

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

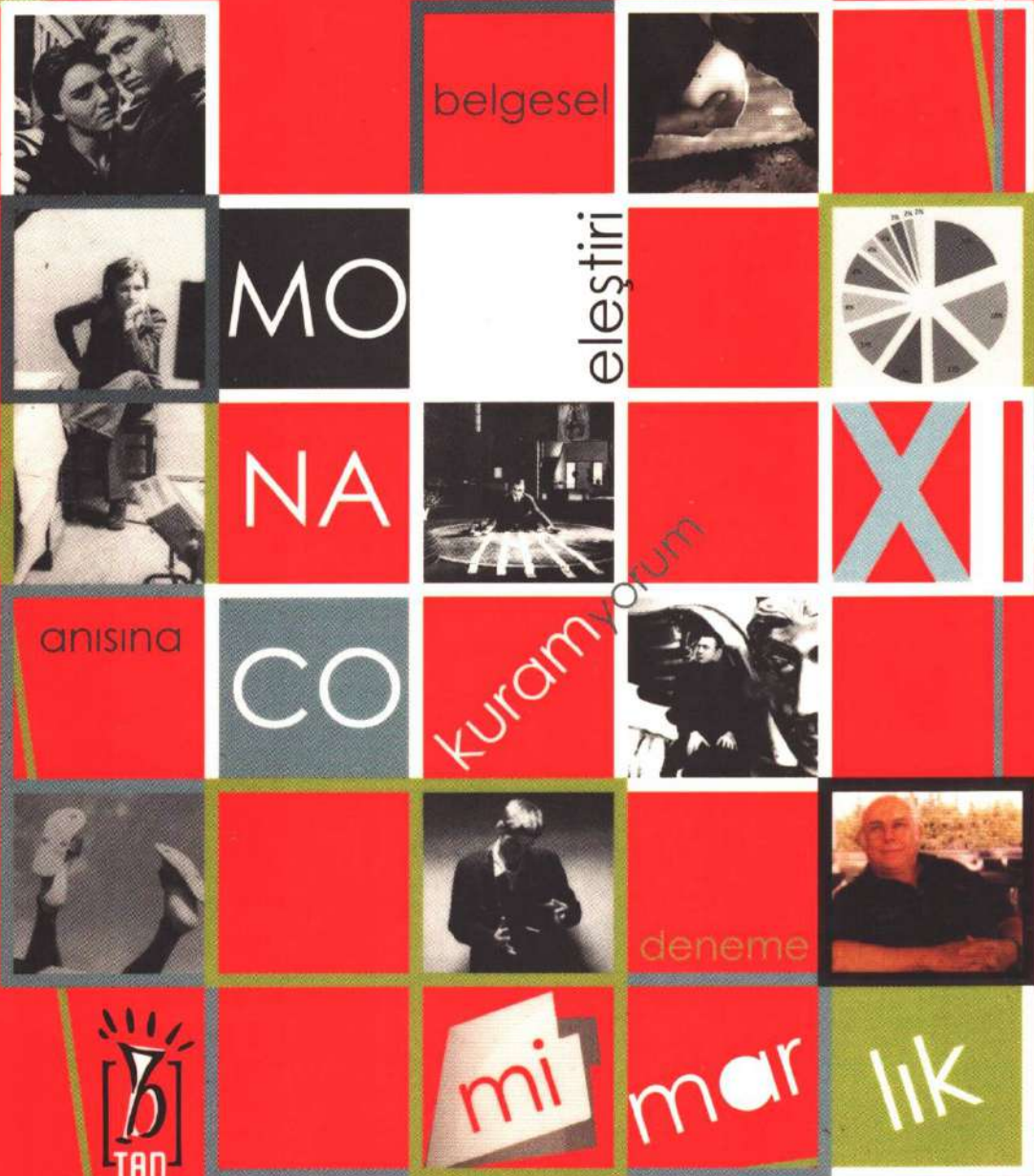
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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>

sekan

sinema yazıları seçkisi



SEÇKİLERİ SINEMASI





SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ

1



Sekans Sinema Yazıları Seçkisi

Tan Kitabevi Yayınları 6 / Sinema Dizisi 1 / Sekans 1

ISBN: 978-605-5668-05-1

© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2009

Kasım 2009, Ankara, 168 sf., 1000 adet

Baskı ve Cilt: Sözkese Matbaacılık

Yayın Yönetmeni

Gökhan Erkıılıç

editor@sekans.org

Yayın Koordinatörü

Ece Özdemir

koordinator@sekans.org

Tasarım

Nagihan Konukcu

tasarim@sekans.org

Katkıda Bulunanlar

Fatoş Adiloğlu, Savaş Arslan, Burcu Atahan, Ender Bazen, Tutku Mavi Erkıılıç, Gökhan Gökdoğan, Gül Kaçmaz, Gizem Kahraman, Eda Karadeniz, Serhan Mersin, İlker Mutlu, James Monaco, Joaquim Moreno, Elif Özdemir, Doğu Şenkoy, Bahar Şimşek, Tansu Ayşe Timuçin, Merve Ulucan, Ali Vatansever, Tolga Yalur, Arzu Beyza Yanar, Havva Yıldırım, Sercan Özgencil Yıldırım, Pınar Yıldız, Elif Yılmaz

Tan Kitabevi Yayınları

Selanik 2 Sokak 78/5 Kızılay Ankara

Tel-Faks: 0312 419 33 53

www.tankitabevi.com

bilgi@rankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi

Sinema-Eleştiri-Kuram-Mimarlık-İstatistik

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

SEKANS SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	6
ELEŞTİRİ	
Reconstruction / Postmodern Bir Kurgu Oyunu	7
Gerçeklik Sorgusunda Sonbahar.....	12
Üç Maymun'da Kadın Temsili	18
Pontypool: Küresel Dilin Yapısökümü.....	26
SÖYLEŞİ	
James Monaco ile Bir Söyleşi.....	29
KURAM YORUM	
Punctum'dan Freeze Frame'e: Fotoğraf ve Sinemanın Etkileşimi	36
BELGESEL	
Svanetia için Tuz.....	48
SİNEMA ARKEOLOJİSİ	
Holivut Dünyası.....	53
BİYOGRAFİ	
Ahmet Tarık Tekçe / Bir Kötü Adam ve Parçalanan Koltuklar	55
50. YAŞINDA	
Askerin Türküsü	61
ANI/NOSTALJİ	
Vera Chytilova / Risk Taşımayan Hiçbir Gerçek Dava Tanımıyorum.....	64
DENEME	
Yeşilçam'ın Partici Gençleri ve Ötekilerin Karşılaştığı Mekanlar	70
ANISINA	
Larisa Shepitko ile Bir Söyleşi.....	76
KISA	
Borom Sarret / Saftan Bir Arabacı	81
DOSYA: MİMARLIK	86
İçinde Yaşanacak Bir Film.....	87
Filmlerdeki Kent İmajları.....	97
Suha Arın Belgesel Sinemasında Görsel Bir Eylem Olarak Biçim	103
Güneşi Yükseltmek: Karanlık Kent.....	112
Küp: Kontrolden Çıkmış Bir 'Mükemmel'	120
Mon Oncle ile Modern Mimarlıktan Yerel Mimarlığa Yolculuk.....	125
SİNEMA KİTAPLIĞI	131
İSTATİSTİK	
Okur Profili.....	s1
En İyi Film / Yönetmen.....	s18

ÖNSÖZ

Nicedir *sekans* için doğru olanın bir sinema yazıları seçkisi olarak varlığını sürdürmesi olduğunu düşünüyorduk. Koşullar süreci hızlandırdı. Bugün ise düşüncenin gerçeğe dönüşmesinin keyfini çıkarıyoruz.

Üzerinde durmamız gereken iki konu var.

Kitabın sonunda altı yıllık bir sürece yayarak yapmış olduğumuz bir anket çalışmasının sonuçlarını bulacaksınız. Bu sonuçları iki yıllık zaman dilimleri halinde sizlere ulaştıracacağız. Konu hakkındaki yorum ve önerilerinizi öğrenmek isteriz.

Diğer konu, sinema yayıncılığını desteklemek için kitap ve yazı olmak üzere iki kategoride yarışma düzenliyoruz. Ayrıntılar üzerinde çalışmayı sürdürüyoruz.

Kitap dizimizi zenginleştirmek ve desteklemek için kitap çalışmalarınızı, yazılarınızı ve önerilerinizi bekliyoruz.

Bütün bu konular hakkında ortaya çıkan gelişmeleri www.sekans.org adresinden öğrenebilir, info@sekans.org e-posta adresinden de bize ulaşabilirsiniz.

İlkini çıkardığımız sinema yazıları seçki kitabımızın hazırlanması çok sayıda insanın zamanı, emeği ve desteğinin harmanlanmasıyla gerçekleşti. O bildik sözlerin birer ötekileştirme aracı olduğunu düşündüğümüz için kullanmayacağız. Herkese iyi okumalar diliyoruz.

ELEŞTİRİ

POSTMODERN BİR KURGU OYUNU

ece özdemir
koordinatör@sekans.org

Yeniden Sev Beni

Reconstruction

Yönetmen: Christoffer Boe

Senaryo: Christoffer Boe, Mogens Rukov

Oyuncular: Maria Bonnevie, Nikolaj Lie Kaas, Krister Henriksson,

Görüntü Yönetmeni: Manuel Claro

Yapım: Director's Cut

2003/91'/Danimarka

"Unutmayın ki her şey yalnızca bir film, bir kurgu. Ama yine de acıdır." diyerek açıyor anlatıcı August **Reconstruction**'ı ve seyirciye acıyı yapıntı bir dünyada deneyimleyeceğini ama bunun yaşamın *gerçek* bir anında duyulacak acıdan daha az etkili olmayacağını anlatıyor. Yapıntı olanın etki gücünü *gerçek* olanın etki gücünden ayrı tutmayanlar dahası *gerçeğin* yeniden yapımının etkisinde hayat bulanlar, yani sanatseverler için nüktedan bir hatırlatma olmasının ötesinde, filmin üzerine yapılandırıldığı fikri de açık ediyor bu cümle: Yapıntılar da can yakar. Tıpkı filmin ilk planında karşımıza çıkan, bakışlarını kameraya yani kameranın ardındaki seyirciye dikerek bir sigarayı boşlukta hareket ettiren adam da eylemiyle bu fikri güçlendiriyor: bu bir illüzyon, oyun, kurgu ama yine de inandırıcı.



Babası **Lars Von Trier**'nin tüm pazarlama yöntemlerine karşın soluğunu uzatamadığı Dogma 'akım'ı sonrası Dan sinemasının yüzünü yeniden güldüren **Christoffer Boe**, bu ilk filmiyle seyircisini bir aşk romanının yazım sürecinde, bir yazarın aklının ve kalbinin koridorlarında dolaştırarak yaratım sürecine ortak ediyor. Karakterlerinden ikisi kendisi ve eşi olan romanını yazarken, kurduğu ilişkiler ağının etki gücünde kontrolünü kaybeden bir yazarın, karakterleri ve kendisiyle girdiği çatışma üzerinden yapıntı olanın etkisini gözler önüne seriyor.

Bu yazım sürecini birbirini sarmalayan iki anlatı evreni üzerine oturtan **Boe**, bildik anlatı kalıpla-

rını nedensellik bağıını yok etmeden alt üst ediyor. İlk evrende yazarımız August filmin anlatıcısı olarak, bize içinde kendisinin ve karısının da bulunduğu canımızı zı yakacak bir aşk hikayesi anlatacağını söylüyor. Bu aşk hikayesi aynı zamanda August'un yazmakta olduğu romanı. Seyirci filmin bir aşk hikayesinin anlatılacağı bu ilk evreninden **Reconstruction** yazısı çıktıktan sonra koparılıp, Alex'in sokakta görüldüğü çekimle ikinci evrene yani filmin anlatıcısı ve aynı zamanda romanın yazarı olan August'ta ve onun romanını yazma sürecine çekiliyor. Romanı da filmi de August anlatıyor seyirciye. Film, romanın yazım sürecinin anlatıldığı ikinci evreniyle nedensizmiş gibi görünen karmakarışık bir olay örgüsünün içine giriyor. Oysa **Boe** olay örgüsünün bu karmaşasını çok geçerli bir nedene dayandırıyor: yazarın Ben'inin yapıtın oluşum sürecindeki gelgitlerine.

Yaratıcının Ben'i

Sanat ve Sanatçılar Üzerine adlı kitabının *Yazar ve Düşlem* bölümünde **Freud**, sanatçılarla çocuklar arasında benzerlik kurarak, oyun oynayan bütün çocukların, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yarattıklarını; yaşadıkları dünyanın nesnelerini ve kişilerini de kurdukları bu dünyaya dahil edip tıpkı sanatçılar gibi davrandıklarını anlatır. **Freud**'a göre çocuk yani sanatçı bu dünyayı yaratırken tüm duygularını da seferber eder. Başka bir deyişle yarattığı dünya aynı zamanda onun duygu dünyasıdır ve bu dünya hem yaratım aşamasında hem de sonrasında zaman zaman karışabilir çünkü yaratıcı, yaratım sürecinde bilinçdışının imge ve simgelerini de kullanır. Bilinçdışının baskın olduğu bu anlarda Ben gerileme gösterir. Yaratıcı bütünleşmiş bir Ben'e sahipse, bu gerileme ile kolaylıkla başa çıkar ve yarattıkları onu etkilemez. Fakat bütünleşmemiş bir Ben'in sahibi için sonuç August'ununki gibi olabilir.

Filmde, yazarımız August'un kurduğu dünyaya/romanına yaşadığı dünyanın kişisi olarak eşi Aimee'yi, yine kendisinin eşi olarak aldığını görürüz. Erkek karakteri Alex'e yarattığı partner Simone da Aimee'nin fiziksel açıdan kopyasıdır. August kurguladığı dünyada Aimee'yi Alex'le karşılaştırıp, eşini ona aşık eder. Bu aşkı sürüklediği noktada Aimee'nin Alex için kendisini terk etmesini de kurgulayan August'un Ben'i, kurduğu şeyle yani Aimee'nin bir gün Alex gibi bir adam için kendisini terk edebileceği ihtimaliyle dengesini yitirir. Film bu noktadan sonra August'un karışık duygu dünyasının yansıması olarak karmakarışık bir olay örgüsüyle ilerler. August'un dengesini yitiren Ben'i roman üzerinde fazlasıyla görünür olur; kahramanı Alex'i sanki gerçek yaşamında rakibiymiş gibi cezalandırmaya kalkar. Alex'in evi bir anda kaybolur; sevgilisi, babası ve arkadaşları onu tanımaz olurlar, hatta Aimee'ye bile kendisini tekrar tekrar tanıtmak zo-



runda kalır. Filmde August'un kahramanıyla girdiği çatışma ve onu cezalandırma içgüdüğü pek çok yerde su yüzüne çıkar; filmin ikinci evrenindeki olay örgüsünün karmaşası, August'un eseri ve dengesi şaşmış Ben'i arasındaki işte bu çatışmadan kaynaklanır. **Boe**'nun filme taşıdığı bu çatışmanın izlerini edebiyat dünyasında da sürebiliriz. Kahramanlarıyla kavga eden, onları yenmesi gerektiğini düşünen **Gogol**, aşık olduğu ancak kendisine yüz vermeyen bir kontesi romanına alıp, onu kurmacasında öldüren **Balzac**, babasına beslediği gizil öfke yazdıklarında su yüzüne çıkan **Dostoyevski** Ben'lerinin oyununa gelen yazarlardan bazılarıdır.

Aşkın Kurgusu

Boe'nun August'u bir aşk romanı yazarı yani bir aşk kurgucusu olarak yapılandırmasının nedeni **Reconstruction**'la aşkın kurgusallığını da ortaya koymak istemesidir. Aşkın kurgusallığını, aşkın kendi "gerçek"liğini yaratışını, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar*** adlı kitabının *Gerçek* bölümünde **Roland Barthes** şöyle dile getirir:

Gerçeklik duygusu tuhaf bir biçimde aldanışın en derin yerine yerleşir. Aldanışın dekorundan sıyrılır, öylesine arı olur ki, bir ana maden gibidir, hiçbir şey bozamaz artık onu: işte yıkılmaz olmuştur. ...gerçeğin içinde olmak için, inat etmem yeter: sonsuza dek, her şeye karşı ve her şeye karşın kesinlenen bir "aldanış" bir gerçek olur (208-209).



Aşkın gerçeği kıldığı bu "aldanış"ı, ötekini imgelemde yeniden yaratarak, kurarak aşık olması, bir yaratıcının yaratma, kurma süreciyle benzerdir. **Boe** bu benzerliği August'un romanını yani bir aşkı kuruşunu anlatışında somutlaştırır. Romanda anlatılan aşkın filmin

başında açık edilen sonunu, sigarasını boşlukta hareket ettiren adamın görüntüsü üzerinden August'a şöyle anlattırır: *"Biraz büyü, biraz duman... Ama gereken hayal gücü olmadan işe yaramaz. Biraz kahkaha, bir erkek, güzel bir kadın ve aşk...."* Bir illüzyon görüntüsü üzerine bindirdiği bu cümlelerle aşkın tanımını dolaylı olarak yapar **Boe**: aşk bir illüzyon, bir kurgu ve gücü illüzyonistinin, kurgucusunun (yani gereken hayal gücüne sahip olanın) gücü kadardır.

Boe'nun aşkın kurgusallığını filmin kurgusu haline getirişi ise August'un romanı ve kendisi üzerindeki kontrolünü kaybetme nedeniyle gerçekleşir. August pek çok kişi için hala aşkın en önemli göstergelerinden biri olan kıskançlık duygusu nedeniyle romanının (dolaylı olarak filmin) kurgusuyla oynar. **Barthes**, **Littre**'den

* Yazıda yer verilen tüm Roland Barthes alıntıları **Bir Aşk Söyleminden Parçalar** adlı kitaptandır.

yaptığı alıntıyla aşkta doğan ve sevilen kişinin başka birini yeğlemesi korkusunun ürünü olan kıskançlığı, aşkın kurgusunun sunduğu duygulardan biri olarak tanımlar. **Genç Werther'in Acıları**'ndan bir pasajı yorumlayarak kıskançlığın, duyularla alınan bir uyaran olmaksızın bilinçte beliren “şeyler” olarak da tanımlayabileceğimiz imgelerle geldiğini, bir öteki imgesinin aşığı baştan çıkarmaya yeteceğini belirtir. Aimee'nin bir başkasını yeğleyebileceği ihtimali, kurmaca bir ötekinin yani Alex'in imgesiyle August'un *gerçeği* olur. **Boe**, böylece aşkın kurmaca doğasını, filmin kurmaca doğasına zemin yapar.

August'un, Aimee'nin bir öteki için kendinden vazgeçebileceğini kurmasının temel nedeni **Barthes**'ın deyişiyle “bir aşık olarak aşkta eriyememiş”idir. Yazma ediminin içe dönüklüğü, ötekinin yalnızlaşmasına neden olur. August'un iş gezileri için seyahat eden, onun toplantılarının bitmesini otel odalarında bekleyen; August kendisine “birlikte bir şeyler yapalım” dediğinde “sahiden mi?” diye soran Aimee yazının yalnızlaştırdığı ötekidir. **Barthes** yazının, yazarın olmadığı yerde başladığını söyler; yani yazarın gerçeklikten koptuğu ve kurduğu dünyada nefeslenmeye başladığı yerde. Ona göre yazar öteki için yazmadığını, yazacağı şeylerin hiçbir zaman onu sevdiğine sevdirtmeyeceğini; yazının hiçbir eksikliği karşılamadığını, hiçbir şeyi yüceltmediğini bilir. August da bu bilginin sahibi bir yazar olarak Aimee'yi yalnızlaştırışının ve aşkta eriyemeyişinin özrünü kitabını ona ithaf ederek diler. Yazının (bir yapıntının) dışlayıp ötekileştirdiği sevgiliye duyulan aşk, yine yazıyla kanıtlanmaya çalışılır.

Filmde tüm karakterlerin aşkın bir kanıtı olarak gördükleri, aşklarını sınadıkları cümle ise “Seni Seviyorum” dur. **Barthes**'a göre *seni seviyorum* bir cümle değildir; bir anlam iletmez, bir uç duruma yapışır: (**Lacan**'ın ifadesiyle) öznenin ötekiyle olan kurgusal bağıntısına asılı olduğu bir duruma. Aşığın ötekiyle kurduğu aşk bağının bu dışavurum aracı, **Barthes**'a göre öfke, acıma, sevgi, şaşma... gibi sert coşkuların etkisiyle söylenen ve söylendiği ton dolayısıyla bir cümleden daha çok anlam ifade eden bir söz yani bir haykırmadır. Ve bu haykırışın ötekiyle kurulan bağa eklemlenebilmesi için eş zamanda gerçekleşmesi gerekir; birinin ötekini izlediği ya da talep edilmesi halinde haykırılan bir *seni seviyorum*, iyi kurulmamış bir aşk bağının işaretidir. Sevgilisinin talebi üzerine seviyorum diyen Alex'in Simone'la, Aimee'nin kendisinden ayrılacağını anladığı an, şimdiye kadar pek söylemediğini ama onu seviyor olduğunu söyleyen August'un Aimee'yle, Alex onu sevdiğini söylediğinde şaşkınlık ve sevinç içinde “sahiden mi?” diyen ama sevdiğini söylemeyen Aimee'nin Alex'le kuramadığı *seni seviyorum* bağı aşkın çetrefilliğinin bir göstergesidir.

Postmodern Örüntüler

Hem sıkıcı hem de özlenen bir geçmişe, teknolojik bir geleceğe, duygu dünyasına ve bilinçdışının bir bölgesine doğru hareket eden postmodernist sinemacılar gibi **Boe** da, **Reconstruction**'la seyircisini bir yazarın duygu dünyasında ve bilinçdışın-

da gezindirip, filmin gerçeklikle kurduğu bağı da sinematografi aracılığıyla post-modern bir düzleme oturtuyor. Gerçeklik kavramı moderne kadar bütünlüğün bir fantezisi iken postmodern bakış bütünlüğe olan inancı sarsmış, tüm dikkatini normal insan bakışı ile kavranacak ayrıntılar üzerine yöneltmiştir. Bu nedenle post-modern sinemada genel plan düzen kurucu olmaktan çok, rahatsızlık vericidir; çünkü ancak yakın ve detay planlarda hayatın tüm ayrıntıları ve sahiciliği kendini gösterebilir. Bir nesneden ne denli uzaklaşır, ona ne denli mesafeyle bakarsak, nesnenin yapaylığı ve salt gösterge olma karakteri o kadar belirginleşir. **Boe** da *Reconstruction*'da oyuncuların yüzlerini, uzuvlarını ve nesneleri yakın ve ayrıntı planda çekerek, seyircisini onlara yakın kılıp, modern sinemanın yapacağının aksine onları bir gösterge olarak değil bir gerçeklik olarak algılatıyor.

Postmodern sinemanın doğrusal olmayan, geçmişle geleceğin girift kılındığı, sonsuz bir şimdinin çağrıştırdığı zaman kullanımını ve genellikle bu kullanıma eşlik ettiği için parçalanmış, soyut, geçmişle geleceğin mimari özelliklerinin bir arada bulunduğu yaratılmış mekanlarıyla ortadan kaldırdığı *zamanın ve mekanın kesinliği* ilkesi *Reconstruction*'da da görülmez.



Boe filmde seyircinin zaman ve mekan algısıyla dilediği gibi oynar. Film ve roman için ayrı ayrı kurduğu zamanın yanı sıra, August'un Ben'inin gelgitlerini yansıttığı ve üstünde ileri-geri oynadığı bir zaman düzlemi daha yaratır. Filmin postmodern mekan sunumu ise daha çok bir mekan iması olarak gerçekleşmektedir. Alex'in, filmde leitmotiv olarak da kullanılmış olan, çerçevenin dikine bir yönde düşüşünün ima ettiği tek uzay yazarımız August'un bilincidir. Bilinci bir mekan olarak ima eden **Boe** kenti, içindeki otel ve cafe gibi diğer mekanları da uydu fotoğraflarıyla sunarak mekanın sunumunda postmodernist bir tavır ortaya koyar. Uydu fotoğrafları, metronun hareketinin tünelin içinden gösterilmesi gibi teknolojik vurgular da birer postmodernist nüve olarak filmin örüntüsü içindeki yerlerini alırlar.

Reconstruction, postmodern kimliğine de katkı sağlayan, olaylar arasındaki neden sonuç zincirini kırarak, giriş-gelişme-sonuç biçimindeki klasik dizimi izlemeyen; konusunun işlenişindeki belirsizlik ve anlaşılmazlıkla çok anlamlılığa açık olan; izleyicinin özdeşleşmesine imkan vermeyecek yabancılaştırma tekniklerini barındıran; etkin, eleştirel ve sorgulayıcı bir izleyici talep eden esas kimliğiyle seyircisini bir kurgu oyununun içine çekiyor. Oyunun kurucusu **Christoffer Boe**'nun da söylediği gibi sinemanın oyunbaz yanı ne denli ortaya çıkarılabilirse, onunla kurulan bağ o denli güçleniyor. *Reconstruction*'ın seyirciyle kurduğu bağın gücü de işte bu oyunbazlığın farkında olan bir yönetmenin yapıtı olmasına dayanıyor.

GERÇEKLİK SORGUSUNDA SONBAHAR

pınar yıldız

Sonbahar

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Onur Saylak, Raife Yenigül, Megi Kobaladze, Serkan Keskin, Nino Lejava

Yapımcı: F. Serkan Acar

2007/95'/Türkiye

Sonbahar üniversite öğrencisiyken cezaevine giren ve 10 yıl sonra sağlık nedeniyle tahliye edilen Yusuf'un hikâyesini anlatır. Tahliye edildikten sonra Hopa'ya, köyüne dönen Yusuf babasının öldüğünü, ablasının evlenip büyük bir kente yerleştiğini, evde sadece yaşlı annesinin kaldığını öğrenir. Yusuf köyde yalnızca çocukluk arkadaşı Mikail ile görüşür. Onunla gittiği bir meyhanede fahişelik yapan Eka ile karşılaşır; bir birliktelik kurmak ne Eka ne de Yusuf için mümkün olur. Yusuf'un hayata son kez tutunma çabası da yarım kalır.

Yusuf'un hikâyesi üzerinden 90 sonrası Türkiye'sinin politik ve toplumsal gerçekliğine ışık tutmaya çalışan **Sonbahar**, belgesel görüntüleriyle açılır. 2000 yılına ait bu sahnelerde ölüm orucundaki mahkûmlara yapılan *hayata dönüş operasyonundan*¹ görüntüler yer alır. Mahkûmların seslerinin duyulduğu, diğer yandan bir askerin mahkûmların F tipi cezaevine nakil edilmeleri gerektiğine dair konuşmasının yer aldığı bu görüntüler askerin "her şeye rağmen yaşamak güzeldir" cümlesiyle son bulur.

Daha sonraki sahnede Yusuf'u doktor muayenesinden geçerken görürüz. Doktor açlık grevi nedeniyle ciğerlerinin iflas ettiğini, artık burada yapılacak bir şey olmadığını söyler. Yusuf bunun üzerine tahliye edilir ve memleketine doğru yol alır. **Sonbahar** Yusuf'un uzun süre önce geride bıraktığı ailesi, memleketi ve çocukluğuyla yeniden karşılaşmasını, cezaevinde geçirdiği on yıllar ve gelinen noktaya hesaplaşmasını anlatır. Yönetmen bu hesaplaşmayı anlatmak için başta **Andre Bazin** olmak üzere **Bela Balazs**, **Gilles Deleuze** gibi sinemada gerçekçiliği tartışan, "gerçeğin" yaratılma, aktarılma biçimleri üzerine düşünen kuramcılarının işaret ettiği düzlemlerde gezinir.

¹ 2000 yılında "Hayata Dönüş Operasyonu" adı altında 20 cezaevine aynı anda yapılan operasyonda 32 kişi hayatını kaybetmiş, yüzlerce kişi yaralanmıştır. Ölüm orucunu bitirmek amacıyla yapılan operasyonda F tipine nakiller gerçekleştirildikten sonra 92 kişi daha ölmüştür. 122 kişi ölüm orucunda hayatını kaybetmiştir. Gayri resmi verilere göre 600'ü aşkın tutuklu ve hükümlü **Wernice Korsakof** başta olmak üzere çeşitli ruhsal hastalıklara yakalanmıştır (Bilgiler www.ihd.org.tr adresinden alınmıştır). <https://rantey.org>

“Gerçekçi” Bir Sinema Örneği



Filmin iç mekân çekimlerinde klostrofobik bir atmosfer yaratıldığını görürüz. Özellikle Yusuf’un odası sabit kamera çekimi ve yarı aydınlık sahnelerle görüntülenir; odasındaki bu çekimler içeride kalmışlığı, tutsaklığı imler. Yönetmen sık sık Yusuf’un uyku sahnelerini ceza evinden sahnelerle böler. Yusuf bu sahnelerde aniden uyanır; odası yarı aydınlık, kamera sabittir ve Yusuf hep karşı açıdan çekilmiştir. Cezaevinde on yıl kalmış olmanın ne demek olabileceğini ise tek bir diyalogla özetler yönetmen. Eve gelen misafir kadın, bir gün boyunca evde durmadığını, Yusuf’a on yıl bir odada nasıl kaldığını sorar. On yıl bir odaya kapatılmak nasıl bir duygudur? Yönetmen film boyunca Yusuf’un odasındaki yarı aydınlık sahneler ve sabit kamera kullanımıyla

yarattığı klostrofobik atmosfer aracılığıyla bu sorunun cevabını vermeye çalışır. Filmde çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanımı da benzer bir sıkıntı duygusu yaratır; özellikle Yusuf’un odasındaki pencere ikinci bir çerçeve olarak dış dünyayı çerçeveler. Bu çekimler kapatılmışlık duygusunu daha da güçlendirir.

İç mekân çekimleri dışında filmde büyük oranda genel plan çevre ve doğa çekimleri yer alır. Bu çekimlerin analizi için **Gilles Deleuze**’ün çalışması kuramsal bir temel oluşturabilir. **Deleuze, Cinema 1: The Movement Image** ve **Cinema 2: The Time Image** adlı çalışmasında II. Dünya Savaşı’ndan sonra hareket imgesinden zaman imgesine geçildiğinden söz eder. Bu sinemada **Asuman Suner**’in de belirttiği gibi eylemliliğin yerini zaman- imge sineması alır ve zaman imgesi nedensellik bağlantısı dışında çalışır. Filmde genel plan doğa çekimleri bu tür imgelere örnekler. Bu çekimler anlatıya eklemlenmez, neden-sonuç ilişkisi içinde yer almazlar; özerk ve materyal gerçekliğe sahiptirler. Filmde yer alan doğa çekimleri, zamansal boşluklar yaratır; bu durağan imgeler izleyiciyi düşünmeye/görmeye yöneltirler.

Filmin dikkat çeken sahnelerinden biri de bir salyangozun yakın plan çekimidir. Bu sahnede Yusuf kasabaya inmek için yola koyulur. Yolda köylülerle karşılaşır ve onlarla birlikte köy arabasını beklemeye başlar. Köylüler aralarında sohbet etmektedir. Yusuf sohbeti dinler gibidir, ancak gözü bir salyangoza takılır. O sırada sahnedeki köylülerin konuşmaları yavaşça kısılır, aynı anda doğanın (rüzgârın ve yaprakların) sesleri duyulur. Salyangozun yavaş hareketleri perdeye taşınır. Köylülerden birinin Yusuf’a seslenmesi ile sahne sonlanır. **Bela Balazs** yakın çekimin doğanın devinim ve yasasını ortaya çıkaran güçlü bir anlatım aracı olduğunu belirtir (Büker,1989:17). Bu sahnenin gücü, doğanın devinimine vurgu yapmasının yanı sıra salyangozun filmin zamansal düzleminde bir kara delik oluşturmasından da kaynaklanır. Yusuf o zamana, mekâna ait değildir. Salyangozun yarattığı zaman-

sal algı ile izleyici perdede gördükleri üzerine daha derin düşünmeye davet edilir. Yusuf'un mekana hatta kendine yabancılaşması söze dökülmez bir başka deyişle anlam açık edilmez ancak görüntüler aracılığıyla ima edilir.

Suner, Deleuze'ün zaman-imge sineması kavramının kodlanmış kronolojik bir zamanı değil, süreyle ilişkili bir kavramı ifade ettiğini söyler. Süre sözcüğünü **Deleuze**'ün **Bergson**'un kuramından alarak kullandığı ve İngilizceye *duration* olarak çevrilen kavramın karşılığı olarak ve kişinin zamanın geçişini deneyimleme durumu olarak kullandığını belirtir (2006:122). Filmde "zaman deneyimi"ne ilişkin pek çok ayrıntı yer alır. Yönetmen zaman imgesini doğanın döngüsüyle açığa çıkarır. Yusuf sonbaharda gelir memleketine, son-bahar adıyla aslında sonu, zamanın geçişini imgeler. Yönetmen sabit kamera ve yavaş çekimlerle zaman döngüsünü perdeye taşır. Yusuf'un memleketinde geçirdiği zaman ilerledikçe mevsim döngüsü de değişir. Sonbahardan kışa geçiş Yusuf'un kalan zamanının da sonuna geldiğinin habercisidir. Yönetmen kamerasını adeta doğanın devinimine bırakır. Düşen bir sarı yaprak çekimi sonbaharın habercisidir.

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin gerçekçi sahneleri yakaladığını belirtir ve bu filmlerin zaman deneyiminin sürekliliğini, olayların bütünlüğünü bozmadan sahneye aktardığını söyler. Özellikle alan derinliğine ve uzun çekimlere (plan-sekans) önem verir; bu tekniklerin gerçekliği parçalamadan sahneye aktardığını vurgular (Bazin, 2000: 50). Bu tespite filmde en iyi örnek Yusuf'un ölüm sahnesinin uzun çekimidir. Görüntü annesi ve Yusuf'la başlar. Her ikisi de evdedir ve divanda oturmaktadırlar. Kamera anne ile hareket etmeye başlar: anne ayağa kalkar, pencereye doğru yürür ve dışarıya bakar. Kamera kadının bakış yönünden yavaşça zoom yapar ve dışarıyı gösterir. Zoomlama bitğinde perdede tepeden aşağıya indirilen Yusuf'un tabutu görülür. Bu sahnede kesme kullanılmadan, uzun çekim yoluyla bir bütünlük yaratılmış, ölümle yaşam aynı sahnede aynı zamanda temsil edilerek süreklilik ve bütünlük sağlanmıştır. **Sonbahar** filmindeki gerçekçi sahneler zamanın geçişini doğayla ilişkilendirmesinden, **Bazin**'in sözleriyle ifade edilirse zaman deneyimini yakalamasından kaynaklanır.

Zaman deneyiminin perdeye yansıtılmasına diğer bir örnek, saat sesiyle oluşturulan zaman algısıdır. Sahnede Yusuf ve annesini evde görürüz. Önce Yusuf'un, ardından annesinin yüz çekimi sıralanır. Sahnede sessizlik hâkimdir. Sessizliği duvar saatinin sesi kırar; yavaş yavaş ilerleyen saatin sesi zamanın geçmediğini, yavaş ilerlediğini anlatırken aynı zamanda zamanın Yusuf'un aleyhine hızla ilerlediğini de anlatır. Zaman-imge sinemasına benzer şekilde imge burada kişinin zamanı deneyimlemesi olarak anlam kazanır.

Filmde genel plan doğa çekimleri dikkat çekicidir. Özellikle iç mekân çekimlerde alan derinliği kullanılmıştır. **Bazin**'e göre alan derinliği izleyiciyi nesnelerle gerçekte olduğundan çok daha yakın bir ilişkiye sokar. **Bazin** aç- karşı aç çekimine karşı çıkarak alan derinliğinin kullanımının daha gerçekçi olduğunu belirtir (akt.



Büker, 1989: 22). Filmde alan derinliği kullanılan bir sahne bu anlamda tartışılabilir. Yusuf odasında uyurken görünür. Uyanır, odasından çıkar. Dışarıdan annesiyle köylü bir kadının konuşması duyulmaktadır. Yusuf pencereye doğru ilerler ve önünde oturur. İçerisi karanlıktır, kamera Yusuf'un gerisinde uzakta bir yerde konumlanmıştır. Yusuf arkasından yapılan çekimle gölge gibi görünür. İleride annesi ve komşusu aydınlıktadır. Işık kullanımı ile bu iki plan arasında kesin bir ayrım yaratılmıştır. Yusuf'un gölge gibi görüldüğü bu sahnede, annesi ile komşunun konuşması ise ölüm üzerinedir. Alan derinliği ve ışık kullanımı ile izleyiciye Yusuf'un öleceği kesinkes hissettirilir. **Bazin** uzun çekim ve alan derinliği tekniklerinin gerçekçi sinemada önemli bir yere sahip

olduğunu vurgular. Bu teknikler gerçeğin parçalanmadan perdeye taşınmasına imkân sağlamıştır. Olayın bütünlüğü bozulmadan Yusuf'un konuşmayı dinleyişi ve annesinin konuşmaları aynı planda yer alır.

Filmde ses kullanımı da gerçekçi düzlemde tartışılabilir. Ses, aynı zamanda kurmacayı belgeye bağlayan bir işlev görür. Örneğin Yusuf'a geçmiş olsuna gelen misafirler evden ayrılırken gidişleri Yusuf'un bakışından gösterilir. Yönetmen, misafirler giderken ayaklarını görüntüler. Bu planın üzerine cezaevinden sesler bindirilir ve plan cezaevinde koşan askerlerin görüntüsüne bağlanır. Yönetmen bu yolla anlatıyı sekteye uğratarak günlük sıradan ayrıntılar yoluyla bir başka gerçekliğe vurgu yapar.

Filmin görsel yapısı kadar anlatı yapısı da filmin gerçekliğinin önemli bir nedevidir. Yönetmen gerçek bir olaydan yola çıkar. 2000 yılında gerçekleşen *Hayata Dönüş Operasyonu*'nda çok sayıda kişi hayatını kaybetmiştir. Yönetmen Yusuf'un hikâyesiyle aslında bir dönemin eleştirisini, sorgulamasını yapar; belgesel görüntüleriyle izleyicinin belleğini harekete geçirir. **Bazin**, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin gerçekçiliğini gerçek mekânlardan, senaryo ile gerçek yaşantı arasında kurulmuş güçlü bağdan kaynaklandığını belirtir (Bazin,2000). *Sonbahar* filminde gerçek mekânlar ve ağırlıklı olarak amatör oyuncular kullanılır. Ayrıca yönetmen **Gülşen İşeri** ile yaptığı söyleşide (2008) filmde okunan mektubun gerçek bir mektup olduğunu belirtir.

Filmde temsil edilemeyen, görülemeyen ancak güçlü bir şekilde film boyunca altı çizilen, ima edilen bir gerçeklik söz konusudur: Ölüm. **Douglas Smith, A World That Accords With Our Desires? Realism, Desire and Death in Andre Bazin's Film Criticism** makalesinde ölüm, sinema ve gerçeklik ilişkisini tartışır. Ölümün

sinemada gösterilemeyeceğini, temsil edilemeyeceğini ama yine de perdede gösterilen her şeyde etkisinin görülebileceğini ifade eder. **Bazin**'e göre ölüm kaçınılmaz bir kişisel deneyimdir ve insan yaşamının sınırlılığını hatırlatır. Bu hatırlatma nedeniyle ölüm kavramı zaman ve yaşam kavramlarıyla yakından ilişkilidir (Bazin'den akt. Smith, 2004: 99). **Sonbahar** filminde de benzer şekilde zaman ve yaşam kavramları ölümle ilişkilendirilerek temsil edilir; filmin alt metninde güçlü bir ölüm iması yer alır.



Yönetmen zaman olgusunda olduğu gibi ölüm gerçekliğini de doğaya ilişkin temsiller yoluyla perdeye taşır. **Bazin**'in de altını çizdiği gibi ölüm birebir temsil edilemez sadece ima edilebilir. Yönetmen kuş sesini ölüm habercisi olarak konumlandırır. Yusuf dışarıda uyuduğu bir sahnede karga sesiyle aniden uyanır. Karga sesi tekrar eder ve ürkütücüdür. Başka bir sahnede Yusuf'un annesi kargayı öfkeyle evden uzaklaştırmaya çalışır. Bu sahnelerden sonra Yusuf'un annesi köyde bir adamın öldüğünün haberini alır, kargaların uğursuzca öttüğünü ve sonunda birini öldürdüğünü söyler. Karga film boyunca Yusuf'un evinin önünde öter. Ölümün güçlü bir imasıdır. Filmde ölümün altını çizen başka bir

ayrıntı ise mevsimsel döngüdür. Yusuf sonbaharda gelir memleketine. Öleceğini bilir. O yüzden yapmak istediklerini ertelemek istemez. Yaylaya çıkmak ister. Annesi baharda çıkmanın uygun olacağını söyler ancak Yusuf bu baharın sonbaharı olduğunu bilir. Sonbahar bitip kış geldiği zaman, yani karı Yusuf'un köyünde gördüğümüz ilk sahne aynı zamanda Yusuf'un öldüğü sahnedir. Filmde mevsimsel döngü hayat-ölüm döngüsüyle iç içe geçmiştir.

Filmin son sahnesi de ölüm ve gerçeklik üzerine dikkati çeker. Yusuf ve annesi evdedir. Yusuf tulum çalar ve ardından annesi Yusuf'a devam etmesini, eskiden çok güzel tulum çaldığını söyler. Yusuf yeniden çalmaya başlar. Kamera anneyi çekmektedir. Anne oturduğu yerden kalkar, pencereye bakar. Kamera da onunla birlikte hareket eder. Dışarıda kar vardır. Kamera dışarıya yavaş yavaş zoom yapar. Karlı tepeden aşağıya insanlar bir tabutu taşımaktadırlar. Yusuf ölmüştür. **Smith, Bazin**'in ilk yazılarında ölüm ve seksin deneyimlenebilen ancak temsil edileme-



yen kavramlar olduğunu iddia ettiğini belirtir. **Bazin** ölümün temsil edilmesinin onun doğasına tecavüz etmek olduğunu belirtir. Dolayısıyla bir idam sahnesi veya ölümün çıplak temsili ölümün ontolojik müstehcenliğine (ontological obscenity) zarar verdiği için kabul edilemez (Bazin akt. Smith 2004: 99). Yönetmenin ölüm temsili duygu sömürüsüne yol açmaz. Böylece öykünün gerçekliği ele geçirmesine, gerçekliğin üstünün örtülmesine engel olur.

Teknolojik gelişmelerin hızla yaşandığı, bir yandan gerçeğe çok yaklaştığımız, diğer yandan ise gerçeklikten hızla uzaklaştığımız sanal bir dünyada hala önem taşıyan sorulardır: “Sinemada gerçeklik nedir?” ve “Gerçekçi film neyi anlatır?”

Sonbahar bu soruların yanıtı olabilecek bir film. Yönetmen yarattığı görsel atmosfer ile seyirciyi zihinsel faaliyete sokarak eleştirel bir perspektife yöneltir. **Ruken Öztürk**, gerçekçi film kuramının sanatın toplumsal işleviyle yakından ilgili olduğunu, gerçekçi sinemanın toplumsal durumun ve yaşantının günlük algılamalarına bir bilinç kattığını belirtir (Öztürk,1996:14).

Özcan Alper, **Sonbahar**’la yaşadığı, tanık olduğu hayatlardan yola çıkarak bir dönemin gerçekliğini ele almaktadır. Yakın tarihi belgeleyerek bir dönemi süzgeçten geçirip, 1990’lı yıllarda yaşanan siyasal atmosfer ve bu atmosferin sonuçları üzerine bir bilinç oluşturur. Filme aldığı bu gerçeği, gerçekçi sinemanın başat biçimsel özellikleri olan uzun ve sabit kamera çekimleri, amatör oyuncu kullanımı ve bu yöntemlerle oluşturduğu mizansenle yapar. Doğaya çevirdiği kamerası ile gerçeklik daha da açığa çıkarır. Filmde gerçekliğe yaşamın taklit edilmesi yoluyla değil, onun gerçekliği üzerine düşünülmesi ve sorgulanması yoluyla ulaşır.

Kaynakça

- Andrew, J. Dudley (2000). *Sinema Kuramları*, İzdüşüm: İstanbul
- Bazin, Andre (2000). *Sinema Nedir, Sistem: İstanbul*.
- Büker, Seçil (1989). *Film ve Gerçek*, Anadolu Ün. ETYE Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi, No: 020, Eskişehir.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2 : The Time-Image*. çev. H. Tomlinson ve R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- İşeri, Gülşen, “Bu Film Benim Vicdan Borcumdur”, <http://www.sendika.org>, 16.06.2008.
- Özön, Nijat (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Öztürk, Ruken (1996). “Rossellini’den Loach’a Gerçekçi Sinema”, 25. Kare, sayı: 15, s. 10- 20.
- Smith, Douglas (2004). “A World That Accords With our Desires’?: Realism, Desire and Death in André Bazin’s Film Criticism”, *Studies in French Cinema*, Volume 4 Number 2.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*, Metis: İstanbul.
- Weissberg, Jay, “Autumun”, www.variety.com, 13.08.2008

ÜÇ MAYMUN'DA KADIN TEMSİLİ

ece özdemir

Üç Maymun

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal

Oyuncular: Hatice Aslan, Yavuz Bingöl, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl, Ayhan Ergürel

Yapımcı: Zeynep Özbatur

2008/ 109' / Türkiye-Fransa-İtalya

Michael Ryan ve **Douglas Kellner** temsillerin (representation), içinde yer alınan kültürden devralındığını ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirildiğini belirtirler (1997: 37). Bu varsayım bizi bir kültürde yerleşik olarak bulunan ve benliğin oluşumunda belirleyici hale gelen temsillerin, kültürü oluşturanlar tarafından meydana getirildiği düşüncesine yönlendirir. Feminist yazar ve kuramcılar kültürün yaratıcısı, aktarıcısı ve koruyucusu olarak erkekleri ve onların yapılandırdığı ataerkil sistemi işaret edip, sistemin ortaya koyduğu kültürün ve oradan çıkan temsillerin, temsil edilenin doğasını ne oranda yansıttığını, sistemin temsil edilenin doğası üstünde baskı kurup kurmadığını ve onu ataerkil varoluşu tehdit edecek her türlü donanımdan yoksun bırakarak kendine göre yapılandırıp yapılandırmadığını da tartışmaya açarlar. Feminist kuramın dikkatini öncelikli olarak yönelttiği temsil kadınınıktır şüphesiz; yaratıcısı ataerkil sistem olan temsillerin, kadın söz konusu olduğunda nasıl yapılandırıldığı ve dolaşıma sokulduğunu tartışır.

Varoluşundan itibaren ataerkil dinamiklere sahip olan sinema, kadın temsiliinin erkekler tarafından oluşturulup, sunulduğu en etkili kültürel arenalardan biridir. Bu nedenle kadının sinemada nasıl temsil edildiği feminist kuramın önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. **S. Ruken Öztürk, Sinemada Kadın Olmak** (2000) isimli kitabında bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada da kadının temsiliinin ataerkil ideolojiyle uyumlu olduğunu öne sürer ve bu ideolojiyle Hollywood'la özdeşleşen klasik anlatı sinemasının yanı sıra sanat sinemasının önemli yapıtlarında da (belki üstü örtük olarak) karşılaşabileceğimizi kanıtlar. **Dudley Andrew**'ın da vurguladığı gibi, büyük modernist *auteurs* (**Fellini, Bergman, Kurosawa...**) de başta estetik açıdan olmak üzere ataerkil ideolojinin sözcülüğünü yapmak konusunda geleneksel Hollywood yönetmenleri gibi davranabilirler (aktaran Öztürk, 2000: 23). **Öztürk, Andrew**'ın bu yargısını çalışmasında sınar ve çalışmasına dahil ettiği **Truffaut, Antonioni** ve **Bergman** gibi egemen ideolojiyle uyumlu olmadığı düşünülen sanat sinemasının bu önemli temsilcilerinin de ataerkil ideolojinin dışına çıkamadıklarını ortaya koyar.



Türkiye sanat sinemasında öne çıkan, pek çok yazar ve akademisyen tarafından *auteur* olarak tanımlanan **Nuri Bilge Ceylan** da son filmi **Üç Maymun**'da yarattığı kadın karakteri ve ortaya koyduğu kadın temsili nedeniyle ataerkil dilini konuşturmakla suçlandı. Bu yazıda bu eleştiriler de göz önüne alınarak, filmin kadın temsili ile ataerkil ideolojiyle ne denli örtüştüğü incelenip, filmin kadın karakterin temsili üzerinden sürdürülecek olan çözümlemesi, feminist kuram ve film teorisi eşliğinde yorumlanacaktır.

Kadının Adı

Kadınların kişiliklerinin örtük bir şekilde baskılandığı ve kimliklerinin erkek eliyle imlendiği alanlardan biri adlarıdır. Kadınlar

evlenmeden önce babalarının, evlendikten sonra da kocalarının ailelerinin yani soylarının adlarını alırlar. Ataerkil mantığın hüküm sürdüğü pek çok coğrafyada kadınların ön adlarını da yine erkekler belirler çünkü ataerkil yapı ad vermeyi, onu korumayı ve kuşaktan kuşağa aktarmayı önemser. Ad kimliğin ilk referansı, toplumsal olarak varolmanın ilk adımı, kayda geçmenin ilk şartı olarak önemlidir ancak en önemli işlevi öteki tarafından dile getirilmenin ve dilde temsil edilmenin aracı olmasıdır. **Lacan**'a göre insan, dil yani simgesel sistem aracılığıyla kültürel düzene dahil olur ve farkında olmadan bu düzen tarafından biçimlendirilerek onun en temel değer yargılarını içselleştirir. Dil toplumsal olanın, kültürün ve dolaylı olarak bunları ifade eden yasa ve yasakların da taşıyıcısıdır. Bu nedenle, kadınların dilde nasıl temsil edileceklerini belirlemek onların biçimlendirilmelerinin ilk adımıdır. **Üç Maymun**'un kadın karakterinin dildeki temsili olan Hacer adının ona neden uygun görüldüğünü anlamaya çalışmak da bu karakterin nasıl kurulduğunu çözmeye başlamak için ilk basamak olabilir.

Üç Maymun'un çekirdek ailesinin bireylerinin adları dini referanslıdır. Baba, sabrıyla bilinen ve tanrının iradesine teslim olan Eyüp peygamberin; oğul, tanrıdan bir erkek evlat isteyen, doğması için büyük adaklar adayan ve onu tanrı emri karşısında gözünü kırpmadan kurban etmeye kalkan İbrahim peygamberin oğlu İsmail'in; anne ise, Kuran'a göre karısı Sara kısır olduğu için İbrahim peygambere bir erkek çocuk doğurmaya mecbur bırakılan Mısırlı köle Hacer'in adını taşımaktadır. Hacer, Kuran'daki bu yorumuyla kendi hayatı, bedeni ve benliği üzerinde hak sahibi olmayan bir kadını simgelemektedir. Tevrat'daki anlatıda ise Sara'nın kölesidir ve onun eliyle İbrahim'e sunulmuştur; İbrahim'e veremediği çocuğunu/ çocuklarını doğuracak olan kadındır. Ancak Hacer, İbrahim'den hamile kaldıktan sonra efendisi Sara'yı küçümsemiş ve İbrahim'in de izniyle saraydan kovulup bir çöle bırakılmıştır. Pek çok din yorumcusu bu bırakılmayı Hacer yerine efendileri açısından değerlendirmiş, Hacer'in efendilerini kızdırarak onları, kendisini ve

oğlunu bir çöle bırakmanın günahına soktuğu yönünde yorumlamıştır. Yani Hacer efendilerini kendisine kötü davranmaya, kendisinin ve çocuğunun yaşamını tehlikeye atarak kovmaya mecbur etmiştir. Yalnızca kendisinin ve oğlunun maruz kaldığı şeyin değil, neredeyse efendilerini ahlaki olarak lekelemenin de sorumluluğunu taşır Hacer (Benslama, 2006: 133).

Filmde karşımıza çıkan Hacer karakterini her iki anlatıya göre yorumlayacak olursak, **Ceylan**'ın karakterini Kuran'dakinin aksine 'sahip'ine (kocasına ve belki de oğluna) bağlı, ona sıkı sıkıya itaat eden bir kadın olarak değil aksine kocasından af dilemeyen, gerektiğinde ona karşı çıkan ve arzusunun peşinden giden bir kadın olarak yapılandırdığını söyleyebiliriz. Tevrat'da karşımıza çıkan, efendilerini kendini ve oğlunu çöle (ölüme) bırakmaya zorlayarak ahlaki olarak lekelediği ima edilen Hacer figürü, filmde ailesini (kocasını ve oğlunu) utandıran, onları kendisine kötü davranmaya mecbur eden ve oğlunu cinayet işlemeye sürükleyen kadınla örtüşür. Ancak filmde, yazının devamında incelenecek olan Hacer'in ailesini "utandırması", onları kendisine "kötü davranmaya" mecbur bırakması gibi durumların **Ceylan** tarafından Hacer'in lehine eleştirel bir tavırla aktarıldığı görülmektedir. **Ceylan**'ın karakterine verdiği Hacer ismini, toplumsal ve dini bir uzlaşmayı sorgulatıp bozmak için tercih ettiğini, bu yolla yerleşik ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla oynadığını söylemek mümkündür.

Anne Olarak Kadın

Yönetmenin ataerkil ideolojinin önemli kurumlarından biri olan aile konusunda da benzer bir tavra sahip olduğunu görürüz. **Kate Millett**'e göre aile, ataerkil düzenin temel kurumudur; evlilikler ekonomik birleşmelerdir ve her ev, bir şirket gibi ekonomik varlık da gösterir (aktaran Öztürk, 2000: 131). Pek çok feminist kuramcı ataerkil tek eşliliğe karşı çıkar, geleneksel evliliğin kadını denetim ve baskı altında tutmanın meşru bir zemini olduğuna inanır çünkü ailenin devamlılığı kadının/annenin kendini unutmamasına, hiçleştirmesine varan fedakarlığına ve ataerkilin temsilcisi olan erkeğin aile sistemini kendi yararına dönük olarak sürdürmekteki ısrarına bağlıdır. Filmde de aile düzeninin korunması ataerkil ailenin kendilerine sunduğu imkanlardan kopmak istemeyen erkeklere (Eyüp'e, İsmail'e ve Servet'e) düşmüştür. Hacer ise hem kendi hem de Servet'in ailesini yıkma tehdidi taşıyan bir karakterdir ve her iki ailenin üzerine kurulu olduğu ataerkil zeminin zayıflığının da göstergesidir.

Kadınlar düşünce ve duygularıyla ataerkil aile sistemi içinde yalnızdırlar. **Ceylan** filmde bu yalnızlığı somut bir hale de getirmiştir; aile fotoğrafında Eyüp, İsmail ve ölen çocukları varken Hacer yoktur. Servet'in karısını ve varlığını bildiğimiz ama hiç görmediğimiz sekreteri saymazsak, Hacer hem ailedeki hem de filmdeki tek kadındır. Bu detaylar, dışılığın ataerkil sistemin yapılandırdığı aile kurumu tarafından kuşatılmışlığının ve dışlanmışlığının göstergeleri olarak da okunabilir. **Ceylan** filmde Hacer karakteri aracılığıyla ataerkil dinamiklere sahip ailelerin kutsallığını sorgulamaktadır ve kadın karakter turnusol kağıdı işlevi görmektedir.

Ataerkil ideolojinin biçimlendirdiği aile içinde kadının en önemli rolü anneliktir. Kadına biçtiği bu rolü aynı zamanda tanımlayan ataerkil yapı, anneliği karşılıksız sevginin, sonsuz fedakarlığın ve bağlılığın simgesi olarak yansıtarak 'ideal' annenin tanımını yapar. **Ceylan**, Hacer karakterinin anneliğini kurarken bu 'ideal' anneyi es



geçmez. Üniversiteyi kazanamayan, zamanının büyük bir kısmını uyuyarak/yatarak geçiren, işe yaramaz bulduğu insanlarla zaman öldüren, dayak yiyen/atan oğlu için endişelenir Hacer. Oğlunun araba alınması yönündeki isteğine önce "Ben babandan habersiz hiçbir iş yapmam" diyerek karşı çıksa da kocasının sözünü "çiğneyerek" oğlu için fedakarlıkta da bulunur. **Ceylan**, Hacer'in 'ideal' anne tanımına referans olacak bu özelliklerini onu Servet'le tanıştıtararak ikinci plana atıp, ataerkinin biçimlendirdiği 'ideal' anneyi yine ataerkinin belirlediği 'kötü' anneye dönüştürür. 'Kötü' annenin en önemli özelliklerinden biri cinselliğini unutmamış olmasıdır. **Karen Horney**, ataerkil ideolojinin terbiyeli ve saygıdeğer bir annenin cinsiyetsiz olduğu ve cinsel arzu duymasının anneyi bayağılaştıracağı yönünde bir telkini olduğunu belirtir (Horney, 1998:126). Hacer farklılaştırdığı kıyafetleri, mimikleri ve ses tonuyla gittikçe belirgin hale getirdiği cinsiyeti (yani kadınlığı) ve ortaya koymaktan çekinmediği cinsel arzusuyla 'kötü' anneye dönüşür. **Ceylan** Hacer'e giydirdiği arzuyla ataerkil ideolojinin dayattığı 'ideal' anneyi tanımadığını gösterir ve bunu yazının devamında açıklanacak olan 'kadının arzusu nedeniyle cezalandırılması'nı gerçekleştirmeyerek kanıtlar.

Ve Kadının Arzusu

Filmde açık bir şekilde karşılaştığımız arzu kadına aittir. Hacer'in arzusu yavaş yavaş büyür ve önüne geçilmez bir hal alır. Yönetmen *kadın arzusunun* ulaşabileceği noktayı ve erkeklerin bu arzu karşısında takındıkları tavrı gözler önüne serer. Hacer'in arzusuyla ilk karşılaşan oğlu İsmail'dir. Annesinin bir başka adamla (Servet) birlikte olduğuna tanık olan İsmail, onu tokatlamadan (cezalandırmadan) önce göğüs dekolteli bir elbise giymiş olan annesini yatak odasının kapısından izler. Bakışın kendisine hesap sormak üzere yönlendiğini bilen Hacer dekoltesini çekiştirir çünkü kadın bedeni yalnızca kadına ait değildir; toplumun üzerinde baskı kurduğu, eril ahlaka ait değerlerle dizginlemeye çalıştığı ve sürekli denetlediği bir bedendir bu. Ancak Hacer'in, dekoltesini kapatmaya çalıştığında bilinçaltında var olduğunu farkettiğimiz bu bilgi, onda herhangi bir tutum değişikliğine neden olmaz. Hacer'i sonraki planlarda da kadınsı kıyafetler içinde görürüz; çünkü sahneye *kadının arzusu* çıkmıştır.

Hande Ögüt'e göre *kadının arzusu* erkeğe yönelik değildir, kendi bedenine duyduğu narsistik arzuyla bağlantılıdır (2009: 209). Bu nedenle ortaya çıktığında erke-



ğinkinden daha tehlikeli olabilir. Hacer'in arzusu karşısında şaşırın, korkan ve kendini güçsüz hisseden diğer karakterler ise Eyüp ve Servet'tir. Servet kadının kendisini aramasından, gözetlemesinden rahatsızlık duyar; arzusunun bu şekilde eylemleşmesi onu korkutur, kadının arzusunu tehdit

edici bulur. Eyüp ise yatağında 'seksi' bir iç çamaşırıyla kendisini bekleyen karısı karşısında şaşırır ve onu aşağılamaya çalışır çünkü geleneksel roller içinde kadınların erkeklere çekici gelebilmesi için kurbanı oynamaları şarttır (Öğüt, 2009: 209). Oysa Eyüp karşısında kurban değil, arzusunu daha önce hiç yapmadığı şekilde dışa vuran bir kadın görmektedir. Kadının arzusu bu noktada erkek için sorgulanması gereken, tehditkar bir boyuta geçer çünkü erkekler kadının farklı cinselliği (fallus yokluğu) karşısında kendilerini tehdit altında hissedip, (Öğüt, 2009: 209) kadını cezalandırma yoluna giderler. Filmde Eyüp Hacer'i şiddete dayalı bir ilişkiye zorlar; Hacer sanki eşi değil, tecavüz etmek üzere alıkoyduğu bir kadındır. **Godenzi**'ye göre cinsel şiddetin uygulanmasında aslolan, şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir (aktaran Öztürk, 2000: 134). Bu sahnede Eyüp'ün tavırlarının şiddete dayalı cinsellikten, cinsellik görünümlü şiddete, oradan da tamamen şiddete dönüştüğünü görürüz.

Feminist bakışa göre güç ve şiddet tüm baskı düzenlerinin parçasıdır. Erkeğin cinsel şiddeti ise ataerkil baskının devamı olmaktan çok, önemli oranda güvensizlik ve yetersizlikten kaynaklanmaktadır (Öztürk, 2000: 143). Bu bağlamda, Eyüp'ün yetersizliğini Hacer'e saldırarak gidermek istediğini düşünebiliriz. Bu noktada yönetmenin tavrını ise, bu sahnenin ardından Hacer'i Servet'le buluşturması yani *kadının arzusunun peşinden gitmesini yineletmesi* ve yazının devamında değinilecek olan bu sahnenin biçimsel olarak sunumunun eril bakışın hazzına dönük olmayışından, *kadının arzusuna saygı duyduğu* şeklinde okuyabiliriz. Seyircinin bu sahneyi okuyuş biçimi, ataerkilin dilinden ne denli etkilendiğine bağlıdır; sahneyi erkeğin kadının arzusu karşısındaki güçsüzlüğü olarak okumak ile kadının erkek tarafından baskı altına alınması olarak okumak, durduğumuz noktayı göstermektedir.

