.

Bu değişim ya da dönüşümün yönü ve içeriği aslında görünenden fazlaydı. Yeşilçam'ın Türk filmlerinden konulu filmlere geçilirken aslında sinemamız toplumsal olandan bireysel olana umarsız ve acımasız bir kayış yaşadı ve bu alkışlandı, kutsandı.

Var olanın değişimine yönelik **Umut** yok olmuş, var olmayan **Distopya** türemiş, **Siyasetten** kopma adına hâkim siyasetin suyuna gidilmişti.

Aslı Daldal kültür kuramları, sosyoloji ve felsefeye mesafeli olan ülkemiz sinema çalışmalarına ve Türk filmi denilince dudağının kenarında hep küçümser bir ifade bulunduran entelektüel camiamızın aksine, sinemamızı tam da bu alanlardan ele alarak cesaret isteyen bir işe kalkışıyor.

1960'ların Toplumsal Gerçekçilik akımından yola çıkarak, başta Nuri Bilge Ceylan olmak üzere Bağımsız Sinema yaratıcıları ve onların izini süren genç sinemacıları takiple siyasal ve tarihsel olmayan bir anlatıyı tercih eden kuşağı postmodernizm ekseninde ele alıyor.

"... Yine de Ernst Bloch'un meşhur 'umut ilkesini' hiç kaybetmemeye çalışan bu çalışmalar özellikle "nihilizm" eleştirileri olmayı amaçladılar ve artık pek de bağımsız sayılamayacak yeni Türk Sineması'nı düştüğü karanlıktan kurtarma yolunda mütevazı çırpınılar olma amacı güttüler."

ISBN 978-605-7637-49-9



9 786057 637499 >



www.h2okitap.com