Kadının Cezalandırılması, Haz Nesnesine Dönüştürülmesi ve Eril Bakış

Filmde kadının şiddet yoluyla cezalandırıldığı/cezalandırılmaya çalışıldığı görülür. Hacer'e yönelik ilk şiddet eylemi ve ceza girişimi oğul İsmail'den gelir. Annesinin başka bir adamla olan ilişkisini öğrenen İsmail, annesini ona tokat atarak cezalandırır. **Nilgün Abisel**, geleneksel Yeşilçamda "Filmlerin ataerkil yasalara göre tanımlanıp düzenlenmiş ilişkileri içinde, erkek karakterlerin iktidarlarını sürdürmelerine engel olacak her türlü duruma müdahalesinin haklılaştırılıp sı-

radanlaştırıldığını” söyler (Abisel, 2000:198). Filmdeki bu tokat sahnesi pek çok seyirci tarafından **Abisel**’in işaret ettiği şekilde okunabilir ancak **Ceylan** fona koyduğu ezan sesi ile tokat sahnesini sıradanlaştırmak yerine kadına yöneltilen şiddetin sorgulaması haline getirir. Yönetmenin bir söyleşisinde de dile getirdiği üzere ezan sesi, kadına/anneye atılan tokadın büyük bir günah olduğunun altını çizer. Ayrıca sahnenin büyük bir kısmının geniş açıda çekilmesi, karakterlerin ışığın yardımıyla karanlıkta bırakılması, Hacer’in yüzünün tokatlandığı anda gösterilmemesi, görüş noktası ve kamera açılarının değiştirilmesi ve kameranın varlığının hissettirilmesi yönetmenin sahneden alınabilecek fetiş zevki sınırladığını gösterir. Tüm bu teknikler seyirci üzerinde bir uzaklaştırma efekti yaratıp, özdeşleşmeyi engeller böylece eril hazzı kırar.

Ceylan filmin genelinde hakim olduğunu söyleyebileceğimiz bir tavırla, kadın karakterini eril bakıştan korur ve kadının görsel haz nesnesi olarak algılanmasını engeller. Kadının görsel haz nesnesi olarak sunulmasına dikkat çeken ilk feminist film teorisyeni olan **Laura Mulvey**, klasikleşen makalesi **Visual Pleasure and Narrative Cinema**’da (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının temel işlevlerine değinmiş ve sinemasal kodlar aracılığıyla erkek üstünlüğünün üretilme biçimlerine işaret etmiştir. Cinsel dengesizliğin yönettiği dünyada bakmadaki hazzın aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölündüğünü belirten **Mulvey**, sinemaya ait bakışın üç boyutu aracılığıyla (kamera, karakter ve izleyici) kadın karakterin seyirlik bir nesneye dönüştürüldüğünü vurgulamaktadır. **Mulvey**’e göre kadının anlatıdaki temel işlevlerinden biri belirsiz, karmaşık görüntüsü ve cinsel cazibesiyle erkek karaktere penis eksikliğini hatırlatması ve kastrasyon endişesine neden olmasıdır. Bu noktada klasik sinema kastrasyon korkusunu iki yolla çözümlemektedir. Bunlardan birincisi anlatı düzeyinde kadının suçlu bulunması, cezalandırılması ya da affedilip kurtarılması; diğeri ise kadın karakterin fetişleştirilip değersizleştirilmesidir. (Mulvey, 1997: 41- 46).



Eyüp’ün Hacer’i dövdüğü yatak sahnesi ile Servet’in Hacer’i hırpaladığı buluşma sahnesinde **Ceylan**’ın kamerasının ne kadını ne de bu sahneleri fetişik bir şekilde sunmadığını, kadının cezalandırılmasından haz duyacak seyirci için çekici bir atmosfer yaratmadığını söyleyebiliriz.

Yatak sahnesinde Eyüp ve Hacer sıklıkla geniş açıyla çekilmiş, kamera Hacer’e yöneldiğinde ise bel ölçeğinde çekime devam edilmiştir. Oyuncunun bedeninin parçalandığı, tek organına (göğüse) yönelindiği çekim sayısı bir tanedir. Hacer’in Servet’le buluştuğu ve İsmail’in gizlice izlediği sahnede de bakış açısı öyküye ters düşmeyecek şekilde İsmail’de kalır; Servet’e ve Hacer’e yakın planda yaklaşılmaz.

Mulvey’in sözünü ettiği, dişi karakterin cezalandırılması ya da affedilmesi yoluyla yaratılan hazzı da rastlayamayız **Üç Maymun**’da. Hacer’in Servet ile ilişki-

sinin açığa çıkmasından sonra Hacer'i Eyüp'ün gözünden intihar ederken görürüz. Eyüp'ün Hacer'i "kendini at şuradan" diye yönlendirmesi de filmin sonunun Hacer'in intiharı/kadının cezalandırılması ile bitmesine neden olmaz. **Ceylan** Eyüp karakteri aracılığıyla toplumun bilinçaltını yansıtmış, "bir erkek bu durumda kadını ya öldürür ya da kendini öldürmesini bekler" demiştir. Eğer yönetmen toplumsal bilinçaltını paylaşıyor ve bu konuda genelin yargısına ortak olsaydı Hacer'i o terastan atlatmış olurdu. **Ceylan** böylece, **Mulvey**'in sözünü ettiği, kadının cinsel cazibesıyla erkek karaktere penis eksikliğini hatırlatması ve kastrasyon endişesine neden olmasından doğan korkunun, anlatı düzeyinde kadının suçlu bulunması/ kurtarılması ve kadın karakterin fetişleştirilmesi yoluyla örtbas edilmesi hatalarına düşmez.

Üç Maymun'da **Mulvey**'in makalesinde değindiği diğer fetişleştirme yöntemleri de kullanılmaz. **Mulvey**, filmlerde kadının varlığının temaşanın kaçınılmaz bir gereği olarak görüldüğünü ancak bu görsel varlığın (kadının) öykü çizgisinin gelişimi aleyhine işlendiği erotik dalıp gitme anlarında eylem akışını dondurma eğilimi gösterdiğini söyler (Mulvey, 1997: 42). Bu anlar genellikle kadın bedeninin eril bakışa sunulması için kurgulanır. **Ceylan** filmde eril seyirci için yaratılabilecek 'bir erotik dalıp gitme anı' kurgulamayı düşünseydi, İsmail'in Hacer'i ve Servet'i yatak odasında gözetlediğinde ne gördüğünü seyircisine gösterebilirdi. **Ceylan** bize yalnızca İsmail'in gözünü göstererek filmin öyküsünü baltalamamış (çünkü seyirci için önemli olan İsmail'in ne gördüğü değil, görmüş olmasaydı), bu sahneyi ne ses ne de görüntüyle erotik bir dalıp gitme anı haline getirmeyip, eril bakışa hizmet etmemiştir. **Mulvey**, kadının öykünün akışı içinde bir yeri yokken ya da karakter olarak yapılandırılmasında bir işleve sahip değilken bile, dış görünüşünün görsel ve erotik etki yaratmak üzere biçimlendirildiğini böylece cinsel nesne olarak teşhir edildiğini öne sürer (Mulvey, 1997: 41). Hacer karakteri filmin bütününde kadınsı, arzu uyandıran, dişiliğiyle öne çıkan bir karakter değildir. Filmin olay örgüsü içinde dişileştiğini, Servet'le ilişkisinden sonra giyimi ve tavırlarının 'seksi' bir hal aldığını görürüz. Yalnızca Servet'le buluşmaya gittiği zaman sürdüğü kırmızı ojeleri, yaptığı makyaj da Hacer karakterinin olay örgüsü uyarınca dişileştiğini kanıtlar; filmin ilk sahnelerinde pijamalı ve makyajsızdır ya da siyah bluz, gri etek gibi sıradan kıyafetler içindedir. Daha



da önemlisi Hacer karakterini canlandıran **Hatice Aslan**'ın güzelliğinin yönetmen tarafından örtüldüğüdür; yakın çekimlerdeki ifadesi ve yüzüne düşürülen ters ışık oyuncuyu çirkin bir hale getirmiştir. **Ceylan** filmdeki pek çok kritik sahnede gösterdiği tavırdan da anlaşıldığı üzere bu noktada da filmini eril haz için bir malzemeye dönüştürmez.

Bakışın Sahibi Olarak Kadın

Feminist teorisyenler, filmlerde kadın karakterlerin bakış açısının yaratılmadığını, bakışlarının kamera tarafından temsil edilmediğini ve kadının, verili toplumsal öğretiler sonucu bakışını erkeğe dikmemesini öğrendiği için kadın karakterlerin bu öğretiyi kırarak şekilde baktırılmadığını öne sürerler. **Ceylan**, Hacer'e tıpkı erkek karakterler gibi bakışını yönelttirir (Servet'in arabasına bindiği sahnede o da erkek gibi bakışını karşısındakine yöneltebilmektedir); filmde erkek karakterlere sunduğu dikizci bakışı ona da sunar. Bu anlamda **Ceylan** bakan ve bakışın belirleyicisi olarak kadın karakterini dışlayıp ona ikincil bir statü uygun görmemiş, bakmadaki iktidarı da eşit dağıtmıştır.

Üç Maymun, **Ceylan**'ın insan doğasının zayıflıklarını ve kötücül yanlarını en açık şekilde ortaya koyduğu, zaaflarıyla sınıadığı karakterleri aracılığıyla izleyicisini de zaaflarıyla yüzleştirmeyi başardığı yapıtıdır. Filmde karşımıza çıkan her karakter zayıflığı nedeniyle suç işler, suça bulaşır, ortak olur ve zemin yaratır. Filmin tek kadın karakteri olan Hacer de filmin bu genel karakter kuruluşunun dışında bırakılmadan yaratılmış; filmin suçla, insanın zayıflıkları ve zaaflarıyla kurduğu ilişkinin kadın üzerinden anlatımını sağlamıştır.

Üç Maymun'da karşımıza çıkan kadın temsili, filmin olay örgüsü ve anlatım biçimi göz önüne alındığında sorunlu gözükmemektedir. **Ceylan**'ın 'kötü' ve 'suç'lu erkek karakterlerinden daha 'suç'lu ve 'kötü' bir kadın karakter yaratmadığını, aksine ataerkil ideoloji ve onun yarattığı bilinçaltıyla oynayıp, pek çok noktada *kadından* yana tavır aldığını, filmin kadın temsiliinin ataerkil ideolojiyi desteklemediğini söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (2000), *Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet*, (içinde) *Televizyon, Kadın ve Şiddet* (der: Nur Betül Çelik), Ankara: KİV.
- Benslama, Fethi (2006), *İslam'ın Psikanalizi*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Horney, Karen (1998), *Kadının Ruhsal Yapısı*, çev: Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mulvey, Laura (1997), *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, çev: Nilgün Abisel, 25.Kare, Sayı:21, 38-46.
- Öğüt, Hande (2009), *Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema*, Cogito, Sayı: 58, 202-217.
- Öztürk, S.Ruken (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997), *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sineması'nın İdeolojisi ve Politikası*, çev: E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

PONTYPOOL: KÜRESEL DİLİN YAPISÖKÜMÜ

tolga yalur

Pontypool: Öldüren Kelimeler

Yönetmen: Bruce McDonald

Senaryo: Tony Burgess

Görüntü Yönetmeni: Miroslaw Baszak

Kurgu: Jeremiah L. Munce

Müzik: Claude Foisy

Oyuncular: Stephen McHattie, Lisa Houle, Georgina Reilly, Hrant Alianak, Rick Roberts

Yapımcı: Jeffrey Coghlan, Ambrose Roche

Dağıtımcı: Tiglon

2008/93'/Kanada

Sinemanın eğlenceli, ticari bir monat olduğu kadar, oluşum halinde olan bir sanat da olduğunun anlaşılamadığı, ister yerli ister yabancı sinemada olsun, orijinalliğin kaybolmaya başladığı şu günlerde 'halis muhlis özgün bir fikir'le gelen bir film görmek için ya festivalleri bekleriz ya da DVD'leri. Söz konusu bir tür filmi olduğunda durum daha da endişe vericidir. Kendini yineleyen zombi ve korku sinemasına atıfta bulunduğum bu düşünceler **Pontypool: Öldüren Kelimeler**'de kifayetsiz kalıyor. Kanadalı yönetmen **Bruce McDonald** ve senaryoyu kendi romanından uyarlayan **Tony Burgess**'in küresel kültüre sinmiş İngilizceciliğin yapısını söktükleri **Pontypool**, eğlenceden çok düşünce ve anlam yaratma çabasında olan, **George A. Romero**'nunkiler gibi özgün tür filmlerinden sayılabilir.

Büyükşehir radyolarının emektar DJ'i Grant Mazzy (Stephen McHattie) karlı, soğuk, kasvetli ve küçük bir Kanada kasabası olan Pontypool'daki bir yerel radyo istasyonunda yeni işine başlar. Yapımcı Sydney (Lisa Houle) ve asistanı Laurel (Georgina Reilly) ile başlayan sıradan sabah programı kasabanın hava ve trafik haberleriyle devam eder. Grant ve Sydney arasında küçük sürtüşmeler de yaşanmaktadır: Sydney'e göre bu küçük ve nezih kasabanın gururlu sakinleri sadece "*okul servisinin gelip gelmeyeceğini merak ediyorlar*" iken alaycı yaklaşımıyla Grant daha ilginç konulara girmek ister. Gelen bir son dakika haberi de ona bu fırsatı verecektir: Yerel hava raporcusu büyük bir grubun kasaba doktoru Mendez'in ofisine saldırmakta olduğunu iddia etmektedir. İlk elden olası bir isyan olduğu düşünülen bu olayın örgütlü olmadığı kısa sürede anlaşılır. Cam sileceği gibi sesler çıkaran, aynı kelimeleri sürekli tekrarlayan, yakaladıkları insanları parçalara ayıran, etrafa mikrop gibi yayılmaya başlayan bu grup, ne 'ayrılıkçı bir terör örgütü' ne de isyancı bir gruptur.

Pontypool'u özgün yapan niteliklerinden biri Grant'in istasyona gelişinden sonra dış mekân çekimlerinin olmaması. Film tamamen bir kilisenin bodrum katında konumlanmış istasyonda devam ederken biz de dışarıda olan bitenler hakkında tele-

fon bağlantıları ve canlı bağlantılarla bilgi alırız. Doksan küsur dakikalık filmin ilk yirmi dakikası, Grant'ın arzuladığı radyo şovu, Sydney'in uyarıları, kasabanın tepesindeki evinden 'Günüşiği Helikopteri' efektleriyle canlı bağlantılar kuran hava muhabiri Ken arasında gider gelir. Kasabayı etkisi altına alacak olan felakete rağmen kendi kariyerini ön planda tutmaya çalışan Grant'ın beklediği ilginç ve eğlenceli bir haber için gerekli nesnel ortam yaratılır bir bakıma. Küresel dünyanın resmi dili olan İngilizce yoluyla bulaşan bir virüsün tehlikesi, radyo istasyonunu arayan insanların anlaşılmasız cümleler kurup belli kelimelere takılmaları, McDonald'ın deyimiyle 'dilbaz'laşmaları ve Ken ile devam eden canlı bağlantılarla ortaya çıkar. Hatta filmde hiç görünmeyen hava muhabiri Ken, tanık olduğu felaketi aktarırken izleyici de olayları bilincinde görür adeta.

Filmde Dr. Mendez'in istasyonu ziyaret ettiği sekans ise zayıf noktalardan biri. Dilbazların saldırılarından kaçan Mendez, istasyona bir penceren girer ve zaten filmin önceki sekanslarında radyo yayınına müdahale eden Fransızların açıklamalarıyla anlaşılan dil tehlikesini tekrarlar. Fakat virüsün bulaştığı Laurel'den ve istasyonu basan dilbazlardan Grant ve Sydney'i korumak için, McDonald



ve Burgess'in *deus ex machina*'sına döner: Takıntılı, komik ve abartılı tavırlarıyla salgına ve Laurel'deki belirtilerine birer açıklama getirir, Grant ve Sydney'i kurtarmak için bir başka pencereden çıkar gider. Kısaca Mendez bodrum katına girişleme geçen bir karakterden öte değildir.

Peki ya anlam?

Filmin içeriğine değindikten sonra semiyotik alt-metinlerine de bir göz atalım. Filmde, İngilizcenin anlamını yok ettiği 'sevgi sözcükleri', anlamlara bürünerek virüsü nesnesine bulaştırıyor. Amenna. Peki, eğer anlamı yakalamak virüsü yayıyorsa, küresel dilin ve kültürün yok ettiği 'anlam' ne olacak? Virüs, aslında 'anlam'ın kıyımından doğuyor. Filmdeki anlamın yakalandığı an aynı zamanda özneye (yani virüsün nesnesine) anlamdan ne kadar uzak olduğunu işaret ediyor. Kaybolan anlamı yakalamanın fakat onu hazmedememenin neden olduğu travma; "*a news-photo without a capture*"¹ derken **Roland Barthes**'in işaret ettiği gibi sanki bir şeyler varmış gibi oynanan oyundaki anlamsızlığa bulaşan anlamın yol açtığı; hani o 'gerçek' anlamın, bilinçdışından çıkarak devreye girip sembolik düzenin yapısını söktüğü travma. Hatta bir korku... Anlamı emen yoz bir dildeki sevgi sözcüklerini anlayınca farkına varılan yoksunluktan doğan travmatik korku. Sevgi sözcüklerini sınırlı tercihlere hapseden dilin, retorik, yani güzel sözün ve biçimin arasında-



ki nispeten belirsiz çelişkiden doğan korku. Hastalığa yakalananlar da bu korkudan kurtulmak için duyabildikleri birkaç kelimeye saldırıyorlar. Yaşadığı kötü deneyimleri türlü avuntularla bastırmaya çalışan bir yeniyetme korkusu gibi. Zaten filmdeki en belirgin hastalar; kelimelere takılan(lar) ve kan kusan(lar) da bir yeniyetme (Lauren) ve bir küçük çocuk. Hatta ölmek üzere olan bir hastadan çıkan bebek sesleri...

Filmde küresel dil İngilizceyle bulaşan virüsle ilgili semptomun özelliği de, “*tutarlılığı belli bir bilgisizlik gerektiren bir oluşum*”² olması. Bir bakıma bu tutarlılık, anlamın kıyımından filizleniyor. Virüs de öznenin kelimeyi anlamasından değil, anladığını anlayamamasından; özneyi kuşatan ve sınırlı seçeneklerle özgürleştiren küresel dilin ve kültürün yok ettiği anlamdan değil, anlamın dildeki anlamsızlıkla çatışmasından yayılıyor. İçi, anlamı boşaltılmış küresel dilin zehri ancak başka bir zehirle, Pontypool’un kapıldığı virüsle ortadan kaldırılıyor. Aslında dilbazlar travma halinde iken bilinçdışı düzeyinde anlamı yaşıyorlar. Fakat travma halinde anlamı yakalayan dilbazlar, dili tutarlı yapısal düzeniyle kullananlardan bir çift söz bekleyerek biçimci normlara yeniden dâhil olmaya; Grant’ın “*Sydney Briar yaşıyor*” sözüne katılmaya ve onu benimsemeye yeltenerek konvansiyonel bir yanılgıya savruluyorlar. Virüs de son kertede, birbirini kovalayan ‘anlamsız’ kelimeler çıkaran kurbanını, onun bilincinde kıvılcımlaşan anlamı yok ederek öldürüyor.

Retorik ve gramer çatışıyor, travmanın ölümle sonuçlanmasıyla anlam yeniden yitiyor ve virüsün panzehiri de bir bakıma anlamın sürekli ertelenmesi oluyor: Grant ve Sydney’in fark ettikleri gibi kelimelerin anlamları, ancak birer oluşum halindeyken, gösterge silsileleriyle sürekli değişip ertelenerek kurbanları iyileştiriyor. Bu da Fransız güçleri için başka bir virüs. Keza Grant’e ‘hasta’ damgası vuruluyor. Bir anda **Buñuel**’in *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1929) geliyor akla: özgürlük için göz bile kesiliyorsa; tanıımı konulmuş, biçimi çizilmiş ve içi boşaltılmış anlamı yakalamak için de zehir bile içiliyor. Semiyotik rastlantılar sonsuza kadar sürüyor; anlam parmaklarımızın ucundan kayıp gidiyor.

1 Virüsün yazıya bile bulaşmış olduğu aşikâr.

2 Žižek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Metis Yayınları, Mayıs 2004 s.36

SÖYLEŞİ

JAMES MONACO İLE BİR SÖYLEŞİ

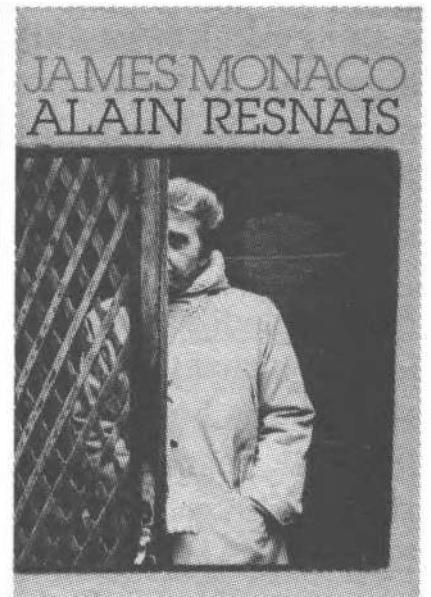
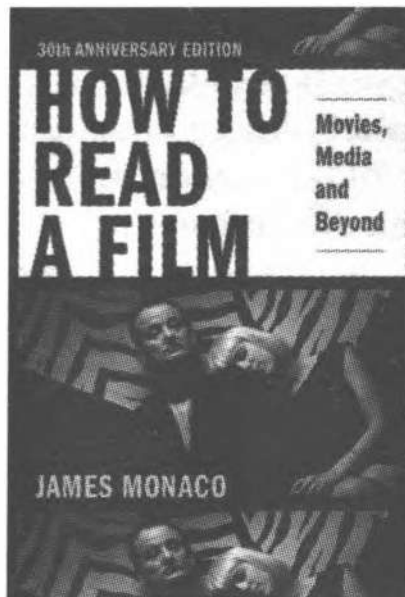
söy: gökhan erkiliç
editor@sekans.org

Günümüz sinemasının 1970’li yılların sinemasına kıyasla daha profesyonel, daha güçlü, daha kazançlı ve teknik olarak daha gelişkin ancak daha az ilgi çekici olduğunu söylüyorsunuz (Bu noktada sizinle aynı düşüncedeyiz. Uzun zamandır, sinema adına yüksek nitelikli bir film izlemeye kalksak, kendimizi hep yıllar öncesinin filmleri arasından seçim yaparken buluyoruz). Bu durumun sosyal, politik, ekonomik, sanatsal ve estetik nedenleri üzerine düşüncelerinizi öğrenmek isteriz.

Tüm sanatların, uzun durgunluk dönemlerinin izlediği coşku ve yenilik dönemleri olur. Eğer sahne dramasının tarihine bakarsanız İngiltere’deki Elizabeth Dönemi heyecan vericidir ama sonra restorasyon komedileri için 70 yıl beklersiniz; ardından Viktoryen melodramları için 100 yıldan fazla beklersiniz ki bu aralıkta çıkan sadece **John Gay**’dir! Yüksek sanat nadiren ortaya çıkar. Bu, sinemaya (ya da herhangi bir başka sanata) heyecan verici olmadığı zaman ilgi göstermeyeceğimiz anlamına gelmemeli; aksine, bir yenilik döneminin içinde olmadığımızda, daha fazla eleştiriye gereksinim duyarız. Günümüzde yapılan bir sürü ilgi uyandırıcı film var; sadece ana akım medyada da değil. YouTube’a bakın.

Yanıtınızdan bu tarihi değişimin medya ortamının ve sanat anlayışının değişimiyle ilişkili olduğunu anlıyoruz. Estetik, ekonomik ve teknik olarak katılıyoruz ama bunun sınırlı bir açıklama getirdiğini düşünüyoruz. Sosyal ve politik olarak yaşanan değişimle bir ilişki kurmayı yanlış mı buluyorsunuz?

Hayır, bunu bu şekilde görmek yanlış olmayacaktır. Yanıtımda, bir yenilik döneminde olmadığımızda eleştiriye daha çok gereksineceğimizi belirttim. Sosyal ve politik durumlar açısından baktığımızda, bir sanat kadar film/videonun da iletişimin bir aracı olduğunu hatırlamamız gerekir. Örneğin, son on yılda ABD’de en heyecan verici hareket “belgesel” diye adlandırdığımız şeyde oldu; bunlar



kurmaca olmayan deneme filmlerdi. **Michael Moore, Morgan Spurlock** gibilerin filmleri. Bu filmlerde estetiğe pek rastlayamayız, önemsenen mesajdır.

Fransız Yeni Dalga akımının rakipleriyle kıyaslandığında daha kalıcı ve etkin olduğunu belirtiyorsunuz. Bu saptamanızı tartışmak bile gereksiz, aynı düşüncedeyiz. Ancak akımın bu konumunun ardında bir kültür mafyası gibi çalışan egemen medyanın rolü yok mu? Sanırım bir açıklama yapmanın tam sırası. Açıklayayım: Diğerlerini görmezden gelen, gördüğünde ise taraflı davranan, anlamadığında yok sayan bir sinema yazarları ve tarihçileri çetesi! Bulundukları coğrafya, taşıdıkları kültür ve filmlerinde kullandıkları anadilleri düşünülüğünde Yeni Alman Sineması veya Brezilya'nın Cinema Novo akımlarının ürettiği yapıtların değeri daha mı az? Üstelik günümüzden bakıldığında diğer akımlar bir bütünlük taşıırken, Fransız Yeni Dalga akımı dağınık duruyor. Sırası gelmişken, okuduğumuz yüzlerce sinema kitabı arasında en iyi giriş yazısı sizin Fransız Yeni Dalga akımı üzerine yazdığınız kitabı...

Bu hangi kültürlerin baskın olduğuyla ilişkilidir. Küreselleşmiş kültür pazarında, iyi finanse edilen Batı kültürleri daha çok ilgi çekiyor. Yeni Dalga'da ise ayrıksı bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. **Truffaut, Godard** ve arkadaşları altın yılların Hollywood yönetmenlerinin bir yandan da sanatçı olduklarını gören eleştirmenler olarak işe başladılar. Bu durum daha önce kimse tarafından söylenmemişti. Yönetmenlere yapılan eleştirilerden dönüşüm yaratabilmeleri de ayrıca dikkate değerdir. **Claude Chabrol** ve **Alain Resnais** kadar farklı iki yönetmeni birleştirebilen Yeni Dalga'ya dair bu iki faktör dışında hiçbir şey yoktur.

Bu açıklamanıza katılmamak mümkün değil. Ancak bu yanıt sadece Yeni Dalga akımını ve baskın medyanın rolünü açıklıyor. Hollywood'a sevdalanmak veya eleştirmenlikten yönetmenliğe geçmek üstünlük sağlayıcı nitelikler değil. Kaldı ki hemen her akım uzlaşarak veya meydan okuyarak zaten Hollywood ile ilişki kurmuştur. Eleştirmenlikten yönetmenliğe geçmek ise o dönemin bütün akımlarının ortak özelliği ve belki de güçlerini buradan alıyorlar. Sanatsal pozisyonları belirleyen etmenin, sanat yapıtından çok medya ve kültür politikaları olduğu konusunda farklı düşünüyor olabiliriz. Ancak bu konuda söylediklerinizden daha ayrıntılı olan düşüncelerinize gereksinimimiz olduğunu düşünüyoruz.

Bunu anladığımdan emin değilim. Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin yönelimlerinin biricikliği hakkındaki şüphelerinizde haklısınız ancak tarihsel olarak ele alındığında bu akım, sinema aracıyla, kendisini, kendinden yola çıkarak tanımlayan ilk postmodern hareketin de adı olmuştur. Evet, bunu şimdi herkes yapıyor ama bu grup ilkti. Bu önemli bir dönüm noktasıydı. "Sanatsal tavırları neyin belirlediği"ndeki gibi: hemen hiçbir zaman ne sadece işin kendisi ne de politika belirleyicidir, genellikle ikisinin kombinasyonu belirler. Eğer bir filme dair konuş-

manın pek çok farklı yolu olmasaydı, film eleştirisi sayısal puanlamalara indirgenmiş olurdu (ne yazık ki bugün pek çok insan için hala bunu ifade ediyor). İyi bir eleştirmen bir filmle karşılaştığında, yeni bir sanat ve anlam üretir!

Sinemayı kimyasal birleşenlerine ayırırken, ekonomik karakterini movies, politik karakterini film ve estetik karakterini cinema diye nitelemeniz, sektörel analizler ve film eleştirileri yaparken hep işimize yaradı. Sinemaya ruhunu kazandıran bu üç karakterin günümüzde oynadığı rol üzerine ne düşünüyorsunuz? Gelecekte ağır basacak olan sizce hangisi?

İnternet devrimi, filmin ekonomik, sosyal ve estetik halleri arasındaki dengeleri radikal tarzda değiştirdi. Şimdi, nihayet, herkes bir film yapımcısı. Bir yanda, bence “yaz” ve “kış” filmleri olarak ayrılan bir ticari sinema var; bu sinema çoğunlukla çizgi roman temelli bomba gibi devam filmlerinden ve daha küçük bir pazar olan yetişkin filmlerinden oluşuyor. Ama bunun dışında da ticari olmayan geniş bir sinema evreni var. Kurmaca olmayan film bugün en ilgi çekici alanlardan biri. **Al Gore**, filme alınmış bir konferans için Nobel ödülü kazandı aslında! Bunun üzerine düşünün! Ufaltılmış, her yerde bulunabilen kameralar ve gerçek zamanlı webcamler film yapma yolunu tamamen değiştirdiler.

Dün bir doktorun bekleme odasıydım. Yanımda oturan bir adam iPhoneundaki bir videoyu paylaştı. Bu, popüler bir Nijerya şarkısını (İngilizce olarak) seslendiren Slovenyalı bir koronun (sanırım) videosuydu. Söylediğine göre, bu video öyle bir internet hiti haline gelmiş ki, koro bir Amerika turnesi için büyük paralara imza atmış.

Günümüzde filmler geniş bir kullanım alanına sahip. Geline nokta sadece pahalı ekipmanı ve teknik bilgisi olan insanların film yapabildiği elli yıl öncesine göre oldukça farklı.

American Film Now adlı kitabınızın yayınlanmasının üzerinden 30 yıl geçmiş. Geçmişle günümüz arasında Amerikan sinemasının sahip olduğu güç, sektör çalışanlarının sanatsal yeteneği ve kanuni hakları, sektörün ekonomik yapısı ve üretilen filmlerin politik ve estetik düzeyi açısından nasıl bir değişim gözlüyorsunuz?

Benim dikkatimi çeken orada hiç “Genç Türkler” in olmaması. Bu, ebeveynlerine baş kaldıran genç insanlar için kullanılan bir Amerikan deyim. Bunun nereden geldiğini bilmiyorum: Bir bakmalıyım (belki de aradığım Genç Türkler sizlersiniz!). Otuz yıl önce Amerikan film endüstrisine egemen olanlarla bugünküler aynı kişiler (**Robert Altman** ve **John Cassavetes** hariç). **Spielberg**, **Coppola**, **Scorsese**, **Lucas** halen önemli isimler. Yetmişlerden bu yana sadece **Spike Lee** (ve belki **Michael Moore**) “panteon” un üstesinden gelebildi. Seksenlerde **John Carpenter** ve **John Hughes** önemli isimler olabilecekmış gibi göründüler. Şimdi



neredeler? Doksanlarda **Quentin Tarantino** ve **John Cameron** çok ilgi gördüler. Şimdi neredeler? Yakında zamanda **Charlie Kaufman** ve **Michel Gondry** ilginç çalışmalar yaptılar ancak altmışların jenerasyonu kadar beğenilmediler. Son beş yılda izlediğim en iyi Amerikan filmi **Coppola'nın Youth Without Youth**'uydu. On yıl boyunca hiç film yapmamıştı!

Ekonomik açıdan bakıldığında Hollywood günümüzde DVD sektörünün bir yan kurumudur. Ev seyirlerinden, sinema gösterimlerinden daha fazla gelir elde ediyorlar. Yani filmin geleceği için TV'ye bakın.

Sinema kuramlarının altın çağının sona ermesiyle sinemanın geldiği nokta arasında bir nedensellik bağı olduğunu düşünüyor musunuz?

Ah, evet: her bakımdan kesişiyorlar. Filmler ne kadar az yaratıcı olurlarsa, düşünürlerden o kadar az ilgi görüyorlar. İnsanlar filmin teorisi hakkında daha az kafa yordukça, daha sıradan filmler yapıyorlar. On yıldır, belki de daha uzun süredir, dikkatler anlatım teorilerine yöneldi. Bu fazlasıyla içe dönük bir çalışma. NASIL öykü anlattığınızı umursamıyorum, sadece insan hayatı ve eylemine dair önemli bir hikaye anlatın! Ne zaman buna geri döneceğiz?

Sizce postmodernist söylemler sinemaya neler getirdi, neler götürdü? Avantgarde olma özelliği taşımayan bir sinema, çağın sosyal ve politik olarak biçimlenmesinde ne denli rol oynayabilir?

Yukarıdaki cevaba bakın: postmodern yönelimler. Avantgard eğilimlerin kültürel/politik bir etkiyle ilgisi azdır ya da hiç yoktur. Bugünkü Amerikan filmciliğinin en çok heyecan uyandıran alanı "belgesel"dir; sadece politika üzerindeki güçlü etkisi nedeniyle değil, aynı zamanda bilimsel söylemiyle de.

Sanat Sinemasının geldiği noktada iki tarz film ürettiğini düşünüyoruz; biri yalnızca biçimle ilgilenen, diğeri ise sinema dilinden bir haber içeriğe önem veren filmler. 21. yüzyılın 'sanat sineması' nasıl bir yapıya büründü sizce?

Bu ayrışmaya inanmıyorum. "Film dilinden bütünüyle habersiz" olarak değerli ve etkileyici tek bir kare çekilebileceğini düşünmüyorum. Bu bir bütündür. Ben kimse'nin hiçbir sanatı sadece güzel olduğu ama yararlı olmadığı için kınayacağını düşünmüyorum. Diğer yandan, sanat eseri estetik olmalıdır! **Quentin Tarantino**'nun filmlerini küçümsüyorum çünkü onlar filmsel mecazların kokuşmuş yemekleridir.

Bütün numaraları biliyor ama onlarla faydalı ya da çekici hiçbir şey yapmıyor. **Sinemanın gelişiminde yazıyla ilişki içinde olan yönetmenlerin ve artık bir *dinozor* olarak görülen eleştirmenlerin rolü büyük. Sizce günümüz sinemasının yazıyla ve eleştiriyle kurduğu bağ nasıl? Sinema yazını bu sanatı hala besleyebiliyor mu?**

Bugün yazan dikkate değer, ilgi çekici film eleştirmenlerinin olmayışının bir işareti de budur. Bu kısmen internet sitelerinin bir sonucudur. Aslında bunun nedeni kültür üzerine düşünmeyi seven insanların, filmi / sinemayı kendi konuları olarak seçmemeleridir. Bu kişiler online dünya veya politika ile daha fazla ilgilenmektedirler.

Sanırsız kavramlar karışıyor. Review, criticism, commentary, analysis... burada akademinin analizlerini, internetin commentarylerini ve tv/gazetelerin reviewlerini kastetmemiştik. Film eleştirmenliğinin oynadığı rolde değişimler gözlüyor musunuz?

En azından ABD’de, film eleştirisi otuz ya da kırk yıl öncesine göre oldukça etkisiz. Yönetmenler ve eleştirmenler arasında o dönemlerde bulunan ve en basit şeylerden biri olan anlamlı bir diyalog bile yok ve ABD’deki film eleştirmenlerini okumak neredeyse hiç ilginç değil. Avrupa’da böyle değil mi? (Bu yeni birilerinin gelip önemli ve etkili şeyler yazamayacağı anlamına gelmiyor! Umudumuzu yitirmeyelim!)

Üçüncü Sinema anlayışının ölmesinde içsel ve dışsal nedenlerin oynadıkları rol hakkında düşündüklerinizi öğrenmek isterim.

Bu konu üzerine fazla düşünmedim: Öldüğünü bilmiyordum!

Peki, Üçüncü Sinema ölmedi diyelim. Ama kendini yenileyecek ve anlatabilecek üretimden uzak. Çünkü başkasının ağzıyla konuşuyor. Hamburger ne kadar yaygınsa dünyada Hollywood stili ve dili de o kadar yaygın. Digital kültür ve internetin sağladığı olanaklarla üçüncü dünya sineması/üçüncü sinema yeniden etkin bir pozisyona gelebilir mi?



Şüphesiz! Artık dünya çapında hızlı dağıtım ağları var. ***Slumdog Millionaire***’i düşünün. Bazı ölçütlere göre, dünya çapında dağıtım ağının içinde yer almak ya da almamak Üçüncü Sinema yönetmenlerinin yapması gereken bir tercih. Oysa pek çok durumda, bu onların ilgilenmek istediği bir şey

değil; yerel konular, yerel kültür ile ilgilenmek istiyorlar ve ben onları bunun için alkışlıyorum. Ben, otuz yıl öncekinden daha fazla, kendini yerel olanı savunmaya adanmış biriyim. Bu esasen ekonomik bir teoridir ama ayrıca da kültürel.

Sinemada hızla yol alan digital teknolojinin sinema dili, üretimi ve kültürü üzerindeki etkilerini önceden gören yazarlardan birisiniz. Tahminleriniz ne ölçüde gerçekleşti? Bundan sonra neler olabilir?

Ben dijital devrimi otuz sene önce öngördüm. Ancak ne kadar süreceğini ya da daha önemlisi ne denli kabul göreceğini söylemedim. BİR DİJİTAL GÖRÜNTÜYE GÜVENMEYİN! Dijital teknolojinin tüm hedefi gerçeği sayılara dönüştürmektir; birçok tuzakları vardır. Şu anda ABD'deki bütün televizyon kanalları dijitaldir; görüntü ve seslerin çoğu bozuk, deforme edilmiş, basitleştirilmiş ve sıkıştırılmıştır. Bu otuz yıl önce CD ile başladı. Eğer müziği gerçekten seviyorsanız, döndürülebilen bir LP alın. Eğer filmleri gerçekten seviyorsanız, onları iyi bir projeksiyonla bir sinemada izleyin.

Tv kültürüyle büyüyen / beslenen yeni nesil sinema seyircisinin sinemayla kurduğu ilişkiyi nasıl buluyorsunuz? Bu seyirci sinemayı nasıl etkiliyor, dönüştürüyor?

Dramatik film televizyonda veya videoda, ciltli kitapların karton kapaklı kitaplara dönüşmesi ya da belki bir galerideki resmin bir çıktıya dönüşmesi gibi çıkar. Birisi yüksek kaliteye sahiptir, diğeri ise geniş dağıtıma. Dramatik film, otuz yıldan fazla bir süredir televizyonun ve videonun bir alt birimi olageldi. Geniş bir eğlence/sanat/bilgi yelpazesi var: her bir örnek kendi amacı içinde değerlendirilmelidir.

Son dönemde ilgi çekici bulduğunuz filmler dünyanın hangi coğrafyasından / ülkesinden çıkıyor?

Bu soruyu hakkını vererek yanıtlayabilecek yeterlilikte değilim. Bizler ABD'de yerli yapımlarca kuşatılmış durumdayız ve dünya sineması örneklerini izlemek için pek fazla şansımız yok. Bunun internet çağında gerçekleşebiliyor olması ise ironik; otuz sene önce "art house"larda dünya sinemasına dair her şeye odaklanılabilmişken, günümüzde bu gerçekleşmiyor.

Detaylı düşününce sinemaya en yakın sanatsal formun şiir olduğunu düşünüyoruz. Sinema ile şiir arasındaki formal ve alıntılara dayalı yakınlık bundan 30 - 40 yıl önce en üst seviyesine ulaşmıştı. Bu ilişki üzerine düşünceleriniz nelerdir?

Katılmıyorum. Şiiri severim ama film operanın yirminci yüzyıldaki versiyonudur: Bütün sanatlar büyük bir etki yaratmak için bu ikisinde (opera ve sinema) bir-

leşirler. Bu nedenle neredeyse tüm filmlerde bir müzik parçası bulunur. Müzik görsel malzeme, diyalog ve drama için zemin oluşturur.

Sizin movie, film ve cinema ayrımınız aslına bakarsanız cinema ile poem arasında zaten ilişki kurulabileceğini gösterdi bize. İzlediğiniz filmlerde birçok framede şiirselliği yakalamışsınızdır. Hemen aklınıza gelen sahne veya sekanslar vardır mutlaka...

Hala katılmıyorum. Sinemanın biçimsel zeminde şiire “en yakın” şey olduğunu söylediniz. Bana göre büyük opera filme en yakın olandır. Şiirlerden üretilmiş kaç tane film var? Kaç film romanlardan yapılıyor? Kaç tane filmin kökleri sahne dramasıdır? Film yokken, insanlar garip ve yabancı yerleri göstermeleri için ressamlara güvenmek durumundaydı: bugün gezginin günlüğü tarzındaki yapımlar sinemasal dünyanın önemi artmakta olan bir unsurdur. **March of the Penguins**’i ya da tüm TV doğa şovlarını düşünün. Böylece, film/sinema/movies diğer TÜM sanatları özetler, onlardan çıkar ve onlara dayanır. Kelimelerin ve hatta görüntülerin şiiri sinemanın önemli bir yönüdür ama önemli bir film yapmak için gerekli değildir. Umarım bu yardımcı olur!

Dergimizin anket çalışmasına katılırsanız bizi sevindirirsiniz: En iyi on film-niz hangisi?



İssiz bir ada için seçeceğim film her zaman **Richard Lester**’in ***A Funny Thing Happened on the Way to the Forum***’u olacaktır. **Sondheim**’ın müziği ve sözleriyle başlayın. Büyük (**Buster Keaton**’ın da dahil olduğu) komedyenleri katın. **Plautus**’un en büyük farsı gibi tarih içersin: ***Tragedy tomorrow. COMEDY TO-NIGHT!!***



Diğerleri (daha önce asla böyle bir liste yapmadım): ***Citizen Kane, 2001: A Space Odyssey, A Night at the Opera, The Bank Dick, Sullivan's Travels, It's a Wonderful Life, Je T'aime Je T'aime, The 400 Blows, Two or Three Things That I Know About Her, Eight and Half, La Dolce Vita*** Bu liste yarın ve izleyen her gün değişecektir.

Eğer eklemek isteyeceğiniz her hangi bir şey yoksa, bu söyleşiyi yapma onurunu bize verdiğiniz için teşekkür ederiz.

KURAM YORUM

PUNCTUM'DAN FREEZE FRAME'E: FOTOĞRAF VE SİNEMANIN ETKİLEŞİMİ

serhan mersin
webtasarim@sekans.org

1. Fotoğraftaki Film

Fotoğraf ile sinema arasındaki ayrım veya benzeşimler üzerinden yola çıkarken işimizi kolaylaştıracak ilk adımın “normal bir fotoğrafı bir film fotoğrafından ayıran nedir”, ya da **Pascal Bonitzer**’in deyişiyle “bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu nereden anlarız?” gibi bir sorunun yaratabileceği etkileşim olduğunu düşünebiliriz. Pek tabii ki bu soruyu sinema ile fotoğraf arasındaki tüm sınırları çizen bir soru olarak görmek veya bu soruya verilecek cevabın ikisi arasındaki ayrımın tek nedeni olarak öne sürmek gerekmiyor ama en azından bize bir başlangıç noktası sağlıyor.

Bu soruya kendimce cevap aramam öncelikle zihnimin içinde belirsiz filmlerden imgelerin dolaşmasına neden oluyor. Bir filmi kafamda dondurup bir sahnesini, fotoğraf haline getirilmiş o kareyi düşünmeye zorlarken buluyorum kendimi. Madem ki **Godard**’ın deyişiyle “fotoğraf gerçeklikse sinema saniyede 24 kare gerçekliktir”, öyleyse bana bir tanesi yetecektir bu gerçekliklerden diye düşünüyorum. Şüphesiz bu anı bulduktan sonra işim bitmiyor. Bu kareyi tüm gördüğüm fotoğraflarla kıyaslamam gerekiyor. Neyse ki **Pascal Bonitzer** imdadıma yetişiyor ve mevzubahis soruyu objektifin eksenini kesen eğik bir çekim merkezinin varlığıyla cevaplıyor:

Görüntünün kuvvet çizgilerinin, sabitleşmiş hareketlerin, bakışların ve dekorun kaçış çizgilerinin çerçevenin dışında ve objektifin eksenine eğik bir çizgi üzerinde yer alan çekim merkezi tarafından çekiliyormuş, emiliyormuş gibi görünmesinden (2006, 72).

Kameraya bakmak fotoğrafta, örneğin portre fotoğrafında, oldukça sık rastlanan bir durumdur; zira fotoğraf şeylerin çekildikleri an nasıl görüldüğüyle ilgilenir. Bakışların merkezin dışında olması ise sinemanın, fotoğraf ve televizyondan ayrıldığı noktalardan birisidir. Böylesi bir davranış televizyon için neredeyse bir kuraldır (Bonitzer, 2006, 72). Sinemada ise kameraya bakma bir çeşit ihlâldır, o yüzden, belgeselde bile ender görülür. **Barthes** ise kameraya bakmanın hali hâzırda kurgu (fiction) tarafından yasaklandığını ileri sürer (1992, 133). Pek tabii bu duruma aykırı örnekler bulmak her zaman mümkündür. **Godard**’ın **Tout Va Bien** (1972) filminde sinemada gerçeklik algısını yıkma adına oyuncunun kame-

raya bakarak konuşması böylesi bir örnektir. Gelgelelim, sadece bakışın konumu değil, aynı zamanda zamanın kesintisizliği de normal bir fotoğrafı, filmin fotoğrafından ayıran özelliklerdendir:

Çünkü ‘normal’ fotoğraf, yalnız bir uzay parçasından değil, zamanın kesintisiz akışından da kesilip alınmış gibidir; zamanın dikey bir kesitini bir an için sabitleştirir. Televizyon da aynı şekilde kesintisiz bir sürede iş görür. Oysa sinema fotoğrafı imal edilmiş, eklemlenmiş, dramalaştırılmış bir sürenin açılarını, kıvrımlarını dokusunda barındırır. Kısmi görme sinematografik uzayın ve sinematografik zamanın kavşağında yer alır (Bonitzer 2006, 72).

Başka bir deyişle, sinemanın uzayı sadece görülebilen alandan oluşmaz, izleyicinin göremediği ama varlığını sürdürdüğünü bildiği bir kör alan da içerir. Bazın, “bir film kişisi kameranın alanından çıktığında, görsel alandan çıktığını kabul ederiz, ama o dekorun bizden saklanan bir başka yerinde, kendine özdeş olarak, varolmaya devam etmektedir” (Bonitzer 2006, 71-72) derken bu kör alanın tarifini yapmaktadır. Ne var ki, kısmi görüm sadece sinemaya da özgü değildir, tiyatro veya vodvilde, örneğin kukla tiyatrosunda da böylesi bir etki mevcuttur. Oyun kişisi tiyatro sahnesinde dışarı çıktığında da kendine özdeş olarak varolmayı sürdürür. Sinemanın diğerlerinden farkı, Bonitzer’e göre, “alan-dışının kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar-hatta bazen daha çok- önem taşımasıdır” (2006, 72). Öyleyse sinemanın tüm alanını; ekranda çerçeve içinde gördüğümüz görsel alan, görsel alanı tamamlayan ses uzayı ve sinemanın varoluşuyla harekete geçirdiği, seyircide yarattığı duygusal davranışların, örneğin belirsizliklerin, endişelerin, arzuların kaynaklandığı off-uzay yani alan-dışı oluşturur.

Öyleyse, alan dışılık **Bonitzer**’in bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu anlamamız yolunda çıkış noktasıdır (Örneğin bkz. *Resim 1*).

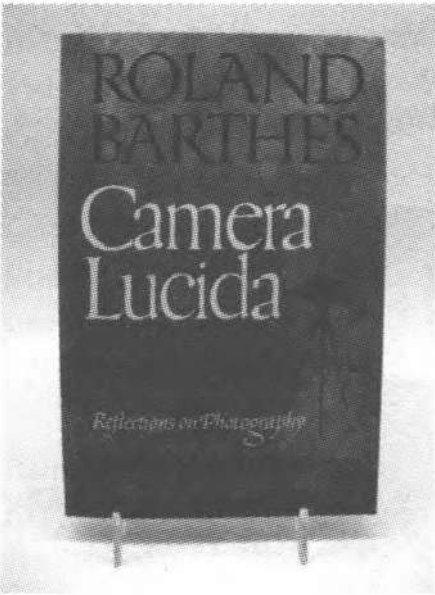


Resim 1:
Antichrist (Lars von Trier, 2009) filminde **Charlotte Gainsbourg**’un bu fotoğrafı alan-dışına güzel bir örnektir.

Ne ki bu cevap yeni sorular getiriyor bana. Tekrar başa dönersek, örnek olacak o görüntüyü ararken zihnimde görüntülerin dolaşımı bana her film için zihnimde yarattığım serbest alanların var olduğunu hissettiriyor. Kabul etmek zorunda kalıyorum: Seyrettiğim filmler zihnimde bir boşluk yaratır. Bu boşluğu film hakkındaki genel bilgiler (yönetmeni, oyuncularını, üzerine yapılmış eleştiriler vs.) kadar filmdeki görüntüler doldurur. Bu görüntüler belirsiz bir süre zihnimde askıda kalırlar, ne zaman geri döneceklerini bilemem. Belki bir çağrışım, belki bir anı çağırır onları. Zihnimdeki boşluğun büyüklüğünü de bu görüntülerin varlığı sağlar. Bir filmde ne kadar çok görüntü kalırsa zihnimdeki boşluk da o kadar büyür. Film de o kadar başarılıdır benim için. Ama bu boşluk hemen oluşmaz. Film görüntülerinin zihnimde dolaşmaya başlaması için önce filmi hazmetmem gerekir. Önce görüntülerin gelip çarpmasını, özgürce dolaşmasını beklerim. Doluştuktan sonra görüntüler, tıpkı daldaki elmayı toplar gibi beni delen görüntüleri seçerim. Sonra da onları zihnimdeki boşluğuma yerleştiririm. İyi ama bu görüntülerde beni çarpan, delen şey nedir? Neden herhangi bir görüntüyü değil de bu özel görüntüyü seçerim? Bu görüntüyü benim için özel yapan nedir?

2. Fotoğrafın Fenomenolojisi: Barthes'ın *Punctum*

Bu sorulara cevap verebilmek için **Barthes**'ın fotoğrafik görüntüden, fotoğraftan gelen görüntüden bahsettiği ***Camera Lucida*** (1992) kitabına bakıyorum. Onun kullandığı iki kavram benim görüntüler üzerine düşünürken yaptığım seçimleri anlamama yardım ediyor. İlk kavram fotoğraf hakkındaki düşüncelerimi, izlenimlerimi karşılayan Latince bir sözcük: *studium*. Fotoğrafta *studium* inceleme, uygulama, çalışma ve bunların sonucu olarak birşeye ilgi duyma, anlama, zevk alma, kısacası fotoğrafın analizidir ve bu haliyle "biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak katılmamı[zı] sağlar" (Barthes 1992, 41). *Studium*u yıkan öge ise *punctum*dur. Latince "sivri uçlu bir aletle yapılan iz, yara, diken batması" gibi anlamlara gelen *punctum*, **Barthes**'ın ***Camera Lucida*** kitabında kullandığı şekliyle, fotoğrafta *studium* ile açıklayamayan; ortak alanı delen, yırtan ve o imgeyi kişiselleştiren, fotoğraftan ok gibi çıkıp bize saplanan öğedir. *Studium* fotoğrafı deşifre edecek malzemeyi sunarken *punctum* tam tersine hiçbir ortak dille, tarihsel sosyal kültürel göndermeyle açıklanamaz, fotoğrafın bir köşesinde yer alan ufak bir ayrıntıda gizlidir.



Barthes'ın ***Camera Lucida***'da yaptığı fotoğraf analizlerinden ve fenomenolojik yaklaşımından *punctum*un şu özelliklerine ulaşmak mümkündür:

1. *Punctum* fotoğraftaki bir ayrıntıdır.
2. *Punctum* ve *studium* arasında bir bağıntı kuralı koymak olası değildir.

3. Bir fotoğrafı iyi yapan nitelik, fotoğrafta *punctum* ve *studium*un aynı anda bulunmasıdır.
4. *Punctumu* algılamak için çözümleme yapmak (analiz) işe yaramaz.
5. *Punctum*da ahlak ya da tat aranmaz, *punctum* uygunsuz da olabilir (örneğin fotoğraftaki bozuk dişler *punctum* yaratabilir.)
6. *Punctum* potansiyel olarak genleşme gücüne sahiptir, ekleme yapılabilir, ayırtı olarak kalırken tüm fotoğrafı doldurur. (Warhol'un yüzünü kapattığı fotoğraftaki tırnakları buna örnektir.)
7. Fotoğraftaki ayrıntılar deler, ayrıntı kasıtlı olmamalıdır, eğer ayrıntı beni delmiyorsa oraya bilerek konmuştur.
8. *Punctum*un okunması çabuk ve aktiftir.
9. *Punctum* bellek vasıtasıyla açığa çıkabilir, fotoğraf önümüzde değilken, üzerine düşünürken açığa çıkabilir. Kafka'nın sözü.
10. *Punctum* bir eklemedir. Biz zaten orada olan birşeyi açığa çıkarırız.
11. *Punctum* bir tür gizli ötedir: Görüntü görmemize izin verdiğinin ötesinde "bir canlının beden ve ruhu ile birlikte mutlak kusursuzluğuna doğru" (Barthes 1992, 74) bir tutku yaratmış gibidir. Erotik fotoğrafın cinsel organları ana konu haline getirmediği, onları göstermediği izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürdüğü o anda fotoğrafı canlandırırız, o da bizi canlandırır.
12. *Punctum* kodlanmamış, *studium* ise kodlanmıştır. *Punctum* kodlanmamıştır zira *punctumu* isimlendiremeyiz. İsimlendirebildiğimiz bir şey ise bizi delemeyiz, kodları vardır; bilgisayar bilimlerinden terimlerle ifade edersek belirli bir algoritması, efektif (verimli) bir prosedüral (metodik) yapısı vardır; bu yapıyı çözümlediğimizde isimlendirebileceğimiz, elimizin altında uysal bir fotoğraf kalır, ne var ki sadece *studium*dur bahsettiğimiz artık. Kafka'nın, "biz nesneleri aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapamanın bir yoludur" (Barthes 1992, 71) sözleriyle anlattığı belleğin işlevi, belki de aynı paralellikle "rüyalarımızı unutmak için görürüz"ü hatırlatır. Fotoğraflarız çünkü hatırlamak istediğimizde elimizin altında olmalıdır.

Bu tanımla *punctum*, felsefede başka bir Latince terim olan ve öznel hissiyat ("subjective feeling") anlamına gelen *qualia*'yla karşılaştırılabilir. *Qualia*, hiçbir saf fiziksel açıklamanın yeterli olamadığı, herhangi bir algoritmik temeli bulunmayan, tümüyle bize ait, nevi şahsına münhasır özellikleri bulunan duyumlardır. Güneşin doğuşundan duyulan haz, kumun sıcaklığı, gülün kokusu, kırmızının kırmızılığı gibi sadece içgözlemle ulaşılabilen, bu yüzden de özellikle de zihnin berimci (computationalist) modelleriyle açıklanması imkansız olduğu iddia edilen bir fenomen olan *qualia*, bu özellikleriyle zihin-beden sorununun da bir ürünüdür. *Qualia*, duyumlarımızın, iç gözleme dayalı niteliklerin, düşünce ve inançlarımızın anlamlı içeriklerinin fiziksel olana indergenemeyeceğinin iddiasıyla dualist felsefenin bir ürünüdür. Gülün her türlü moleküler yapısı bilinse de, dualiste göre, barındırdığı tarif edilemez, açıklanamaz bilgilerin kalitesini öngörmek ve tümüyle açıklayabilmek imkansızdır. Öyleyse *punctum* görsel *qualia*dır zira *punctum* ne kadar kodlan(a)mamışsa, *qualia* da o kadar kodlan(a)mamıştır.

Qualianın punctum ile ortak noktası sadece ikisinin de açıklanması imkansız ögeler içermesi değildir. *Qualia* ve *punctumun* aynı zamanda kişisel özellikler içerdiğinden başkalarıyla paylaşıldığında her zaman bir eksiklik barındıracak olmasındadır. Bu zihinsel dilin, bildiğimiz dil kalıpları dışında belirli temsili özellikleri de bulunmak zorundadır.

3. Sinemada Punctum

Peki, sinemada *punctum* var mıdır? Sinema tümüyle kodlanmış, uysallaştırılmış mıdır? Sinemada kör alan yaratılabilirliği ile var olan, ayrıntıda gizliliği ile açığa çıkan *punctum*, “bu vardı”yı (gerçeklik) “işte O!”(hakikat) ile birleştiren *stasisi* (statik dengesini) temsil eden zamanın oburca yutulmasını sinemada mümkün kılar mı?

Sinema hususundaki yaklaşımı, **Barthes**’ın fotoğraf ile yaptığı karşılaştırmalar üzerinden tartışmak mümkündür. **Barthes**, soruya olumlu cevap verir: Evet, sinemada *punctum* belirli koşullar altında vardır. Ancak çekinceleri de vardır **Barthes**’ın bu konuda. Biliriz ki fotoğraftaki *punctum*, onun üzerine düşünmediğimiz zamanlarda, birden parlayabilme, kıvılcımla tutuşabilme özelliğine sahiptir: “[p]unctumun bazen ancak gerçeğin ardından, yani fotoğraf artık benim önümde değilken ve ben onun üzerine düşünürken açığa çıkması şaşırtıcı olmamalıdır” (Barthes 1992, 69). Ayrıca belleğimizle de çağırabiliriz *punctumu*. Sinemada ise böyle bir “an”a imkan yoktur. Perdede film karşımızda saniyede 24 kare ile akıp giderken bizim gözümüzümü kapatıp üzerinde düşünme şansımız yoktur çünkü gözümüzümü açtığımızda aynı görüntü yoktur artık karşımızda. Sinemadaki hareket mefhumu, fotoğrafta deliğinde pozlanarak sonsuza kadar kalan “an”ın yerine geçer. Bu sefer poz, aynı deliğin önünden geçen süreklilik arzeden görüntüler sistemi ile ortadan kaldırılır ve reddedilir (Barthes 1992, 97).

Barthes, sinemanın fotoğrafa karşı bir avantajından, fotoğrafın sahip olmadığı bir gücünden de bahseder: Perdenin yarattığı kör alan duygusu. Bu kör alan, aynı zamanda **Bonitzer**’in bahsettiği alan-dışıdır.

Barthes’a göre, “Perde (**Bazin**’in de vurguladığı gibi) bir çerçeve değil, saklanacak bir yerdir: onun içinden çıkan adam veya kadın yaşamayı sürdürür, bir kör alan sürekli olarak parçalı görüşümüzü ikileştirir” (1992, 73). Fotoğrafın ise böyle bir özelliği yoktur, ne kadar başarılı bir studiuma sahip olmasa da bir fotoğraftan diğerine geçtiğimizde o çerçevedeki her şey de yok olur. Fotoğraf hareketsizdir, pozu oluşturan an sonsuza kadar kalmıştır, ancak bir *punctum* bulunduğunda bir kör alan yaratılır (sezilir), sinemada ise fotoğrafı çekilen şey aynı deliğin önünden geçip gitmiştir (Barthes 1992, 73-74).

Barthes için “fotoğrafik görüntü tıkabasa doludur: bir şey ekleyecek yer yoktur onda” (1992, 108) zira hem fotoğraf zaten kendi içerisinde bir görüntüdür, hem

de kendini dışarıya bütün, tamamlanmış olarak sunar. Sinema ise fotoğrafın tersine belirli bir tamamlanmışlığa sahip değildir; fotoğraflık göndergesi gerçekliği için bir iddiada bulunmaz, fotoğraf gibi başka görünümlere, anlamlara çekileceği bir ortam bulamaz.

Tüm bu farklılıklara rağmen sinemada punctum **Barthes**'a göre anlamın üç düzeyinden üçüncü anlamda gizlidir. **Barthes**, 1973 yılında *The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills* adlı makalesinde **Eisenstein**'in *Korkunç Ivan* (1944) filminde tek tek sahnelerden bakarak bu sahnelerden tanımlanmamış, açığa çıkartılmamış veya eksik anlamlar çıkartmaya çalışır. Hareketi değil, durdurulmuş anını tercih eden **Barthes**, anlamın üretimini de **Eisenstein** gibi montaj kuramını zıtlıktan ve iki ardışık görüntünün üreteceği üçüncü bir anlamdan kuran bir yönetmeni örnek olarak seçerek yapması manidardır.

Barthes'in tarifini yaptığı anlamın üç düzeyi üzerinden örtük (küt) anlam tanımını bizi *punctum*a ulaştırır. Genç çarın taç giyme sahnesindeki başından aşağı altın dökülmesi (bkz. Resim 2) anının dondurulmuş görüntüsünün (**Barthes**'in deyişiyle *fotogramının*) incelenmesiyle bu üç düzeyi tanımlar. "Bilgilendirici [fotoğrafın *studium*una benzeyen – filmin tarihsel oluşu, kostümler, kişilikler] ve sembolik [ideolojik – paranın kokuşmuş gücü, hakim sınıfların şiddeti ve düşkünlüğü] anlamlara göre kıyaslandığında "aşırı ve fazlalık olarak" nitelendirilen "ölçünün dışında" olan bu üçüncü anlam **Barthes**'a göre bir anlamda fotoğraftaki *punctum*dur. **Eisenstein**'in *Korkunç Ivan* (Ivan Grozny, 1944) filminde "İvan'ın başından aşağı altın para döken ve bu şekilde taç giymesini kutlayan iki saraylıyı" gösteren sahnede "saraylıların baskın, vurgulanmış ya da düz, uzak makyajlarının yoğunluğunda" ifade edilen çekimde, "birinin aptal burnun, ötekinin kaşlarındaki süsleme, Slav sarışınlığı, beyaz ve soluk teni, saçlarının özenli düzlüğü" vb gibi özellikler anlamın üçüncü katmanının örnekleridir (Pazella 2006, 86). Herhangi bir kültürün, bilginin, kanaatin ötesindeki bu özellikler örtük anlama gönderme yapar. *Punctum* bize analitik bir nedensellik kurmak için yer bırak-



maz, görüntünün yaptığı göndermeler ilk anda açığa çıkmaz ama zaten istenen de budur: "yeter ki, bu göndermenin anlamı hemen anlaşılmasın ve ortaya çıkmasın; hatta bir ölçüde yakalanamaz, ele geçmez olsun" (Pazella 2006, 86).

Resim 2: **Eisenstein**'in *Korkunç Ivan* filminden bir sahne

4. Rancière'in Görüntü Rejiminin Kategorileri

Barthes'ın anlamın üç düzeyi kavramı **Jacques Rancière**'de görüntü rejiminin kategorileri olarak karşılığını bulur. **Rancière** görüntü rejimini, her ne kadar o bunları müze ve galerilerle sınırlamış olsa da, tüm görüntü/imgelere uygulamakta beis görmeyeceğimiz şekilde, çıplak görüntü, gösterici görüntü ve metaforik görüntü olarak üç ana kategori altında toplar. İlk görüntü kategorisi olan çıplak görüntü, sanat yapmayan ham görüntüdür. Sanatçıdan, izleyiciden bağımsız, her türlü sanatsal, entelektüel, estetik ve politik kaygılardan uzak görüntüler bu kategoriye girer. Soy-kırım fotoğrafları gibi tarihe tanıklık eden, sadece gerçekliği sunan görüntü çıplaktır. Gösterici görüntü, çıplak görüntünün tersine, sanata has olan "ham buradalığın" ifadesidir. Estetik araçlar sayesinde saf bilgi sunmak yerine farklı anlamların üretilebilmesine yer açar. Son kategori olan metaforik görüntü ise, gösterici görüntünün karşısında yer alan eleştirel görüntünün/ingenin, diğer görüntü/imgelerle olan ilişkisi ve görüntü/ime olma özelliğiyle tanımlanır. **Rancière**'in "çifte metamorfoz" kavramıyla tasvir ettiği metaforik görüntünün elemanları, bir yandan "medyatik akışı kesintiye uğratan opak ve aptal görüntü/imgelere dönüştür[en,]" diğer yandan ise "ortak tarih izlerinin gücünü harekete geçir[en]", "sanatın dünyası ile görüntü/imgeler dağarının dünyası arasında dolaş[an]" görüntü/imgelerin, "fragmanlara ayrıl[ıp] yeniden kompoze edil[mesiyle]" var olurlar. (Görüntülerin Yazgısı, s. 29)

Metaforik görüntü/ingenin en etkili örneklerini, yerleştirme (enstalasyon) sanatı örnekleri kadar, bir tür sinematik kolaj sayılabilecek **Godard**'ın *Histoire(s) du Cinéma*'sında (1988-98) görebiliriz. **Bresson**'un sinemasından farklı olarak, sanatsal sınırları ve kullanılan malzemelerin özgünlüğünü aşan heterojen imgelerle bezeli bu film, yeni unsurlar barındırmaktadır:

Bu, tüm filmlerin, metinlerin, fotoğrafların ve tabloların birlikte varolduğu bir Mağaza/Kütüphane/Müze'yi varsayar ve burada bunların her biri üçlü bir güçle donatılı unsurlara ayrıştırılabilecektir: küt görüntü/ingenin tekilik gücü (punctum); bir hikayenin izin taşıyan belgenin öğretici değeri (studium); ve göstergenin sonsuza kadar yeni cümleler-görüntü/imgeler oluşturmak için başka dizinin herhangi bir unsuruyla birleşmeye elveren kombinatuvar yeteneği. (s. 35)

Görüldüğü üzere **Rancière**'in görüntü rejimi **Barthes**'ın öğelerinin bir devamı niteliği taşıyor. **Walter Benjamin**'in özneye ona bakan gözlemci arasında doğrudanlığıyla öne çıkan fotoğrafa biriciklik niteliğini yükleyerek hakikiliğini sağladığı şimdi ve buradalık kavramı böylelikle **Rancière**'in **Barthes**'tan ödünç olarak kullandığı *punctum*'a atfettiği ham buradalık kavramıyla eşlenir. Öyleyse, çıplak görüntü kategorisi **Barthes**'ın tarifıyla "belli bir şok barındıran" basın fotoğrafları ve homojen karakteriyle pornografi gibi (Camera Lucida, s.57) örneklerle gösterilen *studium*'da, gösterici görüntü "belirli bir kör alan yaratarak pornografinin doğrudanlığından uzaklaştırarak *punctum* yaratan" (agy, s.74) erotik fotoğrafta, daha da genelleştirirsek, imgeyi kişiselleştiren ayrıntıda kendini buluyor. Metaforik görün-

tü ise imgenin geleceğinin ve mevcudiyetinin korunması amacıyla, sonsuza kadar yeni birleşmelere nail olacak bir yeni görüntü rejiminin ögesi olarak tarif edilir.

Godard'ın montajıyla oluşturduğu bu birleştirici yetenek, bir taraftan ses ile imge arasındaki bağı koparma çabasıyla, diğer taraftan tümü görsel ve sessel unsurlarla desteklenen dış bir sesin veya ekran üzerinde yazılı cümlelerin, sözcüklerin birbirine bağlanmasıyla temsil edilmektedir. **Godard, *Histoire(s) du Cinéma***'da sürekli olarak görürlük ile anlam arasında belirli bir ilişki kurmaya çalışır. Örneğin, **Fritz Lang**'ın ***Die Nibelungen***'indeki (1924) bir planın üzerine **Jean Giraudoux**'nun romanının başlığı ***Siegfried et le Limousin***'i (Siegfried ve Limuzin, 1922) bindirerek, Fransız ordularının 1940'ta Alman orduları ve Alman sanatçıların Nazizm karşısındaki bozgunlarını, edebiyat ve sinemanın kendi zamanlarının felaketlerini öngörmedeki yeteneği ama önlemedeki yetersizliği vasıtasıyla anlatır. İmge hem saf form ve *pathos* olarak her türlü kurgusal düzeni bozar hem de ortak bir tarihin/hikâyenin öğelerini oluşturan bir bağ haline gelir. Başka bir deyişle, saf form olarak ortak ölçüsüz tekilliktir, bir bağ unsuru olaraksa Godardsal tarzda ortaklık içine koyma işlemidir.

Godard'ın montajı **Rancière** için, sanatta estetik rejimin bir kazanımıdır. (Görüntülerin Yazgısı, s. 43) Bu kazanımın en önemli özelliği ise **Godard**'ın ortak ölçünün hikâyeselleştirme formuna karşı koyduğu mesafedir. **Aristoteles**'ten beri tanımlanan dramatik yapının temellerinden nedenselliğe, insanların bir hikâyeyi anlaması, değerlendirebilmesi için gerekli olan şemaya karşı çıkışıdır. Ortak ölçü, metin ile imge arasında bir alt-üst ilişkisi kurulmasını gerektirirken, imge oluşturmayı belirli bir duygu-düşünce nedenselliğine eklememiş bir üst yapı olarak kuruyordu. Bu hiyerarşik düzeni kaldıran **Godard**, sinemasını başka sanatları taklit ettiği bir dizi olarak sunar ve bize "sözcükler, cümleler ve metinler, metamorfoz geçirmiş resimler, fotoğraflarla ya da güncel olay filmleriyle harmanlanmış ve bazen müzikal alıntılarla bağlanmış sinematografik sahnelerden oluşan bir örüntü" bırakır. (s. 45) Bu örüntü ise, sanatta artık ortak ölçünün tekil bir üretim haline dönüşmesi ve has olanın varlığını yitirmesidir.

5. Filmdeki Fotoğraf

Bellekle çağırılabilen punctum o durdurulmuş anda mevcuttur. Film içersindeki durdurulmuş an ise fotoğraflık bir temsildir. Sinemada gerçekçi geleneğin önemli temsilcilerinden **Kracauer**'e göre film esas olarak fotoğraftır; film fotoğrafın bir uzantısıdır, bu nedenle de film bu araç sayesinde etrafımızdaki görülebilir dünyayla benzeşimler paylaşır. Öyleyse durdurulmuş an bir fotoğraftır, film içinde fotoğrafın kullanımı ise oldukça bilindik ve yaygın bir uygulamadır. Ama aynı zamanda film içindeki fotoğrafa normal bir fotoğraf gibi bak(a)mayacağımızı da biliriz. Zira, film kendi içine gömülen fotoğrafın farkını abartır, çerçevede tutar. Durağanlığıyla, zamansal sabitliği ile, nesnelliği ve sessizliği ile fotoğrafın filminden ayrılan niteliklerini öne çıkartır (Company 2008, 54). Bu sayede çeşitli dramatik etkilerin yaratılmasını sağlar.

Bu dramatik etkiyi bize fotoğrafın filmde durdurulduğu an olan *freeze frame* sağlar. Company'ye göre *freeze frame* teknik anlamda durağan fotoğrafın zamanın askıya alındığı anda fotoğrafik karenin durdurulması olsa da seyirciye idealize edilmiş anın, hareketin doruk noktasının, en açık yüz ifadesinin veya mükemmel kompozisyonun sunulmasıdır (2008, 55). *Freeze frame*'e sinema tarihinde önemli yer tutan filmlerden örnekler verilebilir: **François Truffaut**'nın **400 Darbe** (Les Quatre Cents Coups, 1959) (Resim 3) filminin Antoine'ın bir anda kameraya baskarken yakalanan donuk yüz ifadesi ile bitişi, **Thelma ve Louise**'de (Ridley Scott, 1991) iki kadının uçurumdan aşağıya uçtukları sahnede arabanın dondurulduğu sahne, **Butch Cassidy and The Sundance Kid**'in (George Roy Hill, 1969) kaçakların ellerinde silah donduruldukları an gibi örnekler vardır. Özellikle **400 Darbe**'de Antoine'ın yüz ifadesi **Truffaut**'nın sonu belirsiz bir filmde çoklu okumaları da mümkün kılacak bir çözüm gibidir.



Resim 3:
400 Darbe'de
(Truffaut,
1959)
freeze frame
(Company
2008, 58)

Freeze frame kullanımı yarattığı dramatik etki nedeniyle, fotoğraf ve filmi birbirine yakınlaştırır. Ama fotoğraf üzerine yapılan estetik tartışmaların genellikle zaman kavramı üzerine yoğunlaşmasına bir çözüm getirmez. Fotoğraf, zamanı durduran, geçmişin fragmanlarını koruyabilen aygıtlar olarak görülür. **Peter Wollen**, "durağan ('still') fotoğrafı, film ile karşılaştırdığımızda kullanılabilecek metafor; fotoğrafın nokta, filmin ise çizgi" (Wollen 2003, 76) olduğunu söyler. Ama bu ne kadar doğrudur? Fotoğraf ham ve temel birim olarak, saniyenin 24 karesinden birisinin sinematik dile getirilişi midir? Gerçekte fotoğraf da tek başına hareket ve zaman ile etkileşime girebilir, örneğin uzun pozlu çekimin *flash* fotoğrafa karşı konumunu düşündüğümüzde. Bu durum, doğrudur, elimizdeki fotoğrafın zamanın durdurulduğu an meydana geldiği gerçeğini değiştirmez ama fotoğrafın meydana gelişinde zamanın kullanılabileceğini bize hatırlatır.

Öyleyse fotoğraf ve sinemaya atfedilen özellikleri bir kez daha üzerinden geçerek bu özelliklerden bağımsız bir sinema veya fotoğraf olup olmayacağını tartışabiliriz. İşlev açısından bakıldığında, fotoğrafı anı yakalama, hatıraları biriktirme ve gerçekleri kaydetme gibi niteliklerle düşünürüz, ama bu özellikler aracın (*mediumun*) doğasında var mıdır, ya da tarihi boyunca fotoğrafa yüklenen anlamlar mıdır? Benzer şekilde sinemayı da hareket ve anlatı işleviyle düşünürüz, ama bu teknik bir tanım mıdır, yoksa benzer uygulamalar sonrası elde ettiğimiz bir tanım mıdır? Gerçekte

filmin ve fotoğrafın gelişimini belirli tarz teknik ve sosyal yapılar şekillendirmiştir. Gerek film, gerekse sinema kendilerine verilen işlevler yerine farklı işlevlere de yönelebilirlerdi. Sinemanın ticari anlatı sineması haline gelmesi bir zorunluluk değildi, görsel gerçekleri kaydetme aracı olarak fotoğrafın kamera imalatçılarının yönlendirmelerinden kaçınması da mümkündü.

Teknik görüntüleri üreten aygıt ve işlevleri üzerine yazan **Flusser**, fotoğrafı izleyen, fotoğrafçı ve aygıt arasında hiyerarşik bir yapı bulunduğunu ileri sürer (2009, 30). Fotoğrafı çeken, fotoğrafı izleyene oranla daha güçlüdür, fotoğrafı üreten aygıt ise fotoğrafçıya oranla daha üstün konumdadır, zira aygıtın içerisinde bulunan program sayesinde fotoğrafçıyı yönlendirmektedir (Flusser 2009, 30). Öyleyse fotoğraf halihazırda programa bağlı bir eylemdir, fotoğraf çekme özgürlüğümüzün sınırlarını da bu program belirlemektedir. Bu programlamayı yapan ise fotoğraf sanayiidir ve fotoğrafın işlevini de doğrudan belirlemektedir. Fotoğraf sanayiinin bu işlevini yıkmak fotoğrafın farklı alanlarda gelişimini mümkün kılabilir.

Peter Wollen'a göre, fotoğraf an ve geçmiş ile büyülenmenin bir aracıdır (2003, 76). Fotoğrafın çekilmesi sifıra yakın bir sürede gerçekleşir, çekim o an yapılıdır. İzleyicinin şimdisi ise fotoğrafa baktığı andır ve sabit bir süresi yoktur. İsteddiği sürece bakabilir, istediği an tekrar fotoğrafa geri dönebilir. Filmde ise durum tam tersidir: Görüntülerin ardışıklığı önceden belirlenmiş bir süre içerisinde izleyiciye sunulur [film örneğin 90 dakikadır], ve sabit, bir program zamanı içerisinde [her ne kadar değişse de ortalama olarak bir hafta-iki hafta boyunca] mümkündür bu (2003, 79).

Fotoğraf zamansal yerine uzamsal, yatay yerine dikey (yani, özelliklerinin, ardışıklığı yerine aynı zamanlığı) bir sanat olarak bilinir (Company 2003, 78). Görüntülerin noktasal olarak arz-ı endam etmeleri, süresizlikleri, temsil ettiklerinin süreden veya zaman ile ilgili diğer özelliklerden mahrum olabilecekleri anlamına gelmez. Bir belgesel fotoğrafının (işlem) ardından gelen haber fotoğrafı (olay) ve ardından da sanat fotoğrafı (durum) bize minimal bir hikaye yaratabilir (2003, 78). **Lumiere**'in *Sulanan Sulayıcı* (L'arroseur Arrosé, 1895) filmi böylesi minimal bir anlatının eseridir: Adam bahçeyi sulamaktadır (proses), çocuk gelir ve borunun üzerine basar (olay), adam sıırıslıklam olur (durum). Demek ki durağan fotoğrafın ve filmin semantik yapısı aynı olabilir, veya en azından benzerdir. Bu durumda hareket değil, ardı ardına koyma (sekans, montaj, dekupaj), süreyi belirlemede temel farklılığı yaratır. Keza, fotoğraf tek başına canlı olmasa da, fotoğrafta seyirciyi canlandırarak, harekete geçirecek iki temel öge olarak *punctum* ve *studiumu* göz önüne almak mümkündür.

Anlatısal işlevdeki benzerliğe rağmen durağan fotoğraflar anlatının kendisi değil ama anlatının bir ögesi olarak iş görür.

Christian Metz, film ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışırken, farklı zaman, çerçeveleme ve nesnellik özellikleri dışında aynı teknik özellikleri

paylaştıklarını söyler (Company 2008, 11). **Metz**'e göre, fotoğraf kaçınılmaz olarak geçmişe aittir, film ise seyrettikçe şimdiki zamanda saçılır. Film görsel, cansız izdüşümdür, fotoğraf ise sabit görüntü ve sabit nesnedir. Fotoğraf fetiş olma özelliğini barındırır, eksik konu veya an'a katılır, film ise seyircinin göz önüne serilmeye arzusunu yerine getirir, röntgencilğe yapı olarak yakındır (Company 2008, 11). Söz konusu olan, fotoğraf ile filmin birbirinden farkları ve benzeşimleri değildir aslında, filmin sinemada sunulduğu kadarıyla popüler sanat formu ve fotoğrafın şipşak fotoğraf ("snapshot") ve hatırlatıcı özellikleridir. Öyleyse film doğal olarak anlatısal ve popüler değildir, fotoğrafta uysal ve şipşak fotoğraf olmak zorunda değildir.

Peter Wollen, bu açıdan fotoğrafı buza, filmi ise ateşe benzetir:

Film ı ışık ve gölgedir, ardı arkası kesilmeyen hareket, geçicilik, titreşimdir. Fotoğraf ise, hareketsiz ve donuktur, nesneleri zaman içinde çürümeden saklayacak dondurma özelliğine sahip bir güçtür. Ateş buzu eritir, ama erimiş buz ateşi söndürür (Süperman III'te olduğu gibi). (Company 2008, 78; çeviri benim)

Filmde, durağan görüntü hareketsiz öznenin hareket eden resmidir, paradoksal olarak fotoğraf ise tek başına bir olayı gösterir, ateşin dondurulmuş bir uzantısı gibi.

Chris Marker'in filmi, **La Jetee** (1962) ise filmin ve durağan fotoğrafın bir birleşimidir (bu nedenle *photonovel*, fotoroman olarak tabir edilen bir türe girebilir). Film tümüyle fotoğraflardan oluşmaktadır. Burada gösterilmek istenen etki hareketin filmin gerekli özelliklerinden birisi olmadığıdır; gerçekte hareket duygusu durağan fotoğrafların *jump-cut*larıyla sağlanmıştır. Dahası **La Jetee**, birbirine zincirlenmiş durağan fotoğraf dizisinin, normal filmler kadar anlatısal özellikler taşıyabileceğini göstermiştir. (Resim 4) Fotoğrafların ardı ardına dizilişi kadar, tek başına bir fotoğraf, örneğin **Capa**'nın İspanya İç Savaşı'nda elinde silahıyla can veren bir militanın ünlü fotoğrafı da aynı zamanda tüm eylemin yoğun anlatımını, başlangıç, oluş ve bitişini tek bir sanal zamanda gösterebilmektedir. Bu da fotoğrafın gücü sayesinde sağlanır.

Diğer taraftan, **La Jetee** örneğinde tümüyle fotoğraflardan oluşan bir filmin sinematik anlatısal yapısı bulunsa da, bu yapının dış ses ("voice-over") denen bir anlatıcının varlığı olmadan



mümkün hale getirilebileceğini ileri sürmek zor olurdu. **La Jetee**, bir zamanlar çok yaygın olan fotoromanların sahip olduğu sorunlardan yoksun değildi: mekaniklik, düz hikaye anlatımı, hareket ve yaratıcılık yoksunluğu, dile bağımlılık. 1930 yılında, metin kullanmayarak tümüyle fotoğraflardan oluşan bir fotoroman oluşturma çabasındaki **Germain Krull** bile erime ("dissolve") ve aynı anda, birbirinden farklı mekanlarda cereyan eden bir ve daha fazla olay arasında gidip gelmeyi esas alan kurgusal teknik olan "cross-cut" gibi sinematik teknikleri kullanmak durumunda kalmıştır (Company 2008, 84). Ancak, bu fotoroman anlaşılma güçlüğü nedeniyle basılmayacaktır.

6. Sonuç

Fotoğrafik görüntü üzerinden kuramını oluşturan **Barthes** hem filmin hem de fotoğrafın sanatsallaştırılmalarıyla "delilik"lerini kaybettiklerini, uysallaştırıldıklarını ileri sürer. Fotoğraf kendi özgül karakterini kaybettikten sonra artık geliştirilmeye, moda dergilerinde, kataloglarda bayağılaştırılmaya yenik düşmeye mahkumdur. O yüzden fotoğrafın önünde iki yol vardır: ya bu uysallaştırmaya boyun eğecek ya da gerçekliğinin özgün karakteri, mutlaklığıyla yüz yüze gelecektir. Fotoğrafın bu yenilgisi kuşkusuz sinemayı da derinden etkiler. Zaten doğası gereği uysal olan film, klasik anlatının, kurgunun kalıplarının eseri olmayı sürdürdüğü ölçüde uysal kalır, belirli kodların altında ezilir.

Kültürel modernizmin bağrından çıkan sanat türleri olarak fotoğraf ve sinemanın yarattıkları ortak alanlar birbirine etkileşimlerini de sağlar. **Bonitzer** ve **Barthes**, **Bazin** üzerinden görüntüdeki aynı kör alandan bahseder. **Barthes**, filmin yarattığı kör alan özelliğinin, perdeden çıkıp giden bir film kişinin perde dışında da kendine özdeş olarak var olmaya devam etmesinin filme özgü bir nitelikten kaynaklandığını söyler. Ancak *punctuma* sahip fotoğraflarda böylesi bir kör alan sezilir, *punctum* fotoğrafla film arasında bir köprü görevi görür. Aynı işlevi *freeze frame* filmin hammadresi olan fotoğrafın dondurulmuş "an"ında görür.

Kaynakça

- Barthes, Roland. 1992. *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Bazin, André. 1995. "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi". *Çağdaş Sinemanın Sorunları* içinde. Çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bonitzer, Pascal. 2006. *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev. İzzet Yasar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Company, David. 2008. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Fluuser, Vilem. 2009. *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. Çev. İhsan Derman. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Pazella, Mario. 2006. *Sinemada Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Wollen, Peter. 2003. "Fire and Ice", *The Photography Reader* içinde. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge.

BELGESEL

SVANETYA İÇİN TUZ

nagihan konukcu
tasarim@sekans.org

Sol Svanetii

Salt for Svanetia

Yönetmen: Mikhail Kalatozov

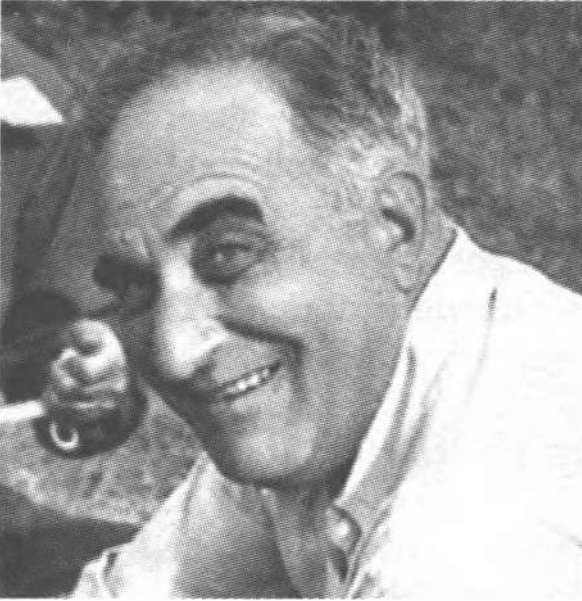
Senaryo: Sergei Tretyakov

Görüntü Yönetmeni: Shalva Gegelashvili, Mikhail Kalatozov

Müzik: Zoran Borisavljevic

1930 / 55' / SSCB / sb

Kafkaslar'a yaptığı bir yolculukta gördüğü manzara karşısında derince nefeslenen **Sergei Tretyakov**, sonrasında aklını açtığı ve bunun üzerine ondan daha güçlü bir nefes alıp koşmaya başlayan **Mikhail Kalatozov**'un kalbine düşürmüştü bir defa **Svanetia**'yı. Ve **Kalatozov**, görsel bir dünyanın eşiğinde kararlı; kalem, dili, gözü işe seyirttiği anda da dağların sisi arasına karışabilecek kadar *amatör(!)* bir ruha sahipti o zamanlar.

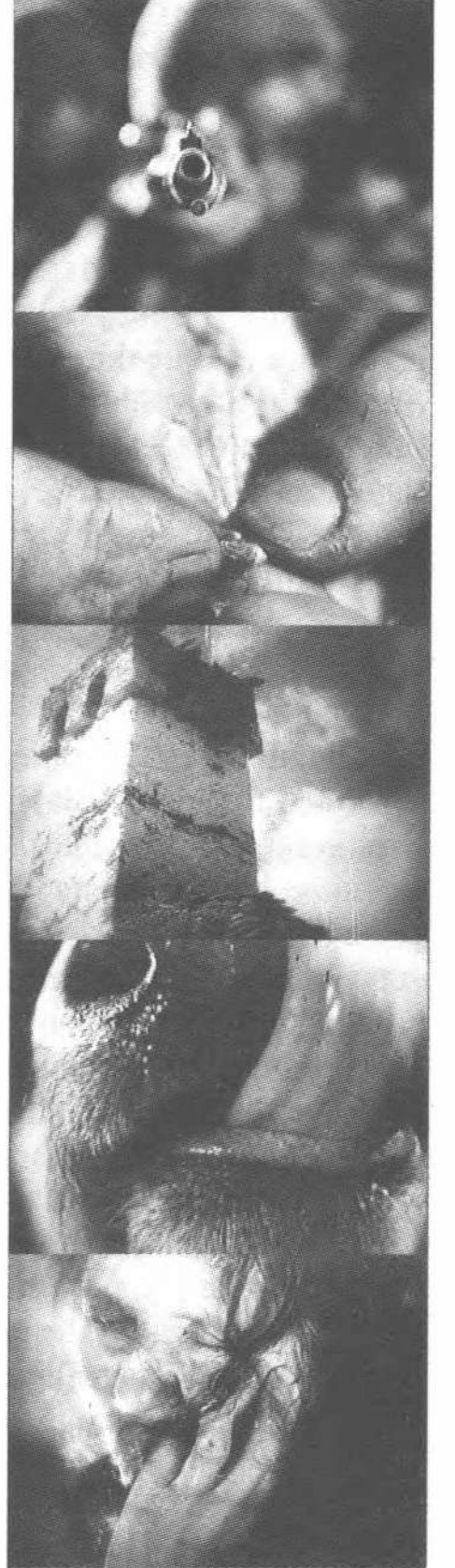


Çoklukla Stalin döneminin ilk beş yıllık planının tanıtım ve propagandasına yönelik filmlerden biri olarak anılan **Salt for Svanetia**, sinemayı devrimin hizmetine sunar görünse de, görsel malzemenin doğru zeka ve ellerde ulaştığı sinematografik yetkinlik açısından kayıtlara geçti şüphesiz. Etnografik bir belgesel olmasının yanı sıra tarihi, dini ve sosyolojik alt okumalara da açık töre(n) sel sunumu ile film, doğa hatta belki 'tanrı' eliyle tecrit edilmiş bir coğrafyada mahrem hayatlarını sürdüren ilkel bir topluluğun güncesini paylaşır izleyenle.

Filmimiz, girizgahında çoğulcu ve her türlü yaşam biçimini içinde barındıran kozmopolit Sovyetler Birliği'nin biricikliğinin söylene söylene sıradanlaşmış halini açık eder önce. Kapanış sekansında uygarlıkla arasına giren dağlar ortadan kaldırılarak 'Sovyet' kılınan Svanetya vurgusu ile Sovyetler Birliği işe el atana kadar geçerli olan bir durumdan söz ediyormuş gibi yapsa da, Svanetya ve halkına tüm bu Sovyet tasarımının dışından ve kesinlikle **Kalatozov**'un iç görüşü ve sinemasal imgeleminden tanıklık ederiz.

Kalatazov, öncelikle bölge ile tanıştırır bizi. Gürcistan'ın kuzeybatısına düşen ve sert iklim koşulları altında derin vadilerle birbirine yaklaşan araziye harita üzerinden kavratmak yoluyla fazladan sarf edilmesi gereken cümlelerin önünü keser **Kalatazov**. Burada asıl dikkate alınması gereken şey, bu coğrafi koşulların Svan halkının hayatını hiç de kolaylaştırmadığıdır aslında. Zengin baronların ise iklimin görece daha yumuşak olduğu yerlerde konuşlanması, tanrının bile zenginden yana cömert davrandığı yazgısına inandırır Svanları. Feodal prenslerin koşulsuz boyun eğmeye zorladığı toprağa bağlı köylüler, mücadelenin kaçınılmaz hale geldiği günlerde, feodallere karşı, geleneksel kule tipi evleri ile koruyabilirler kendilerini ancak. Bağımsızlıklarına düşkün bu insanlar, doğanın en cömert biçimde sunduğu tek silahları olan taşları kulenin tepesine çekmekte kullandıkları eskimiş makaraların gıcirtısında evlerini kıyasıya savunurlar. **Kalatozov** ve görüntü yönetmeni **Shalva Gegelashvili**'nin işbirliğinde taşların, kuleye saldıran düşmanın üzerine atıldığı sahnelerdeki kamerasının öznel devinimi ve birbiri ardına takip çekimleri ile sağlanan süreklilik; sekansın gerilimini diri tutarken, iyi olanın kazanımını da müjdelar.

Görüş alanımız biraz daha genişletildiğinde kırılmış, unutulmuş bir halkın romantik görüntüsü çıkar karşımıza: Kafkasların iki dağ sırasının birbirine değdiği yerde, iş aramak için vadinin aşağı tarafına yapılan rutin yolculuklar ile geçinmenin, ısınmanın ve doyunmanın günlük telaşı içindeki yoksul insanları görürüz. İçselleştirdikleri sosyal yaşamları hareketli olduğunda mekanik, durağan olduğunda kederli ve bastırılmış bir ruh halinin portresini çizer. Zorlu coğrafi koşullar, buna bağlı olarak da yaşam koşulları, Svanları kendilerine yetecek biçimde hayata tutunmaları yönünde örgütler. Uygarlıkla kuramadıkları köprüyü, köylerini birleştirmek için kendi dokudukları yünlerle kurarlar. Savaşta, altında bir araya geldikleri çatıda, günlük araç-gereçlerinde, tarlalarını sürdükleri aletlerinde, uykuda ve ölümden, her yerde dağlardan taşıdıkları taşları kullanırlar. Taş üzerindeki uykusundan uyanan yaşlı köylüyü, hemen ardından mezar taşı yontarken gördüğümüz sahne, ölüm anlatısının metaforikleştiği anı yaratır. İnsan olmanın açmazı toprağın altında, taşın yanı başında sonlanmışken; ölen, hayatta kalana ahlaklı bir yaşam sürmenin gizil anlamını hatırlatır.





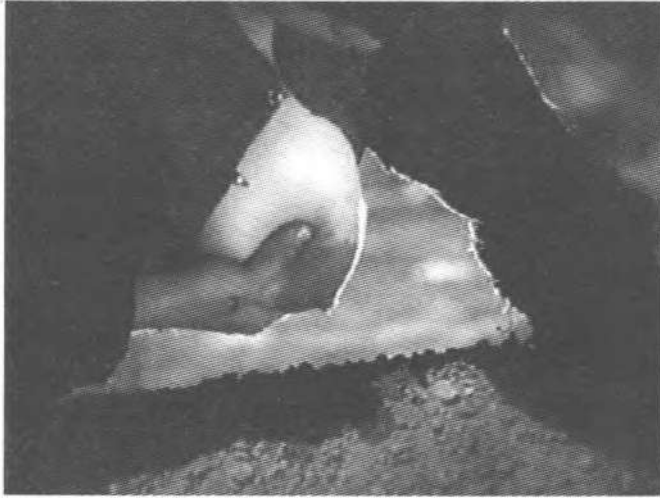
Bütün bu insanlar yüzleri aynı yöne dönük, ötesinde kaldıkları bir dünyanın yaşamlarına düşürebileceği koyu gölgelerin bilgisinden uzak, aynı coğrafyayı paylaşmak ve aynı şeyden yoksun olmanın kederini bölüşmekle bekleyiş içinde geçirirler zamanlarını. Mevsimler dağ sırtlarına düşen gölgelerle değişir, dönüşür. Yılın en sıcak gününde her yeri bir anda kar kaplar. Dışarıklı bir toplum için en olmaz şeyin bile müm-

kün olduğunun ispatıdır bu bir bakıma. Ataerkil yaşam biçiminin gereği hane erkekleri çalışmak için sık sık uzak yollara seyrederler. Gidene olduğu kadar kalana da tükenene değin çalışmak zordur; hele ki hayatta kalmanın yollarını değiştirmek, neredeyse imkansız. Çünkü tuz hiçbir yerdedir! Bu yoksunluk duygusu yakın plan çekimlerle vurgulanan, sürekli beklenti içindeki kederli insan yüzlerinde, hayvanların terlemiş bedenlere, kayaların üzerindeki idrara, ölen bir bebeğin plazental sıvısına kadar tuz ihtiyaçlarını karşılamak için düştükleri arayışın dramatize edilişi ile girer **Kalatozov**'un kadrajına. Köylülerin iş görürkenki etnografik malzemesi üzerine bilinçli olarak keskin ve yatay derecelerde açılı, yakın plan ve uzun çekimlerle eğilen **Kalatozov** ve **Gegelashvili**, bir topluluğun bu sıradışı soyutlanmışlığını, dozu geleneksel zeminde ayarlanmış bir melodram ile aktarır izleyiciye.

Film boyunca bölgenin kendi içindeki sınıfsal bölünmüşlük, zengini tamamıyla görünür kılmadan, dolaylı olarak yokluk ve yoksulluk üzerinden tanımlayarak girer çerçeveye. *Zengin ırkın kurban etmek için yetiştirdiği sığırları vardır, yoksul halkın ne hayvanı ne de yiyecek ekmeği...* Çayırırlarla kaplı Uskhul Köyü çiftçilikle geçimini sağlar, sınırlı sayıdaki hayvanının sütü azdır, tuzdan yoksundur Svanetya çünkü. Komünizmin rejim olarak değil, bir yaşam biçimi olarak varlığını sürdürdüğü Svanetya'yı, uygarlıktan derin vadilerle ayıran *dağlar*, köy halkının iki ayrı sınıfının akşam yemeği için kurduğu sofraların, cenaze seremonilerinin gürültülü yaygarasının tam ortasından geçer aslında. *Yoksul bir adamın ardından yasın beyaz dumanı ve keder kalır geriye sadece. Zengin bir adamın ölümü ise başlı başına seremonidir.* Biri varsıllığına rağmen ve bir diğeri yoksulluğundan ötürü, aynı coğrafyanın toprağında, aynı yüzölçümünü kaplayacak biçimde sonsuzluğa uğurlanırlar. Yoksul öl-



düğü ile kalır; zengine, şerefine akıtılan kurbanın kanı, ardında kalanlara bağışlananlar, ağdalı yakarışlarla törelerinin peşi sıra sürüklenen eş-dost kafilesi eşlik eder; cenazenin önü sıra mezara koşup, kendilerini kazılan çukura atarak, merhumu kendi 'yeni' yerinde karşılar ve hayatta kalmış olmalarının bedelini öderler.



Yine cenaze ile aynı dakikalara denk düşen doğum sancıları, bir anneyi sürgün eder evinden. Çünkü böyle bir gündeki doğurganlık ölümcül bir günahı ve uğursuzluğu simgeler. Erkeğin akıl ve karar mekanizmasıyla, kadının doğa ve bedenle, bedensel uzamının da uğursuzluklarla özdeşleştirildiği bu 'steril' topraklar, kadından 'olan'ı doğaya, doğa eliyle de tanrıya geri vererek, onun hiddetinden ve gazabından sakınmış olacaktır kendini. Eril toplum, kadının bereketi, üremeyi, karşılığı ödenmeyen emeği, tüm bunlarla beraber tekinsizliği simgelediği 'doğaya içkin olanı' disiplin altına alma ve üzerinde hüküm kılma yetkisiyle donanmıştır. *Bir Svan ölür, bir diğeri doğar ve fakat hayatta kalmaz...*

Köklerini geçmişten alan ve salt ortak bir soyadı olarak soysuzlaşan/soysuzlaştırılan din, inançlarına sıkı sıkıya

bağlı bu insanların zihninde, sahip olunamayanların ve kayıpların muhasebesini yapmayı da peşinen uğursuz ve imkansız kılar. Çünkü tanrı, insanların kendi bencil sınırlarında gereksinim duydukları şeyleri değil; hepsinin ortak tatminini sağlayacak nimetleri sunar onlara. Bunu hak etmek için tanrıya karşı duydukları inancı kanıtlamaları gerekir insancıkların ve gün gelip kendi seçtiği bir kurbanın kanını, bu toprağın kutsal yüzüne akıtacaktır tanrı. İşte ölünün ruhu için akıtılan kurban kanı ile hayat yeniden ilk ve tek sahibine, tanrıya şükran borcu olarak ve merhumun günahlarının affı için bağışlanır. Tören sırasında toprağa dökülen su, hem ölünün acısını dindirir hem doğanın susuzluğunu. Öte tarafta bebeğini kucağına alır almaz toprağa veren annenin, sütünden başka toprağa/doğaya/tanrıya bağışlayacağı hiçbir şeyi yoktur. Ak sütünü akıtır bebeğinin toprağına. Soylu toprağın altında da toktur, kefareti ödenmiştir; yoksul -üstelik kadın- doğanın en ilkel fetişi olarak 'susuzluğuna' terk edilir.

Hristiyanlık öncesinden miras bu pagan adetleri, böylesi bir günde tanrının da yas tuttuğu inancını getirir beraberinde. Ağıt, toplu kılınan namaz ve pagan ritü-

elleriyle hipnotize edildiğimiz sahnelerin hemen ardından dörtnala koşturulan atın görüntüsü, filmin maddi gerçekliğine yeniden dönmemizi sağlar. Ölmüş bile olsa hala bu coğrafyanın sınırlarına dahil olan insanın bedeni, hızla birlikte gövde kazanan zamanın eşliğinde yaşanan/yaşatılan sarsıntıyla; tamamen maddi dünyadan ayrıştırılır, soyutlanır ve yerleşikliğinden koparılır. Doğurdukları bebeklerini ve sütlerini toprağa bağışlayan 'sürülmüş'/'ötekileştirilmiş' kadınlar da bu özgürlüğün bir benzerini düşlediklerini haykırırlar artık. Dünyada özgür bırakılmayan bedenlerini salıverecekleri, içine kapatıldıkları bu kötürüm hurafelerin dışına taşabilecekleri bir özgürlüğü. Gerek maddi bir gerçeklikle kapatılmışlığın, gerek toplumla ve inançlarla çatışmanın getirdiği sıkışmışlık duygusunun dışavurumunu özetleyen bir gövde gösterisidir bu isyan.

Derken bu serzenişi Sovyetler Birliği'nin araçlarının sesi bütünler. Sovyetler Birliği, varlığını inkar ettiği tanrının kusurluluğunu örtmeye soyunur; dağların, vadilerin arasından uygarlığa giden/uygarlığı getiren yolu açar/aralar. Sovyet Rusya ve sosyalizm kakafonisi içinde 'dünyanın' tuzunu getirecek yol; filmin disiplini içindeki bir güzergah olmanın çok da ötesinde bir anlamı ve dramatik unsuru ifade etmez. **Kalatozov**'un yaptığı, açılmış bir parantezi kapatmaktan fazlası değildir.



Kalatozov'un, ilk kisası **Mati Samepo**'nun (Their Kingdom, 1928) ardından çektiği, bir erken dönem çalışması olan **Salt for Svanetia**, yapıldığı dönemde, alttan alta Sovyet söylemine muhalif olduğu yönünde eleştirilmiş olsa da, sinematografik değeri konusunda hakkı teslim edilmiştir. Ancak ikinci filmi **Lursmani Cheqmashi** (Nail in the Boot, 1932) kendini kurtaramaz, aynı nedenle yasaklan-

mayı başarır! **Sergei Urusevsky**'nin görsel dehasında, sırasıyla aşk-ihanet-ölüm denklemi üzerinden savaşın insanlar ve toplumun yerleşik değerleri üzerinde yarattığı yıkımlara tanıklık ettiğimiz **Turnalar Uçarken** (The Cranes are Flying, 1957) ve bir tür şiir, bir çeşit şiirsel bir öykü olarak seyrettiğimiz **Soy Cuba** (1964), Sovyet Rusya sinemasında, üstü mühürlü kalmış söylemleri tartışmaya açar ve altlarına yerleştirdiği dinamitleri patlatır. Ne insanın, ne de inançların özgürlüğünü görmezden gelir **Kalatozov**. Sinemaya, yönünü devrimin/devrimcinin verdiği yanılmasını yaratıp; konusundan görsel içeriğine belirleyicilikler hiyerarşisini değişikliğe uğratarak; içerden bir bakışla kendi sinemasını yaratarak; külahını önümüze koyar.

SİNEMA ARKEOLOJİSİ

HOLİVUT DÜNYASI

ender bazen



Gazeteci-yazar **Abidin Dav'er**'in 1942 yılında anglosakson dünyasında gerçekleştirdiği ve 110 gün süren seyahatinin Hollywood stüdyolarında geçen iki gününün hikayesini anlatan bu gezi notları oldukça ve sonlara doğru gereksizce ayrıntılı aktarılan gözlem, tanışma ve konuşmalara dayanıyor. İki günlük bir ziyaret için soru işaretleri doğuracak kadar geniş bir kitap: 12 forma ve toplam 194 sayfa.

İlk formanın iç kapağında kendi tanıtımını yapan bir kitap, aktaralım: "Stüdyonun iç yüzünü ve meşhur yıldızların hayatına ait bir çok vekayi ile dolu ve yıldızların resimlerle süslü olarak her hafta forma forma muntazaman çıkmaktadır. Fiyatı 10 kuruştur."

Aynı sayfada okuyucuların üçüncü formadan başlayarak yanıtlanmaya başlanan sorularına dönük bir çağrı da var:

"Muhterem okuyuculara

Sorunuz cevap verelim

Holivut Dünyasına ait olarak bu formalarda okuduklarınız dışında soracağınız suallere cevap vermeğe çalışacağız. Mektubunuzu aşağıdaki adrese yazmanız rica olunur.

Fototo Mağazin - Neşriyat yurdu

Basıldığı yer : Beyoğlu İstiklal caddesi No. 509"

Yazarımız Hollywood izlenimlerini aktarmayı birinci planda tutmayı amaçlasa da sık sık güzellerinden ve güzelliklerinden kaçınmadığı Amerikan yaşam tarzı üzerine beğeni dolu gözlemlerini eklemekten de geri kalmıyor. Amerikan rüyasının en ilginç gözdeleleri olarak da seçimini stüdyolarda rastladığı kadınlardan yana kullanıyor. Şairin 'dişleri nuru beyazı muncemit' betimlemesini hatırlayan yazarımızın 'birer beyaz nur damlası' dediği dişlerin sahibi olan **Betty Grable**, çirkin bulduğu **Lilian Harvey**, adı geçenlerin en ünlüsü **Bette Davis** ve bir de **Brenda Marshall**... ve az kaldı unutuyorduk, en önemlisi figüran denilen huriler. Gerisi bir Hollywood uzmanı olmadığımız için olsa gerek, ismini bile duymadığımız oyuncular.

BİYOĞRAFI

BİR KÖTÜ ADAM VE PARÇALANAN KOLTUKLAR

ilker mutlu

Filmlerde kötü adamların ayrı bir çekiciliği olur. Sinemada nedense başkarakterlerin son derece düzgün olması genel kabul görür. Genele vurduğumuzda kötü ya da en azından gri başkarakterler yok denecek kadar az sinema tarihinde. Bu nedenle de ayıksı çizilen yan karakterler, kötü adamlar, vampirler daha çok akılda kalıyor sanki.

“Ahmet Tarık Tekçe’nin, kitleleri, ‘Kitapsız ilim, Ahmet Tarık Tekçe’siz film olmaz’ çılgılında çıldırtan o garip büyüünün sosyolojik kaynağını, inanın tam manasıyla bilemiyorum. Hani asırlardır hep “barbar” damgası yemiş milletimizin, doğal tepkisi olarak, her türlü “kötü” damgalıya karşı bir hissi yakınlığı vardır desek bile kestirmeden, Ahmet Tarık Tekçe’den başka bir Yeşilçam kötü’sünün niçin Ahmet Tarık Tekçe gibi “star” olamadığı sorusunu, asla cevaplandırmayız... Ama, O,... köylerden şehirlere göçen vandal köylülerin vandallığı karşısında kötülüklerinde bile bir şehirli zarafet ve dipten dalga dalga gelen bir iyilik keşfettiğimiz kötülüğün kötü’sü.” (Yeşilçam Sokağı – Taner Ay, s. 12)

Ahmet Tarık Tekçe, böyle bir oyuncu. Kendisinin de bir röportajda söylediği gibi, onu “...Türk sinemasında 7’den 70’e değil, 3,5 yaşından 113,5 yaşına kadar olanlar tanır.” Kötü adam tiplemesini herkese sevdiren, ilginç fiziği ve muzip yanıyla da akılda kalan bir figürdü.



Babam, Samsun’a bir filminin galası için geldiğini ve onu görmeye gidenlerin oluşturduğu izdihamdan Cumhuriyet Meydanı’ndan geçilemediğini anlatırdı. Hem de filmde ikinci, hatta belki de üçüncü dereceden bir rolü olduğu halde! O zamanlar bana pek inandırıcı gelmemişti bu durum. Ancak, yıllar sonra bu yazı için araştırma yaparken o günün haberini buldum ve gözlerim fal taşı gibi açıldı! Gerçekten de hınca hınç kalabalığın arasında kalmıştı **Tekçe**. Samsun’a, başrolünde oynadığı nadir filmlerden olan **Kabadayılar Kralı**’nın (**Nejat Saydam**, 1961) galası için gelmişti. Yolda atlattıkları bir kaza nedeniyle şehre ancak gece yarısı giriş yapmış, ama halkı yolda

bekler bulmuş. Galayı kaçırdım diye üzülürken ulaştığı Büyük Sinema'da (şu anda yerinde yeller esiyor!), bir alkış tufanıyla karşılanmış. Seyirciler kalkmamış, sa atlerce onu beklemiş! (Artist Dergisi, 1961, sayı 34, sayfa 15)

Ahmet Tarık, komedi filmlerinde canlandığı sevimli figürlerle de akıldadır. Sanırım onu kötü adam olarak izlediğim ilk film, TRT ekranlarında, siyah-beyaz dönemde gördüğüm **Yalnızlar Rıhtımı** (Lütfi Akad, 1959) idi. Bu filmdeki ürkütücü görüntüsü, hele akordeoncuyu boş gazonoda yalnız başına yakalayıp vurduğu sahne aklıma kazınmıştır: **Ahmet Tarık** karanlıktan gelir ve üst üste toplanmış sandalyelerin ardından akordeon çalgıcısını izler. Adam hüznü bir ifadeyle filmin melodisini çalmaktadır. **Tekçe**, silahını çekip sandalyeleri dağıtır ve adamı vurur.

"Ahmet Tarık Tekçe, tombul yanakları, köylü bıyığıyla şehirli bıyığı arasındaki manav bıyığıyla, hantal ve iri cüssesiyle, kullandığı edebi dille, ama birkaç kadeh rakıdan sonra ondan başka birisinden içitemeyeceğiniz pantolon fermuarı açık argosuyla, herkesi çatık kaşlarının altından ve pabucunun delik tabanının yükseldiği kürsüden görünmeyen namuslu bir ağır ceza hakimi gibi süzen bakışlarıyla ve paradan gizli gizli nefret eden para istemezliğiyle, aktörden ziyade İnönü devri kemalizm'inin siyah kolluklu devlet memuruna benziyordu." (Yeşilçam Sokağı – Tamer Ay, s. 12,13)

Oyuncu 15 Aralık 1920'de İstanbul'da doğdu. Babası ağır ceza reisi, **Hikmet Tekçe** idi. Üç kardeşi daha vardı ki, bunlardan **Necip Tekçe** de ileride onun gibi, sinema oyunculuğunu seçecekti. Çocukluğunu kendisi şöyle anlatıyor: *"Dört kardeşiz. 5 yaşında mahalle mektebine yazıldım. O yıl mahallede 40 çocuk koleraya yakalandı, 39'u öldü, biri kurtuldu. O 'bir çocuk' bendim. Sonra Galatasaray Lisesi'ne girdim. 11 yıllık tahsil hayatımı 18 senede tamamladım.."* (Yeşilçam'da Yüzler–Mesut Kara, s. 182)

Sinema macerası öncesinde tersane işçiliği ve nüfus memurluğu yapan oyuncu, bir yandan da 'Adalar-Paravan' (sonradan 'Pandispanya') adında bir mizah gazetesi çıkarıyormuş. Araştırmam esnasında, Galatasaray mezunu olduğunu, edebiyat öğretmeninin **Esat Mahmut Karakurt** olduğunu ve hatta gazete çıkardığını öğrenmek beni oldukça şaşırttı önce. Hep, **Tekçe**'nin sokaktan gelme, eğitimsiz, ama kendini yetiştirmiş bir halk adamı olduğunu düşünmüşümdür. Oyun tarzı ve canlandığı karakterler bende bu izlenimi bırakmış sanırım. Ama, eski dergileri karıştırdığımda, pek çok sinema dergisi ve mizah yayınında, hatta çocuk dergilerinde yazılar yazmış olduğunu gördüm. Hatta, 1952'de, *"Paravan gazetesinde bir parti yöneticisi hakkında yazdığı yazıdan dolayı 13 ay 20 gün ceza alır ve Paşakapısı cezaevinde yatar."* (Yeşilçam'da Yüzler – Mesut Kara, s. 182)

Sinemaya girmesine, en eski yönetmenlerimizden olan **Faruk Kenç** aracı olur. Onun teklifini kabul eden **Tekçe**, 1948 yılında **Tuzak** (**Faruk Kenç**) filmiyle, hem de jön olarak kamera karşısına geçer ve efsane başlar! İlk üç filminden sonra, **Vah-**

şi Arzu (Enver Burçkin, 1953) filminde kötü adamlığa geçer ve bunu izleyen roller onu yıldız yapacaktır. 300'ün üstünde filmde oynadığı bir maratondadır artık.

1950'ler sinemamızda star sisteminin oturmaya başladığı yıllardı. **Muzaffer Tema, Ayhan Işık, Turan Seyfioğlu, Eşref Kolçak** gibi erkek ve **Gülistan Güzey, Sezer Sezin, Lale Oraloğlu, Oya Sensev** gibi kadın oyuncular iyice parlamış, şöhretlerinin doruğuna çıkmışlardı. Bu ortamda, kötü adamlar da yıldızlaşmaya, hayran kitlesi edinmeye başladılar. **Kenan Pars, Sadri Alışık, Cahit Irgat** gibi, hem de yakışıklı rakipleri vardı bu yarışta, ama **Ahmet Tarık Tekçe**, bir anda bütün kötülerin arasından sıyrılıp, zirveye oturuverdi. **Öztürk Serengil**, kitabının, en büyük rakibini anlattığı sayfalarında diyor ki, "**Tekçe'nin oynadığı her film gişe rekoru kırıyor, geçtiği caddelerde halk birbirine giriyor, trafik felç oluyordu.**" (Yeşilçam'ı Benden Sorun, s. 79)

Serengil, aynı kitabında, **Tekçe'nin** fiyat politikasını bilmemesinden ve hep az para isteyip, piyasayı düşürmesinden de yakınıp, "Beni hangi firma çağırırsa, rolüm için pazarlık yaparken, ölçü olarak karşıma her zaman **Tekçe'yi** çıkarır, "Siz **Tekçe'den** büyük müsünüz ki?" diyerek çok az para vermeye kalkarlardı." diye anlatıyor. (Yeşilçam'ı Benden Sorun, s.79)

Ayhan Işık'ın rol aldığı ilk film olan **Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan** (Münir Hayri Egeli, 1951) adlı yapım, **Tekçe'nin** ikinci filmi olur.

Filmografisini taradığımda, aslında çok filmini izlediğim bu adamın, oynadığı film sayısına oranla az filmini gördüğümü fark ettim. Bunlar, **Beyaz Mendil** (Akad, 1955), **Yetimler Ahı** (Muharrem Gürses, 1956), **Berduş** (Osman F. Seden, 1957), **Meyhanecinin Kızı / Mapushane Çeşmesi** (Akad, 1958), **Bir Şoförün Gizli Defteri** (Atıf Yılmaz, 1958), **Yalnızlar Rıhtımı** (Akad, 1959), **Tütün Zamanı** (Orhon M. Arıburnu, 1959), **Kırık Plak** (O. Seden, 1959), **Taş Bebek** (Hulki Saner, 1960), **Kanlı Firar** (Orhan Elmas, 1960), **Ayşecik Şeytan Çekici** (A. Yılmaz, 1960), **Ayşecik** (Memduh Ün, 1960), **Toros Canavarı** (Burhan Bolan, 1961), **Tatlı Bela** (A. Yılmaz, 1961), **Otobüs Yolcuları** (Ertem Göreç, 1961), **Mahalleye Gelen Gelin** (O. Seden, 1961), **Küçük Hanımefendi** (Saydam, 1961), **Kızıl Vazo** (A. Yılmaz, 1961), **Güneş Doğmasın** (Ün, 1961), **Erkeklik Öldü mü Atıf Bey?** (Mehmet Dindler, 1962), **Ne Şeker Şey** (O. Seden, 1962), **Şafak Bekçileri** (Halit Refiğ, 1963), **Kamil Abi** (Yavuz Yalınkılıç, 1963), **Cici Can** (Göreç, 1963), **Badem Şekeri** (O. Seden, 1963), **Şoför Nebahat ve Kızı** (Süreyya Duru, 1964), **Kral Arkadaşım** (Zafer Davutoğlu-O. Seden, 1964), **Kırk Küçük Anne** (Ün, 1964), **Adanalı Tayfur Kardeşler** (Davutoğlu, 1964), **Abidik Gubidik** (Aram Gülyüz, 1964), **Anadolu Çocuğu** (O. Seden, 1964), **Atçalı Kel Mehmet** (Asaf Tengiz, 1964), **Evcilik Oyunu** (Refiğ, 1964), **Kara Şahin** (Nuri Akıncı, 1964); yani 300 küsür filmin sadece 34 tanesi! Elbette bunlardan başka, izlediğimi unutmuş olduklarım da vardır, ama 1959'daki büyük Lale Film deposu yangını, pek çok klasik filmimiz gibi, **Tekçe'nin** filmlerinin çoğunu da kül haline getirdi...



İzlediğim filmler üzerinden gittiğimde, Tekçe'nin çoğunlukla kötü adamı canlandırdığı görülüyor. Ama, bu, dönemin anlayışına da uygun bir durum. Bizde roller, ne yazık ki, oyuncunun üzerine yapışır. Temizlemek için ne yapsa nafi'dir. **Kemal Sunal**, belki kader zaman da tanımadı ona ama, Şaban'ı silebildi mi zihinlerden? **Şener Şen**'in ciddi oyununa alışmam vakit aldı. **Münir Özkul** ile **Adile Naşit**'i, uzun zaman, gerçek hayatta da karı-koca sandım! Tekçe'nin durumu da bu. Oysa, oynadığı komedi filmleri, onun içinde bayağı yüksek dozda komedi yeteneği olduğunu ispatlamaktadır. Kötü adam oynarken dahi, karakterine kattığı muzip yön, ona seyircinin ters bakmasını, hani **Erol Taş**'a yaptığı gibi yuhalamasını engellemiştir.

Gerçi, benzer olaylar onun da başına gelmemiş değildir. Ağzından dinleyelim: *"Kader adlı filminde canlandırıdığım karakter, seyircide büyük bir infial uyandırdı, film boyunca yuha çekildi fakat bu sokakta da devam etti ve suratıma tükürüp bana bıçak çekenler dahi çıktı... Bir diğeri, ayakkabı boyatırken yaşlı bir kadının bana beddua edip bastonuyla hücum etmesidir... Hele küfür ve beddua dolu mektuplar caba... Mamafih ben gene de seyirciler tarafından sevildiğimi zan ve ümit ediyorum..."* (Gülistan Güzey ile verdiği bir röportaj, Artist Dergisi, 1960, sayı 23, sayfa 27)

Öztürk Serengil, onun kişiliğini şöyle anlatıyor: *"Tekçe, tok gözlü, açık yürekli, mert bir adamdı. Kimseden çekinmezdi. Düşündüğünü söyler, haksızlığa uğrayanların her vakit savunuculuğunu yapardı. Riyakârlık yapanları sevmezdi. Çok edebi bir dil kullanır, gerektiği zaman da kimseden duyamayacağınız argoyu onun ağzından duymanız mümkün olurdu. Korkunç espri kabiliyeti, hazırcevaplığı, şakacılığı dillere destandı."*

"Onun Yeşilçam'a girişi bir alemdi. Herkesle diyalogunu kurar, dükkânlardan uzanan başlara ayrı ayrı espri yapar, her birine cevaplar yetiştirirdi. O yürürken mutlaka çevresini 15-20 kişilik bir meraklı topluluğu kuşatmış olurdu... Hemen bütün prodüktörler ondan çekinir, karşısında ölçülü olmaya çalışırlardı." (Yeşilçam'ı Benden Sorun, s.85,86)

Tekçe, sadece filmleriyle değil, hazırladığı ve başka artistlerin de yer aldığı, Anadolu'yu karış karış gezen turne programlarıyla da ünlüydü. 1961'de gerçekleştirdiği turne örneğin, müthiş rağbet görmüş, beğeni ile karşılanmıştı. Bu tur-

nede, **Yılmaz Duru** ve **Nilüfer Aydan** dans ediyor, **Orhan Erçin** tiyatrosu oyunlar oynuyor, **Sevim Özer** gibi ses sanatçıları şarkı söylüyordu. Ankara'daki turnede, gişe önünde saatlerce kuyruk olup izdihama neden olan, sonunda bilet kalmadığı için içeri alınmayan **Tekçe** hayranları zorla içeri girmeye çalışınca, cam çerçeve inmiş. (Artist Dergisi, 1961, sayı 30, sayfa 13).

Tekçe'nin sinema yazarlığına bir örnek olarak Artist Yıllığı, sayı 35'te çıkan "Sinema ve Edebiyatımız" başlıklı yazısından bir parçayı buraya almak istiyorum: *"...kendine münhasır bir edebiyatın ben, sinemayı kalkındıracağına kaniim. Bizde divan şairleri Anadolu'yu unutup nasıl ki edebiyatı saray malı yapmışlar. Sinemacılığımız da bu işi tam zıt bir zaviyeden ele almış. Bu sefer konularda Anadolu düşünülmüş, aydınların zevki unutulmuş. Bugüne kadar bu tempo üzerinden yürünüp gidilmiş. Zaten kederi ve ağlamayı seven bir milletizdir. Böyle bol gözyaşlı filmlerin seyircisi hazırlanmış. Bir buçuk saatlik film boyunca sinema koltuklarından hıçkırık sesleri yükselmiyor mu? Anlayınız ki, film yattı! Gerçi yabancılar da santimental konular işlemiyor değiller. Fakat öylesine samimi bir üslupla anlatıyorlar ki bu konularda onlarda hayat ve gerçek dışı bir pasaj dahi bulmak mümkün olmuyor. Atatürk bize 'İleri! Hedefiniz Akdeniz!' derken, koca bir Akdeniz medeniyetini göstermişti. Herhalde bunun başında hümanist kültür geliyordu. İşte bu kültür yokluğudur ki, sinema endüstrimizi (66) içinden çıkılması zor bir çıkmaza soktu... Sinemanın bir milletin kültürel kalkınmasındaki önemini kim inkâr edebilir? Bir toplumun sosyal durumunu mu öğrenmek istiyorsunuz? Onların yaptığı bir filmi seyredin, bence yeter! Burada, bizim filmlerimizin toplumumuzun aleyhine olarak bizi yanlış aksettirdiğini söyleyebilirim... Peki, bizi ne kurtarır? Amerikalılar'ı zengin teknik, İtalyanlar'ı cinsi cazibe kurtarıyor ve dünyada bu cihetle söz sahibi oluyorlar. Bence sinemasını da Türk yazarı kurtaracaktır. Bizim şimdilik büyük stüdyolardan evvel gerçek yazar kaleminden çıkmış, yeni, orijinal, tamamı ile beşeri ve haysiyetli konulara ihtiyacımız var. Böyle konuları ellerine geçirdikleri takdirde rejisörlerimiz onları değerlendirmesini biliyorlar. İşte, **Üç Arkadaş!** İşte **Gecelerin Ötesi!** Yeter ki bu gibi eserler, film amilleri tarafından rağbet görsün ve şu garip Anadolu manisinden kurtulalım. Sinema adına çok daha iyi filmler yapacağımıza eminim!"*

Sanki bugünü de görmüş o günden. Ya da Türk sinemasında aslında değişen bir şey yok. Sinemamızdaki yaratıcı, yazar eksikliğini öyle net saptamış ki **Tekçe** yazısında. Burada da adam beni şaşırtmaya devam ediyor yani. **Yıldız Dergisi**, 1963, sayı 13, sayfa 13'teki "Beş Yıldız Beş Sorumuz Var" başlıklı ankete alttaki cevabı veren de aynı kişi:

Soru: Türk sinemasının bugünkü durumu ümit verici midir?

Ayhan Işık: Bu soruya şimdiden cevap vermek güç. Gelecekte bir şeyler söylemek gerekirse, cevabım müsbet olmayacaktır.

Gülgün Ok: Evet.

Leyla Sayar: O kadar çok eksikimiz var ki.

Orhan Günşiray: Bu furya, yani film yapımı devam ederse, hayır! Türk sinema seyircisinin kabul edeceği film kapasitesi yüzü aşmaz! Çok film yapmak zararımıza oluyor.

Ahmet T. Tekçe: Hamdolsun, sekiz nüfus geçinip gidiyoruz.

Onun herhangi bir filmini mutlaka görmüş, ya da televizyonda filmlerinden birine rastlamışsınızdır. **Orhan Günşiray**'ın, **Sadri Alışık**'ın yumruklarını en güzel şekilde almakta, iyilerin aleyhine sinsi planlar yapmakta, esas oğlana pusu kurmakta, mahallenin ya da köyün güzel kızına asılmaktadır. Nadiren de jönün kral arkadaşı, yoldaşıdır, evin sevimli çalışanlarından biri, çevrenin neşeli simasıdır. Ama, hangi rolü oynarsa oynasın, bir şekilde ayırksı olmayı bilmiş, akıllara kazınmıştır.

Aziz Nesin, bu eşsiz oyuncunun hapishane anısını 1958'de ilk baskısı yapılan "Gıdıgıdı" adlı kitabındaki *"Deliyle Geçen Gece"* adlı öyküsünde anlatır. Bu anı şöyledir: *"Beni, beş kişiyi kesmiş bir katilin yanına koydular. Adam gece gündüz cinayetlerini anlatır, sonra bana 'haksız mıyım?' diye sorardı..Hemen başımı salları 'haklısın kardeşim, az bile! 10 kişiyi de kessen helal olsun canları!' derdim."*

Tekçe, daha 44 yaşındayken, oyuncularından biri olduğu **Yankesici Kız** (**Türker İnanoğlu**, 1965) adlı filmin galasına, Karabük'e, **İnanoğlu**'nun arabasında, **İnanoğlu**, **Filiz Akın** ve kendi eşi ile yol alırlarken gerçekleşen feci bir trafik kazasında başını çarpar ve beyni süngerleşir. En büyük rakibi, ama aynı zamanda en iyi dostlarından biri olan **Öztürk Serengil**'in çarpınmasıyla getirilen helikopterle hastaneye yetiştirilir, ancak fazla yaşamaz ve 4 Ekim 1964'te hayata gözlerini yumar. **Serengil**, kitabında olayı, 83.sayfada ayrıntısıyla anlatır. Sonrasını da şöyle ifade eder:

"Ahmet Tarık Tekçe'nin ölümü o kadar geniş bir çevreyi etkiledi ki, bunu yıllarca herkes çekti. Önce ailesi. Koca bir aile vardı çevresinde. Onlar dağıldı. Kısa süre sonra, yokluğuna dayanamayan annesi öldü. Karısına vaat edilen yardımlar ne yazık ki tamamlanamadı. Tekçe'nin o dönemde büyük para sayılan 130 bin liralık alacağının üstüne, birçok Yeşilçam filmcisi yatarak ailesine ödemediler... Yeşilçam'da ne kadar gariban varsa aç kaldı, babasız kaldı, korumasız kaldı. Türkçesi, Türk sineması onun kaybına uzun yıllar alışamadı. İlginçliğini kaybetti. Zaten onun ölümü, Türk sinemasındaki yaprak dökümünün başlangıcı oldu." (Yeşilçam'ı Benden Sorun, s. 85)

Ağabeyi **Necip Tekçe** de sinemamızın emektarlarındandı. Ama bir türlü onun kadar şöhret olamadı ve dördüncü rollerde kaldı. Yine de herkesin aşına olduğu, akılda kalan bir simadır.

İşte böyle. Her ölüm zamansızdır. Öyle denir ya. **Tekçe** yaşasaydı, sinemamıza daha ne renkler katacaktı kimbilir?..

50. YAŞINDA

ASKERİN TÜRKÜSÜ

ender bazen

1959 yılı dendiğinde hemen akla gelen ve arkalarında **Fellini, Wilder, Resnais, Truffaut** gibi isimlerin durduğu, Fransız ve Britanya Yeni Dalga akımlarının görücüye çıkmasını sağlayan kucak dolusu film varken, neden **Ballada o Soldate**?

Filmimizin yönetmeni **Grigori Chukhrai** 1921 yılında Ukrayna'da doğmuş. Henüz ilk gençlik yıllarını yaşarken sinemaya sevdalanmış. Öğrencilik yılları bütün hayatının en belirgin, en kalıcı yara izlerinin kazındığı savaşla kesintiye uğramış. Savaşı bütün zavallılığı, kayıpları ve yoksunlukları ile yaşamış. Öyle ki dönemeyenlerin yükünü olanca ağırlığıyla içinde taşıdığını güçlü bir dışavurumla ele verir filmi. Hastane odaları ve akıp giden yılların ardından, en sonunda Devlet Sinema Okulu'nun yolunu tutar. Sinema eğitimini **Mikhail Romm**'dan alır.

1956 tarihli ilk uzununu olan **Kırk Birinci** (Sorok Pervyy/The Forty-First), devrimin ardından yaşanan iç savaşta, devrim karşıtı bir subaya aşık olan devrim sevdalısı bir kızın aşkı ile inançları arasında yaşadığı zorlu çatışma süreci anlatılır. Başından beri inişli çıkışlı bir yol izleyen aşkları, dış dünyayla yeniden ilişki kurdukları anda kaçınılmaz sonuna ulaşır.



Askerin Türküsü

Ballada o Soldate

Senaryo: Valentin Yezhov

Grigori Chukhrai

Görüntü Yönetmeni: Vladimir

Nikolayev – Vera Savalyeva

Müzik: Mikhail Ziv

Kurgu: Grigori Chukhrai

Oyuncular: Vladimir Ivashov,

Zhanna Prokorenko, Antonina

Maximova, Nikolai Kruchkov,

Yengeni Urbanski, Semion Svachenko

1959/88'(92')/SSCB

1960 San Francisco FF En İyi Film & En İyi Yönetmen Ödülü

1961 Bodil En İyi Avrupa Filmi Ödülü

Henüz 19 yaşındaki er Alyosha (**Ivashov**) iki Alman tankını durdurmayı başarır. Kendisine yapılan madalya teklifini geri çevirir ve onun yerine anasını (**Maximova**) görmek ve akan damı aktarmak için ev izni ister. Ev yolunda savaşın yıkımına ve

göç trenlerine tanıklık eder. Herkesin bir başkasının desteğine gereksinim duyduğunu görür ve yardım elini uzatmaktan geri durmaz. Arada güzel bir kıza, Shura'ya (**Prokhorenko**) aşık olmaya da zaman bulur. Yolda Shura'dan ayrılmak zorunda kalan Alyosha'nın izin süresi köyüne vardığında dolmak üzeredir. Geri dönemeyeceğini bilmeden cephenin yolunu tutar.

Alyosha izinli olduğu altı günlük süre içinde ülkesinin insanlarını, aşkı, cephe gerisini tanır. Emanetçisi olur kentler aşırı selamların. İnsanların değer verdiklerinin onları küçük veya büyük kıldığını anlar. Araya, bir sabunun başından geçen ve bir insana değip değmediğinin gelgitini yaşadığı bir öykü girer. Ayağı olmadığı için eve dönmek istemeyen askerin sinik isyanı sarar istasyonu. Bir sürücü kadının çamur deryasına dönüşmüş uçsuz bucaksız bir yolun ortasındaki yalnızlığına ortak olur. Derken, onca yoksunluğu ve çaresizliği içerisinde ona hayatın güzelliğinden dem vuran, hayatın yükünü yüzünde taşıyan yaşlı bir adam geçecektir hayatından. Yaşayacak olsaydı, Alyosha'nın bir benzeri olup çıkacağını düşünmeden edemediğimiz yaşlı adam, hayata ve insanlara bakışıyla bize pek de yabancı değil aslında. O, **Semion Svachenko** (1904-1969), hani şu **Dovjenko** filmlerinin unutulmaz yüzü: Timosh (**Arsenal**, 1928) veya Basil (**Zemlya**, 1930) olarak gelebilir gözlerinizin önüne. Alyosha'ya dönelim; kısa sürecek olan hayatının tanıklık ettiğimiz altı gününe bir dünya sığdırır. Birisi vardı, mutlu aşk yoktur demişti ya, Alyosha da mutlu son yoktur bilmeden koşar her derdi olanın peşinden. Bir başka bilmediği de geçen zamanın kendisine farklı davranmayacak olmasıdır.

Alyosha savaşta yitirilen 20 milyonu aşkın insandan sadece biridir. İçimizden birinin yaşanmamışlıklarının, daha doğrusu yarım bırakmak zorunda kaldıklarının bu ürkütücü bilançosu, insanlığın yarım bıraktıklarının hesabını yapmayı olanaksız kılar. İnsan yüreğinin ne kadar güçsüz ve korunmasız olduğunu düşünürseniz, bu hesabı akıl sağlığınızı koruyarak yapmanız olanaksız.

Sıradan insanın sıradışılığı egemen/modern sinemanın anlayabildiği bir olgu değil. O, günlük ve insani gereksinimlerinin peşinde sürüklenen bir akıl yürütme mekanizmasına sahip. İlkel bulabilirsiniz ama hayatın içinde olduğunu görmemeniz



olanaksız. Tasaları çok basit, bu yüzden pisliğe bulaşmış değil; bir anasını görecektir, bir de çatıyı tamir etmelidir, hepsi bu kadar. Madalyaya gelince, onların çarşı pazarda bir liraya satıldığını görmemizin üzerinden çok geçmedi.

Alyosha bazıları için sadece bir askerdir, milyonlarcası gibi bir asker, milyonlarcası gibi savaşa itilen bir asker, milyonlarcası gibi ölecek bir asker ve milyonlarcası gibi ölüp giden bir asker. Köyün tozlu yolunda dönüşü müjdeleyen bir çift ayak izinin eksikliği... hepsi bu.

Chukhrai hayatı izler: kötü zamanlarda bile güzellikler vardır ama sonucu ölüm bağlar ve yönetmen mutsuz sonu izler. **Chukhrai** anlatı boyunca gerçeğin katlanılması zor, ağır olan tarafını seçer. Askerin türküsünün bitmemesi bu yüzdendir belki de. Filmin dünya genelinde uyandırdığı ilginin ardında işte bu duygusal algı ve kavrama becerisi yatar. İster gönüllüce ister gönülsüzce yitirmiş olalım, insani değerlerin sorgulanması ve hatırlanması can yakıcıdır. Burada kaçış süreci başlar: Sorgulatandan ve hatırlatandan uzak durma çabamızın bir açıklaması olmalı.



Askerin Türküsü'nün bıraktığı izin ardında salt dramatik ve romantik duruşunu aramak ona haksızlık olur. Özellikle **Kırk Birinci**'nin artistik planlarının ve gösterişli pastel renklerinin ardından duru, dengeli ve olgun bir güzelliğe ulaşan görüntü çalışması, anlatının ve karakterlerin doğasıyla güçlü bir uyum yakalamış. Tam bu noktada **Dovjenko**'dan söz etmeden geçmek olmaz. Karakterlerin gelgitleri sırasında ısrarla hayatın yaşanması olduğuna, toprağın yaşamsal önemine ve insana harcanan emeğin değerine vurgu yapan mizansenler üzerine sanki onun gölgesi vurmakta.

Chukhrai'nin sonraki filmi **Duru Gök** (Chistoe Nebo/Clear Heaven, 1961) olur. Naziler tarafından savaşın bitimine kadar esir tutulan bir Rus pilotun geri döndüğünde kendisine kuşku ile bakılmasını, işbirlikçi olarak suçlanmasını ve üzerindeki parti baskısını işleyen film, Sralin rejiminin körlüğü ve aptallığı üzerine bir güzelleme idi. Bir sonraki filmi **Yaşlı Bir Çift Vardı** (Zhili-byli Starik So Starukhoy /There Was An Old Couple, 1965) kırsal alan hayatını ve sovhozun insan ilişkileri üzerindeki belirleyici doğasını yaşlı bir çiftin hayatına odaklanarak verir.

Bellek (Pamyat/Memory, 1971) belgeseliyle savaşın yaşattıklarının unutulmaması gerektiğini yeniden anımsatır. 1978'de bir başka savaş draması çeker: **Tryasina** (Untypical Story). Bir sonraki yıl bir İtalya-SSCB ortak yapımı olan, **Giancarlo Giannini** ve **Ornella Muti** isimlerinin de yer aldığı, zamanla çok tutulan bir gerilim klasiği haline gelen **Hayat Güzeldir** (Zhizn Prekrasna/La Vita e Bela, 1979) filmini yönetir. Son filmi olan ve **Yuri Shvyryov** ile ortak yönettiği, **Mark Donskoi**'nin (1901-1981) kendisine anlatıcı olarak destek verdiği **Sana Düş Kurmayı Öğreteceğim** (Ya Nauchu Vas Mechtat/I'll Teach You to Dream, 1984) bir belgeseldir.

Chukhrai 2001 yılında sessiz sedasız ölür.

ANI/NOSTALJİ

RİSK TAŞIMAYAN HİÇBİR GERÇEK DAVA TANIMIMYORUM...

bir Věra Chytilová söyleşisi

galina kopanevova
film a doba 1963, IX, 2

çev: havva yıldırım

Bitirme tezinizin zorunlu kıldıklarının filmin görünüşünü ne ölçüde etkilediği ve çıkan sonucun orijinaliyle ne kadar örtüştüğü konusunda bilgi almak istiyorum.

Tavan (Strop)* filmini bir okul projesi olarak çekmedim; mezun olmanın bir zorunluluk olabileceğini hiç düşünmedim; mezun olmak benim için bir zorunluluk değil, bir ihtiyaçtı. Temel olarak filmin öznesi klasik şekilde duygusal açıdan reddedilmişti, başrol oyuncusu nezdinde yazarın yalnızlık konumundan şüphe duymaktaydı.



Ona karşı, yazar nefret duygularını göstermek zorundaydı; iğrenme, tamamıyla bir reddetmedir, ancak özellikle artistik yöneliş bana, bir başka özne daha yaratmam konusunda baskı yaptı. Sanki kadın kahraman dünyaya sağlıklı dönüyormuş gibi. Yeni bir özne ortaya koymadım ama daha dramatik bir biçimde işlenmiş, daha önceden duygusallık taşıdığı varsayılan tüm öğelerden

yoksun yeni bir değişken ortaya koydum. Zira jürinin kafasından konvansiyonel bir anlayışla gerçekleştirilmiş bir uyarlama olduğu fikrini ve böylece eldeki böyle bir malzeme ile ağlak melodramlara kaymanın daha kolay olabileceği korkusunu atmanın benim gücümün yetebileceği bir şey olmadığını anladım.

Yine de Tavan filminin FAMU tarafından çekilmiş en iyi film olduğunu düşünüyorum. Bugün aradan geçen onca yıldan sonra sinematografik reji öğretiminin yöntemi konusunda ne düşündüğünüzü ve sizin eğitiminiz açısından değerlendirildiğinde FAMU'ya ne borçlu olduğunuzu öğrenebilir miyim?

FAMU'ya gitmeden önce birçok insan beni göz hapsinde tuttu ve oraya gitmemin hiçbir anlamı olmadığını savunarak gitmememi tavsiye etti. Eğer sinemaya gerçekten ilgi duyuyorsam zaman içinde ya yalnız başıma ya da birileriyle çalışmaya başlamanın daha hızlı ve daha anlamlı olacağını söylediler.

Onlara kulak asmadım. Bir taraftan kadınlara erkeklerden çok daha az güvenen Barrandov stüdyolarında çalışmış olmanın tecrübesini taşıyordum ve de tek başına çalışma imkanından bahsetmeyelim bile; diğer taraftan teorik bilgiler edinmenin önemini de göz ardı etmiyordum ve gücümü belki sadece küçük işler yaparak test etme gerekliliğini hissediyordum. Belki de yetersiz olduğumu düşündüğümünden, ne pahasına olursa olsun sinematografik reji yapmak istemiyordum. Yaptığı ilk işten utanmak benim bildiğim en beter azaptır. FAMU’da başka bir önemli şey vardır. Hiçbir şey elde etmemişsem bile, dört senelik araştırma, gözlem, girişim, şüphe, itiraz; olaylar hakkında yapılan dört senelik tartışmalar, dört senelik kendini dinleme, hiçbir şey öğrenmemiş olsam bile bana kazandırdıklarının önemi tartışılmaz. Ancak biz ana konu hakkında mükemmel bir profesöre sahiptik; **Otakar Vavra**, kendisine, sahip olduğu ve bize öğrettiği çok zengin teorilerinden, derslerindeki özgür havadan dolayı çok saygı duyardık. Derslerin özgür havası, bizlere, içimizdeki doğallığı yansıtabilmemiz, eleştirileri açık bir şekilde ifade edebilmemiz için olanak tanırdı. Sadece bununla da kalmazdı, yaptığımız projelerde ifade açısından bizleri tamamıyla özgür bırakırdı ve bu bize aynı zamanda çok derin bir sorumluluk duygusu verirdi. Bunun yanında her hafta vizyonda olan filmler hakkında ayrıntılı rapor yazar, Sovyet sessiz sinema klasiklerinin senaryosunu yeniden inşa eder, serbest konularda söylev alıştırmaları yapar, profesörün uzman yorumları eşliğinde sayısız projeye asistanlık yapardık. Bir başka önemli nokta ise, aldığımız onca dersin yanında, roman ve yaşamdan alınma öyküler konusunda kendimizi mükemmel derecede geliştirdik.

Gerçekten de FAMU’nun bana daha fazla bir şey katacağını düşünmüyorum; hatta ilk başlarda benim için çok büyük anlamı olduğu konusunda da şüphelerim vardı, nedendir bilinmez ama okulun bir kabahati olduğundan değil de sanırım sadece kişisel yetersizlikten dolayı böyle düşünüyordum.

Çok değil, kısa zaman önce FAMU’nun bitirme projelerinde öğrencilerin gereksindiği yeterli araç gereci olmadığını öğrendim, ki bu iş öğrencilerin gelecekleri için hayati önem taşımaktadır. Yani kısacası FAMU’da alınan dört senelik eğitimin, bilgi birikiminin, tecrübenin ve enerjinin duman olup uçması demektir.

Tavan’da hayatın içindeki “sıçrama” hayranlık uyandırdı; ne tanımladığınız, ne düzelttiğiniz ne de anlattığınız bir hayat. Ancak bu proje sinema diline yeni bir değer ve yeni bir özellik kazandırdı. Bununla ilgili olarak sizin Antonioni, Rouch, Rogosin ve diğerleri gibi karakterleri model aldığınız düşüncesi doğdu. Bu kanı hakkında ne düşünüyorsunuz, ya da daha genel bir ifade ile yaratıcılık aşamasında etkilenme sorunu hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

Eğer kopya etme olayının en büyük sefalet olduğunu düşünmeseydim belki de kendimle onur duyardım, bu kadar meşhur modellerin imitasyonu ile ilgili olsa bile... Filmi çektiğim zamanlarda onların işlerini tanımadığımı ve hala birçoğunu seyretmediğimi hesaba katmadan. Gereksiz bir şekilde protesto ettiğimi biliyorum çünkü ilgilenilen şey formal karşılaştırma, her zaman benzer bir şey bulunuyor. Arkamızda



tüm bilimlerin birbirine su damlası kadar benzediği bir sinematografik dönem bıraktığımızı düşündüğümde nefesim kesiliyor; ki bu sadece dışarının tavrı değil; benim dönemimde ne ben ne de bir başkası ustasının yapıtını yinelemekten dolayı suçlanırdı, anlaşılmış gibi hiçbir şekilde itiraz etmeden ve şikayet etmeden çok önce konulmuş kuralları kabul ederdi. Ancak burada konu, kurallar değil. Konunun özü, benim yalanlara artık

görüşümüzü bulanıklaştırmaya başlayan kutsal bağlılık kisvesi altında gösterdiğim tepkidir. Gerçeğe duyulan ihtiyaç tıpkı bir dalga gibi iç dünyayı parçalıyordu. Başka bağlantı noktası göremiyorum. Tekrar ediyorum ben, bunun gibi bir benzetmeye layık değilim.

Çağdaş sinemanın büyüklerinden söz ettiğimize göre Resnais ve yöntemi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Resnais'yi çok beğeniyorum, her ne kadar önceki filmleri kadar tutkuyla beğenmemiş olsam da *Geçen Yıl Marienbad'da* filmini de çok beğendim. **Resnais** için bu film bir doruk noktasıdır, yani **Resnais** hayatı bilinçaltı seviyesinden kucaklıyor, bunu yaparken aynı zamanda dramatik yapıda ilginç keşifler yapıyor. Bu film, benim için düşüncenin soyutlanması girişiminin yönetilmesinden dolayı değerli.

Sinema ile uğraşanlar sorusunu tam tersine doğru genişletirsek, Fransa Rouch, Amerika Rogosin tarafından temsil ediliyor, peki ya Cassavetes ve diğerleri?

Resnais ve cinema-verite (örneğin **Rouch**) kendi aralarında taban tabana zıttır. Her bir sanatta, kendi gelişim spiralinde sanki araştırma olgunluk dönemine ulaştıktan sonra çıktığı noktaya dönmek istemiş gibi olması ilginç. Bazen aynı dönemde bu iki uç birbirine ters düşseler de yan yana yaşıyor. Gerçeklik sinemasının tümünün izlenecek bir yol olduğunu düşünüyorum. Sinemanın çağdaş durumu hakkında ilginç bir belge, yalanın ve özellikle ticari sinemanın tamamıyla reddedilmesine tanıklık eden bu belge, gerçeğe duyulan özlemi özellikle de anlamın işlenmesini belgeliyor. Gerçeklik sineması yönetmenlerin gerçeklik ve kendi sinematografik sanatları nezdinde devrimci tepkisini belgeliyor, sinema mesleğindeki önceki kriterleri öldürüyor, geleneksel kurallardan kurtulmak için yeni olanaklar gösteriyor ve eş zamanlı olarak seyircinin yeni sinematografik araçlar konusunda eğitilmesine yardımcı oluyor, dikkati konunun özüne çekiyor ve her ne pahasına olursa olsun sahte araştırmalardan vazgeçiyor.

Antonioni adına daha önce rastlamıştık. Kendisinin günümüz erkeği konusundaki tanıklığını nasıl görüyorsunuz?

Resnais, her zaman büyük bir araştırmacılıkla çöküşün sınırlarına dayanırken ve ayakları altındaki zemin kaybolmaya başlarken, **Antonioni** kendi prensiplerinden ödün vermeden sağlamlık sınırları içinde kalır. **Antonioni**'nin filmleri, üzerinde mükemmel bir şekilde çalışılmış mihenk taşlarıdır ancak erkeğe karşı tamamen güvensizlik izleri taşımaktadır. Merhamet duygularını harekete geçirir, erkek gücünü tamamiyle değersiz bırakır ve hayata karşı umutsuz bir güven çizer.

Sovyet filmlerini en kışkırtıcı batı eserleri arasında nereye koyarsınız?

Batı sinemasına tamamiyle karşıyım, çünkü oldukça iyimserler. Çok beğendiğim Sovyet klasiklerine ek olarak, bence çağdaş Sovyet sineması sadece **Leylekler Uçarken** (Letyat Zhuravli, **Mikhail Kalatozov**, 1957), **Askerin Türküsü** (Ballada o Soldate/ **Grigori Chukhrai**, 1959) ve son olarak **Ivan'ın Çocukluğu** (Ivanovo Detstvo, **Andrei Tarkovski**, 1962) filmlerinde yüksek artistik değerlere ulaştılar. Diğer filmler ya kendi şartları dahilinde sürekli olarak iç şematik düzende can çekişiyorlar ya da nasıl denir, şematik düzene ve dogmalara karşı savaş uğraşıyorlar ancak **Bir Yılın Dokuz Günü** (9 Dney Odnogo Goda/ **Mikhail Romm**, 1962) filminde olduğu gibi yapılandırma, karakterlerin mantığı ve karşılıklı ilişkileri, oyunculuk ve estetik işlev açısından değerlendirildiğinde artistik olmayan bir düzeyde, saf gerçekçilik sınırları içinde kalıyorlar. Aynı durum **Duru Gök** (Chistoe Nebo, **Grigori Chukhrai**, 1961) filmi için de geçerli. Her iki film de beni hayal kırıklığına uğrattırırken, eleştirmenlerden oldukça olumlu eleştiriler almıştır.

Anlatım ve içerik bakımından çağdaş filmler arasında en çok ilginizi çeken filmler hangileri?

Benim için bugüne kadar en büyük keşif **Cassavetes**'in **Gölgeler** filmidir. Bana göre, gerçekliği, estetiği, mantığı ve inancı olan gerçek bir eserdir, çünkü bir film gerçek, tutkulu, gerekli ve umut dolu olmalıdır. İşte böyle filmler yapmak isterim ama korkarım hiçbir zaman o kadar yetenekli olamayacağım.

Sizin filmlerinizi bende sanki doğrudan kamerayla yazılmış gibi mükemmel bir bütünlük hissi uyandırıyor. Bununla Jaromir Sofr'in işini azımsamak istemiyorum (kalitesi Pytel Blech'te kendini açıkça göstermişti). Ancak, görüntü aracılığı ile Tavan ve daha sonra Pytel Blech ölçülerinde bir film yazmak bizde o kadar alışıldık bir durum değildir, görüntü yönetmeniniz olan Sofr ile ortak çalışma yönteminiz hakkında bilgi almak isterim.

Görüntü yönetmeniyle ilgili olarak diyebilirim ki kendisi işin teknik kısmını yöneten çok önemli bir öğedir. Daha da önemlisi onun bu yeteneği estetik olarak, gerçekliğin şekilsel değerlerinin sürekli keşfinde evrim geçirme kapasitesini ortadan kaldırmaz.

Estetik genel bir duygudur: işte bu temel üzerinde görüntü yönetmeni yönetmen ile ortak noktada buluşur. Bu bakımdan düşünüldüğünde benim **Sofr** ile ortak çalışmam idealdir diyebiliriz. Onu oldukça beğeniyorum. Tabi bu, hiçbir zaman kavga etmedik demek değil. Bu yüzden görüntü yönetmeni ile çekimlerden önce arkadaşlık kurmanızı öneririm, zira çekimler sırasında bu olanaksız oluyor.

Bizim tekniğimiz içten olmak gerekirse umutsuz. El kamerası yok, sessiz çekim yapan kameramız hafif kameramız yok, yeterli kıpırdama şansımız yok, aslında doğruyu söylemek gerekirse malzememiz yok, ışıklarla ilgilenmek zorundayız, her tarafta ilgiyi üzerimize çekiyoruz. Bu o kadar gergin bir durum ki bu işkence altında sanat yapabilseydik bu gerçek bir mucize olurdu.

Görüntü yönetmeniyle ilgili olarak söylemek istediğim bir diğer şey kuralların bozulmak için olduğu teorisine sahip çıkması gerektiğidir. Sanattaki altın kural; kural olmamasıdır. Ancak kanunları çiğnemek bilinçli bir şekilde olmalıdır.

Senaryo hazırlandığı zaman, filmin hazır olduğu teorisine katılmıyorum. Doğru **Rene Clair** böyle dedi ama daha çok bunu bir senaristin söylediği düşüncesindeyim. Bu görüşe göre, tüm yaratıcılık çabasının senaryoda bittiğini ve filmin gerçekleştirilmesinde geriye kalanların hiçe sayıldığını düşünüyorum.

Benim içi senaryo, filmlerimin çekilmesinde kullanılan bir araçtır. Yalnız bu, senaryonun yazılmaması ve tüm detayların düşünülmemesi gerektiği anlamına gelmesin ama senaryo sadece bir başlangıç fikridir. Filmi bitirmeden önce zaman geçiyor ve film çekimi sırasında biz de değiştiriyoruz; hafifçe evrimleştiriyoruz, çalışmalarımız sırasında bir çok şeyin farkına varıyoruz ve nerede hata yaptığımızı anlıyoruz (ya da nerede hata yapmadığımızı), yüzeysel şeyler yeni olanaklar keşfediyoruz ve tüm bu süreç içerisinde şu ya da bu şekilde bitmiş eser üzerinde farklılıklar ortaya çıkıyor, aksi takdirde yapılan her şey boşa giderdi.



Çekim, niyetin gerçekleştirilerek tamamlanmasıdır. Düşüncelerin iskeletinin anlaşılabilir ama aynı zamanda hemen algılanabilir olması gerekmektedir. İnandırıcılık ve dikkat unsurlarını barındırmalıdır.

Bu yüzden de tamamen gerçekliğin içine düşmüş şeyleri yönetmek istiyorum çünkü bu benim profesyonel olsun olmasın aktör ve ortam ile en iyi bağlantıyı kurmama yardımcı oluyor. Bu sayede rolün bilincini daha da iyi ortaya koyuyorum, çünkü gerçek bana olduğu kadar aktöre de daha zengin doğaçlama imkan sunuyor, ki bunlar anı birleştiren en önemli araçlardır. Bunun yanında gerçek,



beklenmedik parlak durumları sayesinde daha önceden hazırlanmış ortamlara oranla bana büyük ilham ve yeni fikirler için işaretler veriyor. Kısacası araştırma ve keşif macerası, bu dakikada, şu ana ait bir şeylere sahip olmayı sağlıyor.

Tavan ve Pytel Blech filmleri, filmlerin kendi ana fikirlerinin de önerdiği

gibi veya O Necem Jinem filminde ve tüm çalışmalarınızda, kurgu filmlerinin izlediği yol ve röportajlar alışılmadık bir ilişki bütünlüğü içindeler ve günümüzdeki çalışmalara “tanıklık” olarak tarif edebileceğim bir yapıları var. Sadece bir tanıklık değil aynı zamanda bir yansıma. Benim fikrime göre, bu iki görünüm gelişen, yenilikçi, kıskırtıcı sinemamızda yeni bir değer yaratıyor. Bu üç film birbirinden belirgin bir biçimde farklı olsalar bile hepsi aynı yöne sahip eşsiz bir yöntemin ürünleri. Yaratıcı söyleminizi bu temeller üzerine inşa etmek ve kendinize özgün bir stil yaratmak isteyip istemediğinizi söyler misiniz?

Kesinlikle kendi özgün yaratıcılık tarzımı inşa etmek gibi bir niyetim yok. Üstelik stilden bahsetmek mümkün olsaydı bile seçtiğimiz dış araçların birleşmesi meselesi olmaz, aksine içsel araçların birleşmesi olabilirdi. Buna rağmen yeni bir stilin birbirine zıt, kopuk ve kendi aralarında farklı bölmelerde duran dış eylemlerden doğduğunu gösteren birçok kanıt var elimizde. Yeni bir stil bir devrimdir ve her devrim en akla gelmeyen zamanda oluşmuştur. Nedenler her zaman içseldir, dışsal değil. Önümüzde duran probleme bağlıdır. Bu amaçla, normalde kullanılmayan araçları kullanmak mümkündür. Bunları, geleneksel öğelerin yanına eğer niyetimizi anlamlı kılacağı hususunda gerekli görürsek çok rahat bir şekilde koyabiliriz.

* Söyleşide adı geçen filmlerin yönetmenleri ve yapım yılları:

Tavan (Strop/V.C.,1962/orta metraj konulu film)

Geçen Yıl Marienbad'da (L'annee Derniere a Marienbad/Alain Resnais, 1961)

Leylekler Uçarken (Letyat Zhuravli, Mikhail Kalatozov, 1957)

Askerin Türküsü (Ballada o Soldate/Grigori Chukhrai, 1959)

Ivan'ın Çocukluğu (Ivanovo Detstvo, Andrei Tarkovski, 1962)

Bir Yılın Dokuz Günü (9 Dney Odnogo Goda/Mikhail Romm, 1962)

Duru Gök (Chistoe Nebo, Grigori Chukhrai, 1961)

Gölgeler (Shadows/John Cassavetes)

Pytel Blech (V.C., 1962/orta metraj belgesel film)

O Necem Jinem (V.C. 1963)

DENEME

YEŞİLÇAM'IN PARTİCİ GENÇLERİ VE ÖTEKİLERİN KARŞILAŞTIĞI MEKANLAR

doç. dr. savaş arslan
bahçeşehir üniversitesi

Yeşilçam sinemasının altın yılları olan 1960'lar ve 1970'lerde çekilen melodramların anlatılarında parti sahneleri önemli bir yer tutar. Sınıf ya da kültür temelli bir karşıtlık içinde temsil edilen iki ana karakterin uzlaşması zor farklılıkları, parti sahnelerinde bazen de görsel etkiyi arttırmak için iyice vurgulanır. Bir yanda alt sınıfa ait, taşralı bir karakter çevreyi, ötekiyi temsil ederken, diğer yanda da üst sınıftan gelen, şehirli ve daha modern olan bir karakter de merkezi temsil eder. Bu iki karakterin karşılaşmaları ise bir gerilim anı olduğu kadar, bir arzu ilişkisini de açığa vurur. Ötekisini arzulayan benliklerin farklılığı ise ifadesini "Biz ayrı dünyaların insanlarıyız." sözünde bulur. Her ne kadar biz filmin sonunda bu iki karakterin birleşeceğini ve mutlu bir çift görüntüsüne bürüneceğini bilsek de, bu ayrılık film boyunca ana karakterleri sarmalayan diğer yan karakterler (yani aile, arkadaşlar ve çevre) aracılığıyla da güçlendirilir. İstanbul boğazının iki yakasından çoklukla Avrupa tarafında oturan karakterin hayattan zevk almak üzerine kurulu dertsiz ve tasasız yaşamının özel mekanını ise bir yalı, konak ya da o dönemde şehir hayatında modernliğiyle öne çıkan bir apartman dairesi olabilir. Üst sınıfa ait bu özel aile mekanının salonu da filmin bir noktasında iki karakterin çatıştığı ya da iki karakter arasındaki gerilimin yükseldiği bir gerilim anına ev sahipliği yapar.

Bu görece kaçışa, alt sınıf fantazilerine dayalı popüler melodramatik anlatıların parti sahnelerinde sınıfsal ilişkiler, göç, etnik farklılıklar, Kemalist kültür politikaları ve rejimin kimliğine dayalı birçok alt metin su yüzüne çıkabilir. Merkez-çevre karşıtlığı olarak özetleyebileceğimiz bu ikili karşıtlık, modern ile modern-öncesi ve geleneksel arasındaki farklılıkları ortaya koyarken, aslında melodramın Batı'daki tarihinde yer alan kimi özellikleriyle de örtüşür. **Peter Brooks**'un sözünü ettiği melodramatik imgelemin ortaya çıkışını anlamak için modern ve dünyevi toplumların öne çıkmasına bakmak gerekir. Gelenek ve dinin yaşamsal kılavuzlar olarak güçlerini kaybetmeye başlamalarının ardından, melodramlar bu süreçte ortaya çıkan ahlaki ve ruhsal boşluğu doldurma görevi görmüşlerdir. Türkiye'de de 1960'lardan itibaren hızlanan modernleşme ve batılılaşma, göç ve sınıfsal farklılıkların görselleşmesi sürecinde şehirleşmenin dışta bıraktıklarının yaşadığı zorluklar ve ahlaki ya da ruhsal çöküntülerinin arasında melodramların benzeri bir görev gördüğünden söz edebiliriz. Bu yazıda Yeşilçam melodramlarının modernleşme ve batılılaşmanın yarattığı ahlaki

boşluğu doldurmada, ikili karşıtlıkları nasıl görselleştirdiklerini parti sahneleri bağlamında ele almaya çalışacağım.

1950'lerden bu yana hızlı bir sanayileşme ve şehirleşme sürecinin değiştirdiği şehirlerin kamusal alanlarında çeşitli kültürel, sınıfsal ve etnik karşıtlıklar daha görünür oldular. Gecekonduların şehrin tarihsel ve modern yüzlerini yansıtan çeşitli mimari yapıların arasında şehrin dokusunun parçaları arasına girmesi, aynı zamanda bu yapıların yerleşimcilerinin de şehrin günlük hayatında görünür olmaları anlamına geliyordu. Tabii bu arada Yeşilçam'ın köylü güzeli ya da çirkin kral örnekleriyle çoğullaştırabileceğimiz çevreye ait karakterleri de, merkezde daha çok görünür oldular. Kaçınılmaz olarak bu görsel ayrılığın ya da sınıfsal ve kültürel farklılığın melodramatik temsilleri de bu görünürlüğü steryotipler üzerinden sundu. **Zeki Müren** özelinde bildiğimiz bahçıvanlar (Yoksa bahçevan mı demeliydim?) melodramatik bir dünyada da olsa, varlıklarını üst sınıfın alanında tanımlamak istiyorlar, merkezi arzuluyorlardı.

Özellikle 1960'lardan sonra çeşitli toplumcu gerçekçi filmler göç, gecekondulaşma ve farklılıkların görselleşmesi gibi temalara şöyle bir dokunmuşlardı aslında. Fakat bu filmlerin bir çoğu bunu sınıfsal bir temelde yorumlamamış, tersine tam da rejimin kimliğine uygun bir şekilde bu farklılık modernleştirilmesi, dünyevileştirilmesi gereken bir kitle algısı etrafında kurulmuştu. Aynı biçimde, ekonomik açıdan bir hayal dünyasında kurulu olan melodramlar da bu farklılığa sınıfsal bir düzeyde bakmak yerine bir sınıf atlama fantezisi ya da çevrenin merkezi işgal ederek kendisini göstermesi miti etrafında bakmışlardı.

Parti sahneleri de aslında şehrin dokusunda, günlük hayatta ya da kamusal alandaki tüm bu çevreye ait müdahalelerin son noktası olarak, merkezin özel alanındaki bir müdahaleyi öne çıkarıyorlar. Bu müdahalenin bir yanı merkezin kültürünün dış etkiler tarafından yozlaştırılmasıysa eğer, diğer yanı da çevrenin sınıf atlama fantazisinin son durağı olması. Kabul edilemeyen şey ise çevreye ait karakterin bu özel alana, kendi sınıfına ait bir konumda, yani gündelikçi, hizmetçi ya da aşçı olarak değil de, eşit düzeyde girmesi. Her ne kadar öteki ya da yabancı olsa da, bu mekanda eşit olma şanslarını bir an yakalamaları temel tehdidi oluşturmakta. İşte fantazinin bu alanında, şehirlerin yeni yerleşimcilerinin teslim almak istediği bu son kalede geçen parti sahneleri, merkez ve çevre arasındaki etkileşim ve değişimin mekanlarıyken, merkezin de refleksif olarak çevreye ötekiliğini hatırlatma anlarıdır.

Aşağıda bu temsilin içeriğini ve görsel ve anlatısal önemini anlamak açısından Yeşilçam'ın altın çağından beş tane filmde bahsedeceğim. Bu filmlerin tamamındaki parti sahneleri karşı(t)laşma anlarını içeriyorlar. Bu partiler ise sınıfsal, mekansal ve kültürel ayırmaya ve çatışmaları filmin anlatısı açısından önemli bir anda sunuyorlar. Çevre, gelenek ve alt sınıfların karşısında konumlanan merkez, modernlik ve üst sınıfa ait özelliklerle kurulan bu ikili karşıtlıklarda ise, iki

farklı katmana sahip bir arzu ilişkisi dillendiriliyor: Arzunun birinci yansıması iki karakter arasındaki aşk ve nefret ilişkisiyken, ikinci yansıması da ötekinin, merkezin hakim kimliğini fantazi düzeyinde işgal etmesiyle ilgili.

* * *



Bir Teselli Ver (Lütfi Ö. Akad, 1971) tipik bir şarkıcı melodramı. Orhan (**Orhan Gencebay**) usta olarak çalıştığı fabrikanın sahibinin kızı olan Nermin'e (**Tülin Örsek**) aşık olur. Bu ise bir rastlantıyla, Orhan'ın Nermin'in arabasını tamir etmesinden sonra *Bir Teselli Ver* adlı şarkının notalarını Nermin'in arabasında unutmasıyla başlar.

Şarkıdan etkilenen Nermin, Orhan'ı evindeki bir partiye davet eder. Partiye mavi iş önlüğüyle gelen Orhan'dan şarkısını söylemesini isteyen Nermin de ona piyanoyla eşlik eder. Fakat partideki kimse şarkıya dayanamaz ve şarkıyı yarıda kesip bir rock parçasıyla eğlenmeye devam ederler. Evin salonunda verilen partide, piyanonun merkezi konumu Orhan ve Nermin'i diğerlerinden ayırmaya yarar. İkinci bir ayrım da, Orhan'ın iş



elbiselerinin parti gençliğinin moda kıyafetleriyle çatışmasından ortaya çıkar. Fakat bu ayrımlar da filmin sonunda Orhan'la Nermin'in aşkında, Orhan'ın tarafının, yani alt sınıfın kazanmasıyla son bulur.

Başka bir şarkıcı melodramında, **Hicran** (Metin Erksan, 1971), ise başroldeki **Emel Sayın** alt sınıftan çalışan bir kadın olarak başladığı hayatında sonradan ünlü bir gazino şarkıcısı olur. Hicran'ın çıktığı kulübün müdavimi olan Orhan (Ünsal Emre), Hicran'ın geçmişine ya da alt sınıf kimliğine bakmaksızın onunla birlikte olmaya çalışır ve bu ise çeşitli karşıtlıklar ve ayrımlara yol açar. Gazino ya da pavyon gibi eğlence mekanlarındaki sahnelerin dışında, bu filmde iki tane evde geçen parti sahnesi vardır. Birincisinde yalnızca Orhan varken, ikincisinde ise Orhan ve Hicran'ın varlığıyla bir karşıtlık ortaya konur. Hicran'ın Orhan'ın arkadaşlarına gerçek ve ahlaklı bir insan olarak tanıtıldığı bu nişan töreninde ise, geçmişi sorunlu olsa da, artık ünlü bir şarkıcı olan Hicran'ın kıyafeti ortama uygunluk taşır. Ancak partideki herkes eğlenirken, Hicran ve Orhan'ın arasını açmaya çalışan Orhan'ın eski sevgilisinin de aralarında olduğu üç karakterin diyalogu, sanki partiden tamamıyla izoleymiş gibi, dublaja ve post-produksiyondaki ses ayarlarına müteşekkik bir şekilde, parti seslerinin uzağında gerçekleşir. Üç karakterin cepheden, yakın-orta plan çekimlerinden oluşan ve klasik Hollywood'un 180 derece kuralını darmadağın eden bu sahnede, ana karakterler ve "asıl" kötü kadın çevrelerindeki karakterlerden tamamıyla soyutlanırken, gerilimi taşıyan temelinde diyalogtur. **Bir Teselli Ver'**deki mekansal ve kıyafete dayalı ayrım yerine, **Hicran**'daki ayrım üç karakterin diğer parti gençliğinden soyutlanması ve bunun da işitsel olarak desteklenmesiyle sağlanmıştır.

Mahşere Kadar (Osman Nuri Ergün, 1971) filminde ise bir gemici olan Murat'la (Kartal Tibet), Murat'ın patronunun kızı Fatma (Fatma Girik) arasındaki ilişkidir konu edilen. Patronunun yasadışı silah ticareti nedeniyle sakatlanan Murat gemiciliği bırakır ve patronunun dağ evinde bekçi olarak çalışmaya başlar. Fatma ve arkadaşlarının av partisi ve eğlenmek için geldikleri dağ evinde verdikleri partide evin içinde tüfeklerle şişelere ateş etmeye başlamaları ile Fatma ve Murat arasındaki gerilim ortaya çıkar. Bekçi olan Murat, Fatma ve arkadaşlarına hizmet etmeye karşı çıkar ve evin içinde tüfekle ateş etmelerine de engel olur. Bu parti sırasında dağ evinin salonu üzerleri zenginliği gösteren içecekler ve yiyeceklerle dolu iki masa aracılığıyla ayrılırken, Murat'ın partinin başlangıç aşamalarında salon yerine üst katta, kendi odasında bulunmasıyla başka bir mekansal ayrılma da vurgulanır. Diğer filmlerde olduğu gibi parti gençliği yine İngilizce sözlü bir rock şarkısıyla eğlenip dans etmektedir. Murat'ı parti gençliğinden aslolarak ayıran iki temel özellikse, Murat'ın sert karakteri ve özürlü bacağıdır. İki katı ayıran merdivenleri inip çıkmak zorunda olması mekansal ayrımı arttırır. Murat'ın aşağı indikten sonra parti gençliğine dayaklı bir ders vermesi ise, çevreye ait alt sınıf karakterin fallik bir sembol olan bacağındaki özre rağmen gücünü göstermesi ve sonrasında ise patronunun kızını alması fantazisini normalleştirir.

Benzer bir bacak, kadın ve güç ilişkisine dayalı fantazi ise **Adalı Kız (Oksal Pekmezoglu, 1976)** filminde karşımıza çıkar. Ege sahillerindeki bir adada kendi halinde yaşamakta olan Yabani'nin (**Murat Soydan**) hayatı şehirli kız Eda'nın (**Müjde Ar**) gelmesi ile bir anda değişir. Ege sahillerinde gezintiye çıkan parti gençliği, bu köpek balıklarına sevdalı Yabani'ye bir oyun oynamaya karar verirler ve Eda, Yabani'yi kendisine aşık etmeye çalışır. Eda'ya aşık olan Yabani ise, parti gençliğinin tekneyle adadan ayrılmasından önce denize atılır ve burada bir bacağına çok sevdiği köpek balıklarına kaptırır. İstanbul'a dönen Eda bir yandan Yabani'yi unutamazken, diğer yandan da bu yabaninin aslında Ali adında köpek balıkları üzerine araştırma yapan ünlü bir bilim adamı olduğunu öğrenir. İstanbul'da Ali'nin konuşmasına giden Eda, Ali'nin vereceği bir partiye de davet edilir. Fakat partide ise Ali, adada kendisini kurtaran bir balıkçının kızı olan Neslihan'la (**Gönül Hancı**) evleneceğini açıklar. Diğerlerinden biraz farklı olan bu partide ise, hem Ali hem de Eda merkeze, üst sınıfa ait karakterler oldukları için Ali'nin evinin Amerikan barı da olan salonunda eğlenen parti kalabalığından ayrılmazlar. Fakat partinin asıl çevreye ait, alt sınıf karakteri ise Neslihan'dır ve bu nedenle de Neslihan partinin sonuna, yani Ali'nin kendisiyle evlenmek istediğini açıkladığı ana kadar bu parti ortamında yoktur. Aslında bu basit yokluk da, mekansal kurlumu çok iyi açıklar çünkü filmin sonunda Ali, Neslihan'la evlenmek yerine Eda'yla evlenir ve çevreye ait olan alt sınıf karakter parti ortamından tamamiyle dışlanır. Çevreye ait alt sınıf bir karakter olan Yabani'den merkeze ait üst sınıf bir karaktere transfer olan Ali'nin ise bu geçiş için ödediği bedel, bacağın kaybıdır. Eh, çevrenin kırsallığı ve barbarlığından merkezin kentselliği ve medeniliğine geçiş için de bu bedel, Eda'ya sahip olarak yeniden kazanılan erillik için kolaylıkla ödenebilir herhalde.

Ayşem'de (**Nejat Saydam, 1968**) ise çiftlik sahibi Ahmet'in (**Murat Soydan**) çiftliğe bir ziyareti sırasında kahyanın torunu Ayşe'yi (**Türkan Şoray**) görmesiyle başlayan aşk hikayesi, Ahmet ve karısı Hale'nin (**Suzan Avcı**) çiftlikte bir parti vermesi sırasında alevlenir. Köylü güzeli Ayşe, çiftliğe gelen bu şehirli yabancıların verdiği partiyi, evin dışında durup bir pencereden içeri bakarak izlediği sırada Hale tarafından içeriye çağrılır. Hale'nin içeriye aldığı bu vahşi güzellik bir anda merkeze ait, üst sınıf karakterlerin ilgi odağı haline gelir. Dolayısıyla partideki mekansal kurulum Ayşe'yi şehirli gözler ve bakışın bir nesnesi haline getirerek Ayşe'nin etrafında şekillenir. Bir diğer deyişle çevreye ait olan Ayşe bir anda merkezin bakışların tam da merkezinde bulur kendisini. Fakat bu da ancak bu bakışların hükmünde bir nesneleşme aracılığıyla olur. Ahmet'in Ayşe'yi bu toptan bakışın teröründen kurtararak yalnızca kendi bakışına tabi kılmasıyla sona eren bu partinin ardından, Ayşe çeşitli acılar çeker. Ahmet'ten hamile kalarak şehre giden Ayşe fabrikalarda ve pavyonlarda çalışarak çocuğunu büyütme çalışır ve ancak Ahmet'in karısının ölümünün ardından Ayşe ve Ahmet'in beraberliği ahlaki uygunluk kisvesine bürünebilir. Bu parti sahnesinin özelliği ise Ayşe'nin tamamiyle şehirli bakışın bir nesnesi olarak, onun vahşi, hayvani özelliklerinin merkezin medeni bakışlarına maruz kalmasıdır. Bu da aslında bu

merkeze ait alana dışarıdan içeriye davet edilerek alınan vahşinin, kolonyal bir şiddete maruz kalmasıdır: Vahşi olduğu kadar egzotik de olan bu nesne, hem eril bakışın hem de merkezin modernleşme söyleminin bir nesnesi haline gelir.

Bu beş filmde Ege'den Karadeniz'e kasaba ya da köyler, Marmara'daki çiftlikler ya da İstanbul'un gecekonduyla bezeli kenar mahallelerine kadar çevrenin farklı tezahürleri karşımıza çıkar. Yeşilçam'ın kendi kimliğine uygun olarak da merkez daima İstanbul'un modern, merkeze ve üst sınıfa ait yüzüdür. Parti sahnelerinde ise kentli seçkinlerin toplumsal aktiviteleri ve eğlenme pratikleri karşımıza çıkarken aynı durum çevreye ait karakterlerin dünyasında çok da görselleştirilmez. Bu ise çevrenin, alt sınıfların fantazi alanının tam da bu üst sınıf mekanlarını ele geçirmeye dayalı fantazilerinin, bu mitik durumun filmler aracılığıyla dillendirilmesinden kaynaklanır. Melodramın iki ana karakteri arasında "Biz ayrı dünyaların insanlarıyız." sözüyle vuku bulan trüğün yarattığı gerilim ise hem İstanbul'un çevresinden gelerek merkezini işgal etmeye çalışan alt sınıfların fantazileri hem de bu mekanların içindeki ayrımları imler. Ayırksı mobilyalar, avizeler, resimler ve yabancı içkilerle dolu barlarıyla temsil edilen bu modern, üst sınıf yaşamı ise, buraya ait olmayan çevresel, alt sınıf karakterlerin dışlanması ve tekinsizliklerinin ifadesi açısından anlamlı mekanlardır. Hızlı bir sanayileşme ve modernleşme sürecinden geçip gelinen bu ortamda ise karşıtlıklar her an göze çarpar. Bunları görselleştirmek ise, kullanılan mekanların ve dekorların aynılığından olsa gerek, oldukça klişeleşmiş bir görsel dile kucak açar.

Şehrin çevresinden, dışlarından şehrin merkezine her gün ulaşmak zorunda olan alt sınıfların bu üst sınıf mekanlarındaki yalnızca sabahtan akşama kadar varolmaları bile, bu iki sınıfın, iki farklı dünyanın karşılaşmasına ve birbirleriyle ilişkiye girmek zorunda kalmasına yol açar. Fantazisi kurulan ama ulaşılamayan bu merkezdeki hayat ise ulaşamadığı sürece kötüdür, ahlaksızdır. Fakat bu fantazinin gerçekleşmesi sırasında ise bu kötülükler ve ahlaksızlıklar da geride bırakılır ve merkez, çevrenin değerlerini kabullenir. İşte partilerin alanlarında bu iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız, merkez-çevre karşıtlıkları yaşanırken, fantazinin sonunda, hedeflenen mekanın ise merkez olması, çevreden merkeze varolan günlük yolculukların kalıcılaştırılmasını ümit eder. Bu sınıf atlama fantazisinin iki kutbunun arasındaki sınır ise bir bakıma merkezle-çevre arasındaki sınırdır. Bu melodramlarda fantazinin alanı, aşk ya da nefretten çok arzu tarafından belirlenir. Dolayısıyla da filmlerin sonunda aşıkların mutlu sonla biten hikayeleri, her engeli aşarak ulaşılan ideal aşka dayanmaktan çok, aşk ve nefreti bir arada barından arzusuyla ilişkilidir. Bu arzu ise tam da merkezle çevrenin sınırında, ikisinin arasındadır. Merkez ve çevre arasındaki ilişkiyi anlamak için de bu sınıra bakmak gerekir.

Works Cited

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

ANISINA

Ölümünün 20. Yılında LARISA SHEPITKO İLE BİR SÖYLEŞİ

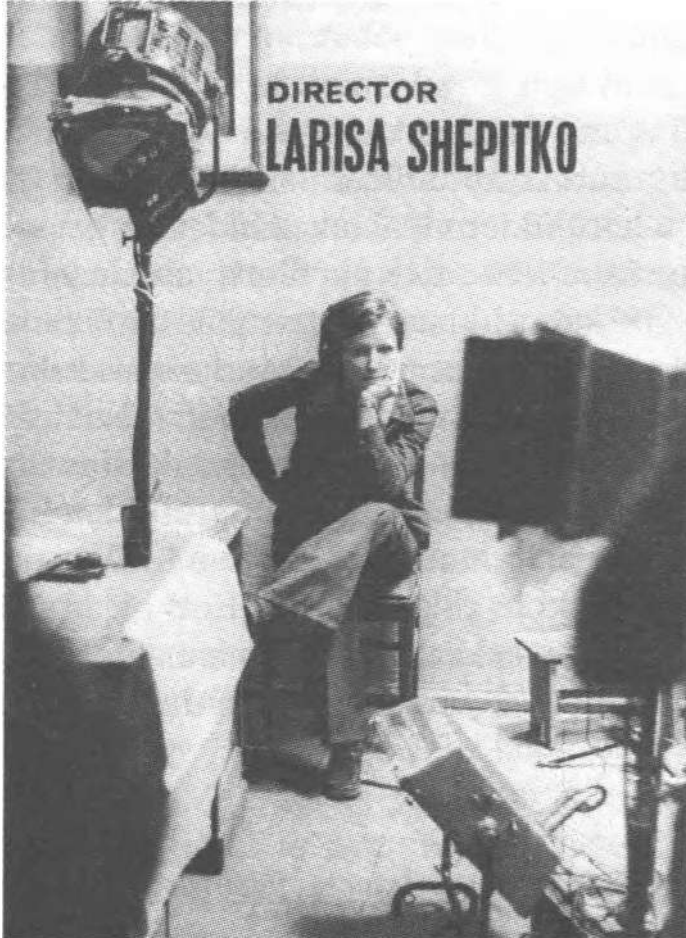
soviet film 77/4

çev: eda karadeniz

6 Ocak 1938'de doğan yönetmen, 1963 yılında Moskova Sinema Enstitüsü VGIK'den mezun oldu. Rus toplumsal gerçekçiliğini yansıtan filmlere imza atan **Shepitko**, 2 Temmuz 1979'da son filmi **Elveda**'nın (Proshchanie) çekimleri sırasında geçirdiği bir araba kazasında yaşamını yitirdi. Film eşi **Elem Klimov** tarafından 1983 yılında gerçekleştirildi. Filmografisi **Ateş** (Znoy, 1963), **Elektiriğin Anavatanı** (Rodina Elektrichestva, 1964), **Kanatlar** (Krylya, 1966), **Sen ve Ben** (Ty i Ya, 1972) ve **Kül** (Voskhozhdeniye, 1977) filmlerinden oluşmaktadır.

Nasıl film yönetmeni oldunuz? Eğitimcileriniz kimlerdi?

Liseyi bitirdikten sonra sinema okulunun yönetmenlik bölümüne girmek için Moskova'ya gittim. Genç bir kızdım ve başlarda yönetmenlik yerine oyunculuk bölümüne girmemi tavsiye ederek beni kabul etmek istemediler. Sonunda, ölümünden bir buçuk yıl önce kendisiyle yönetmenlik üzerine çalıştığım **Alexander Dovjenko**'nun sınıfına kabul edildim. Okulda hocamdı ve **Poem of the Sea**'yi çekerken mekan araştırması için beni yanında götürürdü. Filmin küçük bir bölümünde çalıştım. Daha sonra, Mosfilm Stüdyosunda **Mikhail Romm**'un yönetici olduğu bölümde çalıştım ve ondan birşeyler öğrenmeye çabaladım.



İlk hocanız Dovjenko'dan neler öğrendiniz?

Bu, sizde küstahmışım izlenimi yaratmadan yanıtlayamayacağım bir soru. Sanırım tüm yaşamım ondan neler öğrendiğimi gösterebilecek. Genel olarak şunu söylemeliyim ki bir insanı film yönetmeni olması için eğitmek imkansızdır. Bu, bizim işimizi diğer işlerden ayıran şeydir. **Dovjenko**'ya bizim gibi deneyimsiz insanlardan nasıl film yönetmeni yetiştirmeyi umduğu sorulduğunda şuna benzer bir yanıt verirdi; "Ben yönetmen yaratmıyorum. Onların düşünen, eğitilmiş insanlar olması için çabalıyorum." **Dovjenko**, bize dünyayı

görebilmeyi öğretmek için uğraştı. Çoğu zaman da bizi bu işin yalnızca teknik becerisini kazanmamamız konusunda uyardı. O, sadece kendi yaklaşımını taklit etmeye çalışanları sevmezdi. Kendimize sadık kalmamızı, kendi hislerimize güvenmemizi ve fikirlerimizi savunmamızı öğütlerdi. O zamanlar bunun ne kadar zor bir şey olduğunun farkında değildim. Bu tip şeyleri yaşınız ilerledikçe anlamaya başlıyorsunuz. Günlük işlerimizde zamanın, koşulların ve modanın her türlü baskısı altındayız. Problemlerle baş etmek ve ilkelerinizi savunmak her zaman kolay olmuyor (ben, kim ne derse desin bunu her zaman yapamadım). 15 yıldır sinemanın içindeyim ve ne zaman zorluk çeksem **Dovjenko**'nun bana öğrettiği şeylere başvururum. Onunla ilgili anılarıma dönerim. Onun işleri toplum ruhunun modelini ortaya koyardı. Bize hep, yeni bir filme başlarken onun seyirciye ne gibi şeyler katacağını ve iyi insan niteliklerini geliştirip geliştiremeyeceğini bilmemiz gerektiğini söylerdi. Bana göre bu, sanatın amacıdır.

Çoğunlukla acıklı temaları seçen bir yönetmen olarak görülüyorsunuz. Buna katılıyor musunuz?

Ben hiçbir zaman sırf öyle olsun diye acımasızlıkla ilgilenmedim. Fakat bazen filmin tüm konsepti gerektirdiği için hikayeci yöntemlere başvurmak zorunda kalırsınız.

Kül'ü mü kastediyorsunuz?

Evet; bu film aşırı derecede, insanlık dışı koşullarda bulunan bir adamın çalışmasıdır. Adam, bu acımasız koşullara katlanmak için yalnızca kendinden güç alabileceği bir durumdadır. İnsanlığa ve ülkesine duyduğu sevgi gibi yüksek amaçlarla yönünü bulur. İnsanlık dışı şartlarda insan kalır. Tüm bunları kibarca nasıl gösterebilirsiniz? Hiç kimsenin beni, seyircinin duyarlılığını harekete geçirmek için şiddet kullanmakla suçlayabileceğini sanmıyorum. Şiddet tabudur ve ben hiçbir zaman ona başvurmadım.



Aynı görüşteyim. Kül'de işkence, idam ve fiziksel acı çekiş sahnelerini yansıtan hiç bir doğal detay çerçevede yer almıyor. Buna rağmen, görüntü oldukça şiddet yüklü.

Eğlenceli, rahatsız edici olmayan filmlerle karşılaştırıldığında öyle görünebilir. Sizi güldüren görüntülere karşı değilim. Gülmek ciğerleriniz için iyidir. Fakat sizi rahatsız eden, sizi kızdıran, şefkatli ve dokunaklı görüntüler de olmalı. Bu ruhunuz için yararlıdır.

Nasıl bir seyircisiniz?

Sempatik ve oldukça duygusalımdır.

İnsanlar sizin erkeksi bir karakteriniz olduğunu söylüyor.

Bunu kimlerin söyleyebileceği hakkında hiç bir fikrim yok. Eşimin olmadığı kesin.

Fakat çoğu insan sizi bu şekilde algılıyor.

Mikhail Romm, bir seferinde buna benzer birşeyden söz etmişti. Ama bir insan olarak kastettiğini sanmıyorum. **Kanatlar'**ın erkeksi bir elin ürünü olan bir çalışma olduğunu söylemişti.

Eşiniz şu anda neler yapıyor?

Yazar **Aleks Adamovich** ile yeni bir senaryo üzerinde çalışıyor.

Hiç birlikte film yapmayı düşündünüz mü?

Evlenirken bunu yapmayacağımıza yemin ettik. Ailemiz bizim için çok önemli. Bu yemini bozduğumuzu düşünmüyorum çünkü biz farklı türlerde çalışıyoruz. Fakat zamanla birbirimizin tarzını anlamaya başlıyoruz.

Birbirinizin işini eleştirir misiniz?

Acımasızca. Biz birbirimizin en sert eleştirmenleriyiz.

Oğlunuzun kariyerinizi devam ettirmesini ister miydiniz?

Özel bir yetenek göstermedikçe hayır.

Hiç oyuncu olmayı düşündünüz mü?

Hiçbir zaman. Gençliğimde bile. Bazı teklifler aldım, fakat kendimi hiç oyuncu olarak düşünmedim.

Fakat birkaç filmde rol aldınız.

Lütfen, şimdi bundan konuşmayalım. Ama bahsettiğiniz için şunu söylemeliyim ki oyunculuk benim için iyi bir okuldu. Her yönetmenin kameranın diğer tarafında olmanın nasıl bir his olduğunu bilmesi gerektiği görüşündeyim.

Filmler dışında başka bir iş düşündünüz mü?

Hayır. Ama keşke yönetmenlik bir bayan için daha uygun bir iş olsaydı.

Yeni filminize dönelim. Savaş temasına neden yakınlık duyuyorsunuz? Üstelik, savaşla ilgili kişisel anılarınız olamayacak kadar genç yaşıtasınız.

Bu, çoğunlukla savaşta yer almamış fakat tahminlerinden yola çıkarak savaş üzerine konuşanlara yöneltilen bir sorudur. Bu varsayım bizlerin savaşı hatırlamadığından yola çıkar. Bu doğru değil. Bir bireysel bellek vardır, bir de ulusal anılar, kuşakların anıları vardır. Bu, tek bir insanın ömrüyle ya da bir takım kesin gerçeklerle sınırlanamaz, bu bellek aynı zamanda kuşakların ortak değerlerini de içerir. Savaşın en acı yanlarına katlananlar atalarımızdı. Benim kuşağımın düşüncesine göre savaş, dayanaklarımızın ahlaki çerçevesini ortaya koyar ve bu da ömrümün sonuna kadar bu konuyla yakından ilgilenme nedenimizdir.



Savaş sizi, ailenizi ve yakınınızdakileri nasıl etkiledi?

Babam savaş boyunca savaştı. Bana göre bu savaş, ilk izlenimlerimin en güçlülerinden biriydi. Yaşam savaşının ve bir ailenin dağılışının yarattığı hissi hatırlıyorum. Açlığı, üç çocuğuyla birlikte annemin

nasıl tahliye edildiğini hatırlıyorum. Evrensel bir felaketin tanıklığı çocukluk anılarımda kesinlikle silinmez bir iz bıraktı.

Siz aslında gerçekten bir partizan ormanı veya Naziler tarafından işgal edilmiş bir köy görmediniz; fakat filminiz onlarla ilgili otantik bir hava taşıyor. O atmosferin detaylarını ve kahramanlarınızın davranışlarını nasıl biçimlendirmeye başladınız?

Bunu söylemek benim için güç. Birçok parçayı biraraya getirdim. Film için hazırlanırken ve Beyaz Rusya'da (Byelorussia) yaşanan savaş hakkındaki materyaller üzerinde çalışırken uzun zaman harcadık. Savaşa ait aktüalite filmlerini uzun uzun izledik. Çoğunluğunu kadınların oluşturduğu tanıkların savaşla ilgili anılarının teyp kayıtlarını dinledik. Bu hikayeler filmimizin ana atmosferini ve tutumunu belirledi. Fakat genel olarak bu hikayeleri en son detayına kadar yeniden canlandırma çabasına girmedik. O karakterle özdeşleşmeyi ve kendimize şunu sormayı denedik: Onun yerinde olsam nasıl davranırdım? Savaşın resmi kayıtları, bize, savaşın nasıl bir şey olduğu hakkındaki en korkunç fikirlerimizin bu insanlık dışı gerçeklerin yanında ne kadar basit ve az kaldığını farkettti. Yıllarla birlikte belleğimiz kötü duygularımızı yatıştırır ve acımızı köreltir. Biz yalnızca acıyı anlamak için değil, aynı zamanda onu hafifletmek için çalıştık.

Vasil Bykov'un hikayesi *Sotnikov*'da sizi çeken neydi?

Sotnikov, Nazi askeri sistemiyle karşı karşıya kalan Sovyet insanının manevi savaşının dikkate değer önemini gözler önüne serer. Sovyet insanının bu savaşı sadece ordularının kuvveti ile değil, aynı zamanda ruhlarının gücüyle, üstün ahlaki donanımlarıyla kazandıklarına dair inancım çok güçlü. **Bykov**'un hikayesi gibi filmimiz de bu manevi çatışmanın kaynaklarını ve insan ruhunun cesaretini yüceltmek adına bir girişim oldu.

Sotnikov'u oynayan aktör bir filmde ilk kez yer alıyor. Onu nerden buldunuz?

Boris Plotnikov, Sverdlovsk kentindeki Gençlik Tiyatrosu'nda oyuncu. Onu seçmeden önce düzinelerce adayı izledik. İnsani özellikleriyle o, kahramanın ruhsal donanımına en uygun olandı. Bu nedenle onu seçtik.

Çekimler nerede yapıldı?

Moskova'nın kuzeyindeki Nurom kasabasının içinde ve çevresinde. Savaştan önceki Beyaz Rusya'ya benzer yerler aradık. Bu tip yerler, Beyaz Rusya'da artık bulunamıyor. Savaşta zarar görmüş ve yeniden inşa edilmişler. Bunu yanı sıra 1941-42'deki gibi sert bir kışa ihtiyacımız vardı. Böyle kışlar oralarda nadir görülüyor, bu nedenle mekan için araştırmamızı daha kuzeye kaydirdik.



Film neden siyah-beyaz?

Bunun, kameraman **Vladimir Chuknov**, set amiri **Yuri Raksha** ve benim birlikte tasarladığımız türe ve tarza uygun olduğunu düşünüyoruz.

Eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Film ekibimizi oluşturmamızdan bu yana birkaç ay geçti. Zamanın zorluklarını ve hüznünü birlikte yaşadığımızı düşünüyorum. Birlikte çalıştığım arkadaşlarımın, bağlılıkları ve fedakarlıkları için onlara ne kadar minnettar olduğumu bilmelerini isterdim. Çok zor koşullarda, keskin ayazda uzun süre çalıştık. Bu koşulları, karakterlerimizin dayanmak zorunda olduğu koşullara yakın kılmak için çabaladık. Oyuncular ve ekibin diğer elemanları çoğu zaman aşırı derecede zorlandılar. Sanırım biz, tüm gücümüzü insanımız tarafından kutsal sayılan bir temayla uğraşırken olma hissinden alıyorduk.

KISA

SAFTAN BİR ARABACI

osman sembene'nin anısına...

tutku mavi erkılıç & gökhan erkılıç
tutkumavim@hotmail.com

Borom Sarret

Yönetmen: Osman Sembene

Kamera: Christian Lacoste

Kurgu: Andre Gaudier

Oyuncular: Ly abdulaye, Alburah

1963 / 18' / Senegal

Onu bağımsızlık, yerellik, sömürü, kırsal alan, din, yabancı kültür, kadın, değişim gibi tematik başlıklarla ilişki kuran *La Noire de...* (1966), *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1975), *Ceddo* (1977), *Camp de Thiaroye* (1987), *Guelwaar* (1992), *Faat Kine* (2000) ve *Moolaade* (2004) filmleri sayesinde tanındık. **Osman Sembene** (1923-2007) her araştıran ve sorgulayan yönetmen gibi inişli çıkışlı bir grafik sergilemiş olsa da genel çizgisiyle giderek olgunlaşan bir filmografiye sahiptir.

Sembene filmografisinin ilk adımlarına baktığımızda bu tematik zenginliğin de kaynağına inmiş oluruz. *Borom Sarret*, anlatısını bir at arabacısının gündelik yaşamından, adını ise dilimize saf arabacı diye çevirebileceğimiz fransızca bonhomme charret sözünün yerel dildeki kırımından alır.

Film tasarımı çok değişik olan bir caminin görüntüsüyle başlar. Caminin konumundan yerleşke sakinlerinin yoksulluğa yazgılı müslümanlar olduğu anlaşılır. Ezan sesi duyulmaktadır. Caddelerde arabadan çok insanlar ve bisikletliler var. (Jenerik görüntüleri bunlar.) Bir adam namaz kılmakta, eşi havanda bir şeyler ezerken. Arabacı Allah'tan kendisini kanundan ve inançsızlardan korumasını ister. Durumları kötü. Adam namazdan kalkıp atının yanına gidiyor. Eşi eline birkaç parça yiyecek tutuşturuyor. Adam at arabasına yoldan bazı tanıdık insanlar alır. Daha sonra onların bedavacı olduğunu anlarız.





Kentin dış mahallelerinden geçerler. Dakar'ın varoşları olmalı buraları. Yol boyunca arabacının yolcular hakkındaki düşüncelerini öğreniriz. Bazen iyimserlik, bazen öfke ve bazen de acıma yüklüdür söyledikleri; ama hepsinde küçük dünyaların sözü gizlidir. Küçük, bitişik ve teneke kaplı evler var. Köprü altının gölge düşmüş serinliğine toplanmış miskin kalabalık. Yolcularını bir pazar yerine bırakır. Verecek paraları olmadığı için para kazanamaz. İçlerinden biri çeker gider, diğeri arabacının yüzüne bile bakmaksızın tokalaşır. Arabacı ise para olmadan atını ve ailesini nasıl besleyeceği derindedir. Allah'ın merhametini beklemektir elinden tek gelen.

Bir dilenci işi olmadığı için pazar yerinin bir köşesine çektiği arabasının üstünde uyuklayan arabacıdan para ister. Arabacı toplumun alt sınıfından olsa da altın da altı vardır. Onu sarsarak uyandıran bir müşteriye varil ve briket taşır. Bu kez para kazanır. Bir hamile kadını hastaneye götürür. Kadın başını kocası yerine arabacının omzuna koyar. Bunda da para kazanır. Öğle yemeğinde evden çıkarken eşi Fatu'nun eline tutuşturduğu kabuklu yemişlerden atıştırır. Yeni müşterisini beklerken çevresine kalabalığın toplandığı bir sokak şarkıcısının söylediği eğlenceli bir şarkıya kaptırır kendini. Açlığını bile unuttur. Bir boyacı ayakta duran bir adamın ayakkabısını boyar. Şarkıcı arabacının elinde avucunda ne varsa alır, bizimki aksak ve gıcırdağ tekerleğiyle baş başa kalır. Boyacı ise umduğunu bulamaz, parasını alamaz. Ardından bir adam daha gelir ve ondan ölü bir bebeği mezarlığa kadar taşımasını ister. Gerekli belgeleri olmadığı gerekçesiyle mezarlığa alınmazlar.

Öncekilere göre daha iyi giyimli bir adam arabacıya kent merkezine gitmek istediğini söyler. Arabacı istemese de paraya hayır diyemez. Kente gelirler ama orada at arabasıyla dolaşmak yasaktır. Bir polis onları durdurur. İyi giyimli adam parasını ödemedi gider. Polis bağıırıp çağırdıktan sonra ceza yazar ve arabacının arabasını elinden alır. Arabacı yanında Alburah ile birlikte kentin meydanlarından ve caddelerinden geçer. Çoğu zamanki gibi parasız ama bu sefer bir de arabasız evine ulaşır. Eşi kendisine kızmaz ama akşama yemek bulmak için dışarı çıkar.



Yoksul varoş-zengin merkez arasındaki ilişkinin zayıf halkalarından biridir arabacı. Onun gözlemleri ve deneyimleri aracılığıyla iki dünyayı sosyal ve ekonomik açıdan karşılaştırma olanağımız olur.

Bir yanda çok sayıda, şamatacı ve ortalığa salınmış, öte yanda olasılıkla evlerde tutulan çocuklar birbirlerini tanımadan büyürler. Beklentiniz yoksa ortalığa salırsınız, yatırım yapmışsanız korumaya alırsınız.



Arabacının zorunlu siesta keyfini dilencinin yakarışları bozamaz: Çünkü sinekler kadar çokturlar. Benzer bir duruma, başıboş bir dinleyici ile bu kitlesel esrime halini değerlendirmek isteyen ayakkabı boyacısı arasında yaşanan sessiz ilişkide de tanık oluruz.



Hamile kadın ilgi konusunda kocasından umut kesmiş olacak ki başını arabacının omzuna yaslar. Arabacı bu tip modern kadınlardan hoşlanmadığını açığa vurur ama sesini de çıkarmaz. Kadın can derdindeyken arabacı gıcırdayan tekerleğin derdindedir.



Şarkıcıyı dinlemek üzere toplanan kalabalık tv öncesi eğlence anlayışını ve tvnin neyin mirası üzerine oturduğunu yeniden hatırlatır. Mezarlık kapısındaki bürokratik davranış olasılıkla sömürge yıllarında yerleşmiş zorunlu bir uygulama. Ama öncesi daha ilginç: Ölü bebek belki de büyüdüğünde hiç karşılaşmayacağı saygıyı tek kişilik cenaze yürüyüşünde kendisini getiren yetişkinin önünde giderek görür.

Takım elbiseli, eğitilmiş izlenimi veren adam, sorun çıkarsa ilgileneneceği sözüne rağmen, polisi görünce arabacıyı yalnız bırakarak sıvışır. Parasını ödememesi içten içe ondan beklediğimiz bir davranıştır. Korkarım, bizi alıştırmışlar.

Fransa'da kullanımdan kalkmış ve Senegal'in yolunu tutmuş olan üniformalardan biri içindeki polis, kendin oyna kendin seyret tarzı bir kahramanlık komedisi dökürüverir arabacının karşısında. Arabacının içine korku salan polis, özünde düzen kurucular tarafından yaratılan sorunları ortadan kaldırsın diye düzen kurucular tarafından ortaya sürülen bir piyondur. Ardında şah olan piyon yalnız piyonu oracıkta yer.



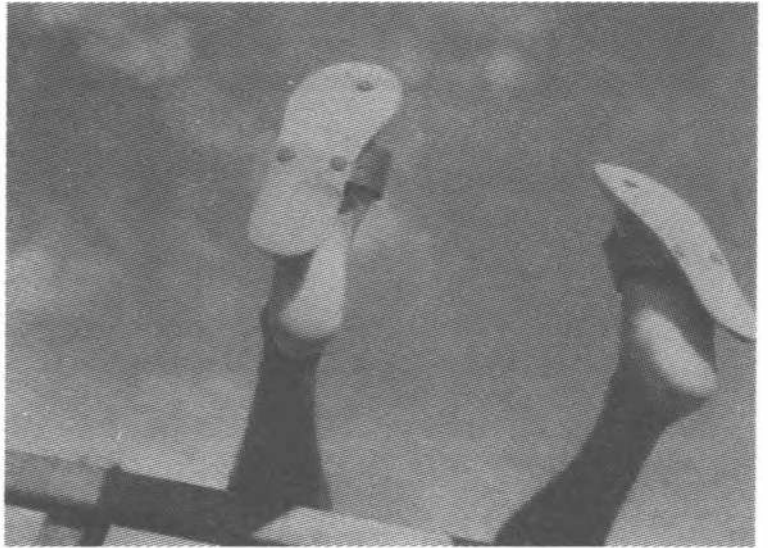
Ekonomik gelişmişlik farkları varoş ile merkez arasındaki uçurumu görünür kılar: İp eğirme çığırığı, el yapımı boyacı sandığı, tozlu yollar ve barakalar bir yanda; arabalar, yamalı ve özensiz olsa da asfalt yollar, ağaçlarla bölünmüş bulvarlar, trafik lambaları, bahçeli evler ve yüksek binalar öte yanda. Hamile kadının gittiği doğumevi de Fransız varlığını simgeleyen yapılardan biri.

Filmin başarısındaki en büyük etkenlerden biri karakter seçimi. Her birinin teke tek ilişki kurduğu karakter olarak arabacı öne çıkar. Yoksuldur, saftır, geleceği göremez, sürüklenir, bir tutunamayandır. Karakterini ortaya koyan ip uçlarının içinde özellikle biri öne çıkar; şarkının sözleri karakterini örten perdeyi aralar: Damarlarında kanlarının aktığını söylediği şanlı atalarının anısına yakılmış bu şarkı ona evdeki aç Fato ve bebeğini unutturur, hem de açlığını keser. Hayat onu

bir köle kıldıysa da o hala bir soyludur, aynı ataları gibi. Üçüncü sınıf altı, cahil ve hayalci bir milliyetçi çıkar arabacıdan. Ne kadar bildik, ne kadar da tanıdık. Öte yandan kendini eleştirmesine tanıklık ederiz: Takım elbiseli bir hırsıza güvendiği için kendini suçlar. Kent yaşamına uzak durur: Trafik lambalarını modern hayatın kısıtlayıcı karakterinin simgesi olarak görür. Merkeze arabacı oturmuş olsa da Alburah isimli atın dramatizasyonda oynadığı rolün ondan aşağı kalır bir yanı yok. Alburah'ın işinin zorluğu ayrıntı planlar kullanılarak gerilen koşumlar aracılığıyla verilir. Takım elbiseli adamı kent merkezine götürürken, arabacı Alburah'a adamın doğduğu semti terkettiği için şanslı biri olduğunu söyler. Alburah'ın anlamamış olsak bile polise yakalandıklarında sahibine söyleyecek bir sözü olduğunu anlarız. Fato ise filmin açılışında ve kapanışında vardır: Bir anne olarak önceliği boğaz derdine vermesini doğal karşılamak gerek. Havan başında kola ezerken tanıştığımız Fato, akşam olup eşi eli boş dönünce, etini yemeğe dönüştürmek için kapıdan çıkar. Filme son noktayı Fato koysa da, kadının adı yok, jenerikte bile!

Bütün olaylar siyahlar arasında geçer. Yerel ilişkilerin su yüzüne çıkmayan düşük yoğunluklu gerginlikleri beyaz'a bulanmış siyahlarla (takım elbiseli adam ve polis) kurulan ilişkilerde yalan, tehdit, el koyma ile beslenerek sorun haline gelirler.

Yapım açısından bakıldığında, kamera açıları da söz alır filmde: Dilenci ile arabacı arasındaki alt üst ilişkisi, dilencinin arabacıyı ancak terliklerinin altını görebileceği bir pozisyonda tutulmasıyla vurgulanır. Benzer bir vurgu, polis ile arabacı arasında yaşanan gerginlik anlarında kullanılan karşıt bakış açılarıyla sağlanır. Arabacının kent uygarlığı karşısındaki onulmaz ezikliği binalara yönelttiği alt bakış açısında da görülür. Kurguda kullanılan noktalamalar dönemin sinemasının kurgusal çeşitliliğini anımsatmakta. Zincirleme geçişi görünce aldığım keyif bende saklı.



Sembene'nin sinema anlayışı sıklıkla yeni-gerçekçi akım ve toplumcu gerçekçi filmlerle ilişkilendirilmişti ama daha ilk çalışmasında bile kendini aradığını ele veriyor. Soğuk ve abartılı, geniş alan ve ölçekleri kullanan, uzun süreli çekimler yerine sıcak ve kontrollü, dar alan ve ölçekleri yerinde kullanan, kısa süreli çekimlere de yer veren bir yaklaşımı var. Ses kullanımı fonksiyonel: iç sese senkron tekerlek gıcirtısı; girişteki ezan ve yerel şarkıcıya karşılık kent merkezinde klasik müzik kullanımı. Pazar yeri sakinleri ile yol boyunca yürüyen insanların bakışlarından kameraya ne denli uzak, yabancı olduklarını okuruz. Film bu anlarda belgesel üstü drama tadındadır. Yalın ve akıllıca düzenlenmiş, ölçülü biçili ve en önemlisi yolun başında iken olgunlaşmış esprili bir anlatım dili var **Sembene**'nin.



İçinde Yaşanacak Bir Film



Filmlerdeki Kent İmajları



**Suha Arın Belgesel Sinemasında
Görsel Bir Eylem Olarak Biçim**

Güneşi Yükseltmek: Karanlık Kent



**Küp: Kontrolden Çıkmış
Bir "Mükemmel"**



**Mon Oncle ile
Modern Mimarlıktan
Yerel Mimarlığa Yolculuk**

**dosya: mimarlık
editör: tansu ayşe timuçin**

İÇİNDE YAŞANACAK BİR FİLM

joaquim moreno

çev: ilker mutlu

Mimari Görevini Yapmalı

Bir filmde yaşamak, edimsel bir aile hayatı varsaydı, modern hayatı bir performans haline gelmeye zorladı. Sinema, reklam edilen bir özel hayatın ya da başka bir deyişle, yaşam tarzına dönüştürülen bir yaşamın dayanağıydı. Ve mimarinin yaşam ve sinemanın bu harmanındaki rolü neydi? **Mallet-Stevens** için, mimari, özellikle set tasarımı için görevini yapmalıdır.¹ 1925 tarihli *Le cinema et les Arts: L'Architecture*² yazısında **Mallet-Stevens**, anlaşılır biçimde “gerçek” mimari ve set tasarımı anlattı. Onun için, Modern Mimari, yeni sinema sanatı ile karşılıklı etkileşimin ötesinde, onun karesini aşmalı, pasiften aktif konuma geçmeli ve eyleme başlamalıydı. Mimariye öyküsel bir işlev yüklenebilirdi. Set tasarımı, sessiz sinemada altyazıların rolünü bile üstlenebilirdi. Ve bu yeni rolü **Ricciotto Canudo**’dan bir örnekle açıklar: “Boşluk ve hiçlikle çevrelenmiş, terk edilmiş bir kadın...”³, oldukça büyük olan, kapıları, pencereleri ya da herhangi bir mobilyası olmayan bir odaya doğru yavaşça yürür. Altyazılar gereksizce verilmişti, çünkü mimari, ana karakterin düşünce evrenini tanımlamak üzere kederin somutlaşmış hali gibiydi.

Bu bölümün ardından, **Mallet-Stevens**’ın metni nesnelleşir: “modern mimari aslında fotojeniktir”⁴ ve bu nedenle mükemmel bir sinemasal zemin sunar. Ayrıca modern mimarinin set tasarımı için neden uygun olduğunu açıklar: onun basit çizgileri ve düzlemlerin ve hacimlerin açık artikülasyonları, karakterlerin karmaşık duygularının sunumuna olanak tanımaktadır. Ancak, sinema tarafından olanak tanınan modern mimarinin geniş yayılımı, film setinden gerçek mimariye tehlikeli bir kirlenmeye yol açtı:

*“Stüdyo için belli formüllere gereksinim duyuluyordu; elektrik arklarının ışığı ya da civalı ampullerin ışığı gün ışığı tonunda değildir, gölgeler aynı yönde oynamazlar, rölyef farklıdır; filmin formatı doğanın görsel alanı değildir; ekrana yansıtılırken renkler kaybolur...”*⁵

Yine mekanik estetiğe dayanan ekonomi ve beğeni, hem set tasarımı, hem de mimariyi koşullandırmalıdır: “Bizler, mimari-sinema ile pratik hayattaki mimarinin birlikte kullanımı konusunu onaylamalıyız.”⁶ Bu kavramsal ilişki, **Noailles** villasınca seçkin kılınmış yüksek sınıftan işverenlerin yeni medyasının, yeni mimarisinin ve sosyal sunumunun karmaşık alایشının anlaşılmasına temeldir. **Mallet-Stevens**, sinemanın sosyal etkisinin ve kültürel davranışlara model oluşturma gücünün farkındaydı. Modern mimari fotojenikliği sayesinde sinema için mükemmel bir “ikinci aktör” iken sinema da modern mimariyi tanıtacak ve ya-

yacak mükemmel bir araçtı. Sinemanın modern mimari için herhangi bir sergi pavyonundan daha iyi bir reklam aracı olacağına emindi:

*“Sinemanın çok gözde sergilere dahi açık ara fark atacak kusursuz bir propaganda aracı olduğu kabul edilmelidir. Sinema en ıssız kırsal bölgelerden en uzak ülkelere kadar her yere yeni tekniği, bugünün sanatını götürecektir.”*⁷

Önceki düşünceler, yıllar sonra, *L'art Cinematographique*'in *The Décor* bölümünde genişletildi (1929)⁸. Sinema stüdyoları büyük fabrikalar ve takım çalışması için kusuruz mekanlar olarak tanımlandı; takım şunlardan oluşuyordu:

*“...entelektüeller, yönetmenler, mimarlar, müzik yapanlar, dekoratörler, dramatik sanatçılar, teknik adamlar, kostüm tasarımcıları, heykeltıraşlar, mobilya tasarımcıları, fotoğrafçılar, elektrikçiler...”*⁹

Metin ayrıca, her bir tasarımın uygunluğunu gözeten hazırlıkları da kapsar: *“iyi bir set olacak bir film seti, işlevini yerine getirmelidir. Realist, dışavurumcu, modern, antik olup, rolüne sahip olmalıdır”*¹⁰. Bu durumda önemli olan stil değil, biçimsel yerindeliktir – ‘yetenek’ verilen karakteri oynamalıdır (Res. 19-2). Dekor da filmin geçtiği döneme uygun olmalıdır.

Mallet-Stevens'in tarihi filmler hakkında olan eski çalışması, tarihsel yeniden inşa ve her zaman üretilen kolektif imgeler arasındaki ilişki hakkındaki düşüncede yankı bulur; tarihsel yeniden inşa geçmişin ‘dolaylı’ versiyonunu nadasa bırakmalıdır. Geçmişin ortak kabul görmüş görüntüsünü, onun tarihi aslını göz ardı ederek kullanmalıdır. Sinemadaki gerçek tarih, anlaşılabilir, altyazıya gerek duyurmayacak tarihti. Bu, olasılıkla **Mallet-Stevens**'in avangart kültüre en büyük meydan okumasıdır: Yeni söylemin ve onanmasının çerçevesi bir sorundur ki mimarın geçmiş hakkındaki reçetesi, onun varlığını ortaya kor. Eşi benzeri görülmemiş, halen ayırt edilebilir bir ‘yeni’nin sıra dışı değişkenliği, medyanın görünürlüğünün karmaşıklığına modernist bir işlev olarak delil oluşturmaktadır. İşlemesine olanak tanınan modern bir mimari, kendisini ilk önce bu şekilde sunmalıdır. Onun karakterini oynama yeterliği halkça onanmasına dayanıyordu. Bina modern “görünmeli”ydi.

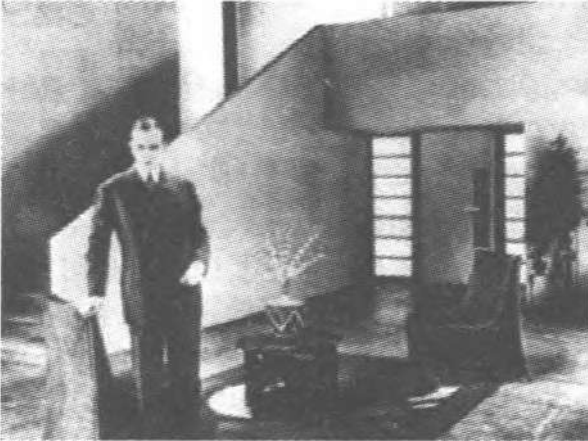
Somut Tarzda Taştan Yapılmış

Mallet-Stevens'in zengin işverenlerinin, Arthur Anne Marie Charles Vicomte de Noailles ve Marie-Laure Bischoffsheim çiftinin Parisli avangart film yapımcıları ile iyi bağlantıları vardı. Onların himayeleri, **Man Ray**'ın *Les Mysteres*, **Jean Cocteau**'nın *Le Sang d'un Poete* ve **Luis Bunuel**'in *L'Age d'Or* filmlerini ortaya çıkardı. Çiftin sinema ve ev hayatının bir harmanı olan Parisli oturma odaları özel gösterimlere uygundu. Bu “basit”, genç ve sportif çift **Mallet-Stevens**'e *“Cote d'Azur'da küçük bir ev”* sipariş ettiler. **Le Corbusier**'in de –ki onu çok kendini-özümsemiş buldular- aralarında olduğu başka mimarlarla da görüşmeler yapmalarına karşın, çift sinema ile bağlantıları nedeniyle öne çıkan **Mallet-Stevens**'i seçti. O, tek bir tamamlanmış yapısı olmaksızın, sadece set tasarımlarıyla, Paris'in modernizm çemberi içinde

merkezi bir karakter haline gelmişti. Sinemanın modern mimariyi desteklemedeki etkisi modern mimarların yükselmesine kadar vardı. Noailles çifti onlara bu gibi etkili bir yükselişi sağlayacak görünüyordu.

Ev Hyères köyünde, güneye bakan bir doruk üzerindeki bir manastırın kalıntıları arasına kurulacaktı. “Yaşamayı ilginç küçük bir ev”in inşası, bu defa mimarı oynayan başka bir performans için fırsattı. **Charles de Noailles** ve **Mallet-Stevens** arasındaki yazışma, işvereni tanınmış bir set tasarımcısının ‘danışmanlık’ hizmetlerinden yararlanan amatör bir mimar olarak resmeder. Mimarının üretimi sosyal performansın konusudur. **Mallet-Stevens**’in set tasarımı yönergeleri “gerçek” tasarımın uygulamasına transfer olur. Onun altyazıların yerini alan –sahneyi okunur kılan, kendisine yardımcı bir rol yaratan- bir mimari tanımı, projeyi ve mimar ve işveren arasındaki güç ilişkisini tanımlayan en uygun teoridir.

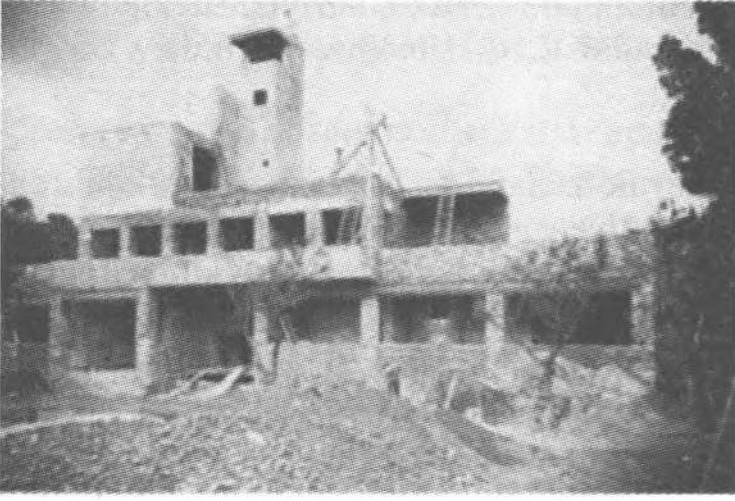
Noailles çifti modernite fantezilerini her şeyin bir yararlık ürünü olarak bir araya geldiği “son derecede kullanışlı” bir ev istemiyle açıkladılar: içinde yaşamayı ilginç olacak küçük bir ev, “yatak odasının sabah güneşini ve oturma odasının öğlen güneşini aldığı.” Evin oynaması gereken işlevsel rolün program olarak tanımlanması zordu ve bunun ihmali de mimar ve işveren arasındaki ilk iletişimsizliği yarattı. **Charles de Noailles**’in **Mallet-Stevens**’e yazdığı ilk mektubuna bir evin ön taslağı ekliydi. Bu isteğe yanıt olarak, mimar, sonradan *L’Architecture Vivante*’de, 1925’te, *Villa 1924* kısa başlığı altında (Res. 19-4) yayımlanacak olan bir proje sundu. Bu ‘somut tarzda’ taştan evde sayısız aykırılıklar birleştiriliyordu – harabeler arasındaki modernizm, programsız işlevsellik ve iç uzam/dış uzam kopukluğu.



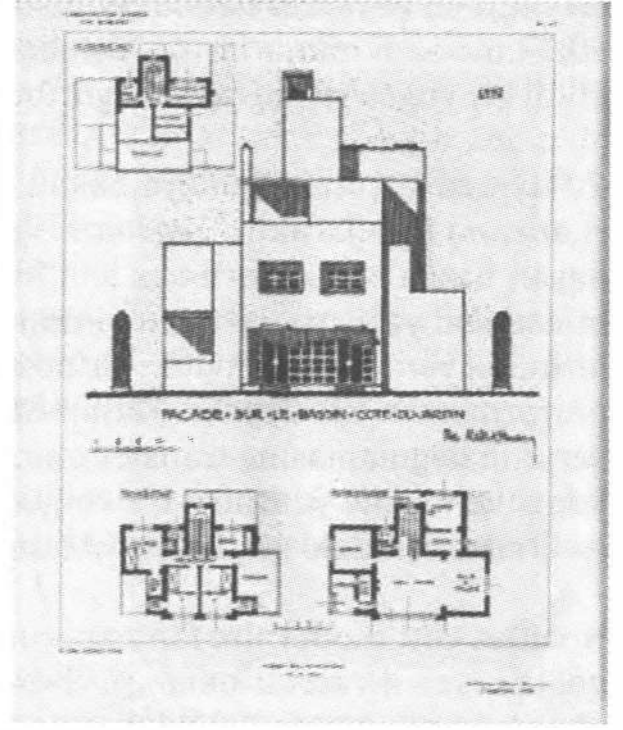
Resim 19.1: Mallet-Stevens’in Marcel L’Herbier’in *Le Vertige*’si (1935) için seti (Deshoulières, Dominique ve Hubert Jeanneau, ed. 1980. *Rob Mallet-Stevens, architecte*. Bruxelles: Editions Archives d’architecture moderne, s. 225)



Resim 19.2: Mallet-Stevens’in Marcel L’Herbier’in *Le Vertige*’si (1935) için seti (Carrassan, François. 2001. *La Villa Noailles: une aventure moderne*. Paris: Flammarion, s. 83)



Resim 19.3: Yapı alanı, Ağustos 1924 (Briolle, Cécile, ve Agn s Fuzibe, G rard Monnier. 1990. *Rob Mallet-Stevens, la villa Noailles*. Marseille: Editions parenth ses, s. 34)



Resim 19.4: Mallet-Stevens, Villa, 1924 (L'Architecture Vivante. 1925 yazı, plaka 47)

İşveren oldukça fonksiyonel, küçük bir ev istemine mimarın yanıtı serbest konumda bir banliyö evi olmuştur. İşveren mimarı biçimcilikle suçlayarak projeyi geri çevirir. Charles kendisini kullanışlılığı biçimsel çekiciliğe asla feda etmeyecek 'gerçek' bir işlevselci olarak görmekteydi. Projeyi neredeyse aklında taşımaktaydı ve basitçe onu ortaya çıkaracak birilerinin kendisine yardım etmesine gereksinim duyuyordu:

*"Hy res'teki evi tamamen farklı açılardan algıladığımızı inanıyorum. Oldukça modern bir ev yapmayı istiyorum, ancak benim modernite anlayışım, maksimum işlev ve konfora ulaşmanın bütün modern araçlarını uygulamayı gerektiriyor..."*¹¹

İnşaatı yapmak için her şeyi göze almış durumdaki mimar, vizyonlarının kusursuz biçimde uzlaşabileceği yanıtını verdi. Ancak, **Mallet-Stevens** bu süreçte sadece Parisli bir mimardı. **Charles de Noailles** araziye incelemesi ve anlık malzeme sorunlarına c z m getirmesi için yerel bir mimar olan **Leon David**'i tuttu. O, **Mallet-Stevens**'in projesinin yerel şartlara uygulanmasından sorumluydu. Sinemada olduğu gibi, yetkin olmayan yazar orijinal metni dramatize etti.

Projenin kesinleşen versiyonu hala önceki versiyonun merkezi bir merdiven boşluğunun etrafında toplanan kübik hacimlerin neo-plastisist yerleştirimini yansıtmaktaydı. Yok olansa, belki de **Charles de Noailles**'in aşırı işlevselciliğince yakınılan bütün "işlevsel" programdı. Kiler, mutfak, mekanik tesisat, hizmet i odaları ve garaj, son planda yitmişti. "Küçük ev" beş yatak odası, bir oturma odası ve birkaç teras içermekteydi. Bu durumda işlevsellik, tipik ve gündelik fonksiyonlar için mimariyi bir kenara ayırmak anlamına geldi. Programın sade bir altyapı olması istenen kalanı, tüneller ile bağlanıyordu. Boşluk yaratma amacından yoksun pasajlar mutfağa ve ayırıcı duvar boyunca hizmet i odalarına bağlandı. Gömülü bir mer-

diven evi eski manastırın izlerini koruyan gömme tonozlu odalara bağlanıyordu. Tüm yapı, ayırık setler gibi, şeklen kendine yeten ve kesintili boşluklar etrafında organize edildi. Bu taştan yapılan ‘somut tarzda’ binada sayısız karşıtlıklar paketliydi – modernizm ve yıkıntılar, programsız işlevselcilik ve iç uzam/dış uzam ayrımı.

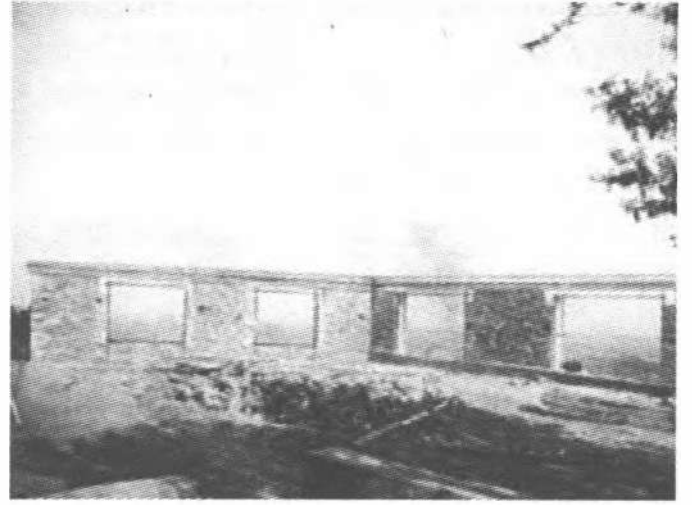
Bu binanın üretiminin başka bir modern ya da en azından yenilikçi özelliği Paris mimarisinin fiziki yokluğuuydu. Mimarın iş ilişkisi fotoğraf aracılığıyla yürüyordu. Olasılıkla bu, görsel sisteminin mekanik görüntü olduğu bir işin ‘inşasını’ kontrol altında tutmanın en iyi yoluydu. Belli bir açıdan, fotoğraflar basit belgeler olmaksızın öteye geçiyordu ve işveren ile mimar arasındaki tasarım görüşmeleri için araç haline geldiler. Üzerinde kalemle düzeltmeler yapılmış bir fotoğraf, **Charles de Noailles**’in taraça hakkındaki iğneli mektubunu tamamlamaktaydı (Res. 19-5):

“Bizi bölen bu lanet olası kule hakkında söylediğiniz her şeyi mükemmel şekilde anlıyorum ve evin görünüşünü gösterecek büyük özellikleri kolayca ayırt ediyorum. Ancak, hatırlarsanız, ilk günden bu yana evdeki bir şeylerin açıkça mimari amaçlı olmasına dayanamadığımı ve her şeyin kullanışlılık bakış açısıyla birleşecek olduğu sonsuz pratiklikte ve basit bir ev aradığımı size söylemiştim, eve mimari bir tarz kazandıran kuleye baktığımda, kaçmaya çalıştığım her şeyi temsil eder.”¹²

Dillendirilmemiş görsel düzen mekanik iken, “doğal” göz için inşa etmek neden? Bütün bunların içinde, bir görüntü nesnesi olarak pozisyonunu kaybeden evin kendisiydi. Böylelikle, evdeki iç mekan yaşamının, iç görünüşünün uzamsal onayının ‘başı vuruldu’. Başka bir görüntü, Villa Noailles’in birleşik vizyonunu üretecek sinemasal bir mantığın kullanımını göstermektedir. Evin ön tarafındaki ana terasın çevresel duvarındaki sinemasal ekran boyutuna yakın açık alanlar, bir fotoğraf üzerinde tasarlanıyordu (Res. 19-6).

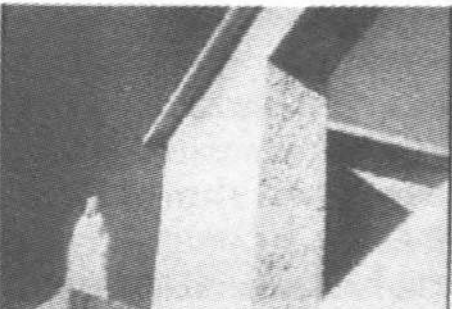
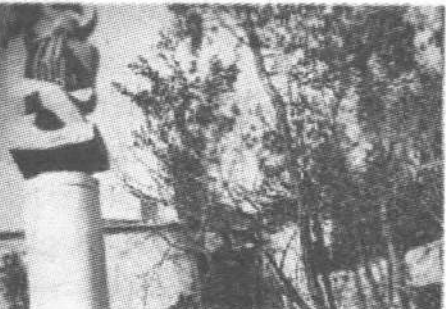
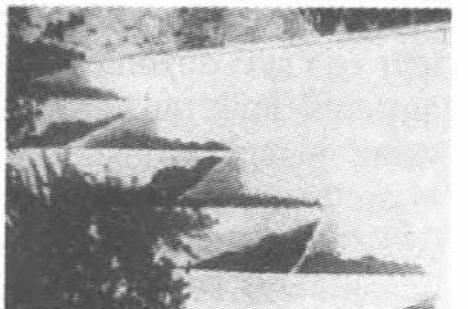
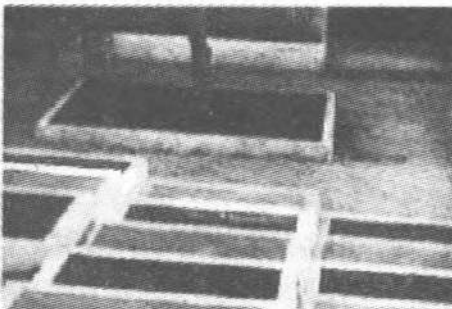
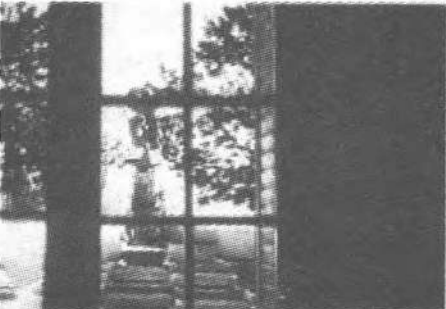
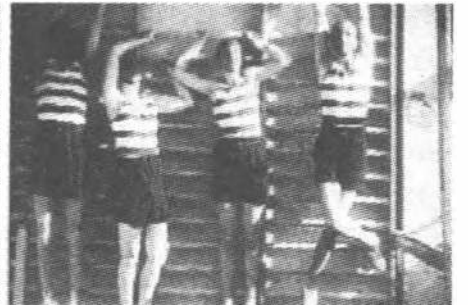
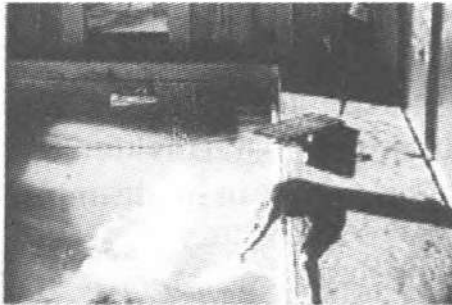
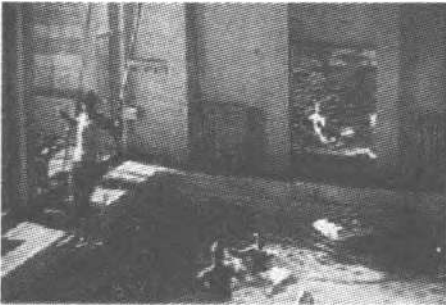
Son planın başında, bir mimarlar, sanatçılar ve dekoratörler kafilesi, her bir oda için ayrı ayrı düzenlenen dekorasyonlar yarattılar; devamsız yapıyı bir kere daha güçlendirmek, burada sinemasal olanı çağrıştırıyordu. **Pierre Chareau**, Charles’ın yatak odasına komşu terastaki açık-hava odasını tasarladı. **Theo van Doesburg**, Marie Laure’un çiçek dekorasyonu yapmak için kullandığı bir banyo boyutundaki çiçek odasında biçimsel renk oyunları uyguladı. **Eileen Gray**, Marie Laure’un yatak odasını tasarladı. Proje bir senaryo gibi yönetiliyor ve her bir karakter için doğru aktörlerin seçildiği bir casting çağrısıyla izleniyordu.

Tamamlanmasından hemen sonra, programın eksikliği açığa çıktı. Yeme ve uyuma özel alanlarda sağlanan biricik fonksiyonlardı. İlk genişleme evi mutfığa bağlayan duvar boyundaki yerleşim kapasitesini arttırdı. Her bir misafir için barınma ve tuvalet ihtiyaçlarını karşılayan küçük bir program yaratıldı. Bir “kübist” bahçe, gün ışığına açık bir stüdyo, bir açık-hava spor alanı ve oldukça fotojenik bir kapalı yüzme havuzu da eklendi. Yeterli bir sosyal ilişki fabrikası gibi, her oda merkezi bir sarkaca bağlantılı senkronize bir saat ile uyumlu hale getiriliyor ve **Man Ray**’in filminin meşhur ettiği standart çizgili araç gereç ile donatılıyordu. Set, içinde yaşanacak olan filmin dikkatle yönetilen tek kısmı değildi.



Resim 19-5: Taraçanın iptalini gösteren inşaat fotoğrafı, ocak 1925 (Briolle, Cécile ve Agn s Fuzibe, G rard Monnier. 1990. *Rob Mallet-Stevens, La Villa Noailles*. Marseille, Editions Parenth ses, s.41)

Resim 19-6: Mallet-Stevens'in i aretlediđi  evre duvarı (Briolle, C cile ve Agn s Fuzibe, G rard Monnier. 1990. *Rob Mallet-Stevens, La Villa Noailles*. Marseille, Editions Parenth ses, s.41)



Resim 19-7: Man Ray'ın *Les Myst res du Chateau du D *'sinden (1929) görüntüler, (Deshouli res, Dominique ve Hubert Jeanneau. 1980. *Rob Mallet-Stevens, architecte*. Bruxelles, Editions Archives d'architecture moderne. S. 93)

İlk Çekim: “İki Başlı Kas ve Mücevherler”

Sinemaya dönersek, Villa Noailles üzerine **Manuel Jacques**’ın epeyce karanlık belgeseli **Biceps et Bijoux** (1928) üzerinde durmak gerekir: **Manuel Jacques, Mallet-Stevens** tarafından tasarlanan birkaç seti kullanan **L’Inhumaine** (1923) filminin tanınmış yönetmeni Fransız **Marcel L’Herbier**’in asistanıydı. Kısacası, Noaillesler **L’Herbier**’den villaları hakkında bir belgesel yapmasını istediler ve o da Cote d’Azur’a bu “komedi”yi yapan asistanını gönderdi. **Biceps et Bijoux**’a özlü bir bakış, sporun yaygın kullanımı gibi, **Man Ray**’ın filminin belirgin özelliklerinin bazılarının ilk ortaya çıkışını gösterir. Yüzme havuzunu hem uzak, hem de yakın plan çekimlerle görürüz. Hatta filmin bir telefon görüşmesi aracılığıyla, gerçekte merkezi merdivenden *Salon Rose*’a çıkan iki farklı mekanın evin uzamsal devamsızlığı sayesinde kullandığını görebiliriz. Film, **Guevrekian**’ın kübist bahçesinin tepeden filme alınışı ve Noailleslerin kendilerine yapılan bir yakın plan çekimle biter.

Biceps et Bijoux halka gösterim için uygun değildir. Onun özel nükte ve esprisi sınırlı sosyal çevresinin dışında etkili değildi. **Manuel**’in filmi bir kış inzivasının komik bir hatırası olduğu ve evi gösterdiği kadar, onun oldukça samimi şamatacılığı gösterimini olanaksız kılıyordu. Film “bir asistan” tarafından yapılan ikinci sınıf bir üretimdi ve halka açık bir gösterim halkla ilişkiler açısından daha çok rahatsızlık yaratacaktı. Fakat **Biceps et Bijoux**’nun varlığı açıkça reklam amaçlı olan başvuruları **Man Ray**’a yöneltti. **Man Ray**’ın seçimi doğrudan bir benzeşmeyi, onun doğrudan filmin konusuna aktardığı sürrealist dürtüleri beraberinde getirdi. Kendine özgü nükte sürrealize edilmişti.

İkinci Çekim: “Zar Şatosunun Gizemi”

Man Ray’ın ilk çekimi **Stephane Mallarmé**’nin şiirinde atılması hiçbir şeyi asla değiştirmeyecek olan zarlar ile evin “kübik” şekilleri arasında bir kelime oyunu kurarak filmin özünü ortaya serer. Çevresi ile uyumlu ev, bir şato, bir modern şato olarak tanımlanır ve sürrealist serbest çağrışım zar şatosunun gizemini doğurur. Sonraki çekimde filmin simgelerinden birini görebiliriz, başlarına ipek çoraplar geçirilmiş ve Noailleslerin her bir misafir için hazırladıkları çizgili sportif kıyafeti giyerek kimliğini gizleyen aktörler. Evin en dikkat çekici alanları, Noaillesleri ilgilendirdiği tartışılır olan “modern hayatın performansı” ile açıkça alakalı olanlardı: kapalı yüzme havuzu, açık hava spor alanı, panoramik açıklıkları olan üst teras ve **Gabriel Guevrekian**’ın “Kübist” bahçesi. Noailleslerin arzularından biri olan sanat koleksiyonlarının filme alışı, **Man Ray** tarafından dolaylı olarak gerçekleştirildi; resimlerin asılı olduğu depolama raflarının alçak bir çekimi ile. Resimler arkadan filme alındılar ve gizemli bir altyazı ile görüntü tamamlandı: *resmin gizleri*. Atlet/oyuncu, dövüşen yabancıların sondaki taş kesilmelerine değin, tüm sahnelerine siner. Film yabancıların *dondukları* anda, altyazıda denildiği gibi, nihayet sinemanın donmuş zamanının bir parçası haline geldikleri taşlaşmış bir kucaklaşmayla biter. **Man Ray** filmi bu donmuş zamanı görüntünün negatifi ile onaylayarak sonlandırır. Taşlaşma sürecinin kendi özü-

ne dönük ihbarı, görüntünün *orijinal* negatifi, burada tartışılan baştaki gereksiz kalabalığı işaret eder: kendisi sinemanın bir ürünü olan bir ev hakkındaki bir film, yaşayan bir film. Bu varsayım ev ve film arasındaki dayanak noktası olan *üretimi* araştırılarak genişletilebilir.

Doğrudan yönetmenin seçiminden, **Man Ray**'ın tercihinin sürrealist bir serbest çağrışım olmadığı sonucuna varmak mümkündür. Dahası, o Noaillesler'in çok iyi planlanmış medya stratejilerinin bir parçasıydı; bir sürrealist yönetmen onların kış bakımının sürrealist bir filmini yapar ve onların konukları ve her şey sürrealizm ile renklenir. **Man Ray** olayları şöyle anlatır:

"Bir gün Vinconte de Noailles'ten bir akşam yemeği ve yeni bir filmin gösterimi için davet aldım, [...] Film gösteriminden sonra beni yanına aldı ve yakında her kış ortası yaptığı gibi, Güney Fransa'daki şatosuna gitmek üzere oradan ayrılacağını söyledi [...]. Dilediğim kadar kalmak için gelmek, davet ettiği başka birileriyle birlikte konuşturulmak ister miydim? [...]"

*Dürüstçe, bana ricada bulunmasının bir sebebi vardı, kameramı da getirmemi, spor alanında ve yüzme havuzunda eğlenen konuklarının bir takım çekimleri kadar, oldukça modern olan şatosundaki yerleşimleri ve sanat koleksiyonlarını gösteren bazı sekanslar da çekmemi istediğini söyledi. Film sonradan konuklarına bir hatıra olarak gösterilecek kişisel bir şey olacak ve halka gösterilmeyecekti."*¹³

Seyircinin filme olan ilgisini uyaran çağrışımların sırası – küpler, zar, gizem, şato – bir görüntüden türetilmekteydi:

*"Şatosunu açmak üzere güneye doğru ayrılmadan önce, Noailles bana onun bir fotoğrafını verdi – şehre ve denize yukarıdan bakan bir tepenin üstündeki eski bir manastırın kalıntıları içinde inşa edilmiş bir gri beton küpler kümesi. Zamanın iyi tanınan bir mimarı olan **Mallet-Stevens** tarafından tasarlanan mekân, içine yerleştirilen zenginliği saklamaya çalışırcasına sade ve basitti. Elimde olmaksızın, zihnim konuya çeşitli yaklaşımlar kurarak çalışmaya başladı. [...] Şatonun kübik şekilleri akla **Mallarmé**'nin bir şiirinin başlığını getiriyordu: "Zarın Bir Defa Atılması Onu Şanstan Koparamaz." Bu, filmin teması ve adı olacaktı: **Zar Şatosunun Gizemi**. Bazı aksesuarlar edindim, ağır şeyler değillerdi, bir çifti küçük ve bir çifti de oldukça büyük zarlar, ayrıca altı çift de ipek çorap. İkinci olarak, gizem ve anonimlik yaratmaya yardımcı olması için filmde gözükken bazı kişilerin başlarını kenarlara almayı amaçladım."*¹⁴

Charles de Noailles ve **Man Ray** arasındaki yazışma yakınlarda **Man Ray: Directeur du Marvais Movies**'de (1996)¹⁵ yayınlandı. Bu belgeler konuya farklı bir ışık tutmaktadır. Bunlar, **Man Ray**'ın filmi serbest ve dostane bir anlaşmadan çok resmi ve sözleşmeyle bağlanmış bir eylem içinde ürettiği söylemindedirler.

İlk mektup¹⁶ bir sözleşmedir: filmin entelektüel mülkiyeti ve gösterim hakları **Charles de Noailles**'in özel malıydı. Diğer bir mektup¹⁷ **Man Ray**'ın Hyères'te kal-

ması için şehirde yer önerilerinde bulunuyordu. İpek çoraplar hakkındaki anlaşma Noailles'in misafirlerini anonim oyunculuğun keyfini tatmakta özgür kılıyordu. Bu detaylardan Noailleslerin filmi halka göstermeye niyetli oldukları çıkarılabilir. Başlangıçtan bu yana, film bu nedenle iki-taraflı bir jeste sahipti: özelde protokol ve aristokratik nükte, halka açık gösterimde sürrealist.

Sürrealist bir yönetmen, Paris yüksek sosyetesini, bir kış inzivasını ve bir film çekimi Vogue'un dikkatini çekti ve çekimlerden bazı görüntüler 1929 yılı Haziran ayında basıldı. Diğer bir mektuptaki küçük bir yorum, Noailles'in yaşam tarzlarının paylaşılması konusunda asıl ilgilendiğinin ne olduğunu açığa vurur:

*"Filmin **Man Ray**'in yeteneğinden çıkan gerçekten hoş fotoğrafları olacağını düşünüyorum, ancak senaryo ve oyun bana biraz abrakadabracı göründüğünden, filmin kalitesinden daha az eminim."*¹⁸

Bu pasaj onların sosyal tavırlarının yetkin bir eğilimi olmadığını açığa çıkarır – onların iyi görüntülerin önemini ve onları dolaylı yollardan elde etme stratejilerinin ayırdında olmamaları. Gerçekte, Noaillesler ve **Man Ray** arasındaki iletişimin çoğu filmde sahnelerden ve çekimlerden alınan görüntülerden yapılan posta kartları istemleri etrafında döner:

*"Çocukların resimleri güzel. Aslında, evin yeni fotoğraflarından birinin kesinlikle ideal olduğunu düşünüyorum ve onların her birinden 200 adet daha edinmekten hoşlanırım."*¹⁹

Bir Geri Dönüş

Her görüntüden 200 posta kartlık bir istek ekstra hatıralar için duyulan basit bir arzu olarak aşırıdır. Posta kartı –tanım olarak sanayileştirilmiş görüntünün bir üretimi, dikkate değer bir yerin veya anıtın ikonik görsel yorumu– isteyen arzusuna göre değiştiriliyordu. Posta kartları görüntüleri, hatta **Man Ray**'in kıymetli görüntülerini eve getiriyordu; Noailles'in modern hayatı temsili olarak sahnelemesinin reklamını yapıyor ve de postalanabiliyorlardı.

Başa dönersek, **Man Ray**'in filminden önceki, villanın yapım sürecindeki sinemasal ruhu ve bilgi yöntemini aktarmanın ilk amacı, filmin kendisi ile bütünlenir. Mimarının, mimarın ve işverenlerin medyatik görünürlüğünü evin yazılı olmayan programının çekirdeğine yerleştirdiğinizde, artık işleyen bir modernizmi görmek mümkün olur. Böyle bir tanımlama, bir film seti ve "gerçek" mimari arasındaki uzamı inanılmaz derecede kısaltır ve Noailles villasının mimarının olağanüstü maddiliği ile binanın sunumunun gerçeği arasındaki akışkan harmanı açıklar. Bizim bu mekandaki yaşam tarzımız onun maddi yapısının bir hayli ötesindedir. Ev adeta içinde yaşanacak bir film. Onun mitlerinin ve görüntülerinin içinde, yirminci yüzyılın favori belleği olan sinema sayesinde yaşıyoruz.



Resim 19-8: Marie Laure de Noailles'in
Man Ray tarafından çekilen bir portresi
 (Carrassan, François. 2001.
La Villa Noailles: une aventure moderne.
 Paris, Flammarion, s.69)

Notlar

1 Mallet-Stevens'in çalışmalarının büyük bir kısmı set tasarımı üzerineydi; ayrıca bunun üzerine teorik üretim de gerçekleştirdi. Hatta eğer bu üretimin önemli bir kısmı yeniden yayınlandı ise de, bildiğim kadarıyla, İngilizceye çevrilmedi. Bu problemin çözümü için, bazı uzunca çevirilere bu yazıda yer verildi.

2 Mallet-Stevens (1925) "Sinema ve Sanatlar: Mimari" *Cahiers du Mois-Cinéma*'da.

Yeniden basımı; L'Herbier, Marcel, ed. 1946. *Intelligence du cinématographe*. Paris.

3 Age. s.288 (yazarın çevirisi)

4 Age. (yazarın çevirisi)

5 Age. s.289 (yazarın çevirisi)

6 Age. (yazarın çevirisi)

7 Age. (yazarın çevirisi)

8 Mallet-Stevens. 1929. "Le Décor" *L'Art Cinématographique VI*. Paris: Librairie Félix Alcan. (yazarın çevirisi)

9 Age. s.1 (yazarın çevirisi)

10 Age. s.5 (yazarın çevirisi)

11 5 Temmuz 1923 tarihli mektup. Aktaran briolle, Cécile ve Agnès Fuzibet, Gérard Monnier. 1990. *Rob Mallet-Stevens, La Villa Noailles*. Marseille: Editions Parenthèses. s.22.

12 29 Nisan 1925 tarihli mektup, age. s. 41.

13 Ray, Man. 1963. *Self Portrait*. London: Andre Deutsch. s. 278-279.

14 Age. s. 280.

15 Bouhours, Jean-Michel ve Patrick de Haas, eds. 1997. *Man Ray: Directeur du Mauvais Movies* [sic] Paris: Centre Georges Pompidou.

16 24 Kasım 1928 tarihli mektup, age.

17 30 Kasım 1928 tarihli mektup, age.

18 Filmin çekiminden sonra, 24 Ocak 1929 tarihli mektup, age. (yazarın çevirisi).

19 Filmin çekiminden sonra, 19 Şubat 1929 tarihli mektup, age. (orijinali Fransızca).

FİLMLERDEKİ KENT İMAJLARI

prof. dr. sercan özgencil yıldırım
beykent üniversitesi mimarlık bölümü

11. Venedik Mimarlık Bienniali (2008) çerçevesinde “Hall of Fragments” sergisi filmlerdeki kent ve mimarlık imajlarını yeniden gündeme getirdi. Mimarlık sergilenen fragmanlar üzerinden, mimarlık biennialinin ana temasını (Out there; Architecture beyond Building) teşkil eden inşaatın ötesindeki kenti ve mimarlığı keşfetmek amacıyla yeniden sinemaya başvurdu.

Sinematografik imajın anlamsal derinliği, hareketi içinde barındırması mimarının durağan yapısı içinde elde edilemeyen birçok şeyin zihinde oluşmasına olanak sağlar. Mimarlık bu “zihinsel imajlar” üzerinden kendi alanına ait birçok problemi ve çözümlerini keşfeder. Bir başka deyişle görünürün ötesinde okunur olan bu imajlar mimarlık alanının kentsel/mekansal problemlerini içerir.

Mimarlık hem tasarım hem de eleştiri düzlemlerinde geçmişte sinemanın yöntemleriyle paralellik kurmuş ve kavramlarını ödünç almıştır. Ancak sinemada yer alan mimarlık ve kent imajları üzerinden mimarlığın ötesine ait olanın keşfi bu sergi ile gündeme gelmiştir. İmajlara bu açıdan bakış, sinemaya yeni bir mantığın yerleşmesine işlerlik kazandıran kavram yaratıcısı rolünü vermektedir. Bu yaklaşımda sinema kavramsal bir metnin okunmasını aydınlatan metafor rolü üstlenmez. Sinema her zaman düşüncenin, düşünme mekanizmalarının bir imajını kurmak isterken soyut düzlemde kalmış gibi görünse de somut önerileri, yeni kavramları ve onları yaratan problemleri içinde barındırır. “*Filmler mimari hayal gücünün ve bazen de ilhamın zengin kaynağıdır*lar” (David Rockwell with Jones Kroloff, Out there; Architecture beyond Building, 2008).

Makalede sergide yer alan sınırlı sayıda imaja yer verilmiş ve sergiden altı yıl önce yapılmış olan **Katedral** (The Cathedral, 2002) filminin imajları konu ile ilişkisi açısından sergide yer alaması da metne ilave edilmiştir.





Jacques Tati'nin *Oyun Zamanı* (Play Time, 1967) adlı filmdeki kent imajları analiz edildiğinde sinematografik derinliğin yatay eksen olarak kurgulandığı görülür. Filmde modernizmin tanımladığı kent yapısının düzeni görselleştirilmekte, bu sistematik yapı eleştirilmekte, alaya alınmakta ve düzenin bozulmasıyla ortaya çıkan me-

kansal duyumun önemi vurgulanmaktadır. Modern olanın yapısındaki temel özelliğin yataylık olduğu düşünüldüğünde sinematografik derinlikte (Sinematografik derinlik sinema perdesine dik bir eksen boyunca ilerler, farklı ölçeklerin yan yanalığı ve ışığın kararması/açılması yolu ile katmanlaşır. Bu açıdan ele alındığında **Tati'nin** imajlarının sinematografik derinliğe sahip olmadığı, yatay eksen boyunca yüzeyde hareket ettiği söylenebilir.) yatay eksenin kurgulanmasının rastlantısal olmadığı görülür. Modern sanat resim, bale ve diğerleri düşeye karşı yatayı benimser. Bunun ideolojik bir tercih olduğu düşünülebilir. Çünkü düşeylik iktidarın gücünü simgelerken yataylık egemen güçlerin yer almadığı bir düzlemi temsil eder. **Tati** modernizmin ütopyası olan, tarihin yükünden sıyrılmış, geleneklerinden ve yerin bağlayıcı etkilerinden uzaklaşmış, evrensel dünyada her tür ihtiyacı karşılanmış mutlu insanların kentlerini görselleştirmiştir. İnsan gözünden yatay eksen boyunca derinleşen kent imajları farklılıkların olmadığı bir dünyayı tanımlar. Ancak burada eksik olan şeyler mekanı deneyimlemeye çalışan ve her defasında sorun yaşayan aylak üzerinden, onun bakış açısından anlatılır. Bu idealize edilmiş düzenin eksik yönleri yine insan merkezli bakış açısından verilir. İnsan merkezli kent imajlarında mahremiyete yer vermeyen şeffaf konut yüzeyleri, birbirinin aynısı dikdörtgenler prizması şeklindeki binalar yer alır. Geçmiş, tarihsel olan modern dünyada kolayca gözden kaybolabilen geçici bir imgedir.

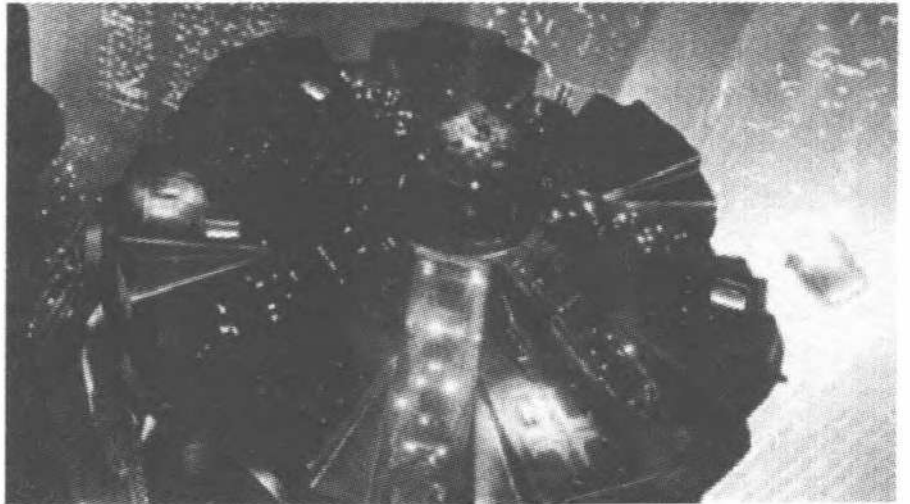
Wim Wenders'in *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Der Himmel über Berlin, 1987) adlı filmde kent imajlarında ise, **Tati'nin** filmde olduğu gibi, modern dünyanın problemleri ile yüz yüze kalmış insanın merkezde yer aldığı görülür. Modern yaşantıda "bellek" kaybının verdiği zarar, ondan tamamen yoksun bir boyutta yaşayan insan görünümlü melekler üzerinden görselleştirilir. Berlin anıtı, kanatlı melek farklı bir ölçekte film imajlarında yer alır. Kanatları arasında insan görünümlü melekler yukarıdan insanlığın zihinsel ve mekansal parçalanmışlığını izler. Gökyüzünde





simgelerle dolu imaj içinde kamera göz hareket ettiğinde adeta düşer gibi bir hareketle zemine ulaşır. Zemin insanlara aittir ancak burada insanlar mekanla ilişki kurmadan hareket etmektedirler. Film boyunca sürekli sorulan soru; nereden geliyorum? nereye gidiyorum? zaman nerede başlıyor? mekan nerede bitiyor? Bu soru sözel ve yazı olarak film kurgusunun bağlayıcı unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu sorular geçmişini bu güne bağlayan bellek ile ilgili olduğu kadar yer duygusunun yitirilmesi ile de ilgilidir. İnsanların modern dünyada geçmişle ilişkileri kopmuştur ve nerede olduklarının farkında değildirler. Kent imajlarında, bu nedenle, Berlin'e ilişkin figürler yer almaz ancak Berlin anıtı dev boyutta kenti kaplar. Anıtın üzerinde, yanında yer alan insan görünümüne kanatlı meleklerin ise geçmişi yoktur. Bu iki imgenin yan yana gelmesindeki anlam filmin geçmişi sorgulayan sahnelerinden anlaşılır. Almanya'da yaşayan insanlar kendi geçmişleri ile hesaplaşıp ondan kurtulmak istemektedir. Özgür olmak ve yeniden yaşama tutunmak ancak böyle gerçekleşebilir. Gökyüzünü terk eden ve insan olmayı başaran melek bir yeraltı mekanında aşkı bulur. Yeni bir yaşamın kaynağı gökyüzünde değil yeraltındadır.

Ridley Scott'ın, **Philip K. Dick**'in romanından uyarlanmış **Bıçak Sırtı** (Blade Runner, 1982) adlı filmi kapitalist dünyanın emek sömürsünün seksenli yıllardaki gerçekliğini sergiler. Film kapitalizmin baskıcı özüne dikkat çeker ve sömürüye başkaldırışı destekler. Ancak teknolojiye bakışı uzlaşmacıdır, teknolojiye değil iktidarın onu kullanım şekline karşıdır. Doğa ise teknolojik gelişimin karşısında değildir ancak sömürü düzeninde doğaya yer verilmez. Filmin konusu üreticileri olan uluslararası şirkete ömürlerinin dört yıl ile sınırlandırılmasına itiraz ederek karşı duran dört robotun/androidin hikayesidir. Kapitalizmin insanları makineleştirmesi yanı sıra kentsel kokuşmuşluğun göstergesi kalabalık, düzensiz ve karanlık sokaklar yalnızca neon ışıkları ile aydınla-



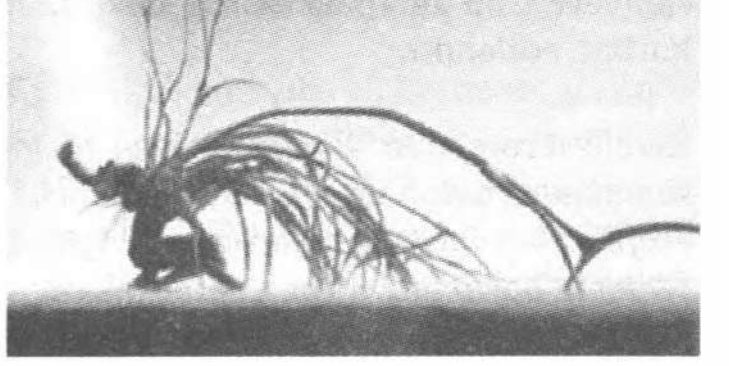
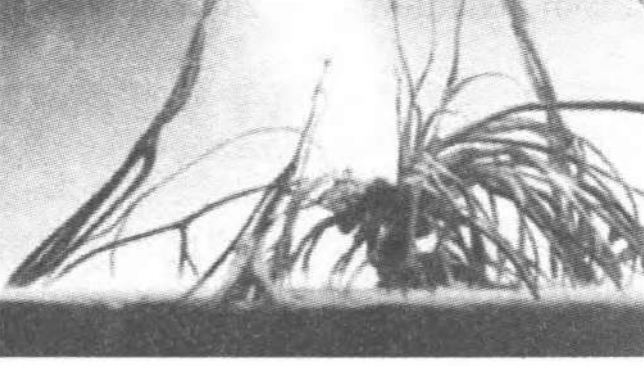
tılmaktadır. Küresel tüketime ait imgeler kentsel imajın en öndeki unsuru haline gelmiştir. Filmde insan ve makinenin aşka ve doğaya kaçıışı yaşamın sürdürülebilmesi için bu iki unsurun önemini vurgular. Benzer bir vurguya **Berlin Üzerinde Gökyüzü** filminde rastladığımızı belirtmiştik ancak bu filmde vurgu yalnızca aşk ile sınırlı kalmamakta, doğa mutlak bir gereklilik olarak sunulmaktadır. Filmdeki kent imajlarında doğaya hiç yer verilmemesinin nedeni finaldeki vurguyu güçlendirmek olmalıdır. Filmde insan/teknoloji, akıl/duygu, kent/doğa karşıtlıkları kurulur ancak kapitalizme direnişte, kapitalizmin yarattığı dünyanın eleştirisinde bu karşıtlıklar birbirine karışır.

Bıçak Sırtı filminde kuş bakışı kent imajlarında sinematografik derinlik düşey eksen olarak kurgulanır. Düşey eksen aynı zamanda kapitalist toplumun kentnin yapısal durumuna göndermedir. Filmde kapitalist kentin temel özelliği coğrafi, yerel ve kültürel farklılıkların ortadan kalkması, kentlerin açık bir kalabalığa dönüşmesi, zeminin tüketilen nesnelerin çöplüğüne dönüşmesi olarak vurgulanır. Yüksek binaların sık ve düşey kurgusu iktidarın gücünü simgeler, zemin bulanıklaştırılarak yerel ve kültürel farklılıkların ortadan kalktığı küresel dünya düzeni görselleştirilir. Kent imajlarında yer ve yurt kavramı ortadan kalkmış küresel düzlemde kentler aynılaşmıştır. Sinematografik imaj, adeta metropolleşme olarak tanımlanan mekansal dönüşümün bir özetidir. Bu dönüşümde insan yerini ve yurdunu kaybetmiş, duygularını yitirip makineleşmiştir. Filmde insan varoluşsal gerçeklerini robotlar üzerinden yeniden kavrar.

Filmlerde yer alan kent imajları analiz edildiğinde var olan düzen ile sıkı bir hesaplaşma görülmektedir. Bu hesaplaşmanın kent imajı üzerinden gerçekleştirilmesi kaçınılmazdır. Çünkü uygarlıklar kentler üzerinden görünür hale gelmekte, değişim ve dönüşüm izlerini kentte bırakmakta, yaşamsal sorunlar kentsel arenada ortaya çıkmaktadır. Nereden geldik, nereye gidiyoruz? sorusuna **Wim Wenders** bir sözel nakarat olarak filminde yer verirken, **Tomek Baginski** bu soruyu görsel imgeler yoluyla sormaktadır.

Tomek Baginski'nin **Katedral** filminin imajları kozmik bir felaketin ardından uygarlığın yeniden ortaya çıkışına odaklanır. Film **Jacek Dukaj**'ın bilim kurgu romanından uyarlanarak bilinen dünyanın sınırındaki bir katedrale gelmiş, Anıt Mezar'ı ziyaret eden bir seyyah/hacının hikayesini anlatır. Filmdeki imajlar içinde yaşa-





dığımız dünyanın çevre sorunlarının nelere yol açabileceğini ve bu durumda yaşamın kaynağının yeniden nasıl yeşerebileceğini görsel hale getirir. Bu bağlamda varlık soruları yeniden gündeme gelir; nereden geldik? nereye gidiyoruz?

Filmde ve romanda uygarlığın yeniden ortaya çıkışı katedral ile simgeleşir. Bu yaklaşım, uygarlıkların ortaya çıkışını tarımsal temellerin ortaya çıkmasına bağlayan görüşün aksine anıt mezarlar, dinsel ritüeller ve bunların geçtiği mekanların varlığına bağlayan görüşü destekler. Kentin kökenlerine ilişkin yaygın açıklamalar kent olgusunu toprağı işlemenin bulunuşuna ve özellikle de hayvansal güce ve tarıma dayandırır. Cilalı Taş Devri'nde (Neolitik Çağ) teknolojik yeniliklerle toprağı işleyen çiftçinin elde ettiği yiyecek fazlasını depolama ihtiyacı yerleşik düzene geçişi sağlamıştır. Tek bir nedenle yerleşik düzene geçişi savunan bu görüşün aksine, bir diğer görüşe göre kentlerin yükselişi tahıl ekiminin, sabanın ve evcil hayvanların keşfi ile değil anıt mezar ve kültüsel törenler, uygulamalar, dinsel ritüeller ve doğalcı semboller yönünden zengin tapınaklar yardımıyla gerçekleşmiştir. Kentin gerçek habercisi saban değil tapınakla çevrelenen mezardı. Bu bağlamda kent tarımsal temellerin atılması ile ortaya çıkmamıştır. Kentin kültüsel ve dinsel işlevi tarımsal-ticari ve askeri işlevinin önündedir. Filmde katedral ve içinde yer alan mezar ve sunak yeni bir uygarlığın sembolüdür. Ancak bu uygarlık milyonlarca yıldır, evrenin kıyısında yaşamaya devam etmektedir. Bu geçmişle olan ilişki romanda İzmir sunağı ismiyle, filmde ise tanıdık, bildik devasa mekan kurgusu, kolon ve kemerlerin düzeni ile vurgulanır. Kozmik bir felaket yaşamış ve buna bağlı patlamaların olduğu evrende milyonlarca yıldır var olmaya çalışan bir uygarlığın izi olarak sunak vurgulanır. Ancak varoluş şartları bütünüyle değişmiştir. Kozmik felaket sonucu güneş ışığını yitirmiş, üzeri parçalı bir karanlık madde ile kaplanmıştır. Görsel kodlarda geçmişe yer veren yaklaşımına karşın imajlarda yüksek teknolojik durumu izlemek mümkündür.

Kenti, mimariyi, inşa stratejilerini ve materyali belirleyen yüksek teknolojinin sınırlarını ve gücünü imajlar üzerinden algılamak mümkündür. Sözel anlatımın ötesine geçen ve imaj olarak görselleştiren fragmanlar çok etkileyicidir. Roman-da yüksek teknolojinin kodu önceden programlayarak doğayı yeniden yaratmak olgusu tartışılmakta ve katedralin tüm bunların ötesinde bir ekim faaliyeti sonucu ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. *“Katedral böyle parametrelerden bağımsız olarak ekim anında çok değişik biçimde büyüdü”* (The Cathedral, çeviri: Zulal Korur) ifadesi görüntüsünü sinematografik imajda bulmaktadır. Şöyle ki; katedrale can veren, bu anlamda ekilen yani tohum insan bedenidir. Aynı zamanda beden kurban edilendir.

Katedral romanda *“Binanın mimarlığı insan kullanımının hizmetinde değildir, basamakları yoktur, ancak kütle küttedir... kırmızıları, sarıları, mavileri, katedralin çizgileri boyunca alacakaranlık gibi parlıyor, buradaki her şey gölgeli ya da karışık renklere boyanmış”* (The Cathedral, çeviri: Zulal Korur) olarak tanımlanmakta ve mekanın algısının bir cep lambası ışığında parçalar halinde olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlatım sinematografiktir, çünkü ışık üzerinden görsel anlatım sinemada imaj üretiminin temelidir. Aynı zamanda ışık, imajın keşfinin bir aracıdır. Doğal ışığın olmadığı bir evrende nereden geldiği bilinmeyen bir ışık katedralin mekanını aydınlatır. Ayrıca hacının elindeki lambadan gelen ışık başka bir mekansal boyut tanımlar. Işık ile imajın derin anlamlarını keşfetmek mümkündür. Işık aynı zamanda yaşamın kaynağını işaretler, bu da insandır, insan bedenidir ancak bu fiziksel olan ile sınırlanmamış olup belleğe de sahiptir. Doğal afetler karşısında çaresiz kalan insanın haykırışı, tanrıya yalvarışının bir göstergesi olarak ele alınan kurban töreni bir başka şekilde ifadesini bulmakta, bedenden çıkan ağaç dalları toprağa tutunmakta ve katedralin bir kolonuna dönüşmektedir. Romanda hacının *“Oturacağım ve kalbimi susturacağım... hissedeceğim şeyin daha ziyade korku olduğunu düşünmüştüm... yalnızca pişmanlık duyuyorum... düşünce yok, vücuda emir yok, gözlerim bile kuru. Yalnızca göğsümde bir sıkışma var.”* (The Cathedral, çeviri: Zulal Korur) sözleri film imajında bedenin içinden çıkan ve yere tutunan ağaç dalları olarak görselleşir. Katedral bir canlı varlıktır, her bir kolonun içinde saklı insan başları daha önce gerçekleşmiş olan ekimler sonucu oradadırlar. Bu noktada sinematografik imaj romanın çok üstüne geçerek yeni soruların oluşmasına imkan vermektedir. Filmde doğa olumsuz teknolojik uygarlığın karşıtı olarak gösterilmez. Teknoloji doğanın yeniden üretimine yardımcı olacağı gibi varlığın ihtiyacı olan anlam dünyasının kurulmasına da yardımcı olacaktır.

Katedral filminde imajlar romanın geleceğe yönelik kurgusunu görsel hale getirir. Özellikle filmin sonundaki imajlar insan merkezli zaman kavramının dağılımına işaret eder. Katedralin insan bedeninin değişiminden oluşan yapısı ayrıntıda gösterilir. Filmdeki imajlarda, insan bedeninin dönüşümü sonucu ortaya çıkan görsel mimari boyut, adeta yeni bir biyolojik uygarlığın, kültürün simgesini yaratır.

SUHA ARIN BELGESEL SİNEMASINDA GÖRSEL BİR EYLEM OLARAK BİÇİM

doç. dr. fatoş adiloğlu
bahçeşehir üniversitesi iletişim fakültesi
görsel sanatlar ve görsel iletişim tasarımı bölüm başkanı

*Görsel referanslar **Turhan Yavuz**'un arşivinden sağlanmıştır.*

Giriş



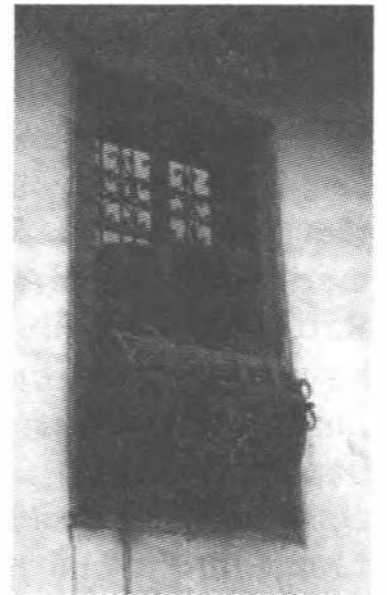
Kapı Tokmağı/Tokat-İç Anadolu

Mimarlık formal olarak 'biçimsel görüntü' ve 'mekansal tanım' olarak tarif edilebilir (Ching, 1996, x). Mekanı inceleyen ve mekanı en 'yücelten' alan olarak bilinen mimarlık, biçim ve mekanın düzenlenmesi ve ifade edilmesinden doğar. Biçim 'genellikle üç boyutlu bir kütle ya da hacim anlamını da içeren' (Ching, 1996, 34) fiziksel anlamda içeri ve dışarıyı da içine alacak şekilde doluluk ve boşluğa dayanarak açıklanabilir. Biçimin algılanması ise öğelerin deneyimlenerek tanınması ve kavranması ile gerçekleşir (Ching, 1996, xi). Biçim-beden-mekan ilişkisi, algının dokunsal değer ögesinde canlandırılır. **Bruno**, hareket ve doku ile ilgili mekan kavrayışımıza ait dokunsallığın iletişimde etkili oluşunun önemini belirtirken, onu mimarlıktaki kaygılarla ilişkilendirir. Mekân ve biçim bağlamında mimarlık ve filmi birbiriyle bağlantılandırır. Mimarlık ve sinemanın her ikisi de 'gerçeğin' kurulmasında benzer öğeleri paylaşır. Sinemada tasarım 'mekansal ve zamana ait öğelerin' seçilmesi, düzenlenmesi ve dönüştürülmesi ile gerçekleştirilir. Bunun sonucunda anlam bütünleşik olarak üretilir. Mekanla iç içe geçmiş yapısı nedeniyle biçimin yapısal edimlerini bozmak zordur. Biçim, tasarım içerisinde algısal, kavramsal ve fiziksel bir eylemdir (Ching, 1996, 92). Mimarlık ve sinema 'dokunsal tahsisat' (tactile appropriation) yoluyla mekan içerisinde 'yaşanılması' ile ilgilidir (Bruno, 2002, 66). Yine **Bruno**'ya göre, dokunsallık 'hissedilen' ve 'görülen'de kendiliğinden var olan görsellikte bulunan etken bir öğedir. İşte tam da bu anlamda **Suha Arın** sineması mekansal görselliği film yapımında mimari biçimin nasıl 'görüldüğüne' ve 'hissedildiğine' dikkat çeker. **Arın**, **Kester Rattenbury**'nin 'filmin nasıl mimari varoluşu gözlemlediğine' ve 'aynen mimarların izleyenlerin tüm zamanlarda deneyimlenmesini arzu ettiği gibi, mimari filmlerin izleyen üzerinde mimariyi açığa çıkardığına ve temsil ettiğine' ilişkin ifadelerine katılır (2). Filmde biçimin göz önüne alınması mimarinin araştırılmasında etkilidir. Bu fikirden yola çıkıldığında, sinemada biçim sömürsünün zaman-mekan-beden ilişkilerini açığa çıkardığı aşıkardır. Film mekanı keşfetmek için çok verimli bir araçtır. Öge olarak biçim ve amaç olmak üzere iki etkin-

lik söz konusudur. Öte yandan ifade etmek gerekir ki 'tasarım' sinemanın 'biçimlendiren ögesidir'. Anlatı mekanı ya da anlatı biçiminin tasarımı üç zorlu alan arz eder: 'neyin filminin çekileceği', 'nasıl filme çekileceği' yani nasıl sahneye konulacağı ve 'çekilmiş olan filmin nasıl sunulacağı', yani montaj (Monaco, 1981, 148). Filmin mekanı (shot space), film çekim mesafesini, açıları, bakış açısını, görsel ilişkiler kuran karşılaşmalar ortaya koyan çekimlerin düzenlenmesi ile birlikte kameranın hareketlerini ve konumlandırılmasını da göz önüne alarak 'filme çekilmiş mekan' üzerine kurulur. **Lorcan O'Herlihy** tarafından da ifade edildiği gibi '*Film yapımcısı üç boyutta ve üç takımdan oluşan üretim kodu ile üretir: fotoğraflanacak mekanın coğrafyası; derinlik algısının düzlemi; görüntünün düzlemi.*' (Mimari Tasarım, 1994/64, 11/12, 91). İki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir 'gerçeklik' yaratmanın zorluğu, görüntü düzlemindeki mekanın coğrafyası ile ilgili sorunları da göz önüne alan bir biçimi gerektirir. Görüntü düzlemi, sinemanın anlatımlı mekanında 'meydana gelen olayların' görsel olarak ifade edilmesidir (Heath, 1981,19). Bu da olayların gelişmesi için mekana nasıl gereksinim duyulduğunun önemini belirtirken, biçimin de önemine dikkat çeker. Maddi biçim; konum, yönlendirme, ölçek ve oranın görsel ve dokunsal niteliklerini içinde barındırır. Renk ve ışık, biçimin görsel ve dokunsal niteliklerinin algılanmasındaki tamamlayıcı unsurlardır. Birbiri içine geçen mekan, biçim ve tasarım, mimarlık ve sinemanın özüne dair göstergeleri olarak belirirken farklı seviyelerde kavranmayı gerektirir. **Arın**'ın yaklaşımı, anlatıda ve sosyo-kültürel bağlamda vücut bulma biçimiyle inşa edilmiş mekana verdiğimiz tepki üzerinden etkiyi kurar. Bu çalışma, **Suha Arın**'ın anlamı kuvvetlendirmek ve etkili biçimde ifade etmek için mimari biçimden nasıl yararlandığını ve görsel alanını nasıl formüle ettiğini araştırıyor.

Sinemada Yapısal Bir Biçim olarak Mimarlık

Biçim, sinemada beden-mekan ilişkisi sıralaması içerisinde görsel bir olay olabilir. Sinemada izleyici mekan içerisinde ölçekli, orantılı bir biçimde ve ışık altında renk, doku, konum, yöneltme aracılığıyla görsel bir yolculuk yapar. Film, mimari biçimin sunduğu görsellikte yatan fırsattan fazlasıyla yararlanır. 'Sinemanın Ustaları' şu veya bu biçimde filme ait uzamda mimariyi kullanırlar. Bilgiyi 'belgelendirme' ve 'belgesel film' olarak ayrıştırma uygulaması anlamında **Arın**'ın sineması, sanat ve bilimin kesiştiği noktada belgesel film yapılabileceğini gösterir (4). Nesnel bilgi kavramı film yapma sanatı aracılığıyla gerçekleştirilir. **Arın**'ın yaklaşımı, mimari biçimi sosyo-kültürel bağlama oturtmak için fiziksel, algısal ve kavramsal bilgi üreterek 'görülür' ve 'hissedilir'. **Arın**, filme çekilen mekandaki mimari alanı 'yakalayıp', 'kuşatarak', 'çerçeveleyerek' ve 'düzenleyerek' (Ching, 1996, 92) filme ait mekanı formüle eder. Mimari biçime bakılır, mimari bi-



Pencere/Tokat-İç Anadolu

çim ayrıntılı bir şekilde araştırılır, incelenir ve çerçevelenir. **Arın**'ın görselliği biçimi çeşitli ölçeklerde uygular. Mimari biçim, işin genel yapısına ve kapsamına hizmet eden kavramsal bir araç olarak kullanılır; ki bu da zaten filme ait mekânın ta kendisidir. Öte yandan, biçimin önemi, kendi önemini vurgulayan dokunsal değer in onaylanması ile filme çekilen mekana yansıtılır. Örneğin **Kula'da Üç Gün** (1983) filmindeki düğün Kula kasabasının mimarisi etrafında formüle edilmiş olup tüm dokunsallığı ile yerel mimari çevreyi ön plana almaktadır. Burada kayda değer olan vurgu, mimarinin ve dolayısıyla biçimin, anlamın kurulması için filme çekilmesi edimidir. Kula sokakları ve geleneksel evleri görsel alandaki temel sıralama gövdesini oluşturur.

Arın'ın anlatısı, kendi ifadesiyle '**iç ritmin**' kullanımına yani olaylar anlatısının çerçevelenmesine; 'seçilmesine', 'vurgulanmasına' ve kamera hareketleri de dahil olacak şekilde 'sıralanmasına' (5) başvurur. Öte yandan '**dış ritim**' ise görsel alandaki düzenleme ve sestir. **Arın**, filmde soyut olanın iletilmesinin zorluğundan söz ederken, sembolizmin önemini de vurgular. Mekan sayısız fırsat sunar. Mekan seçiminin sınırlı olduğu belgesel söz konusu olduğunda, bilgi üretimi için mekansal-görsel alanın fazlasıyla kullanılması gerekir. Söz konusu fırsatlar kamera hareketlerinde, çekim açıları ve ışıpta yatar (6). **Arın biçimi ön plana alarak** kamera ile dönüştürür ve ifade eder. **Arın**'ın görsel kelime hazinesi, mimari unsurların biçiminden 'görüntü-etkinliklerini' oluşturmada ustalıkla yararlanır. **Arın**, mimariyi 'yaşanabilir mekanlar' olarak betimlemede ve görselliğindeki biçimi 'önemli mekanlar' olarak kuvvetlendirmede ustadır. (7) İzleyicinin, mekânı, kamera açıları sayesinde, mimari unsurlardan doğan biçimlerle verilen artırılmış yakınlık hissinden ötürü çeşitli mekansal perspektiflerle yakından tanınması sağlanır. Filme ait mekân, mimari biçimlerden etkili biçimde yararlanarak **geçişe ait ve eşik mekanlarını** sahiplenir. **Arın**'ın film mekânı, **Andrew Higson**'ın anlatı ve betimleme arasında yer alan çekişmeden, anlatı ve görüntüye geçişle ilgili kuramından (Higson, 1996, 134-135) faydalanır. **Arın**'ın filmleri (8) görüntü-etkinliklerini anlatı mekânındaki oyunla ve mimari biçimlerin görüntüsü ile formüle eder. Beden ve mekân ilişkisi mimari biçim ile dayatılıp vurgulanır. Öte yandan, görsel deneyim ve biçim filmin kurulmasında sosyokültürel bağlamla eşleştirilir.

Mimari Gezinti



Safranbolu



Kula'da Üç Gün (1983) filminde izleyici kendini gelin ve damatla sokaklarda gezinirken bulur. **Arın**, mekânı mimarın akıl gözü ile keşfe çıkar. Evler, avlular ve sokak arasındaki göreceli ilişkiler kendi mimari gerçekleri içerisinde çerçevelenerek umumi olanla mahrem

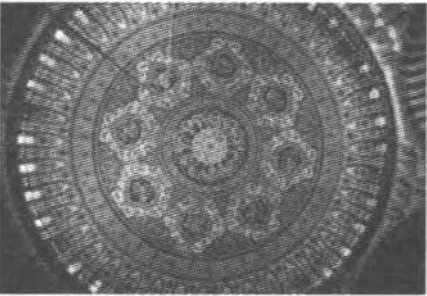
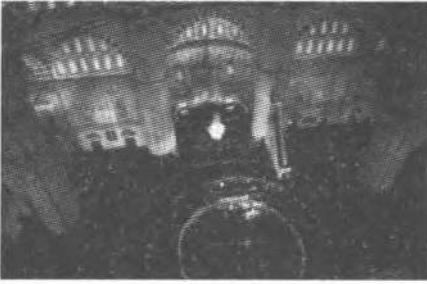
olan arasındaki uzlaştırmayı vurgular. Kula sokaklarında yürümenin görsel deneyiminin tasviri, **dışarı ve içerisi arasında mimari diyaloglar** kurarak sosyal olanı ifade eder. Sokak, filmin anlatısı içerisinde uzlaştırmacı biçimde 'görüntüyü mekana' çevirir. **Arın**, görselliğini 'düğün töreni' üzerine inşa eder. Çeyiz odasında yer alan nesneler görsel dokuda filme çekilen mekânı işgal eder. Bir duraklama anında, odadaki nesneler hareketlenerek izleyiciyi mimari bir dekora doğru yola çıkaracak şekilde harekete geçer. İzleyici geleneksel yolu takip ederek Kula'nın daracık sokaklarında gezintiye çıkar ve çeyiz eşyasının düğün evine götürülmesinin kutlanışına tanıklık eder. Evlerin duvarlarında Kula'da inşaat malzemesi olarak kullanılan yerel taş göze çarpar. Pencereler, içerisinde yaşayanların öykülerini çerçeveleyecek biçimde yer alırken 'mesken' ve sokak arasındaki ilişkinin öyküsünü de aktarır. İçine, yaşayanların ve kameranın arasında giriş yaptığı evin mesken oluşu şiddetli biçimde hissedilir. Işıklı odalar, taş duvarlar, kereste yüzeyli tavan görsel olarak vurgulu okunur. 'Yaşamın ritmi' olarak adlandırılan enstrüman, görsel ve biçimsel nitelikleriyle ritmik bir bütünsellik içinde film karesini doygun bir biçimde kaplar. Harap olmuş cephelere yerleşen çağdaş mimari ile biçimsel bütünsellik ve yaşamdan yoksun geleneksel evlere ait görüntü son sahnedeki görsel karşıtlığı oluşturur.



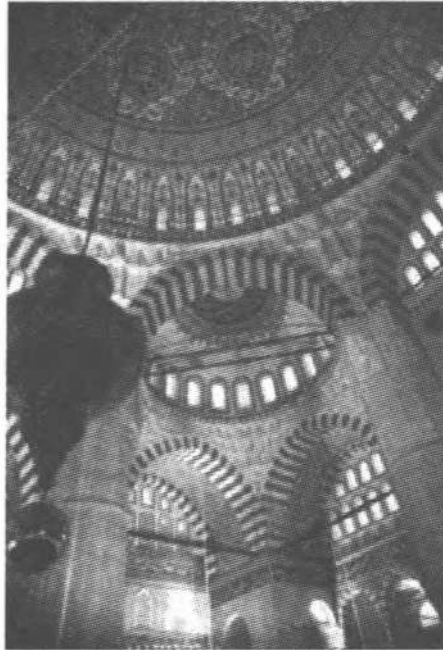
Safranbolu'da Zaman'da (1976), kent, geleceğe ait iz düşümlerle görüntü nesnesidir. Kırk dakikalık film, **kentteki zaman ve zamandaki kent** ile ilgilidir. İzleyici kente, filmin işlenen kavramını oluşturan ahşap evlerin geleneksel mimarisi aracılığıyla giriş yapar. **Murray Grigor'un 'Mimariliği anlamamanın yolu mekanlar**

arasında gezinmekten geçer. Unutulmamalıdır ki, bu zaten hepimizin binaları içerisi ve dışarı ile deneyimleme yöntemidir: mekanlar arasından yürür, etrafa bakınır, geçer gideriz' (Mimari Tasarım, 1994/64, 11/12, 19) sözü düstur edilmiştir; işte **Arın** da izleyiciyi **mimari bir gezintiye** çıkarır. İzleyicinin **mekansal deneyimi** zihinsel mekan üzerine inşa edilir. Görüş hareketleri ise kamera hareketlerinin sıralaması ve öykü anlatış aracı olarak kamera açılarının yakalama ve çerçeveleme biçimi üzerine inşa edilir. Açıklıklar, pencereler ve kapılar film karesi araçları olup geleneksel mimariyi kendisini çevreleyen görsel ve dokunsal çevresi ile birlikte betimler. Pencereler filmde de iç mekanlar ve dış mekanlar arasındaki mimari bağlayıcılarıdır. **Arın**, pencereleri çift çerçeveleme kullanarak vurgular. Dahası, izleyici, çoğunlukla, geleneksel binalara kapılardan ziyade ahşap pencereler aracılığıyla yaklaşır. Pencere kanatlarının açılması

ve kapanmasına ait görüntüler malzemenin renkli ve ışık altındaki görsel ve dokunsal nitelikleriyle vurgulanır. Ayrıca pencereler, sonraki sahnelerde, görsel olarak bitişik şekilde teşhir edilerek zamanın öyküsünü anlatır. Pencereler mekansal-görsellikte eylem görüntüsünü biçimlendirir. Kapılar, giriş ve çıkış yerleri halinde, biçimin ayrıntılı olarak vurgulandığı el yapımı kapı tokmakları ile bağlantılı olarak görülür. Mimari bir araç olarak kapı ise, bir şaşırtma unsuru olarak kullanılır. Bir mekana yaklaşmak **görsel ölçekte yapılandırılmış bir hiyerarşi** içinde verilir. Kapalı kapılar, ahşap evin üst katındaki havuzlu odanın zengin hacmine açılacak şekilde çekilmiştir. Filmin başlangıcında duyulan odayı doldurmakta olan akan su sesi, son sahnede geleneksel mimarinin bozulması ve yok oluşuna atıfta bulunacak şekilde sessizlik içinde son bulur. Genelde, **Arın**'ın kamerası **güçlendirilmiş derinlik ve yüzey hissiyle eşikler arasından geçerek mekan içerisinde dolaşır**. Eşikler gibi açıklıklar görsel alanda mekanın sergilenmesine ve devamlılığına olanak tanır. Süslü ahşap tavan yüzeyleri, izleyici üzerinde dokunsal etkiler oluşturacak şekilde renk ve ışık oyunları ile gerçekleştirilen kamera hareketleri ve açıları aracılığıyla pek çok seferde **kompozisyon** oluşturur.



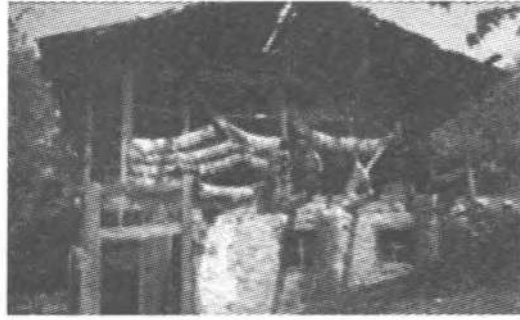
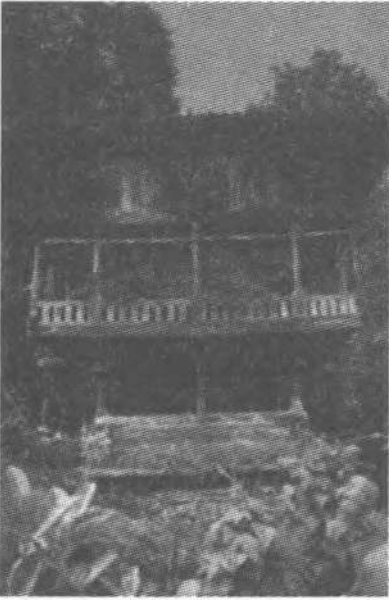
Selimiye Cami/Edirne



Dünya Durdukça: Dorukta Bir Usta (1988) filminde **Arın**, mimariyi Usta **Mimar Sinan** tarafından tasarlandığı şekliyle sunmak gibi son derece zorlayıcı bir işe girişmiştir. **Sinan**'ın mimarlığı belgeselin işlenen ana kavramını oluşturuyordu. Mimariyi film haline getirirken **Arın**, mekan deneyimini vurgulamıştır. Filmin temposu **Sinan**'ın

mimari yapı ve biçimi üzerine kurulmuştur. Çekimlerin bütünü dikkatlice hesaplanarak tasarlanmıştır. Mimari çözümlerin görsel alanda da resmedilebilmesi dikkatli bir özeni gerektirmiştir. Yüzeyler özenle ve tasarımın sıralamasına uygun olarak incelenmiş (9), **kamera aracılığı ile cepheler çizmiş ve kesitler** alınmıştır. **Duvarlar, sütunlar, pencereler, kemerler ve kubbeler** gibi mimari unsurlar çekilen mekanda **Sinan**'ın binasının sanatını ölçek, ritm ve hiyerarşi anlayışını vurgulamak üzere karelenmiştir. Mimari, izleyenin gözünde dokunsal etkiler yaratacak şekilde renk, ışık ve biçim betimlemesi ile görünür kılınmıştır. **Sinan**'ın mimarisi yapının kutsanışı anlamına gelir. **Arın**, görsel hareketlerini **biçimin yapısal özelliklerini ortaya koyacak çekimler** halinde inşa etmiştir. **Arın**, mimari öğeleri **Sinan** tarafından tasarlanmış olan yapısal ağırlıklarına bağlı olarak ayırt edip aktarmıştır. Ekran, içeriden dışarıya

dek duvarları destekleyen durağan ya da hareketli payandalarla ya da kubbenin ağırlığını taşıyan pendentiflerle kaplanmıştır. **Arın**'ın belli ritimler taşıyan, görsel haz oluşturan kompozisyonları, **Arın**'la özdeşleşmiş yatay ya da dikey kamera hareketleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Kütle ve hacim ilişkileri, doluluk ve boşluğun tamamı binanın teknolojisine ve malzemesine vurgu yapacak biçimde incelenmiştir. Çekim açıları ve hareketlerinde yapısal bir yaklaşım göze çarpar. Yapıyı içinden dışına dek deneyimleyen izleyici, yapıyı, aynı zamanda, cephe kısımdan da inceleme fırsatı bulur. Süslemelerin betimlemesi bile söz konusu birimleri yapısal bir yaklaşımla ele alır. **Arın, yapının kavranmasını** kolaylaştırmak için mimarının filme çekilmesinde var olan fırsatlardan yararlanmıştır. Biçimdeki mimari mekânı ve biçimi malzeme gibi kullanarak zamanın ötesinde incelemiştir.



Eski Evler Eski Ustalar; Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca (1986) filminde işlenen kavram olan 'usta mimarlar' aracılığıyla **Arın, mimari ayrıntı-**

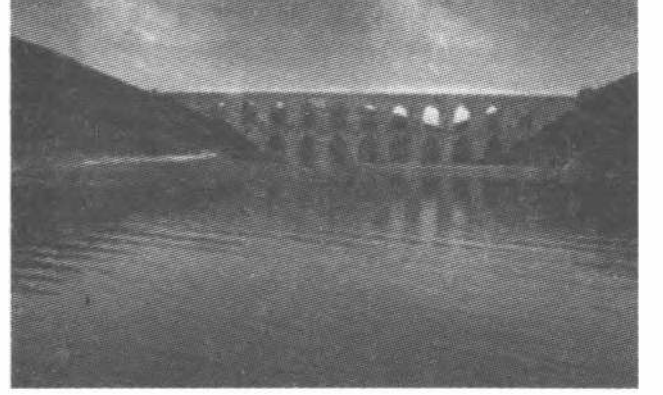
larla ilgili bir galeri oluşturur. Film, mimaride ahşap kullanımının mercek altına alınmasıdır. Ahşabın dokusu ve yüzeyi ışık altında görünür kılınmıştır. Yakın çekimlerde farklı geçmelere yapılan ayrıntılı vurgu ve taş ile ahşabın inşaat malzemesi olarak bir araya gelmesi çekim mekânı içerisinde mimarlık bilimine ait unsurlar olarak göze çarpar. İzleyici, malzemeye dokunur, mekânı hisseder. İnşaat malzemesinde ışık ve dokunun kullanımıyla mekan (space) **yer'e** (place) dönüştürülür. Görüntülerin dokusal özellikleri sayesinde anlam oluşturulur ve karenin görsel etkililiği içinde kalır.

olarak göze çarpar. İzleyici, malzemeye dokunur, mekânı hisseder. İnşaat malzemesinde ışık ve dokunun kullanımıyla mekan (space) **yer'e** (place) dönüştürülür. Görüntülerin dokusal özellikleri sayesinde anlam oluşturulur ve karenin görsel etkililiği içinde kalır.

Altınkent İstanbul (1996); **semboller, işaretler** ve **altın motiflerinden** oluşmuş bir arşivdir, ki zaten bu da belgeselde işlenen kavramdır. İstanbul şehrinin öyküsü Aya Sofya'daki mozaikler ile Topkapı Sarayı'ndaki kubbeler ve sütunlar üzerindeki, yalılardaki, Kapalı Çarşı'daki, demir paralar ve mücevherler üzerindeki altın biçimleri aracılığıyla anlatılır. **Arın**, aynen diğer belgesel filmlerinde olduğu gibi biçimi görsel olarak bütünleştirerek etkili kılar. **Arın** kamera ile mekana dokunur. İzleyici mekânın içerisinde mimari mekânın tarihi içerisinde geçirmişcesine yürüyerek geçer. Duvarlar, çatıların tepesi, pencereler, kapılar, sütunlar, döşeme, tavan yüzeyleri ve eşikler 'görüntüler'in 'yerlere' dönüştürüldüğü mimari bağlayıcılarıdır. (10) Sokak, mimari ve şehir ilişkisi **Arın**'ın görsellğinde yer alan altın üzerinden biçimsel olarak vurgulanır.

Sonuç Düşünceleri

Görsel deneyim, biçimin kavramsal bir araç olarak bütünleştirileceği dolaylı bir eylemdir. **Arın**'ın görselliği, **kurulu biçim aracılığı ile kültürel dokunsallık** içerisindeki bilgi üretimi ile kendini belli eder. **Süha Arın** belgesel sineması, biçimi, bilimsel kesinlik ve estetik kaygılarla kayda geçirir. İnşa edilmiş çevrede beden ve ruhun öyküsünü anlatır. **Arın**'ın görselliği (11) beden, mekan ve biçimin etkileşimini hayata geçirir. Görüntü, düşünme ve düşünce kavramları, biçimin düzenlenmesiyle uygulanarak görsel alanı yapılandırır. 'Yer, olay, mekan ve zihin' ilişkilerinin **Arın**'ın görselliği içine gömüldüğü sonucunu çıkarmak mümkündür.



Mağlova Su Kemerli/Mimar Sinan

Arın mimari biçimi anlatısını kurgulamak için kullanırken öykü anlatımını inşa eden mimari biçimi sergiler. Tasarıma yönelik görsel ve dokunsal özellikler yönetmen tarafından yakalanarak değerlendirilmiş fırsatlardır. Mimari biçim, birbiriyle ilişkili konumlarda, çeşitli ölçek, renk ve ışık aracılığıyla kamera hareketleri ve açıları ile hiyerarşik olarak betimlenir. **Arın** imzalı kamera hareketleri bu yaklaşımın sonucu olarak belirgindir. Sesli çekim yapan **Arın**, içinde insanların yaşadığı mekanlara açıklıklardan, çatıların üstünden, tavan yüzeylerinden, duvarlardan ve döşemelerden girer. **Arın**, biçimin gücünü artırarak filme ait mekanını da güçlendirmiş olur. **Süha Arın**'ın kendi deyişiyle '**görüntü sağlar**'. Genelde, **Arın**'ın görselliği, mimari gibi biçim aracılığıyla **dokunsal nitelikler** üzerinde çerçevelenen **beden ilişkisini** ileriye taşır. Kamera gözüyle dokunulur, mekanlar içinde dolaşılırken öyküler aktarılır. **Mimari biçim dayatılır ve filme ait mekan tasarlanır**. **François Penz**'in '*Mimarların, film yapımcılarında var olan, mekanlar arasında hareket etme ve mekanları gösterme yeteneğinden öğrenecekleri şeyler vardır*' (Mimari Tasarım, 1994/64, 11/12, 39) düşüncesi yerindedir.

Arın'ın eserlerinin sinema ve mimariyi **eşleştirme sanatı, kültür ve toplumu** zamanın içerisinde **yapı malzemesi, geometri ve mekan** gibi mimari bağlayıcıların kullanımı ile ilişkilendirir. Tümü yine **Arın**'ın kendi ifadesiyle '**omurga**' etrafında bir araya gelir. Yapı ölçeğinin, malzemenin betimlenmesi, binanın teknolojisi ve mekanın deneyimi zamana aittir ve kültürel bağlamı vurgular. Mekanlar geleceğin bir zamanlar içerisinde 'yaşanmış', artık 'terk edilmiş' ya da daha doğrusu 'yitirilmiş' mekanlarına dönüştürülür. **Arın**'ın belgesel filmi **toplumsal bir gövdeyi** resmeder. Film mekanı, sosyokültürel yapıya hizmet eden **mekana dayalı görüşlerdir**.

Notlar

Bakınız, Sol Worth's article on <http://7astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sintro.html>, 6.

Bakınız, Kester Rattenbury's article in *Architectural Design*, 1994/64,11/12, p35.

"Lived Space in Architecture and Cinema", <http://www.ucalgary.ca/UofC/faculties/EV/designresearch/publications/instu/copy>, 9.

Bakınız, *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, 2004/1-2, 43

Bakınız, *Applied Media Aesthetics*, p.1-17. Zettl, Herbert; *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*; Second edition, Wadsworth Inc, 1997

Suha Arın'ın seminer notlarından ISAV in Istanbul, 1997.

Bakınız Barbara Bowman, *Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Steinberg and Wyler*, Greenwood Press, 1992, p.3.

Suha Arın Filmleri: *Trafik Emniyeti* (1964), *Başkent Ankara* (1964), *Pride (Gurur)* (1968), *Sessiz Emekçiler* (1974), *Affin Ardından* (1974), *Kaygı Kuyuları* (1975), *Bir Yuva Dağılıyor* (1975), *Midas'ın Dünyası* (1975), *Safranbolu'da Zaman* (1976), *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *İstanbul'un Çağırdığı Su* (1977), *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1977), *Yörük Elif* (1978), *Tahtacı Fatma* (1979), *Kapalıçarşıda 40 Bin Adım* (1980), *Aşık Ali İzzet Özkan* (1980), *Cemal Reşit Rey* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Anadolu'nun Petrol Yolu*, *Kulada Üç Gün* (1983), *Kariye* (1984), *Anadolu'da Konutun Öyküsü* (1984), *Camın Teri* (1985), *Fırat Göl Olurken* (1985), *Eski Evler Eski Ustalar/ Sisler Kovulunca* (1986), *İç Anadolu I: Ozanlar ve Evler* (1987), *İç Anadolu II: Erciyes'in Bereketi* (1987), *Batı Karadeniz: Ağacın Türküsü* (1988), *Dünya Durdukça/ Mimar Sinan* (1988), *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990), *Topkapı Sarayı* (1991), *Ayasofya* (1991), *Altın Kent İstanbul* (1996), *Kıbrısta Bir Özgürlük Anıtı* (1997), *Denktaş'ın Fotoğrafları* (1997).

Suha Arın'ın kameramanı Turhan Yavuz ile röportaj

10. Bakınız, Giuliana Bruno, "Sight-seeing: Architecture and The Moving Image" in *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 200.

11. Bakınız, *Details of Filmography of Suha Arın* in *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, 142/143, 2004/1-2, 48.

Referanslar

Affron, Charles, Jona Mirella Affron (1995); *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Albrecht Donald (1987); *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, London, Thames Hudson.

Anthony, Vidler (1994); "The Explosion of Space: Architecture and The Filmic Imaginary", *Architectural Design*, November- December, vol. 64, no.11/12, p.52

Arın, Suha (1997); *Seminer Notları*, ISAV Conference, İstanbul.

Arın, Suha (1996); *The City of Gold / Altın Kent İstanbul*

Arın, Suha (1988); *As long As the World Stands: Master at the Top/ Dünya Durdukça/ Dorukta Bir Usta*

Arın, Suha, (1986); *Old Houses and Old Masters; Eastern Black Sea; When the Fog is Chased Away/Eski Evler Eski Ustalar / Doğu Karadeniz: Sisler Kovulunca*

Arın, Suha (1983); *Three Days in Kula/Kulada Üç Gün*

Arın, Suha (1976); *Time in Safranbolu /Safranbolu'da Zaman*

- Arnheim, Rudolf (1974); *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, The New Version, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Aydın, Ayhan (2004); "Suha Arın Filmografyası", *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı 142-143, 2004/1-2, IFSAK, p.48-49.
- Avcı, Berrin (2004) "Suha Arın'a Saygı" *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Sayı: 142-143, 2004/1-2, IFSAK, p.42-47.
- Benjamin Walter (1968) "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction" *Illuminations*, Ed. Hanna Arendt, New York: Schocken Books.
- Bordwell, David and Khristin Thompson (1993); *Film Art: An Introduction*, International Edition, Mc Graw-Hill.
- Bowman, Barbara (1992); *Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, New York/London: Greenwood Press.
- Bruno, Guliana (2002); *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso.
- Burch, Noel (1981); *The Theory of Film Practice*, Princeton/ New Jersey: Princteon University Press.
- Ching, D:K, Francis (1996); *Architecture: Form, Space and Order*, Second Edition, VNR Book, John Wiley&Sons, USA.
- Grigor, Murray (1994); "Space in Time", *Architectural Design*, November- December, vol. 64, no.11/12, p.17-21.
- Heath, Stephen (1981); "Narrative Space" *Questions of Cinema*, London.: MacMillan Publishers Ltd.
- Higson, Andrew (1996); *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Cassell.
- Ley, David and James Duncan (1993); "Introduction-Representing The Place of Culture" *Place/Culture/Representation*, eds. Duncan and Ley, London and New York: Routledge.
- MacArthur, John (2002); "The Image As an Architectural Material", *The South Atlantic Quarterly*, 101.3, Duke University Press.
- Monaco, James (1981); *How to Read a Film; The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York/ Oxford: Oxford University Press.
- O'Herlihy, Lorcan (1994); "Architecture and Film", *Architectural Design*, November-December, vol. 64, no.11/12, p.91.
- Pallasmaa Juhani, "Lived Space in Architecture and Cinema", <http://www.ucalgary.ca/UofC/faculties/EV/designresearch/publications/instu/copy,p1-26>.
- Penz, Francois (1994); "Cinema and Architecture", *Architectural Design*, November-December, vol. 64, no.11/12, 1994, p.38-42.
- Rattenbury, Kester (1994) "Eco and Narcisus", *Architectural Design*, November-December, vol. 64, no.11/12, p. 35-37.
- Westlake, Lapsley (1988); *Film Theory: An Introduction*, Manshester University Press.
- Worth, Sol (1981); *Studying Visual Communication*, Philedelphia, University of Pennsylvania Press.
- Yavuz, Turhan (2005); Interview on January 17, İstanbul Kültür University, İstanbul.
- Zettl, Herbert (1990); *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*; Second Edition, Wadsworth Inc.

GÜNEŞİ YÜKSELTMEK: KARANLIK KENT

gizem kahraman
mimar / izmir ekonomi üniversitesi

Avustralyalı yazar ve yönetmen **Alex Proyas**'ın bir bilimkurgu olan **Karanlık Kent** (Dark City, 1988) filmi, kara film (*film noir*) tarzı bir gelecek distopyasıdır. Filmin birçok eleştirmen tarafından tartışılmasının nedenlerinden biri kurgusal hikâyesinin ardında yatan mimarlık boyutudur. Filmde yaratılan dünya dışı mekânın karakterini kullanılan mimari üslup oluşturur. Filmdeki bilinmezlik, karışıklık ve hapsolmuşluk mimarlıkla desteklenerek verilmek istenilen etkiler güçlendirilir. Mimarlık **Karanlık Kent** filminin hikâyesini tamamlayan ve filmin izleyiciyle kurmaya çalıştığı iletişimi güçlendiren etkin bir öğedir.

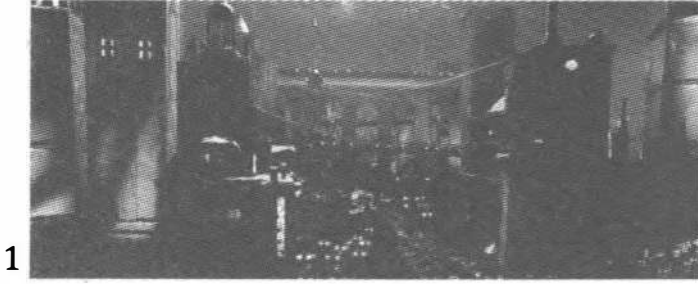
Karanlık Kent soyları tükenen dünya dışı varlıklar tarafından insan ruhu üzerinde deneyler yapmak amacıyla kurulmuş yapay bir dünyadır. Beyin gücüyle nesneleri oynatabilen kentin hakimleri, Yabancılar (*The Strangers*), kenti değiştirip insanların bellekleriyle oynarlar ve insanların bu değişimler karşısındaki davranışlarını gözlemlerler. Işığa dayanamayan Yabancıların kentinde güneş hiç doğmaz ancak insanlar değiştirilen bellekleri yüzünden gündüzü de yaşadıklarını zannederler.

Film John Murdoch'ın bilincini kaybetmiş bir halde kendini eski bir otel banyosunda bulmasıyla başlar. Kendine gelen Murdoch otel odasında bir cesetle karşılaşır ve adının Doktor Schreber olduğunu söyleyen bir adamdan kaçmasını söyleyen bir telefon alır. Bir yandan doktorun Yabancılar olarak adlandırdığı kel, soluk yüzlü, siyah kostümlü adamlar tarafından kovalanırken, onu cinayetle suçlayan bir dedektif tarafından da takip edilir ve karısı olduğunu iddia eden bir kadınla karşılaşır.

Karanlık Kent'te anlam veremediği karanlık olaylar birbirini izlemeye devam eder. Ve Murdoch bir süre sonra bu kentte güneşin hiç doğmadığını fark eder. Yabancılar ayarlama (*tuning*) adını verdikleri telekinetik güçleriyle her gece saat on ikide zamanı durdurarak kenti ve içinde yaşayan insanların belleklerini değiştirirler. Aslında bütün kent Yabancıların insanlar üzerinde yaptıkları deneyin bir parçasıdır. Nesli tükenen Yabancılar insanlığın sırrını çözebilmek ve 'ruh'a ulaşabilmek için, insanların anılarını ve hayatlarını değiştirerek davranışlarını gözlemlerler. Doktor Schreber da onlara deneylerinde yardım eder. Murdoch'ın üzerinde yaptıkları deneyin başarısız olmasıyla onun da telekinetik güçlere sahip olduğunu anlarlar ve hemen peşine düşerler. Murdoch bir yandan güneşin hiç doğmadığı bu kentte geçmişini bulmaya çalışırken, bir yandan da kentte gerçekleşen garip olaylara bir anlam vermeye çalışır.

Kent

Güneşin hiç doğmadığı kent zıtlıklarla doludur. Üstün bir ırk tarafından kontrol edilip değiştirilen kent, bu gelişmişliğin aksine 1940'ların New York'unun görünümüne sahiptir (1). Birbiriyle iç içe geçen tren yolları, köprüler ve yüksek yapılardan oluşan kent kalabalık bir metropoldür (2). Kentin kalabalık bir yapıya sahip olmasını destekleyen ana neden insanlardan toplanan anıların bir araya gelmesiyle oluşmuş olmasıdır (Debert, 1998). Bu kalabalığın aksine, kent aynı zamanda göz yormayan, kendi içinde uyumlu ve karanlık bir görünüme sahiptir.



Bunun en büyük nedeni kentte hakim olan renktir: kahverengi. Sürekli gece olan kent sokak lambaları, araba farları ve binaların pencerelerinden süzülen loş, sarı ışıklarla aydınlatılır. Çelik ve betonarme yapıların da bulunduğu kentin binalarında en çok göze çarpan malzeme tuğladır. Kentteki mimari üslup da kendi içinde uyumludur, binalar genellikle retro gotik ve art deco tarzındadır. Kent kendi içinde uyumlu, daimi bir kahverengi görüntüye sahiptir. Kalabalık görünümüne rağmen etrafta fazla insan görülmez. Sürekli gece olduğundan, sokaklarda çok az insan dolaşmakta, dışarıda olan insanlar da genellikle metroda ya da arabalarında evlerine ulaşmaya çalışmaktadır. Her gece saat on ikide Yabancılar tarafından uykuya yatırılan kentte sürekli olarak monoton bir yaşam devam etmekte ve bu da kente durgun, soluk ve cansız bir hava vermektedir.

Güneşten ve hayattan yoksun gibi gözüken, eskimiş binalarıyla sokaklarını çok az insanın doldurabildiği bu kent, sanılanın aksine herhangi bir kentten çok daha canlıdır. Yabancılar her gece, insanların anılarıyla birlikte, içinde bulundukları kenti de değiştirmektedirler. Değişimler farklı boyutlarda görülür. Bazen Yabancılar kendilerine yol açmak için tuğla bir duvarda kapı oluşturup ardından yok edebilirken, bazen de bir sokağın üzerinde bulunan bütün binaları tamamen değiştirebilirler (3). Binaların hem içinde hem de dışında değişiklikler yaparlar. Bir binanın birkaç metre uzağa gittiği, düz bir çatının kırma çatıya dönüştüğü, binaların uzayıp kısaldığı, hatta bazen boş bir alanda yoktan var olduğu görülür. Binalar, aynı canlı bir bitkinin hızlı çekimde büyümesi gibi, yerin altından çıkıp dönerek uzarlar ve olgunlaşarak yerlerine otururlar (4).





4

Filmde bina biçimlerindeki değişikliklerin yanı sıra, iç mekânların da değiştiği, küçük, fakir bir aile evinin büyük ve zengin bir malikaneye dönüştüğü görülür. Tuğla şömine büyüyerek işli, mermer bir şömine haline gelirken, duvar kağıdının yeri ni yaldızlı yağlı boya ve ahşap kaplamalar alır. Mobilyalar tamamen değişir, masa uzar. Duvarların yüksekliği artar ve tavanda yoktan bir kubbe oluşur.



5

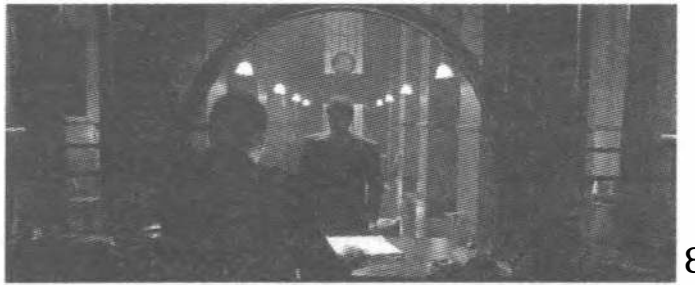


6

Tüm kenti kaplayan karanlık, iç mekânlarda da devam eder. Onlar da en az sokaklar kadar loş bir görüntüye sahiptir. Zayıf lambalar karanlık odaları ancak yer yer aydınlatır. Işık genellikle iç mekânların formunu destekleyici bir rol oynar. Çünkü tamamı eşit bir şekilde aydınlatılmayan iç mekânlarda ışık oldukça dikkat çekici bir etkiye sahiptir. Böylece aydınlatma uzun koridorların daha uzun, dairesel mekânların ise daha merkezi görünmesini sağlar (7, 8).



7



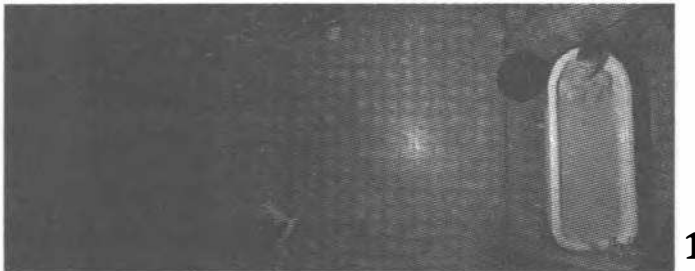
8

Walenski'nin Odası

Filmdeki ilgi çekici mekânlardan biri kentte olanların farkına varmış olan eski dedektif Walenski'nin odasıdır (9). Oda yere düşmüş tek bir lamba tarafından aydınlatılır. Lambanın ışığı direk olarak yerden çıkarak oldukça alçak olan tavana vurur. Böylece, Walenski odadaki bütün yüzeyleri çizim yapmak için kullanabilir. Kahverengi duvarlarla aynı renge sahip olan ahşap tavan birbiriyle bir bütün oluşturur. Yüzeylerin tamamı adeta Walenski'nin çizim yapabilmesi için hazırlanmış bir tuval



9



10

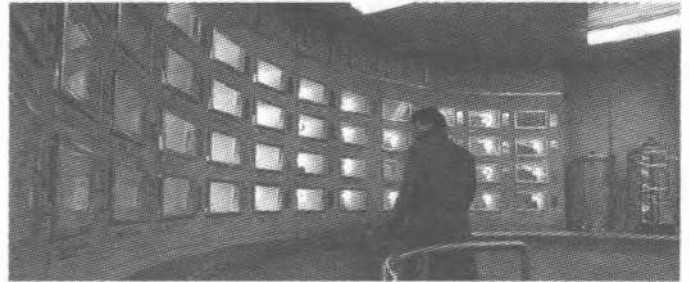
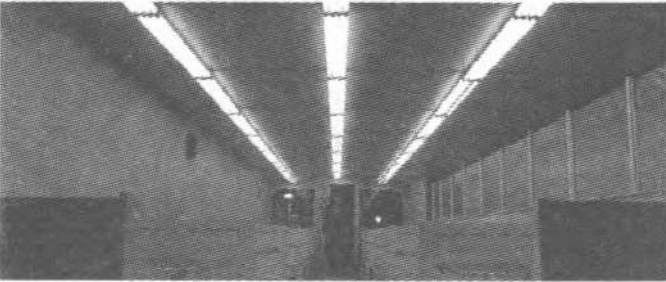
gibidir.

Otel Banyosu

Filmin açılış sahnesinde Murdoch kendini baygın bir halde bir otel odasının banyosunda bulur (10). En az izleyici kadar bulunduğu mekâna yabancı olan Murdoch'ın durumu izleyiciye çekim ve aydınlatma ile yansıtılır. Tavandan yapılan çekimde, odayı aydınlatan tek bir lambanın sallanmasıyla, banyonun bir tarafı aydınlanırken diğer tarafının karanlıkta kaldığı görülür. Böylece banyonun tamamı aynı anda algılanmaz. Işığın hareketiyle birlikte aydınlattığı noktalar olan Murdoch'ın yattığı küvet ve karşı uçta bulunan kapı aynı sahne içinde sırayla gözlemlenip algılanabilir. Bu da Murdoch'a ve izleyiciye yabancı oldukları mekânı bir anda göstermek yerine, adım adım belirli noktalarına odaklanarak tanıtır. Yönetmen aynı yöntemi filmin tamamında da kullanır. Tamamı karanlıkta olan olaylar parça parça aydınlanır.

Otomat

Kentte güçlü bir ışıkla aydınlatılmış tek yer Automat'tır. Burada da ortak olan özellik aydınlatmanın yine çarpıcı olması ve mekânın formuna katkıda bulunmasıdır. Tavanda bulunan uzun floresan dizisi Automat ile kapı arasındaki mekânı oldu-



ğundan uzun göstermekte, Automat'ın bölmelerinden gelen ışıklarsa yüzeyinde bir desen oluşturmaktadır.

Kumsal

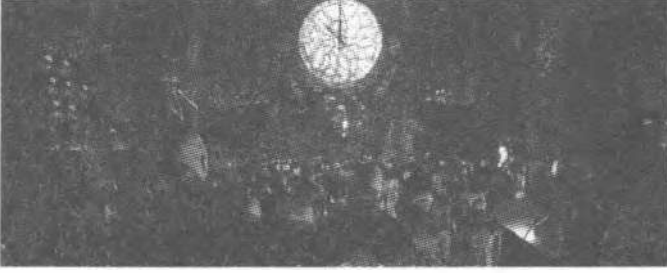
Filmin tüm bu karanlığına gerçek anlamda zıtlık oluşturan yer hayali Deniz Kabuğu Kumsalı (*Shell Beach*) ve insanların beyinlerine yüklenmiş olan bu kumsalla ilgili anılarıdır (13). Murdoch'ın, kentin birçok yerinde afişlerini, kartpostallarını gördüğü bu yere ait çocukluk anıları vardır (14). Burada büyüdüğünü anımsar. Ancak herkesin varlığından çok emin olduğu bu kumsalın yalnızca insanların anılarında yaşadığı anlaşılır. Daha önce oraya gittiğinden çok emin olan kişiler oraya



nasıl gidildiğini anımsayamazlar. Üzerinde oraya gittiği yazan metro ise ekspres olup hiçbir durakta durmadan geçer. Murdoch Deniz Kabuğu Kumsalı ve gün ışığındaki çocukluk anılarının gerçek olmadığının farkına varır.

Karargah

Filmde insanların yaşadığı kentin yanı sıra, çok önemli bir başka mekân daha vardır: Yabancıların karargahı (15). Bütün kenti değiştiren ve yöneten hatta kenti deneylerini gerçekleştirmek için kurmuş olan Yabancıların bulunduğu mekân yerin altındadır. Burası yoktan var oluyormuşçasına toprağın altından çıkıp yükselen binaların



15

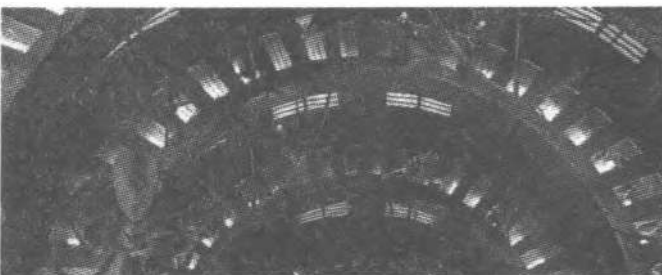


16

kaynağı ve kentin hakimlerinin bulunduğu yerdir. Kentin yumuşak kahverengiliğine zıt, soğuk bir mavinin hakim olduğu mekân kentle uyumlu bir biçimde karanlıktır. Genellikle alttan ışıklandırmanın kullanıldığı mekânda, Yabancıların siyah kostümlerinin üzerinden çıkan solgun beyaz yüzleri birer ampulmüş gibi görünür.

Yabancılar yalnızca erkeklerden oluşan kolektif bir ırktır. Bireysel bir farklılık göstermedikleri gibi, herhangi bir mimikten yoksun, hareket etmek yerine beyin güçlerini kullanan bir yapıları vardır. Bu özellikler onları insan olmanın verdiği canlılıktan uzaklaştırarak ortak bir amaç için çalışan robotlar gibi gösterir. Yeraltında bulunan karargahlarında, soylarını devam ettirmek için sürdürdükleri deneyler üzerinde sürekli çalışırken ve toplu bir biçimde ayarlama yaparak kenti değiştirirken görünürler. Yabancıların canlılıktan uzak, büyük bir makinenin parçalarını oluşturan karakterine karşın, bulundukları karargah hepsinin birer parçası olduğu büyük bir organik yapıya benzer.

Karargahın iskeleti Yabancıların içinde barındığı dev bir ağacın kökleri gibidir. Bu damarlı yapı aynı zamanda karargahın içinde bulunan merdiven veya platform korkuluklarında ve karağahtaki dev saatin üzerinde bulunan desende de görülür (16). Yabancılar da bu organik yapının içinde hareket eden ve onun yaşamının devamını sağlayan küçük hücreler gibi görevlerini yerine getirmektedir.



17

Karargah aynı zamanda dairesel bir yapıya sahiptir. Dairesellik Yabancıların ve onlara deneylerinde yardım eden Dr. Schreber'in bulunduğu mekânların ortak özelliğidir. Doktorun laboratuvarı ve sık sık bulunduğu kapalı havuz, aynı Ya-

bancılarının karargahı gibi merkezi, dairesel bir yapıya sahiptir (7, 17).

Filmin sonunda, daireselliğin yalnızca karargah ve iç mekânların karakteri olmadığı, tüm kentin ana yapısını oluşturduğu anlaşılır. Yabancıların insanlar üzerinde deney yaptıkları yer aslında, uzay boşluğunda asılı duran dairesel bir platformdur



18



19

(18). Yabancıların karargahları ise bu platformun altında bulunur. Filmin başlarında Dr. Schreber'in laboratuvarında görülen, üzerinde deney yaptığı dairesel labirentte bulunan fare bu kentte yaşayan bir insanın metaforudur. Yabancılar, aynı bu farenin bulunduğu labirent gibi oluşturdukları kentin küçük bir modeli üzerinde, kentte o gün yapacakları değişikliklere karar verirler (19).

Film boyunca kentin formuna göndermeler yapılır: Murdoch'ın öldürdüğü iddia edilen kadınların üzerine çizilen şekiller, farenin bulunduğu labirent ve dedektif Walenski'nin odasının duvarlarına ve tavanına çizdiği spiraller gibi. Walenski neler olduğunu anlamak için onu ziyarete gelen dedektif Bumstead'e şunları söyler: *"Son davada metroda çok zaman geçirdim. Daireler içinde dolandım, daireler içinde düşündüm. Bu kentin her bir karışını dolaştım. Buradan çıkış yok."*

Murdoch kentten bir çıkış yolu bulabilmek için Dedektif Bumstead ile birlikte Dr. Schreber'i onları Deniz Kabuğu Kumsalı'na götürmesi için tehdit eder. En sonunda ulaştıkları yer üzerinde kumsalın posterinin bulunduğu tuğla bir duvardır (20). Duvarı kırıp ardındakini görmeye çalışan Murdoch ve Bumstead ancak o zaman uzay boşluğunda yüzen bir platformun üzerinde olduklarını anlayabilir. Dr Schreber'in yardımıyla Yabancılar nasıl karşı koyabileceğini öğrenen Murdoch onların güçle-



20



21

rini kullanarak karargahlarını yerle bir eder. Kentin kontrolü kendi eline geçse de gerçekte kim olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyecektir. O da gücünü anılarındaki tek yer olan Deniz Kabuğu Kumsalı'nı kurmak için kullanır. Yabancıların kenti değiştirmek için kullandıkları makinenin de yardımıyla kenti çevreleyen duvarların etrafına bir okyanus 'yapar' ve platformun yüzünü bir yıldıza doğru çevirerek Karanlık Kent'te güneşin yükselmesini sağlar (21).

Film Noir

Karanlık Kent, *film noir* (kara film), daha doğrusu *future noir* (kara gelecek) tarzında bir filmidir. **Janey Place** ve **Lowell Peterson**'a göre kara filmin beş temel özelliği vardır (1974). Bunlar loş aydınlatma, gölgeler ve/veya yansımalar, klostrofobik çerçeveleme, dengesiz kompozisyonlar ve muazzam alan derinliğidir. Doll ve Faller bu özelliklere üç tane daha eklemiştir. Bunlar da kent manzaraları, yağmurdan ıslanmış bir çevre ve kostümlerdir, özellikle trençkotlar, vatkalı giysiler ve ince topuklu ayakkabılar (Özakın, 2007, 101-02). **Karanlık Kent**'te bu özelliklerin neredeyse hepsi görülür.

Filmde aydınlatma dengesiz ve loştur (22). Işıklandırma çerçevenin büyük bir



22



23

kısmını karanlıkta bırakırken çok az bir bölümünün direk ışığa maruz kalmasını sağlar. Bu da görüntünün yüksek kontrasta sahip olmasına neden olur. **Karanlık Kent**'te büyük çoğunluğu karanlık olan karelerin yalnızca küçük bir bölümüne odaklanılır ve mekanın bir kısmı aydınlatılır. Sokak lambalarıyla araba farları karanlık caddelerin yalnızca belirli kısımlarına yoğunlaşır. İç mekânlarda güçlü ışıklar yerine zayıf, çok küçük bir alanı aydınlatan lambalar kullanılarak yalnızca lambaların bulunduğu bölgeler üzerine yoğunlaşılır.

Gölge de **Karanlık Kent**'te önemli rol oynayan bir unsurdur (23). Görsel özelliklerin yanı sıra filme merak ve heyecan katar. Yabancıların film karesine girmeden önce görülen, olduklarından daha uzun ve büyük gölgeleri onları daha da yabancılaştırır. Filmde önemli rol oynayan gölgelerin kaynağı dramatik, belirli bölgelere odaklanan aydınlatmadır. Bu aydınlatma şekli çoğu zaman insan figürlerinin de birer silüet olarak görünmesine yol açar. Filmde klostrofobik çerçeveleme elemanları olarak kapı, pencere, merdiven ve gölge kullanılır (24). Bu elemanlar film karesinde ön plana çıkarak insanlardan önemli hale gelirler. Bu da insanların kendilerinin, dünyalarının ve duygularının arka planda kalmasına yol açar (Place ve Peterson, 1996, 68). Dengesiz kompozisyonlar da **Karanlık Kent**'te sık sık görülür (24). Figürler kareye düzensiz açılarla yerleştirilirler, bu da değişken ve güvensiz bir dünya yaratarak, her zaman ani ve beklenmedik bir şekilde değişebileceği izlenimi yaratır (Place ve Peterson, 1996, 68). **Karanlık Kent**'te görülen, bu izlenimden fazlasıdır. Kent sürekli olarak gerçek bir değişim içindedir.

Kent manzarası da filmin önemli noktalarındandır. **Karanlık Kent**'te insanların gözünden görünen sokaklar kadar, kentin tepeden, binaların çatılarından görünümü de sık kullanılır. Yabancıların yaptığı değişimlerle kent manzarası devamlı olarak değişse de, kentin içindeki zıtlıklar korunur. Mimarisiyle kalabalıklaşan sokakları insansızlıkla boş görünmeye, geçirdiği değişimlerle yaşayan kent terk edilmiş caddeleriyle cansız görünmeye devam ederken, kalabalık mimarisine



24



25

rağmen tüm kenti kaplayan kahverengi, kentin kendi içindeki uyumunu korumaya devam eder.

Filmdeki kostümler de kara film türüne uygun olarak seçilmiştir. Kıyafet seçimi filmle uyumlu bir biçimde koyu renklidir. Yağmur sonrası ıslaklığının da görüldüğü sokaklarda, insanlar trençkotlar ve fötr şapkalarla dolaşırlar. Sayıca az olan kadın karakterler genellikle etek, vatkalı ceket ve topuklu ayakkabı giyerler. Kentte baştan aşağı siyah trençkot ve şapkalılarıyla dolaşan Yabancılar ise karargahlarında da organik bir görünüme sahip uzun, siyah, deri kostümler giyerler (24, 25).

Bu özelliklerine ek olarak, Place'e göre, kara filmin bulundurduğu dünya görüşü paranoyak, klostrofobik, ümitsiz, kötü sona mahkum, geçmiş tarafından önceden belirlenmiş ve belirgin bir ahlaki veya kişisel kimlikten yoksundur (1990, 41). Kent de Place'in gösterdiği karakterlere uygun olarak karanlık, kasvetli, değişim içinde olmasına rağmen canlılıktan yoksun, basıcı bir havaya sahiptir. Hatta bunların bazıları kentin sahip olduğu izlenimden çok kentin gerçekleridir. Güneşin hiç doğmadığı kent sürekli olarak karanlıktır, geçmişi ve geleceği Yabancıların kontrolünde olan, sınırlarla çevrili, kaçış imkanı bulunmayan klostrofobik bir yerdir.

Karanlık Kent gerçek dışı öyküsünün yanı sıra kullandığı mimari dille de öne çıkan bir filmidir. Hikâyede yaratılan gerçek dışı dünya mimarlıkla hayat bulur. Kentte kullanılan mimari üslup ve ayarlamayla meydana gelen üsluplar arası geçişler kentin kalabalık görünümünü meydana getirir. Yaratılan dairesel dünya hapsolmuşluğu destekleyerek, insanları merkezine doğru iter. Filmin adım adım aydınlanan konusunu yine adım adım aydınlanan karanlık mekânları destekler. Gerek iç gerekse dış mekânlar filmin konusuyla bir bütün oluşturarak, verilmek istenen karanlık, klostrofobik, karışık ve eskimiş etkinin yaratılmasını sağlar. Filmin hikâyesiyle kullanılan mimarlık arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda, mimarlığın **Karanlık Kent**'te ayrı bir mesele olarak ele alındığı ve ayrıntılarıyla işlendiği görülür.

Kaynaklar

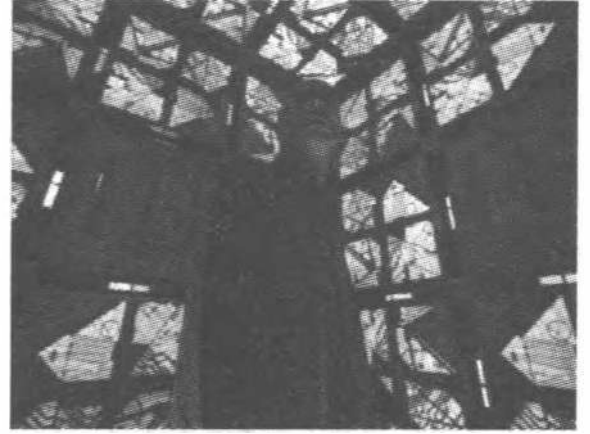
· Blackwelder, Rob, 1998. Visions of 'Strangers' Dance in his Head, <<http://splicedwire.com/features/proyas.html>>, erişim 6 Temmuz 2007.

KÜP: KONTROLDEN ÇIKMIŞ BİR “MÜKEMMEL”

arzu beyza yanar
izmir ekonomi üniversitesi

Kanadalı yönetmen **Vincenzo Natali**'nin imzasını taşıyan 1997 yapımı **Küp** düşük bütçesine ve popülariteden uzak mütevazı oyuncu kadrosuna rağmen uluslararası kült filmlerden biri olmayı başarır. **Küp** prestijini önemli ölçüde dahiyane kurgusuna ve oyuncuların performansına borçlu, gene de filmdeki diğer bütün öğeler gibi kurgu da karakterler de mekânın gölgesinde kalmaktan kurtulamıyor. Öyle bir mekân düşünün ki hem itici ve soğuk hem de kusursuz, tıkr tıkr işleyen bir sistem: kocaman bir küp. Altı kenarının altısının da birbirinin aynı olduğu, standart, tekdüzeliğin hüküm sürdüğü sıkıcı bir form bu filmde seyircinin dikkatini film boyunca üstünde tutabilecek kadar gizemli bir nesneye dönüşüyor. Bir grup insan, bir mimar, polis, matematik öğrencisi, doktor, hapishane kaçkını ve bir zihinsel engelli, uyandıklarında kendilerini bu gizemin içinde hapsedilmiş buluyorlar. Bu insanlar oraya nasıl geldiklerini, nerede olduklarını ve kimin bu şekilde kendilerini hapsedmiş olabileceğini bilmiyorlar. Kapalı bir mekanda, tanımadıkları insanlarla hapsolma durumu, klostrofobi ve mekânın insan psikolojisi üzerindeki etkileri film boyunca çeşitli açılardan irdeleniyor.

Film Alderson'ın uyanıp bulunduğu mekânı anlamaya çalıştığı sahne ile açılıyor. Daha o andan itibaren film mekanla ilgili kısıtlı da olsa bilgiler vermeye başlıyor. Alderson yarı ölü gibi hareketsiz bir vaziyette alışılmışın dışında bir mekanda uyanıyor. Bu mekân herhangi bir insanın çevresinde görmeye aşina olduğu bir mimari ürüne benzemeyip mimarlığın hem biçimsel hem de sosyal bütün içeriğini reddediyor. Tipik bir bina, işlevi ne olursa olsun en azından dış duvar, bölme duvar, strüktürel eleman, pencere, kapı gibi temel mimari elemanları içerir. Küp bunların çoğuna sahip olsa da, bu bina elemanları sadece işlevsel özelliklerini koruyabilmiş durumda, yani ne kapı kapı gibi duruyor ne de duvar duvar gibi. Kimliklerini yitirmiş mimari elemanlarından dolayı, mekan teknolojinin insan hizmetine sunduğu ve sonradan durdurulamadığı için bir şekilde kontrolden çıkmış bir mekanizma gibi işliyor.



Kübün kenarlarına birçok kablo döşenmiş. Kenarlar her biri farklı desen oluşturan altı bölmeye ayrılmış olsa da bu desenler görsel açıdan bir bütünlük sağlamayı başarıyor. Her bir desen çizgisel, dairesel ve üçgen biçiminde iki boyutlu geometrik şekillerden oluşmaktayken birbirlerini açısız rotasyonlarla tekrarlamaları bu bütünlüğü sağlıyor. Bu tekrarlar ve bütünlük duvar, zemin ve tavan vurgusunu kaldırarak hepsini birbirinin devamı gibi gösteriyor. Bunun da mekâna katkısı yadsınamaz, her bir küp hapishane işlevi gören, sınırları çizilmiş mekânlar olmasına rağmen, bu tekrarlamalar mekâna bir çeşit sonsuzluk hissi veriyor.

Tavan, zemin ve duvarlar birbirinin aynı. Her birinin merkezinde sürme çelik bir kapı bulunuyor. Görsel açıdan kapıyla uzaktan yakından alakası olmayan bu elemanlar tipik bir kapının temel işlevi olan erişimi üstlenmişler. Her bir kapının pusula iğnesine benzeyen dairesel bir kolu var. Kolun 360 derece saat yönünün tersine çevrilmesi, sonra da arkaya ve aşağıya doğru iktirilmesiyle kapı açılıyor. Mekânın bir hapishane olduğu göz önüne alınırsa, kapı işlevi gören bu elemanların bu kadar göz önünde olması, hatta her bir duvarda vurgulanması oldukça ilginç. Gerçi bunun nedenini tahmin etmek zor değil. Kapılar mahkumları öldürücü tuzaklara yönlendirmeyi amaçlıyor. Kapıların bitişiğinde bulunan ve yatay borulara benzeyen dar, metalik, lineer elemanlar gemici merdiveni gibi iş görerek bir küpten diğerine geçişi sağlıyor. Pencere kavramı fiziksel ve işlevsel açıdan bu yapıda yer almıyor, ne çerçeve var ne de cam. Hatta pencereyi çağrıştıracak en ufak bir ayrıntı, söz gelişi şeffaf bir yüzey bile yok. Fakat kapı görevi gören elemanların zeminde başlamaması ve mahkumların bu kapıları bitişik kübün içini görebilmek için kullanması kavramsal açıdan pencereyi çağrıştırıyor.

Kübün beton ya da taş gibi bir strüktürel malzemeye sahip olmadığı su götürmez bir gerçek. Küp yüksek teknolojiyi her biriminde yansıtan opak panellerden yapılmış bir metal labirent. İçerdiği yüksek teknolojiyi bir kenara bırakıp salt biçimsel açıdan düşünüldüğünde küp tekdüzelik bakımından tavla zarından farklı bir forma sahip değil. Düzenlilik ve strüktürel çerçeve yapının taşıyıcı sisteminin yapısal çelik iskelet sistemi olduğunu doğruluyor. Bu tip konstrüksiyonda ölü ve hareketli yüklerin tamamı strüktürel çerçeve tarafından taşınır. Bu yüzden de dış duvarlar taşıyıcı değildir. Çatı ve zemin yükleri kirişlere iletilir. Üç boyutlu geometrinin en temel formu olan küp o kadar standart ve minimalist ki bu hem kübün sahip olabileceği potansiyel merak edildiğinden filme olan ilgiyi artırıyor hem de mekânın hapishane olma durumunu vurguluyor. Eğer kullanılan mekân küp gibi basit ve temel bir form değil de daha karmaşık ve düzensiz bir form olsaydı mekân bu kadar ön plana çıkamazdı.

Küpte hapsolmuş insanların hepsi de bir şekilde “dışarıya” ulaşmaya çalışıyorlar ama küple dışarının bağlantısı karmakarışık, çünkü tek bir küp yok. Büyük küp sayısı belirsiz, pek çoğu ölümcül tuzaklar içeren küplerin birbirine bağlanmasıyla oluşuyor. Bu küplerin hepsi, tıpkı odaların evi oluşturması gibi, birlikte bir bütünü oluşturduğundan oda olarak adlandırılabilirler. Büyük küp teknolojik, simetrik ve yoğun bir labirent tam anlamıyla. Mahkumlar çıkışı bulmaya çalışırken bir küpten diğerine geçtiklerinde anlıyorlar ki bir kübün diğerinden tek farkı rengi. Bu renk değişimi esasen sinir bozucu olsa da büyük küpteki yerin tespiti açısından oldukça önemli bir rol oynuyor.

Filmdeki dolaşım kapıların yerine bağlı olarak yatay ya da düşey olarak değişiyor. Bütüne bakıldığında birbirine geçiş elemanlarıyla bağlanmış küp şeklinde odalar var. Bu geçiş elemanları, mimari bağlamda eşikler olarak düşünülebilir. Eşik bu filmde üzerinde durulması gereken bir öge çünkü bir kübün renginden başka yegane ayırıcı özelliği eşiklerde bulunan rakamlar. Bu rakamlardan başka hiçbir veri olmadığından rakamlar matematik öğrencisi Leaven’ın sonsuz deneme yanılma

hesaplamalarında yer alıyor. Matematiksel hesaplamaların ve rakamların bu kadar ön planda yer alması mekânın bir makine gibi kusursuz ve akıllıca işlediğini gösterirken aynı zamanda filmin türünün de bilim kurgu olduğunu vurguluyor.

Film daha ilk sahnesinde seyircinin kafasında gizemli kübe ve karakterlere yönelik pek çok soru işareti oluşturup seyircinin dikkatini ayakta tutuyor. Film boyunca ve hatta filmin sonunda bu soruların hiçbirine cevap verilmiyor. Yönetmen film boyunca seyircinin aklına takılan “neden, nasıl, kim” gibi can alıcı soruları açıklamak yerine bir süreci anlatmayı seçmiş. Bu, gelişen olaylarla birlikte gözlemlenen insan karmaşasına, onların değişen psikolojilerine ve tepkilerine odaklanan bir süreç. Yani başta klostrofobi olmak üzere güvensizlik, paranoya, şüphecilik, yalnızlık, egoizm ve sadizm gibi duyguların farklı insanlarda, farklı durumlarda gelişen olaylara bağlı olarak ortaya çıkışları ele alınıyor.



Tüm bu süreçte hedeflenen nokta özgürlük yani dışarıya ulaşabilmedir. Bu noktada en büyük düşmanları ise yine kendileri; kontrol edemedikleri korkuları, kibirleri, hırsları ve sakladıkları sırlar. Mimar olan Worth bir tartışmalarında büyük kübün dış kabuğunu kendisinin tasarladığını itiraf ediyor ve gizlenmiş bir kapının olduğunu söylüyor. Leaven kübün bütün ebatlarının 14

feet olduğunu hesaplıyor ama tek bir küpten yola çıkarak büyük kübün ebatlarını hesaplayamazdı çünkü kübün içinde bir de boşluk var. Leaven bu tartışmada içinde bulundukları büyük yapının aslında bir küp olduğunu öğreniyor ve eşikteki rakamlarla Descartes teoremi arasında doğrudan bir ilişki kuruyor. Eşikteki rakamlar koordinat sisteminin parametreleri gibi davranarak bulundukları kübün büyük küp içindeki yerini matematiksel olarak ifade ediyor. Bu şekilde Renée **Descartes**’ın koordinat sistemini parametrelerle kullanarak kübün görselleştirmesini yapmış ilk matematikçi olmasına akıllıca gönderme yapılmış. Böylece odalara kimliğini veren, onları özel kılan iki faktörün olduğu görülüyor: odaların renkleri ve eşiklerde bulunan rakamlar. Kurbanlar hapisanelerinden kurtulmaya çalışırken sadece bu bilinmezliklerle değil aynı zamanda bazı odalarda bulunan öldürücü tuzaklarla da baş etmek zorundalar. Küplerin bazıları kimyasal, ses ya da hareket algılayıcı sensörlerle döşenmiş. Örneğin filmin başlarındaki bir sahnede, daha önce defalarca hapisaneden kaçmayı başarmış olan firari Rennes bu tuzakların hangi odalarda olduğunu saptayabilmek için bir yöntem geliştiriyor. Bu yöntemle göre bot iplerinin birbirine bağlanmasıyla uzun bir halat oluşturuluyor ve halatın ucuna bot bağlanıp odanın içine fırlatılıp çekiliyor. Bu yöntem bir süre işlese de sonraki denemelerinde güvenli olduğunu sandıkları odanın aslında insan vücudundan yayılan kimyasalları algılayıcı sensörlerle döşenmiş olduğunu anlıyorlar. Bu deneme-yanılma yöntemi Rennes’in ölümüyle sonuçlanırken, diğerleri de bot metodunun her zaman işe yaramayabileceğini, çünkü hesaba katamayacakları farklı tuzakların var olduğunu anlıyorlar.

Bütün bu süreç, özellikle de her odanın tuzaklı olabilme potansiyeli, başlangıçtan beri değişmekte olan karakterlerin gözlemi açısından oldukça önemli. Örneğin sadist eğilimler sergileyen, başından beri kaba kuvvet simgesi haline gelen polis Quentin ile insancıl eğilimler gösteren Holloway sürekli olarak karakter çatışması içindeler. Özellikle dış kabuğa ulaşmak için sese duyarlı sensörlü odadan geçmek zorunda olduklarında zihinsel engelli Kazan'ı yanlarına alıp almama konusunda, ona ihtiyaçları olduğunun farkında olmadan, çatışıyorlar. Quentin bu kaçış mücadelesinin en büyük düşmanı aslında, hem kurtulma adına yararlı hiçbir şey yapmıyor hem de egoistliğiyle herkese zarar veriyor. Onlar dış kabuğa kadar ilerlediklerinde bile hâlâ dışarıyla ilgili hiçbir bulguya rastlayamıyorlar, gördükleri tek şey zifiri karanlık. Kaçınıcı katta olduklarını bilmediklerinden, birbirine bağladıkları elbiselerden halat oluşturuyorlar. Aşağıya sarkmak için Holloway gönüllü oluyor. Oluşturulan iple aşağıya sarkıp bakıyor ama bir şey bulamıyor. Geri çekilmesi gerektiğinde ipi tutabilmiş olan tek kişi Quentin olaya kaza süsü vererek Holloway'ı ölüme terk ediyor.

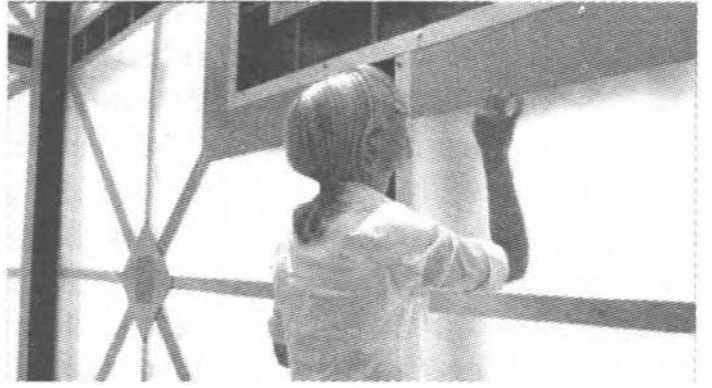
Diğer dördü bir odaya geldiklerinde Rennes'in ölü bedeniyle karşılaşıyorlar. Hepsi de bunu o an için şaşkınlıkla ve umutsuzca karşılasa da aslında bu hepsi için bir dönüm noktası teşkil ediyor. Çünkü odaların düşündükleri gibi sabit olmadığını anlıyorlar. Büyük küp sürekli hareket halinde. Bu hareket tam bir devir. O zaman anlaşılıyor ki daha önce bulmuş oldukları, koordinatı 26'dan büyük oda aslında anahtar mekân. Çünkü bu oda kübün dışında kalıyor, başlangıçta bir köprü gibi davranan bu oda daha sonra hareket ediyor. Dolayısıyla köprü görevini sadece orijinal pozisyonunda yani kısıtlı bir süre için muhafaza edebiliyor. Büyük küp kilitli bir bilmece gibi, sadece bütün odalar ilk yerlerine döndüklerinde kilit açılıyor.



Özetle, **Küp** dahiyane bir kurgunun yaratıcılıkla birleştiği, içinde pek çok sembolik anlam barındıran bir film. Kusursuz işleyen, kontrolden çıkmış bir küpte insan karmaşası ve karakter analizleri yapılıyor. Yönetmen bazı nedenleri, nasılları açıklamak yerine bir süreci anlatmayı seçmiş. Aslında hiçbir şey tesadüf değil, küpte bulunan tüm insanlar bir bütünü oluşturarak bir düzeni temsil ediyorlar. Hepsinin de bu düzen içinde meslek ve yetenekleriyle bağlantılı bir görevi var. **Küp** hem sosyal hem de mimari açıdan üzerinde durup düşünülmesi gereken bir film. Sosyal açıdan filmin verdiği çok net bir mesaj var: Varoluşun esas amacı ayrı ayrı bireyler yaratmak değil dayanışma içinde olan bir toplum yaratmaktır. Mecazi olarak ise yönetmen hayat, tanrı, cennet, cehennem karmaşasını bu küpte temsil etmeye çalışmış olabilir, belki de yedi ruh cenneti hak etmek için mücadele ediyor. Buna göre sonunda gün ışığıyla simgelenmiş cenneti bir tek Kazan hak etmiştir.

Sosyal açıdan bir diğer metafor içinde bulunan düzene ya da bürokrasiye yapılan göndermeler. Buna göre bürokrasi kübün ta kendisi aslında, bürokrasi insanların iş bölümü yapmasını öngörür, tıpkı küpteki insanların takım halinde ça-

lışmak zorunda olması gibi. Hiçbir şeye neden bulmaya çalışmayan, her şeyin rastlantısal olduğunu düşünen tasarımcı Worth tasarladığı kabuğun amacını bile hatırlamıyor. Ama herkes bir şekilde bu kaosa dahil, çünkü filmde tasarımcının söylediği gibi *“içine insan koymazlarsa anlamsız olduğunu kabul etmek zorundalar.”*



Küp mimari açıdan hiç şüphesiz kayda değer bir film. Bu ironik bir bakış açısı olabilir, öyledir de, ne de olsa film mimarlığı görmezden geliyor. Filmde ne bir mimari eleman, ne bir bina, ne de kent ya da kırsala dair bilgi var. Mekânın sabit bir mekân olmaması da filmdeki en şaşırtıcı sonuç olarak göze çarpıyor. Öte yandan film boyunca dışarı ve içerisi ayrımı ya da ilişkisi vurgulanıyor. Küp tamamen insan elinden çıkma yapay bir mekân. Ne bir pencere ne de bir açıklık var. Doğal olan hiçbir şey yok. Bu yüzden de özgürlük dışarıyla temsil ediliyor, dışarı gün ışığıyla.

“Vincenzo başkasının elinde saçmasapan bir şeye dönüşebilecek olan bir hikayeyi heyecanlı ve gerilim dolu bir şeye dönüştürebilme yeteneğine sahip.” diyor **Matt Brodlie**. **Natali** görsel detayları atlamayan bir yönetmen, örneğin renklerin kullanımını filmde önemli bir yer tutuyor. Kazan'ın sürekli olarak korktuğunu söylediği kırmızı oda aslında hem ilk hareket ettikleri odadır hem de çıkış odası.

Öte yandan karakterlerin bu kadar birbirinden farklı olması ve sokakta rastlayabileceğimiz kadar gerçekçi olmaları filmi daha da ilginç hale getiriyor. Bilim kurgudan hoşlanmayanlara ya da matematiksel hesaplamalarla alakası olmayanlara bile bu film önerilebilir. **Peter Anderson** *“Küp yoğun, bazen korkutucu ve sık sık rahatsız edici. Gene de iyi yönetilmiş, iyi kurgulanmış ve bu yüzden izlenmeyi hak ediyor.”* diyor. Evet, rahatsız edici, ölüm tehlikesi bir yana insanlar kendi doğal çevrelerinden uzak kaldıklarında bile depresyona girebilirler. Bu noktada kübün modernizmi çağrıştıran yapısıyla **Le Corbusier**'nin *“Ev yaşamak için bir makinadır.”* sözünü ilişkilendirirsek küp insan doğasına aykırı bir makinadır. Modernizm ekonomi bağlamındaki amaçlarına ulaşmak için minimalizm ve standardizasyonu öngörür. Standardizasyon ise yaratıcılığı ve özgünlüğü kısıtlayan tekdüzeliğiyle insanların rahat ve hatta mutlu hissedebilecekleri mekânlar değil ancak makinalar tasarlanabilir. Makina gibi teknik bir oluşum insan doğasına bütünüyle aykırıdır, hele bu makina tanımadığınız insanları da barındırıyorsa. En basit anlamda asansörü ele alırsak, asansörde kalınan kısa süreye rağmen hiçbir insan tanımadığı insanlarla kapalı bir makinada kalınca kendini rahat hissetmez, çünkü onlar hakkında hiçbir şey bilmiyordur. İşte **Küp** de pek çok soru sorarak bu bilinmeyene yolculuğu vaat ediyor, ancak cevapları seyirciye bırakıyor.

Kaynaklar

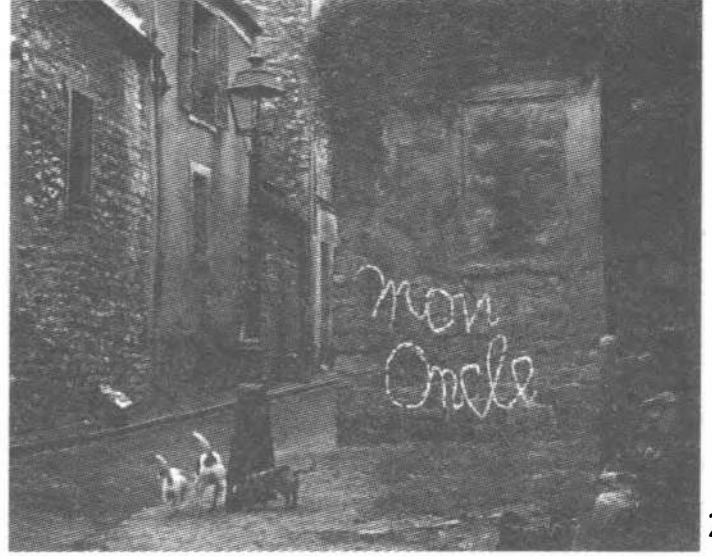
http://www.tpub.com/content/engineering/14071/css/14071_31.html

MON ONCLE İLE MODERN MİMARLIKTAN YEREL MİMARLIĞA YOLCULUK

merve ulucan
mimar / izmir ekonomi üniversitesi



1



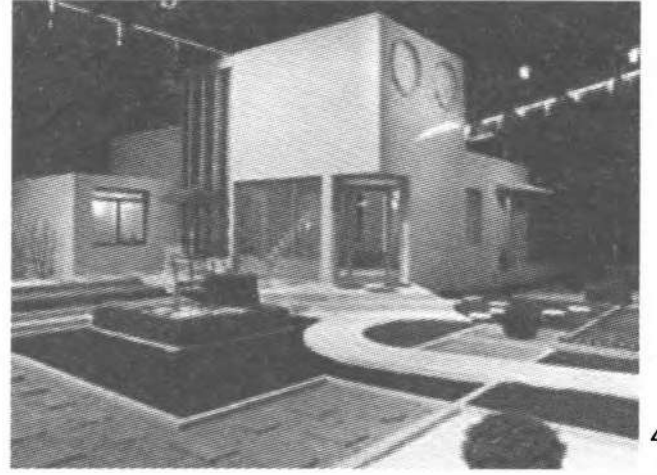
2

Film modern bir yapının şantiyesinden bir kesitle başlar. İzleyici önce yapıyı ve şantiye bilgilerini içeren büyük tabelayı görür. Tabelada, alıştığı üzere, binanın inşaatı ve kadrosuyla ilgili bilgileri okumayı beklerken yazıların aslında filmle ilgili bilgiler olduğunu fark eder (1). Kameranın aşağıya kaymasıyla tabelanın alt kısmında yazılan “bir **Jacques Tati** filmi” ibaresini okur ve bunun filmin jeneriği olduğunu anlar. Yönetmen filme bu şekilde başlayarak filmin mimarlık üzerine olduğunun ipuçlarını verir. İsmi mimarların adının yazıldığı levhada kullanmasından **Tati**’nin bu filmin mimarı olduğu anlaşılır. Bu sahneden hemen sonra seyirci farklı bir dünya ile tanışır. Bu kez **Dayım** (Mon Oncle, 1958), filmin adı, eski bir taş evin duvarına beyaz tebeşirle yazılmıştır (2). Seyirci inşaat alanında duyduğu rahatsız edici makina seslerinden sonra bu sahnede köpeklerin havlama seslerini arka fonda klasik müzikle birlikte duymaya başlar. Bu seyirciyi başka bir dünyaya götüren beklenmedik ani bir geçiştir.

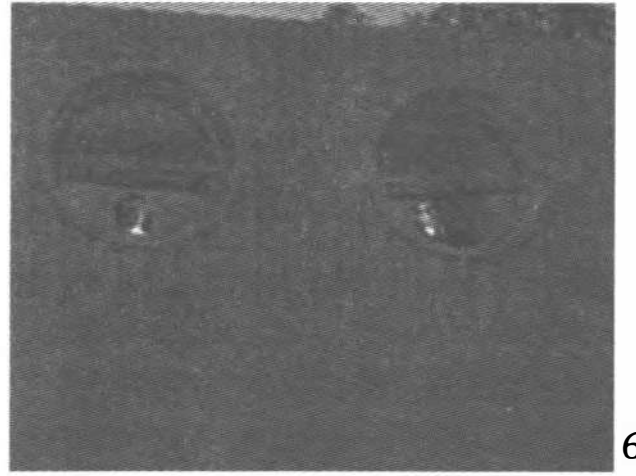
Modern komedinin ustası olarak gösterilen **Jacques Tati** filmin hem yönetmeni hem de başrol oyuncusudur. Modernizm ve teknolojik değişimlerden hoşlanmadığı bilinir. Filmlerinde seyirci bu yaklaşımını kolaylıkla hisseder. Modernizmin ve kapitalizmin insan hayatı üzerindeki etkileri temalı filmler çekmiştir. **Dayım** modern yaşamın eleştirilmeye başlandığı yıllarda 1958’de Paris’in farklı bölgelerinde çekilmiştir. Film başkahramanı Bay Hulot’nun Paris’in kendi yaşadığı eski bölgesiyle, kız kardeşinin (Arpellerin) yaşadığı yeni bölgesi arasındaki yolculuğunu konu alır. İzleyici Bay Hulot bu bölgeler arasında gidip geldikçe yerel ve modern mimarlık arasındaki farklılıklara tanık olur.

Mark Lamster “*Dayım*’ın günlük yaşamda yaptığı savaş sonrasına ait değişimler henüz tamamen entegre edilememiştir. Eski ile yeni günler arasında hala fark vardır.” der (1995). Yerel mimarlık ile modern mimarlık arasında fark olduğu açık-

tır. Yerel mimarlık yerel ihtiyaçları karşılar ve kullanıcıları bununla yetinip modern olanı aramazlar. Yerel mimarlık modern mimarlıktan etkilenmemiştir ve içinde var olduğu çevresel ve tarihi bağlamı yansıtır.



Bay Hulot Paris'in eski bölgelerinden birinde bir çatı katında oturur (3). Burası insanların kazançlarını sokakta sağladıkları, sokaklarında çocukların oyun oynadığı, insanların oturup birlikte vakit geçirdikleri bir yerdir. Bay Hulot'nun kız kardeşi ise plastik fabrikası sahibi Bay Arpel ile evlidir ve ultra-modern bir evde yaşar (4). Ev minimalist bir tasarıma sahip olmakla beraber son teknolojiyle donatılmıştır. Arpellerin Gerard adında bir çocukları vardır. Gerard ebeveynlerinin yaşam tarzlarından pek hoşnut değildir. Onun için önemli olan her çocuk gibi oyun oynamaktır. Bay Hulot Gerard'a oyun ve eğlence dünyasını sunan tek kişidir. Gerard Bay Hulot'nun yaşadığı dünyada kendisini mutlu hisseder (5).



Bay Hulot kendi evinden kız kardeşinin evine gittikçe seyirci mimari bir geçişe tanık olur. Filmdeki iki ana ev mimari açıdan birbirinden çok farklıdır. Modern ev beyaz boyalı duvarlara sahiptir. Yerel ev ise boyanmamış, sıvanıp bırakılmıştır. Modern ev modern mimarlığın gereklerinden biri olan düz çatıya sahiptir. Yerel evinse alışılmış kırma çatısı vardır. İki ev malzeme olarak da birbirinden ayrılır. Yeni olanda beton, cam ve çelik kullanmasına karşın eski olanda taş ve ahşap kullanılır. Modern yerelden etkilenmemiştir, yerel de modernden.

Modern evin iç mekan düzenlemesi minimaldir. Evin içinde gereksiz hiçbir parçaya rastlanmaz. Modaya uygun plastik ya da alüminyum mobilyalar tercih

edilmiştir. Ancak kullanılan mobilyaların işlevsel oldukları söylenemez. Arpeller için estetik konfor ve işlevsellikten daha önemlidir. İnsanların modern mimarlık yüzünden karşı karşıya kaldıkları bazı problemler de filmde konu edilmiştir. Bahçenin ana tasarım kararları evi destekler niteliktedir, keskin bir geometriye sahip olan bahçe düzenli ve planlıdır. Yürüme yollarının düzeni basit değildir ve farklı döşeme malzemeleri kullanılmıştır. Bazı döşemeler, aynı birimlerin tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur. Kullanılan malzemeler genellikle pürüzsüz, parlak ve kaygandır. Yuvarlak değil de keskin hatlar tercih edilmesi düzenli olup değişken olmamayı destekler. Öte yandan yerel mimarlıkta kullanılan biçim ve elemanlar iç içe geçmiş ve kalabalıktır. Bölge, önceden planlanmamıştır ve bunun sonucunda düzensizdir.

Francois Penz ve Maureen Thomas Dayım için şöyle der: *"Sadece mimarlık değildir sorgulanan, bütün yaşam tarzıdır. Tati renkli pazarın ve kalabalık kafelerin düşkünlüğünün betimlemesini yapar ve seyirciye Paris'in simgeledikleri ile ilgili sonsuz bir görüntü sunar. Öte yandan Arpellerin villasının kullanıcıları üzerinde etkileri farklıdır, örneğin vücut dili bakımından ele alınırsa hepsi aynı değişmez sertliğe sahiptirler."* (1997, 64). Yerel yaşamın dinamikliğine karşın modern yaşam durağandır. Modern yaşamın gösterildiği sahnelerde seyirci insanları sokaklarda gezerken, çocukları oyun oynarken görmez. İnsanlar arabalarında dırlar ve yaşam mekaniktir. İnsanların hareketleri, yürüyüşleri, oturuşları hep aynıdır. Geleneksel yaşam ise kullanıcıları ile capcanlıdır. İzleyici yollarda satıcıları, konuşan insanları, at arabalarını görür.

Modern yaşamda her şey mekanikleşmeye başlar ve otomasyonla kontrol edilir. Mimarlık da teknolojiye etkilenir. Örneğin yuvarlak pencereler otomatik olarak açılır, kapılar sensörlüdür. Mutfaktaki teknolojik ekipmanlar karmaşıktır. Bay Hulot'nun alışık olmadığı bu makinalar kendisini rahatsız hissetmesine neden olur. Kendi dünyasında hayat daha basit ve sorunsuzdur.

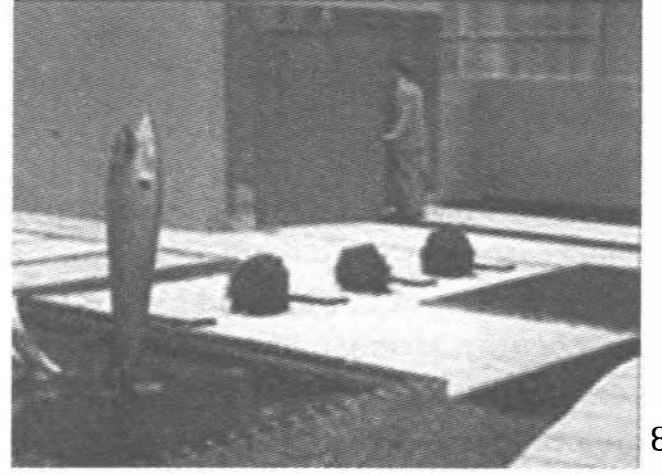
Film modernizme tepkisini modern yaşamın bazı dezavantajlarını göstererek sürdürür. Örneğin Arpellerin evinin garaj kapısındaki otomatik sensör sayesinde garaja bir nesne yaklaşıncaya kapı açılır ve kapanır. Bir sahnede Bay Arpel arabasıyla garaja girer ve garajdan çıkmadan önce köpeği kapının önünden geçtiği için garaj kapısı kapanır. Sensor köpeğin bu geçişini kapanma komutu olarak algılar ve Bay Arpel garajda karısıyla beraber kilitli kalır. Ayrıca Arpellerin villasında yapılan bir partide bahçedeki havuzun fiskeyi bozulur ve onu tamir etmek zorunda kalırlar. Bu partiyi mahveder. Bu örnekler izleyiciye modernizmde her şeyin sorunsuz yürümediğini ve otomatizasyonla her şeyin kontrol edilemeyeceğini gösterir. **Tati** teknolojiyi ve ona bağımlılığı insanların onu kontrol etmedeki başarısızlığını göstererek eleştirir.

Film aynı zamanda modernizmin içindeki aynılık üzerine gider. Örneğin bir oturma biriminin Arpellerin hem evinde hem fabrikasında kullanılması mobilyaların bile üniformalaşmasına bir işarettir. **Bazin** ve **Truffaut** ile yaptığı bir röportajda **Tati** şöyle der: *"Ben aynılığı rahatsız edici bulurum. Son günlerde hep aynı sandal-*

yenin üzerinde oturuyormuşum gibi geliyor. Kimisi kendini havaalanında hisse-der, kimisi bakkalda mı eczanede mi ayırt edemez. Oysa ben küçükken annean-nemle beraber kuaföre giderdim. Orada yerde talaş olurdu, biber ve meşe odunu kokardı". **Tati** modernizm ile gelen aynılık fikrinden memnun değildir ve *Dayım* ona bunu eleştirme şansı verir. **Tati** insanların nerede olduklarını tahmin et-mekte zorlanmalarından, ve iç mekan düzenlemeleri ile mobilyalarının farklı olmamasından hoşnut değildir. Geçmişteki iç mekanlara özlem duymaktadır. Üniformalaşma yalnızca iç mekan üzerinde etkisini göstermekle kalmaz, ayrıca dış mekanda da yansımaları görülür. Örneğin yuvarlak pencereler, hem Arpelle-rin evinde hem de fabrikasında kullanılmıştır (6, 7).



7



8

Tati iki farklı mimarlık tarzı arasındaki farklılıkları arka plandaki müzik ve ses efektlerini kullanarak da anlatır. Modern yaşamın gösterildiği sahnelerde seyirci sert, keskin sesler duyar. Fabrikada çekilen sahnelerde sekreterin topu-ğundan gelen sesler buna iyi bir örnektir. Ayrıca, seyircinin modern yaşamın soğuk tarafını daha iyi hissetmeleri için bazı sesler abartılır. Buna karşın Bay Hulot'un yaşamının gösterildiği sahnelerde daha sıcak sesler kullanılır. Seyirci sokaklardaki insan ve hayvanların sıradan seslerini duyar.

Penz ve Thomas Tati'nin sesleri kullanmasıyla ilgili şöyle der: "**Tati** sesin sa-dece mekanın doğası hakkında bilgi vermediğinin farkındadır (geniş mekanda sert yüzeylerin yankılanması gibi). Sesleri ekrandaki malzeme ve doku özellikle-rini tamamlamak için de kullanır." (1997, 66). **Tati** mimarlığın hem görselliği hem de işitselliği ile ilgilenir. Sesi mimari bir eleman olarak kullanarak görsel olarak yarattığı mimarlığı geliştirir. Böylece seyirci mekanı hem görsel hem de işitsel olarak hisseder. Örneğin modern evde geçen bir mutfak sahnesinde Bay Hulot karmaşık görünen bir makinaya dokununca ürkütücü bir sesle karşılaşır. Bu sahnede ses elemanı seyircinin mekanı daha kolay hissetmesi için kullanıl-mıştır.

Film modern dünyanın yanı sıra insanların arasındaki statü farklılığına tepki olarak çekilmiştir ve bu farklılık yine mimari bir dille eleştirilir. Modern evin bahçesinde stilize edilmiş balık şeklinde fıskiyesi olan havuzun kullanımı bu yaklaşıma iyi bir örnektir (8). Eve yabancı bir misafir geldiğinde Bayan Arpel kapıyı açmadan hemen önce havuzun fıskiyesini açar ve misafirini öyle karşı-

9



10

lar. Öte yandan eve gelen aileden biri ya da bir satıcıysa havuzun fiskeyesini kapatır. **Tati** mimari bir eleman olan havuzu statü farklarını açığa çıkaran bir eleman olarak kullanmıştır.

Film mimarlığın insanların yaşam şekilleri üzerinde etkilerinin olduğunu da gösterir. Örneğin modern ev dış dünyadan koparılmıştır, evi komşularından ayıran yüksek duvarlara sahiptir. Bay Hulot'nun evi ise dış dünyayla iç içedir ve seyirci içerisi ile dışarıyı arasında keskin bir ayrım göremez. Apartmanın önünde sokakla aynı seviyede oturma alanları oluşturulmuştur. Apartmanda Bay Hulot'nun ve komşularının kullandıkları ortak alanlar vardır. Evlere giriş de farklıdır, Bay Hulot kendi evine girmek için komşularının yaşama alanlarından geçer. Kullanılan alanlar iç içe ya da birbirine çok yakındır. Bir sahnede Bay Hulot'nun komşularından birinin bulunduğu mekandan başka bir mekana geçmeden önce gelen var mı yok mu diye kontrol ettiği görülür (9). Ayrıca, Bay Hulot evinin anahtarını kapının üzerine bırakır ve eve döndüğünde aynı yerde bulur. Yerel mimarlıkta mahremiyet ve güvenlik konuları modern mimarlıkla kıyaslandığında bir sorun teşkil etmez.

Tati Oyun Vakti (1967) filmindeki ofis binalarıyla ilgili şu yorumda bulunur: "Modern mimarlığa karşı olsaydım en çirkin binaları gösterirdim. Ama aksine Tativille'i yaptım ki kimse karşı çıkmasın. Yapabileceğimin en iyisini yaptım. Bu binalar güzel" (28). **Tati** direkt olarak modern mimarlığa tepki vermez. Onun tepkisi insanların hayatları üzerinde olumsuz etki bırakan modernizmin sonuçlarıdır. Modern evde geçen mutfak sahneleri filmin önemli sahnelerindendir. Bu seçimin tek nedeni, **Tati**'nin mutfak tasarımlarını eleştirmesi değildir, yönetmen tüketici toplumla daha çok ilgilidir. Bayan Arpel'in tek derdi modern ve son teknolojilerle tasarlanmış evi ve tam otomatik mutfığıdır. Evinde partiler vermeyi sever. Misafirlerini ağırlamaktan, onlarla vakit geçirmekten çok onlara sahip olduklarını göstermekten zevk alır (10). Bu onun toplum içinde var olmak, kendisini kabul ettirebilmek için seçtiği bir yoldur.

*"Filmin türü komedi olarak kabul edilir ancak **Dayım** insanların izleyip sadece güldükleri bir film olarak kabul edilemez. İlk bakışta seyirci Bay Hulot'nun modern yaşama adapte olamamasını izlerken güler. Fakat sonra **Tati**'nin Arpelleri*

*teknolojinin kölesi oldukları için suçladığının ve teknolojiyi kullanmak için başka bir yol önerdiğinin farkına varır. Film insanlara Arpeller gibi yaşarlarsa karşılaşacakları durumları gösterir. Filmin tamamını izledikten sonra seyirci **Tati**'nin amacını daha iyi kavrar. **Tati** bu konuda şu yorumda bulunur: "Arpeller istedikleri her şeye sahiptirler, her türlü başarıya ulaşmışlardır. Evlerindeki her şey yenidir: bahçe yenidir, ev yenidir, kitaplar yenidir. Ve bence onlar uyarılmalıdır, birisi Bay Arpel'in karşısına çıkıp demelidir ki: "Dikkatli ol, birazcık eğlenceden vazgeçmemelisin. Oğlun sadece dokuz yaşında ve sen onunla biraz vakit geçirmeli, eğlenmelisin. İnsanlar bunun bir mesaj olduğunu düşünüyorlar ama aslında değil, insanoğlu bir ev inşa eden birisine diyebilmeli ki dikkatli ol, yaptığın şey fazla iyi yapılmış olabilir." (www.tativille.com).*

Herhangi bir nesne mekanik olduğu zaman kullanıcılarını etkileyen bir mükemmelliğe yakın olabilir. Örneğin Arpeller sadece evleriyle ilgilidir, çünkü bu onlar için kendilerini toplumda göstermenin bir yoludur. Evlerini yaşam tarzlarını gösterdikleri bir vitrin olarak görürler. Yaşamda, mutluluk, sevgi gibi Bay Hulot'nun dünyasına ait olup Arpellerin ilgilenmediği bazı kavramlar vardır. Bu kavramlar insana insan olduğunu hissettirir. Arpeller, bu duygulara uzaktırlar ve kendilerini sadece evlerine endekslemişler, hayatlarını evleri üzerinden yaşamaktadırlar. Bu yüzden izleyici Arpelleri doğal bulmaz.

Dayım farklı mimarlıkları birbirleriyle ilişkileri ve geçişleriyle, başarılı bir şekilde gösterir. Bu filmi mekan kullanımı konusunda güçlü kılar. Seyirciye mimarlığın yanı sıra, mimarlığın değişmesiyle başka nelerin değiştiğini de gösterir. Otomasyon ve teknolojinin insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirir. Bunlar insanların yaşamlarını kolaylaştırmalarına rağmen, aynı zamanda onların robot gibi yaşamalarına da neden olur. Öte yandan yerel yaşamda insanlar hala kendileri gibi davranmaya devam ederler. Teknolojinin nasıl kullanılacağı insanların seçimidir. Bu seçim insanları ya tüketim toplumunun ve materyalizmin kölesi yapar ya da teknolojinin ve otomatikleşen hayatın yöneticisi.

Kaynaklar:

- . Fear, B. 2000. Architectural Design: Architecture+Film II, vol.70, no.1, January, Wiley-Academy, London.
- . Lamster, M., 1995. Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York.
- . Penz, F. ve Thomas, M., 1997. Cinema and Architecture, British Film Institute, London.
- . Tati, J., *Dayım*, Synopsis, <http://www.tativille.com>, Jacques Tati's Official Website, son erişim 22 Mart 2009.

SİNEMA KİTAPLIĞI

doğu şenkoy

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

der: seyide parsa
multilingual
2008 / 215 sf.



Bir derleme olan kitabımızın yazarları **Seyide Parsa, Dilek İmançer, Alev Parsa, Güliz Uluç, Mehmet Yılmaz, Zühal Özel, Seda Olgundeniz, Nazım Ankaralığil, Burcu Balcı ve Aslı Karamollaoğlu**. Kendine sorulacak olursa, anlamın açığa çıkarılmasını amaç edinmiş bir film çözümlemesi kitabı. Bir başka deyişle, anlamın karakterini kendine dert edinmiş; derdi *ne değil, nasıl*.

Yazarının her nedense adını vermekten kaçındığı giriş yazısında verilen bilgi ve açıklamaların çözümleme/eleştiri yazılarında çoğunlukla karşılığını bulmamış olmasına bir anlam veremedik. Ancak yazının asıl sorunu kullandığı çok sayıda kavram ve tanımın (metin, metin çözümlemesi, eleştiri, analiz, yapısalılık) birbiriyle olan ilişkisini içselleşmiş bir bilgiye dönüştürememiş olmasının göstergeleriyle dolu olması.

Öte yandan, eleştiri ve çözümlemenin girift ilişkisi ve çözümleme türleri olarak sunulan yaklaşımlar arasındaki geçişler/kapsama alanları açıklanamamış. Hiyerarşik duruş adına iki altbaşlık altında toplanmış izlenimi veren yazıların bu işlevsiz sınıflandırması da dolaylı yoldan sorunun varlığına bir başka kanıt; yaklaşımlar uzaklaşımların altını daha net çizmiş. Ancak, daha geniş bakılacak olursa, bu durumun tam da olması gerektiği gibi uygulama alanında zaten karşılığını bulamayan bir ayırıştırma olduğunu söylemek gerekiyor.

Göstergebilimsel araştırma türleri diye adları sıralanan çözümleme yaklaşımlarından (sign, paradigmatic!, syntagmatic! ve intertextuality!) hiçbirisi ne yönteminde ne de sonucunda göstergelere ve göstergebilime dayanıyor. Batı kuramsal evriminin geldiği noktada zorlama yapılar ve ilişkilerle kendi açmazını örüyor ve bir çıkmaz sokakta oyun oynuyor. Adları ne olursa olsun, amacı göstergebilimsel eleştiri/çözümleme olmayan yaklaşımlar uygulamada da amaçsız, anlamsız ve işlevsiz kalıyor. Oyun üçüncü dünya liginde de taklit emeklerle sürüyor.

Yazılara gelince, gösterge çözümlemeleri başlığı altındaki **Beynelmilel** film afişinin çözümlemesi öğretici ve eğlenceli; reklamlarla ilgili ve kitaba yabancı olan bir başkası ise serbest uçuştan mustarip, aşırı yoruma giren yazınsal göndermeleri

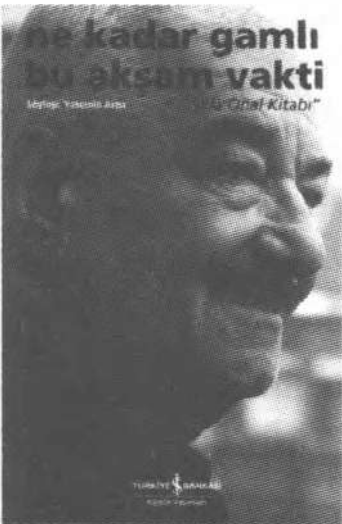
ise sadece matrak. Diğer yazılar arasında da **Others** filmi üzerine olan, ekonomik anlatısı ve amacı doğrultusunda sergilediği yaklaşımı ile farklı duruyor.

Kitabın göstergeleri en iyi anlayan, yaşayan, yakalayan ve değerlendiren yazıları nedense eleştirel çözümleme yaklaşımları (ne demekse!, sanırım olmuşlar ile henüz olamamışları ayrıştırmak için kullanılan bir psiko-discourse) başlığı altında toplanmış. Oysa göstergebilime saplanıp kalmasalar da gösterge avcılığının hakkını veren ve ideolojik, tür ve feminist eleştiri türlerine yaslanan bu yazılar kitabın ortalama değerini yukarılara çekiyor. Bu yazılarda fotoğraflara yer verilmiş olması da özenin bir başka göstergesi olarak bir rastlantı olmasa gerek.

Derlemeyi oluşturan yazıların belli bir plan çerçevesinde hazırlanmadığı, elde bulunanlardan bir derlemeye gidildiği daha ilk bakışta anlaşılıyor. Yayınlanmış yazılardan alınan destek bile kapsamı ve örneklemeleri geniş ve zengin kılmıyor. Çözümlemeler/eleştiriler ağırlıklı olarak Hollywood filmleri üzerine. Sığ suların güven verdiği bir gerçek ama zaman, bilgi ve enerjiyi sözünü daha seyrederken ortaya kusan ve haklarında zaten herşeyin yazılmış olduğu bu filmlere harcamak kolaycılık olmuyor da ne oluyor.

SAFA ÖNAL KİTABI NE KADAR GAMLI BU AKŞAM VAKTİ

söy: yasemin arpa
iş bankası yayınları
2009 / 476 sf.



1931'de başlayan ve yolu 1953'de sinemanın yolu ile kesişen bir hayatın, sahibi tarafından dile getirilen dönüm noktalarının bu eğlenceli anlatısı, sadece kendine tanıklık etmiyor; olaylar, tanıklıklar, anılar ve kişilerle ardına kadar açılan canlı bir belleğin labirentine konuk ettiği bizleri bu samimi kılavuzu aracılığıyla sinema tarihimizin yolculuğuna çıkarıyor. Geçmişe sıkı sıkıya tutunan bu melo kılavuz, geleceği dramdan ibaret olarak algılamakla bir dönemin sinema anlayışının da artık geçmişin malı olduğunu kanıtlıyor.

Yeşilçam ile bunca bütünleşmiş, melo ruhunu iliklerine kadar yaşayan **Önal**'ın bizi de ilgilendiren ve sık sık tartışılan iki konuda sitemi -belki de öfkesi- var ki bunları Yeşilçam'ın sitemi olarak da görebiliriz. Bunların biri emeklilik/sosyal güvenlik hakları konusunda, diğeri de bunca üretken ve başarılarla dolu olarak nitelediği sinemacı kimliğine dönük yapılan eleştiriler. İlki üzerine: *"...ev partileri veriyorsunuz, dünya güzeli kızlar, cumartesi öğleden sonraları geliyorlar, akşama kadar dans ediyorsunuz, eğleniyorsunuz, ona göre iki dirhem bir çekirdek giyiniyorsun, modayı izliyorsun, film kaçırmıyorsun, yeni bir müzik varsa dinliyorsun falan... ..hiç durmadan yazıyorsun... karşılığında*

artırabileceğin kadar değil, ama alıştığın yaşamı sürdürebileceğin kadar bir para veriliyor, elbet onu da yiyorsun. Beş kuruş artırmıyorsun, artırmak aklının ucundan geçmiyor!.." (sf. 329). İkincisi üzerine: *"Bir internet sitesinde 'Dört yüz senaryo yazmış da ne olmuş? Nitelik mi nicelik mi? Bu **Safa Önal**'ın başarısıysa, Türk sinemasının kederidir.' gibi bir yazı döktürmüş bir hanımefendi!"* (sf. 402). Devamlarını okumanızı öneririm.

Yeşilçam gerçekçi kriterlerle analiz edilmiyor. Karınca ile ağustos böceğinin rolleri birbirine karışıyor. Nicelik nitelik, nitelik de nicelik olarak kabul görüyor. Bunları son kez olsun, bir kez daha tartışalım.. ve bu defterleri artık kapatalım.

FİKRET HAKAN ESKİMEYEN YEŞİLÇAMLI

nigar pösteki
umuttepe yayınları
2009 / 296 sf.



Sinemamızın oyuncu tayfasının öne çıkan isimlerinden biri olan, emeğini kimsenin görmezden gelemeyeceği, eskimediği saptamasına bizim de katıldığımız **Fikret Hakan** üzerine gecikmiş bir çalışma. İlk olan her çalışma gibi ilgi çekici ve eksik giderici ancak beklentiyi artıran ve çitayı yetersiz bulmamıza neden olan bir tarafı da var. Sorunun kaynağı yazarın kurgusu da olabilir, oyuncunun sağladığı olanaklar da... kapalı kapıların ardını bilmiyoruz.

İçindekiler sayfasında 6., kitapta 7. bölüm olan 1960'lar Türk Sineması üzerine odaklanan bölüm, hem içerik olarak yeni birşey söylemiyor olması hem de kitabın anlatısını böldüğü için bize işlevsiz ve katkısız geldi. Bütün bu bilgiler filmlerin daha ayrıntılı olarak ele alınması sayesinde anlatının içine yedirilebilirdi düşüncesindeyiz.

Eskimeyen Yeşilçamlı'nın en renkli ve yararlı bölümü **Hakan**'ın öykü yazarı ve şair olarak portresini çizen son bölüm. Yazarın bu bölümdeki analizleri de sağlıklı. Ancak bu yoğunlaşma, **Hakan**'ın yönetmenlik anlayışı ve yönettiği filmler üzerinde daha ayrıntılı durulması gerektiği sonucunu doğuruyor. **Scognamillo** ile yapılan söyleşinin kitaba sağladığı bir katkı da yok.

Kitapta **Hakan**'ın kendisine 25 yıl kadar önce yönelttiği bir soru var ki samimi-
yetin ve bir de **Çitanak-Hakan** çatışmasının su yüzüne çıkmasının kanıtı olarak
okunmalı: *"Bunca yıl emek verdiğim adamdan gerekli yapıtları çıkaramamak sancısı... Ben bu adama niye bu kadar emek verdim ki?"* Burada sanatın dayanılmaz
ağırlığı yatıyor.

KADINA MELODRAM YAKIŞIR

Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri

hasan akbulut
bağlam yayınları
2008 / 371 sf.



Melodramlar ideolojik olarak yönlendirici popüler filmler midir? Melodram bazı auteurlerin elinde en azından izlenir hale gelirken ulusal sinema örneklerinde neden pespayelikten bir adım öteye geçemez? Melodram **R. W. Fassbinder** sinemasında ideolojik ve sosyal sorunlara yakın temas sürdürdüğü için mi sınıf atlamış havası verir? Melodramın tarihin herhangi bir döneminde Avrupalı entelektüellerce tanındığı olmuş mudur? Melodram sosyo-ekonomik bir baskı ürünü müdür yoksa o baskının yarattığı bir ürün müdür? Yeşilçam meloları hollyeuro melolarından sadece çekim ölçeği (front shots) kullanımından doğan bir farkla nasıl olup da radikal bir fark yaratabilir; ayrıca dünyanın geri kalanından farklı bir uygulama olmadığına göre bu farkın radikal bir yanı var mıdır?

Bu soruları sormamıza neden olan kitabımız melodramın kodlarını, melodram filmlerinin sosyal düzenin devamının sağlanmasındaki rolünü ve filmler özelinde de melo-toplum yapısı ve ruhunu ortaya çıkarmaya çalışıyor. Melonun hollywoodca tarihi, karakter ve anlatım kalıpları çözümlemesi girişi zengin kılmakta. Araştırmanın yapısı gereği olan tekrarların okuma keyfini zorladığı açık. Bir sayfada hollywood tarihinin özetini yapmakta (79); kitabı arşivlik kılmaya bu bile yeter. Bir başka sayfada bilimsel eleştirinin melodrama olan ilgisi üzerinde durulmakta (116); ancak mal iyi olmayınca bilimsel eleştiri ne yapsın? Günlük ve şiirin cinsiyetçi söylem uzantıları üzerine yapılan açıklama bizi erkekliğin ölümü üzerine düşünmeye itti (128). Bir başka cinsiyetçi açılım, patentini feminist kuramdan alan, kadının yüz ve bedeninin parçalı sunumunun kaynağında eril bakışın olduğuna dayanan söylem (175). Hayat pratiğinin cinsiyet ayrımı yapmadan doğruladığı bu saptama, bu söylemden yola çıkarak yapılan çözümlemeleri de eksik ve yanlış kılıyor. Kadın-melodram ilişkisine gelince, kitabın üzerinde düşünmemize neden olduğu olgulardan biri, sinemanın melo modelleri kadın dünyasından alıp paketledikten sonra yeniden kadın dünyasına sunması oldu.

Bazı filmlerde yapılmayan açıklamalara, söylenmemiş sözlere veya olmayan göndermelere rağmen yapılmış yorum ve varılmış kararlar var. Bunlar melonun baskın karakterinin ipleri eline almasından mı, yoksa yorumun sınır tanımazlığından mı, anlamadık.

Bu tür ciddi emek harcanan çalışmalara yakışmayan eksikleri var kitabın: görsel kullanımı sıfır –oysa ki ne kadar da fark yaratırdı- ve dizin yok. Redaksiyon ve isim hataları da göze çarpmakta. Öte yandan, melodram denilen ruh halini sadece

hollywood tarihi üzerinden anlatmanın sınırlı saptamalara neden olduğu kanısındayım. Yeşilçam melosu doğumelo ve batımelo niteliklerini bir araya getiren bir harman aslında. İşte bu nedenle Mısır ve Bollywood dikkate alınmalıydı. Ama gelin görün ki, melodram gerçekten de asıl hollywood'a yakışıyor.

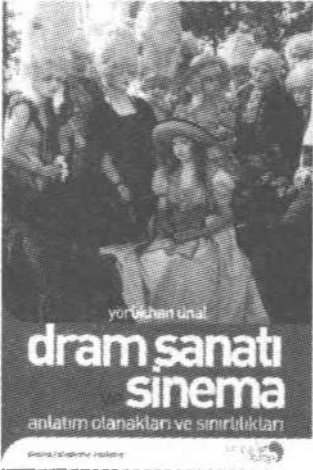
Melodram ve melodram sineması üzerine şu ana kadar okuyup bildiklerimizi olabilecek en derli toplu biçimde veren, ikinci bir kaynağı gereksiz kılacak derecede zengin bir kurguya sahip ve bütün bunların üzerine meraklısına melodramatik kadın imgeleri veren önemli bir çalışma.

DRAM SANATI VE SİNEMA

yörükhan ünal

hayalet kitap

2008 / 276 sf.



Anlatım formlarının doğuşunu hazırlayan nedenleri, yapılarını, gelişim evrelerini ve toplumsal yaşamla olan ilişkisini ayrıntılı ve örneklerle destekleyerek ortaya koyan kaynak niteliğinde bir yapıt. Epos-Drama çatlında yönünü dramaya çeviren, yaratıcı ve doğaç bir söylemden mekanik ve kuralcı bir yapıya evrilişin gereklerini ortaya koyan çalışma, dram sanatını önce dnalarına ayırıyor, sonra da tıpkı dramın yapısına uygun olarak dikiş izlerini görünmez kılıyor.

Kitabın bizi daha yakından ilgilendiren bölümü dramatik yapının sinematografik anlatımın evriminde üstlendiği rolü anlatıyor. Sinemanın kendi anlatım dilini yaratırken izlediği yol ve dramla kurduğu tatlı-sert ilişkinin dönüm noktaları tutarlı saptamalarla verilmiş. Dramatik yapının gelişme evreleri işlenirken egemen sinema tarihinin açtığı yol izlenerek sadece üç beş kişi ve iki ülke üzerinden gidilmesi ve onlar kadar önemli olan isimlerin yine yok sayılması tatsız olsa da adı geçenlerin rollerinin abartıdan uzak bir dille ortaya konulması yerinde olmuş. Bir de yazarımız film notlarını derlemek yerine filmleri kendi izleyip yazsaymış çitayı daha yükseğe taşımış, buna kuşku yok.

Birkaç nokta üzerinde fazla ayrıntıya girmeden durmakta yarar var: 1896 **Kiss** filminin **Kinetoscope** için üretilen ilk film olduğu bilgisi ağır bir hata. **Griffith**'in önceli olarak **Porter**'ı göstermek hem ara evreleri yok saydığı için eksik bilgiye dayanan hem de birilerini tarihten silmeye çalışan tarihsel hatalardan birinin tekrarı. Görsel ve dizin yok.

Sinema drama ile tanışınca ne olmuş, tanışmış da iyi mi olmuş... sorularına yanıt arayanlar veya yanıtlarına çeşni katmak isteyenler için sağlam bir kitap.

SENARYO YAZIMI**Sinema ve Televizyon İçin****william miller****çev: yılmaz büyükerşen, nesrin esen, yalçın demir****hayalbaz kitap****2009 / 280 sf.**

Bazı çeviri yetersizliklerini, tümce sorunlarını ve anlatım bozukluklarını dikkate almam dersiniz, senaryo üzerine en önemli ayrıntıları anlaşılır bir dille aktaran ve hatta fazlasını barındıran, görülmemiş çoklukta örnekle desteklenmiş bu kitabı mutlaka edinin.

Edinin dedik ama edinmenin de bir riski var, eğer ki okuyup da halen senaryo konusunda kendinizi donanmış hissetmiyor veya ürettikleriniz senaryosunun ötesine geçemiyorsa bilin ki size önerilebilecek başka bir kitap yok. Örneklemeler kitleler masallar dinlemekten bıkmadığı sürece geçerliliğini koruyacak cinsten.

İçeriğinin sunum sırası senaryonun klasik geliştirim aşamalarına uymasa da bilgiyi kurguladığınızda bütüncül bir senaryo bilgisine ulaşabiliyorsunuz. Aslına bakarsanız, kitapta senaryo üzerine gerekli temel bilginin fazlası var: komedi, uyarlama ve kurmaca-dışı başlıklarında verilen ve daha ayırıksı modeller üzerinden hareket etmeyi gerektiren senaryo bilgileri bu türden.

Miller'ın bakışının belki de en farklı yanı, formüller yapımın dışında kalan sinemaya olan ilgisinde hissedilir biçimde samimi olması ve ona tanıdığı yaşam alanını gerçekten önemseyişini gösteren bilgisi. Sadece filmler üzerinden verdiği örnekleri izleyenler bile ansiklopedik film bilgisini bir hayli arttırabilir (örnekler eski tarihli filmler üzerinden verilmekte: kitabın baskı tarihinin 1980 olduğu unutulmamalı) ve sinema bilgisinin o zorlu ilk basamaklarını çıkabilir. Bu açıdan en önemlisi, bir filmi izlerken senaryosunu görebilme yetisini kazanabilmek. 1980 öncesinin anlatı ve sunum yeteneğine sahip olan senaryolar açısından daha bereketli olduğunu da atlamamak gerekiyor.

Bireysel sinema tarihlerini 1980 yılıyla başlatanlar için açıklarını anlamaları için kapılarına kadar gelmiş bir şans; senaryo yetersizliklerini kapatmak derdinde olanlar için iyi bir çalışma kitabı.

SEKANS SİNEMA EĞİLİMLERİ ANKETİ

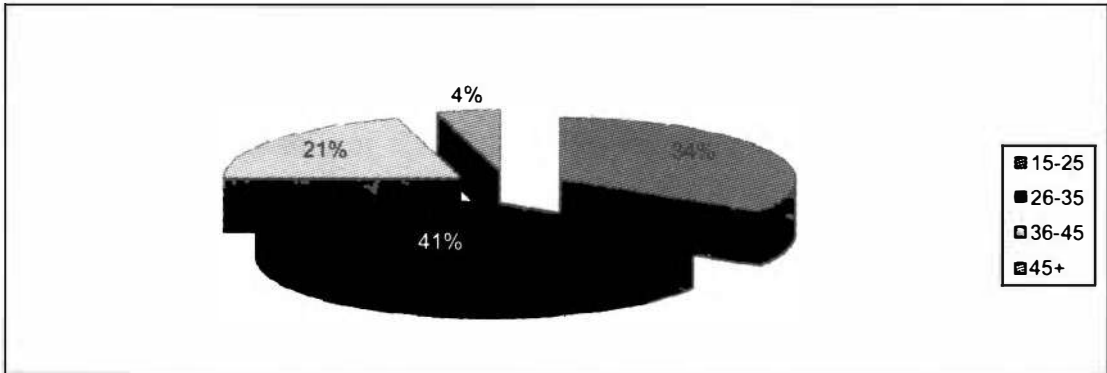
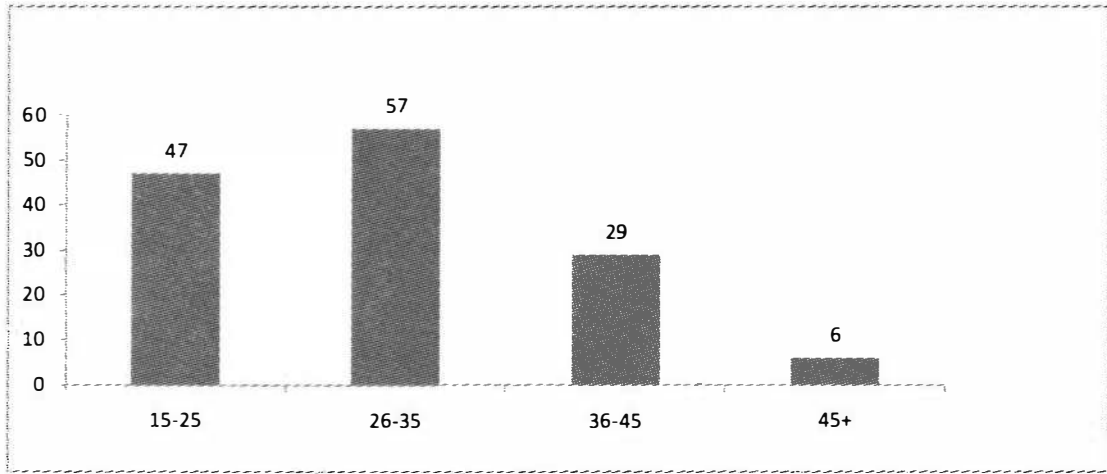
BÖLÜM 1

(2003-2009)

Toplam Katılımcı Sayısı: 139

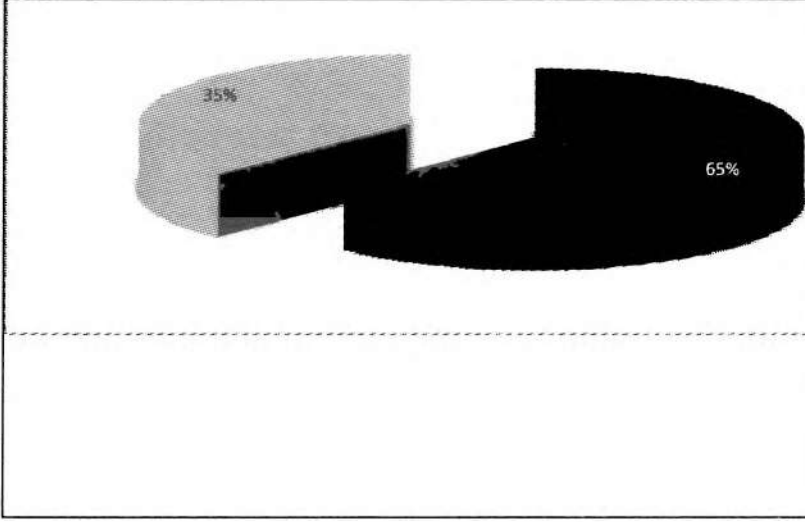
Bu anket çalışması, sinemaya olan ilgisini, film izleyicisi, sinema konulu kitap ve dergi okuru, kursiyer, festival izleyicisi, panel/söyleşi katılımcısı olarak ve en önemlisi dergimiz okuru olarak açığa vuran kişilere uygulandı. Amacı, yaş-cinsiyet-eğitim düzeyi-eğitim alanı-çalışma alanı gibi olgular baz alınarak sinema konulu kaynak kullanımı-sinema okur-yazarlığı-genel kültür ilgisi-film seçimleri-film izleme sıklığı-film kaynakları-sinema konulu tv yayınları ile olan ilişkileri-film festivallerine katılımları-sinema kurumları ve sinema eğitimi konusundaki bilgi ve eğilimlerini belirlemeye çalıştık. Bu profil yayınınımızın okur karakterini anlamakta da işimize yaradı.

1) YAŞ DAĞILIMI

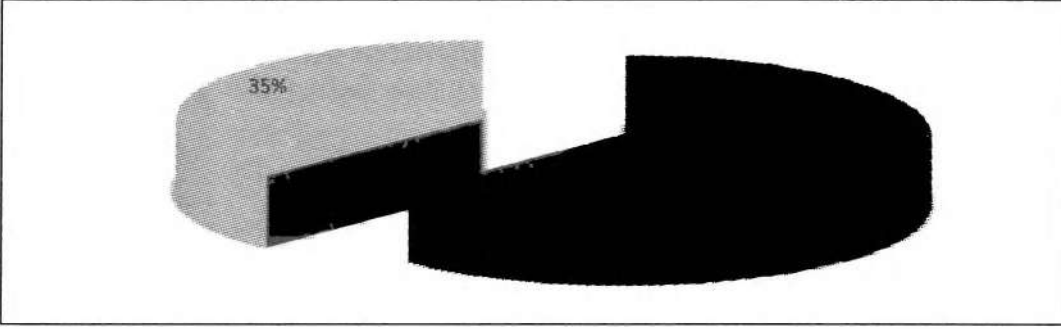


Anketin ilk bulgusundan sinemaya seyirci ve okur olarak gösterilen ilginin yolun yarısı olan 35 öncesi ve sonrasında iki eğilim taşıdığı anlaşılmakta. Sinema etkinliklerine eğilim gösteren 35 yaş öncesi grup yüzde 75 oranında. 45+ grubunun yaşamında sinema neredeyse yok gibi. Ancak anketin tamamına verilen yanıtlara bakıldığında, ilginin gücü ve bilginin kullanılabilirliği anlamında en iyi grubun yüzde 25'lik bir büyüklüğe ulaşan 35+ grubu olduğu görülmekte.

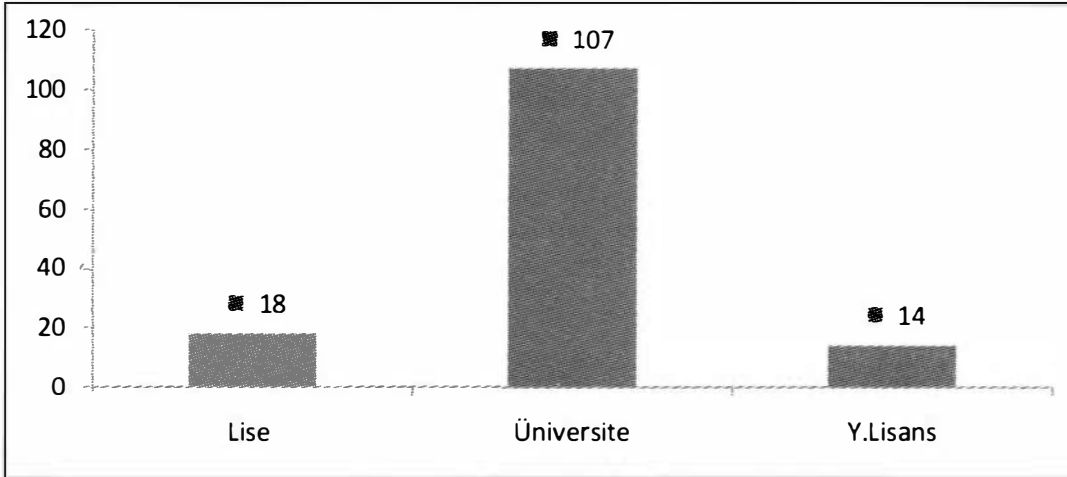
2) CİNSİYET DAĞILIMI



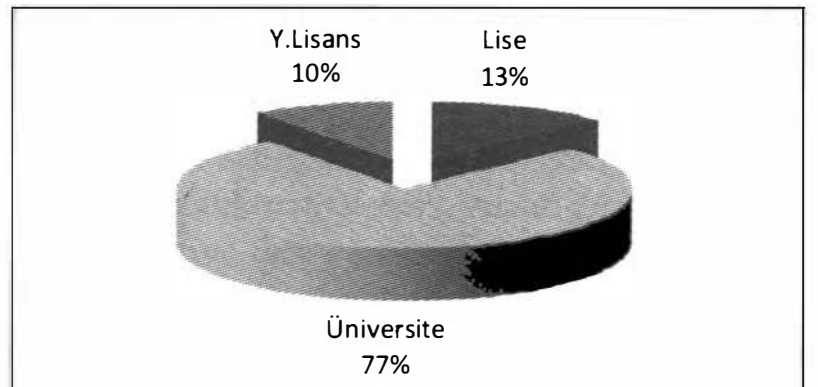
Kadınların hemen her alanda yükseldiğini gözlediğimiz ilgi ve bilgisi, sinema alanında da, üstelik neredeyse ikiye katlayan bir çoğunlukla, kendini göstermekte.



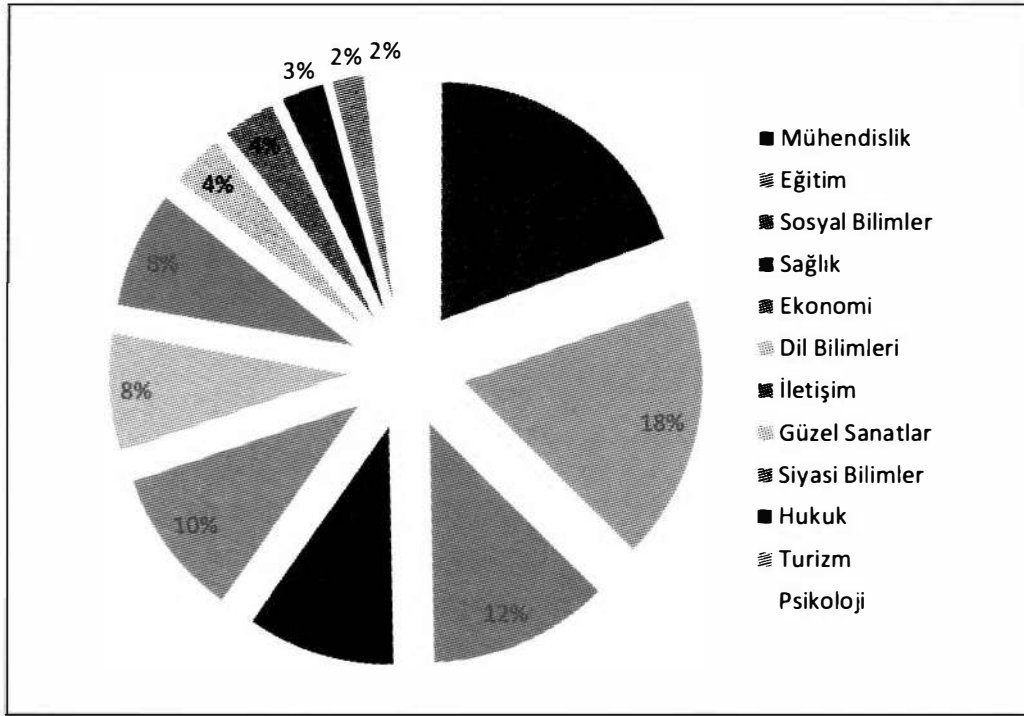
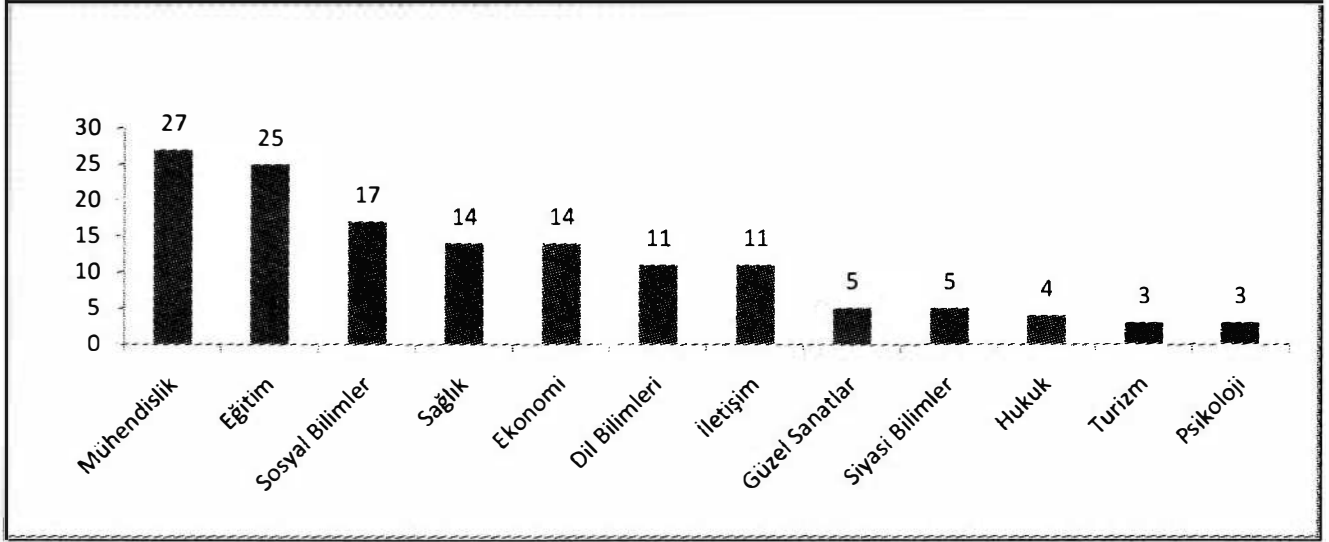
3) EĞİTİM DÜZEYİ



Okurlarımızın ulaştığı en yüksek yüzde eğitim düzeylerinde ortaya çıktı.



4) EĞİTİM ALANI



Az ilgili: Psikoloji, Güzel Sanatlar, Turizm, Hukuk, Siyasal

Orta ilgili: İletişim, Dil, Sosyal, Ekonomi, Sağlık

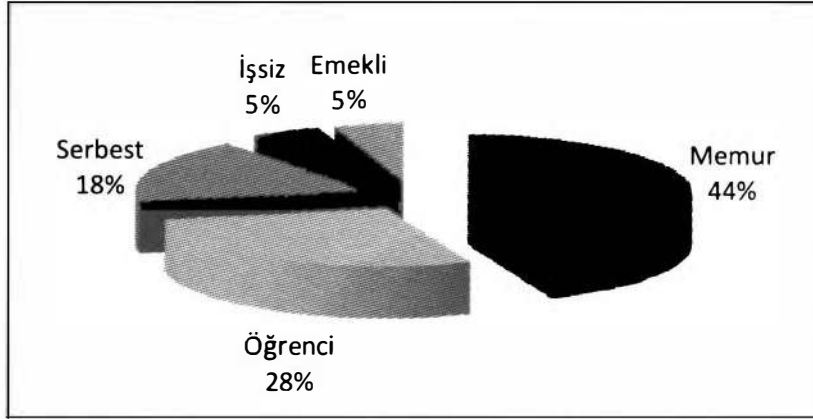
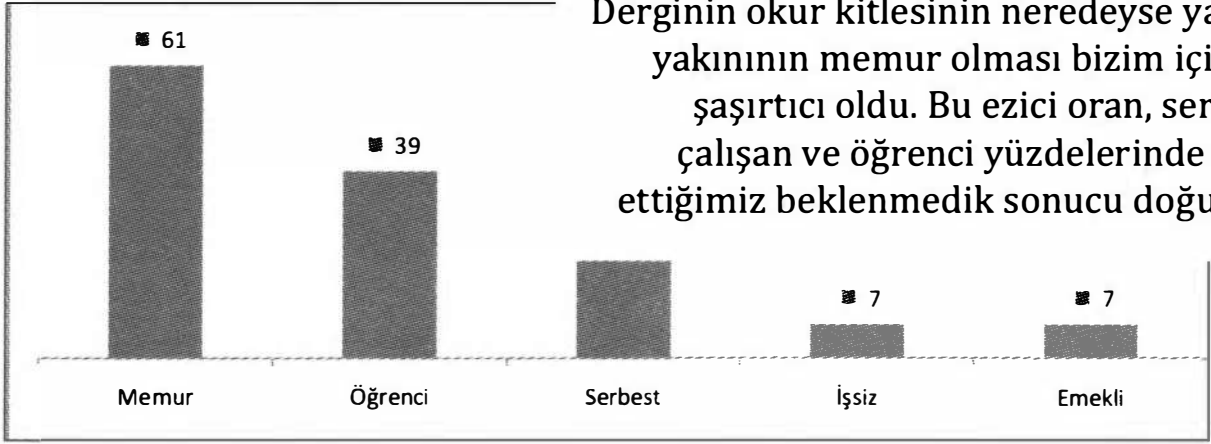
Çok ilgili: Eğitim Bilimleri, Mühendislik

Her mesleği kendi istek ve eğilimleri içinde anlamak gerekiyor. Düz veya ters, işlettiğimiz mantığa göre bu tabloya taban tabana zıt çözümlemeler getirebilirsiniz.

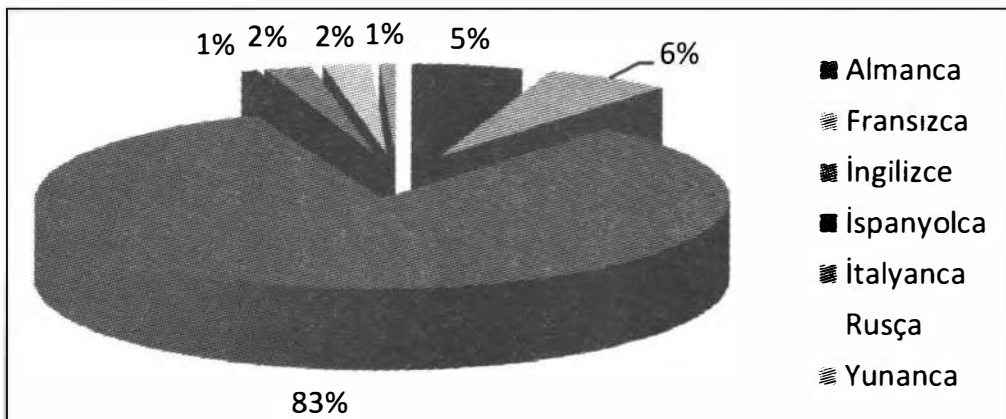
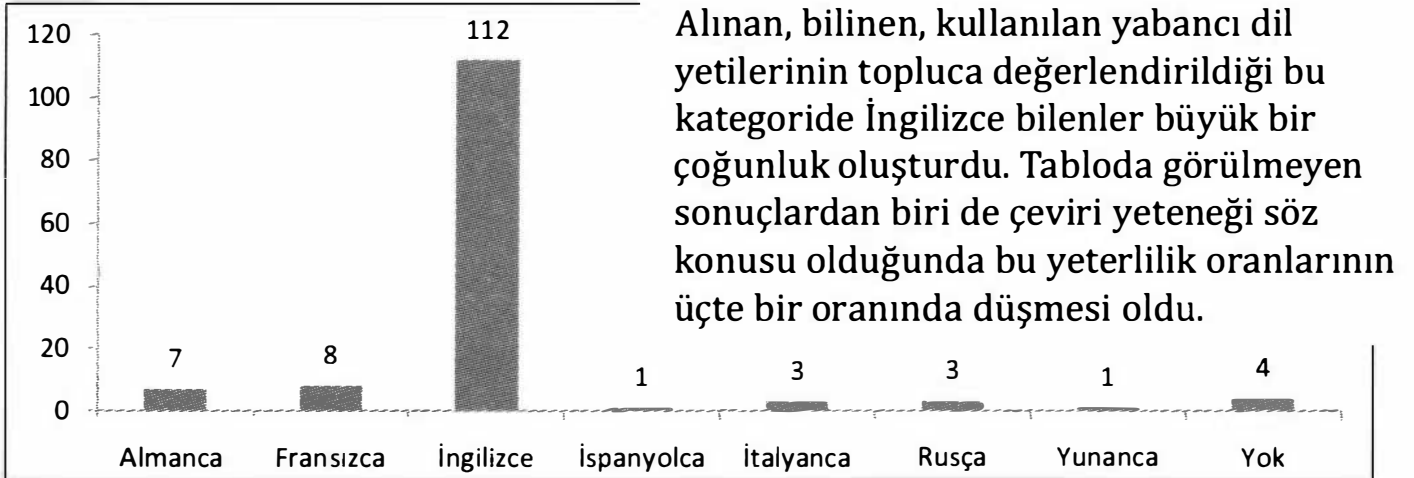
- Sinema kültürüne gereksinim duyanlar, duymayanlar
- Sinema kültürüne gereksinim olduğunu bilenler, bilmeyenler
- Kendini yeterli görmek
- Eksik bilgi açığını kapatmak
- Yabancı bir alana girmek
- Bilgi tazelemek

Kategoriler uzar gider.

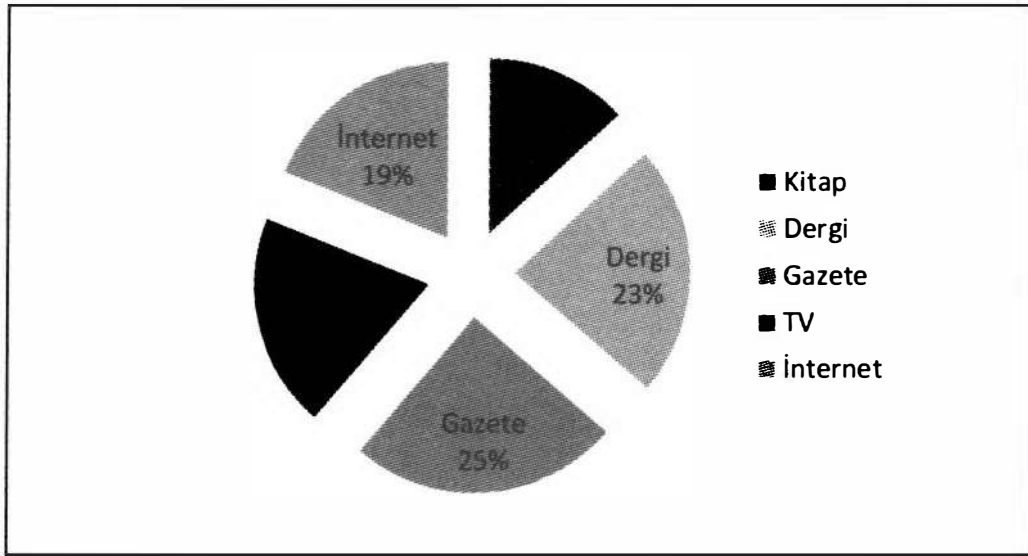
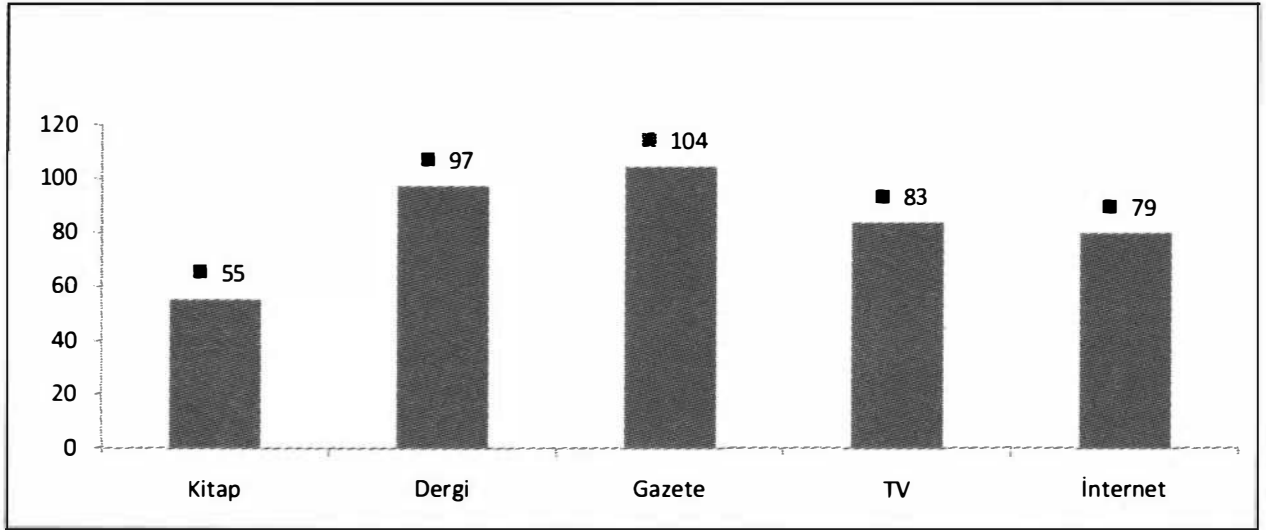
5) ÇALIŞMA DURUMU



6) YABANCI DİL EĞİTİMİ



7) SİNEMA İLE İLGİLİ KULLANILAN KAYNAKLAR

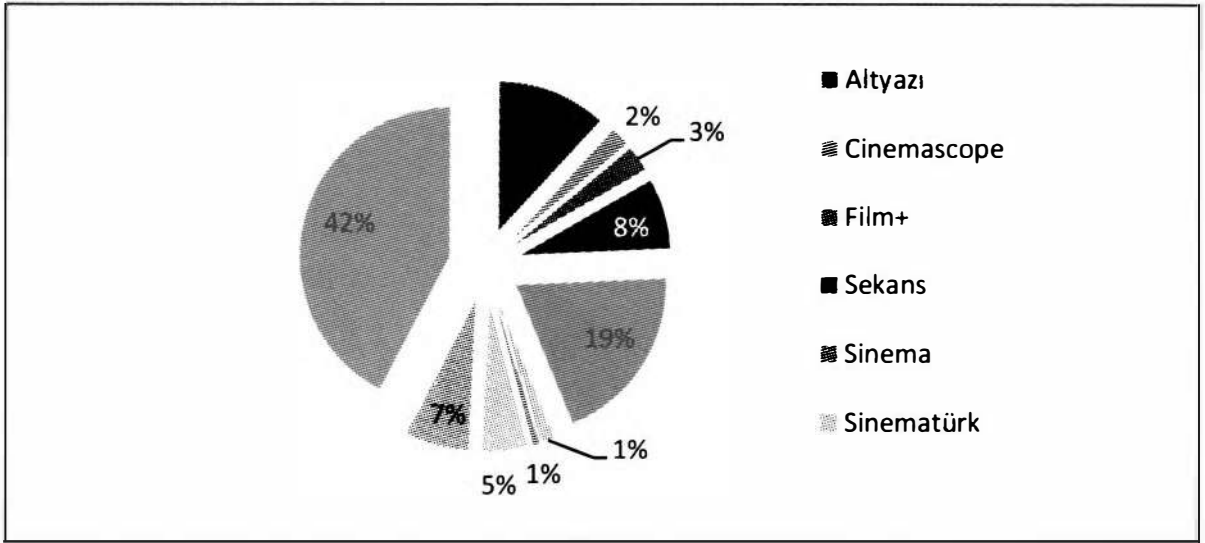
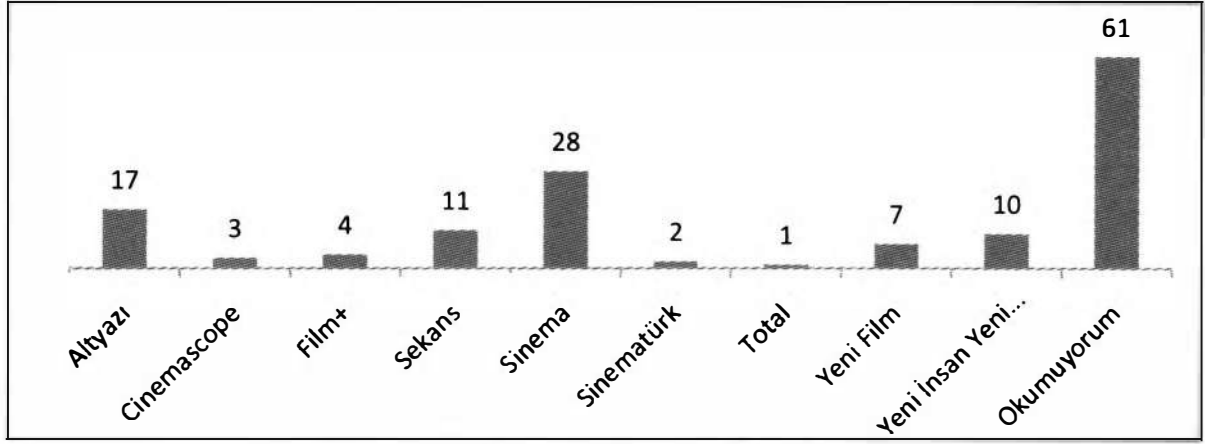


Sinemaya dönük bilginin edinilmesinde kullanılan kaynaklar sıralamasında ilk sırayı, her 4 kişiden birinin kullandığı gazeteler aldı.

Derginin gazete, internetin derginin altında yer alması beklenmedik bir durum. İnternetin kullanımının düşüklüğünü sorguladığımızda, ansiklopedik bilgi dışında işe yaramadığını, yorum-çözümleme gereksinimini karşılamadığını, çöplükte klaket aramaya benzediği yanıtlarını aldık. Kitabın en az kullanılan kaynak olması, tv'nin bile altında kalması düşündürücü. Çünkü kitap günümüzdeki hip hop kitap üretimine ve tv'nin değersiz bir kaynak olduğunun tartışma götürmez olmasına rağmen bu denli yok sayılması bizi rahatsız etti.

Radyo diye bir şey yok.

8) PERİYODİK OKUNAN SİNEMA YAYINLARI



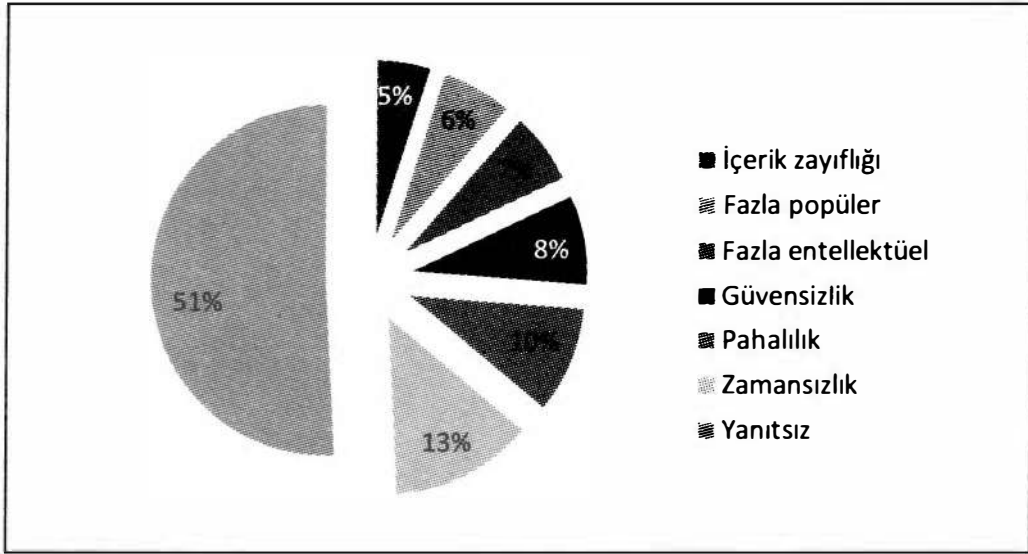
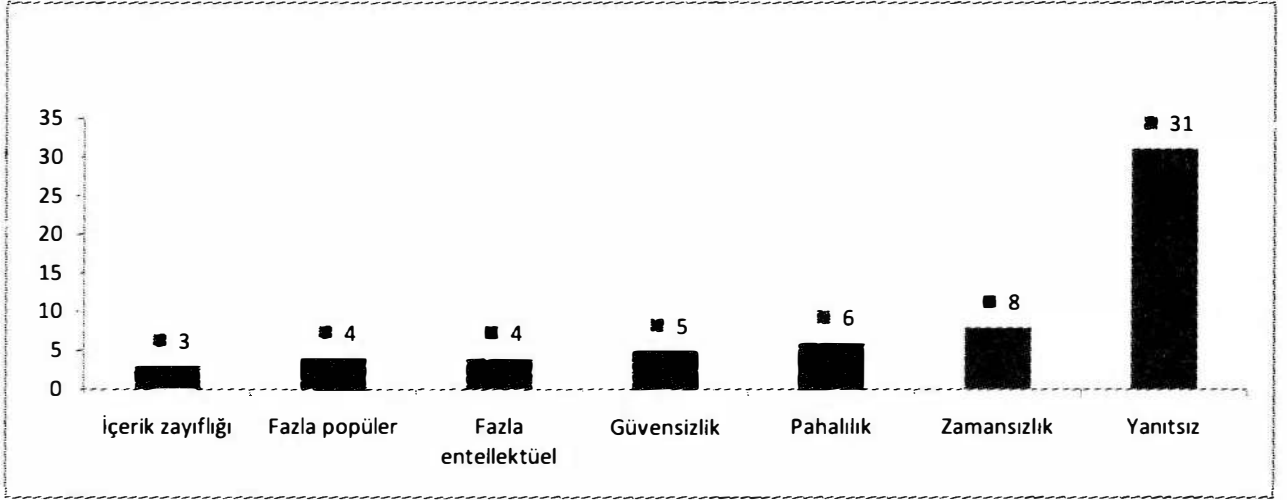
Sinema dergiciliğinin açık ara liderinin Popüler Sinema olduğu açık. Tüm katılımcılarda yüzde 19, okuyanlar arasında yüzde 34 ile ilk sırada. Onu sırayla yüzde 12 ve 21 ile Altyazı izliyor. Sekans'ın yüzdeleri, katılımcıların bazılarının doğrudan okurumuz olmaları sonucu yüksek çıktı. Biz sırasının doğru ama yüzdesinin yanlış olduğu düşüncesindeyiz. Anketin yapıldığı dönemde yayınlanan bazı dergilerin (Seyir, Sinemasal, Empire) tek bir kişi tarafından bile okunmaması ilginç. Hem bu dergilerin hem de ankette yüzde 5 barajının altında kalan dergilerin günümüzde yayın hayatını sürdürmüyor olması verilerin sağlıklı olduğunun bir kanıtı.

Aslolan, dergilerin karşılaştırılmaları sonucunda elde edilen yüzde değerler değil. Aynı kulvarın yolcusu olanlar kadar, tekilliği nedeniyle ne o ne de bu açıdan olumlu-olumsuz olanlar da dahil bu karşılaştırmalar çok belirleyici değil. En önemli sonuç, potansiyel okurun yüzde 42 oranındaki bir kesiminin hiçbir dergiyi okumuyor olması.

Dergi okuyan kişi sayısı: 78

Potansiyel okur başına dergi sayısı: 83/139: 0,6

9) YAYIN İZLEMEME GEREKÇELERİ

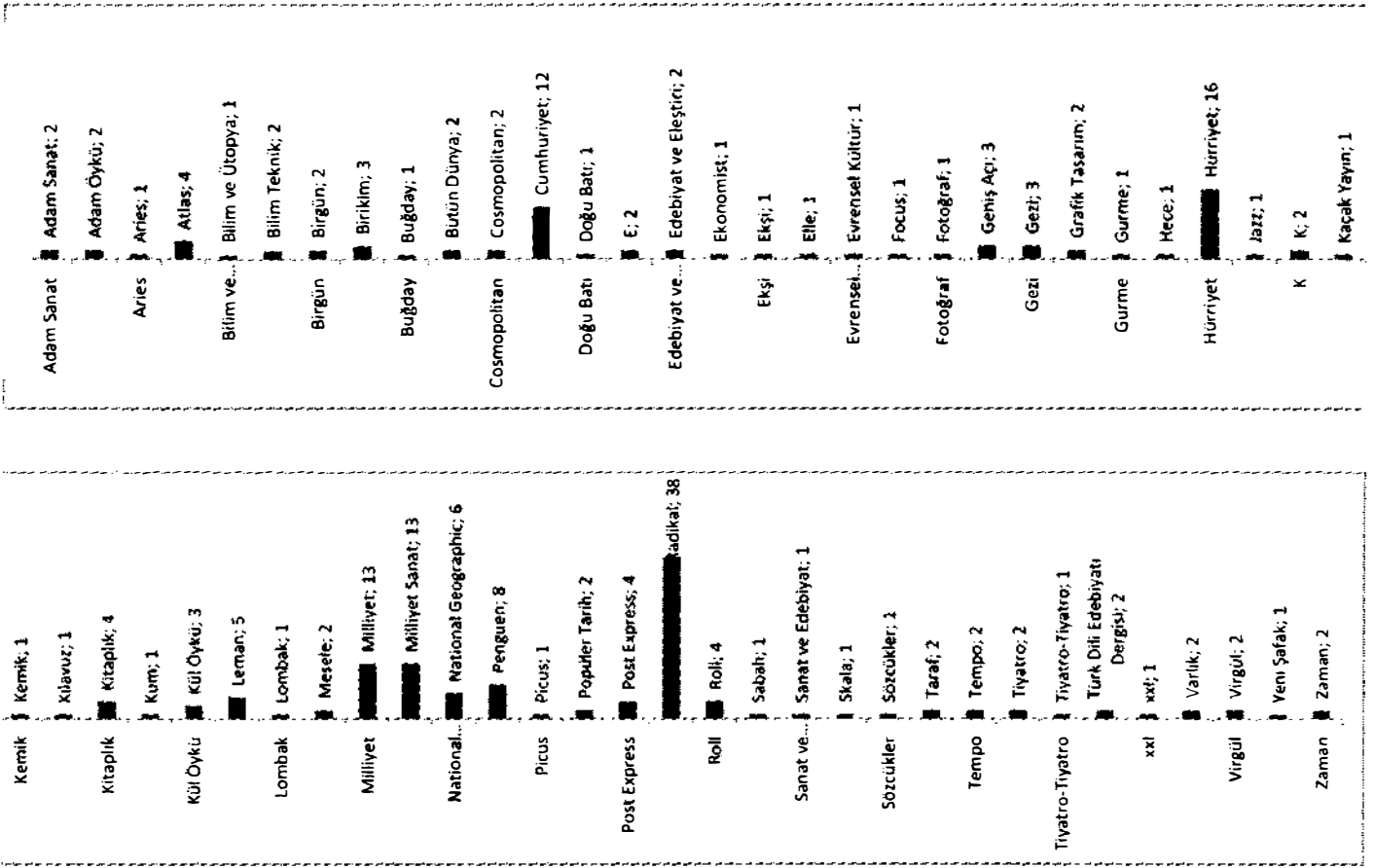


Bu yüzde 42 oranını bulan okumayanların gerekçelerine gelince, sorumuzu yarısı yanıtsız bırakıyor. Yanıtsızlığın bütün gerekçeleri kapsadığı düşünülebilir, gerçekçi bir yanıt veremiyor oldukları da söylenebilir.

İlginin sahteliği!: pahalılık, zamansızlık

Önemli: güvensizlik, fazla entelektüel, fazla popüler, içerik zayıflığı

10) HANGİ YAYINLARI OKUYORUZ?



139 kişi 202 oy 61 yayın, 8 gazete, 53 dergi (30 kültür-sanat dergisi)

Gazetelerin aldığı toplam oy: 85 (Genel yayınlar içinde % 42)

Gazetelerin kendi aralarındaki yüzde dağılımı:

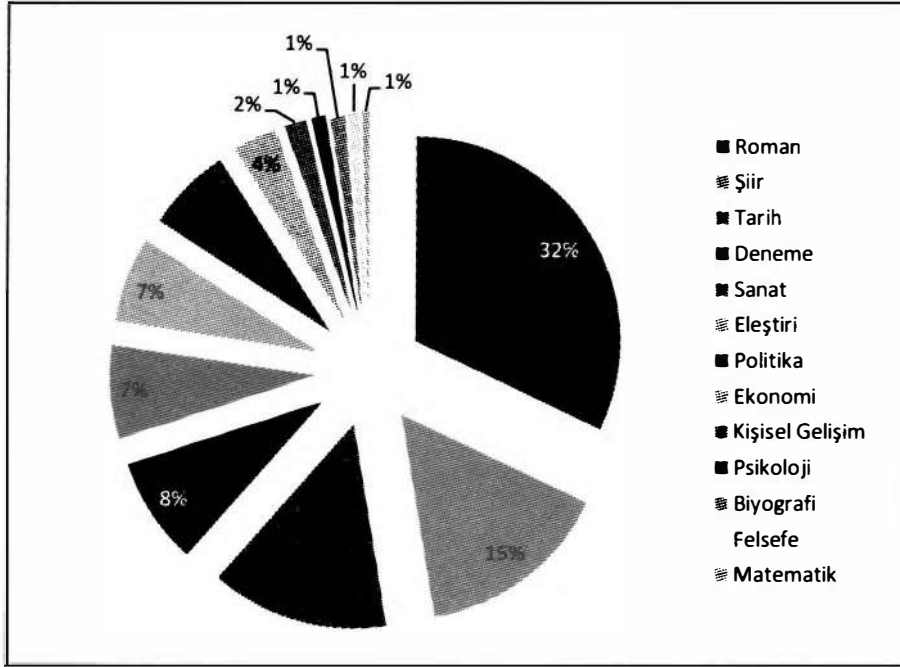
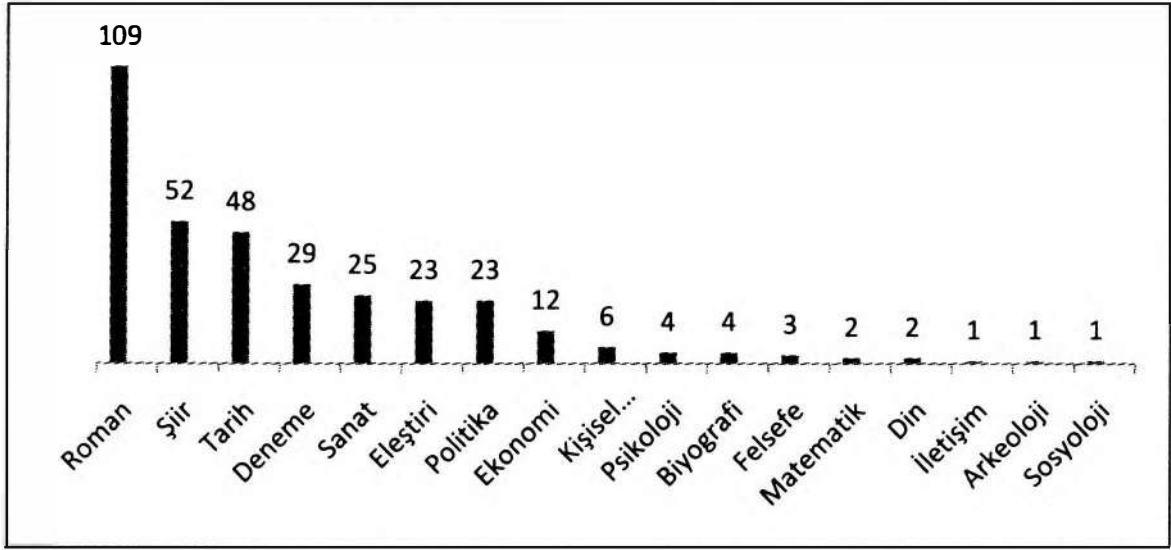
Radikal: %45 Hürriyet: %19 Milliyet: %15 Cumhuriyet: %14

Dergilerin aldığı toplam oy: 117 (Genel yayınlar içinde % 58)

Milliyet Sanat dergisi tüm yayınlar içinde %6 ve dergiler içinde %11 oranını yakalıyor.

Okunan dergiler içinde kültür-sanat dergilerinin oranı 30/53: %57.

11) SON OKUNAN KİTAPLARIN TÜRLERE GÖRE DAĞILIMI



17 konuda 345 kitap

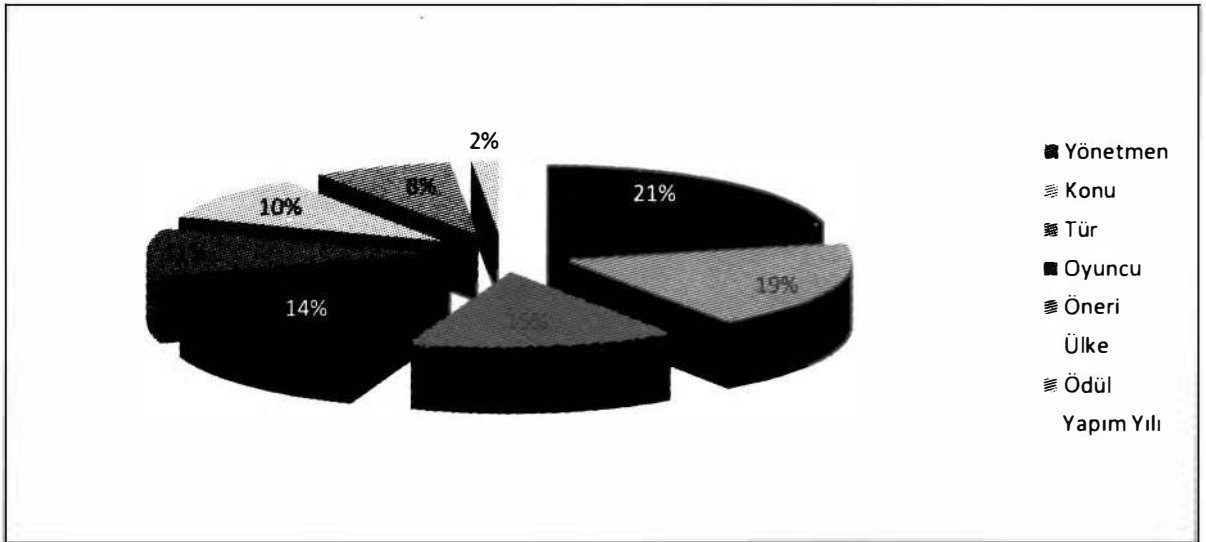
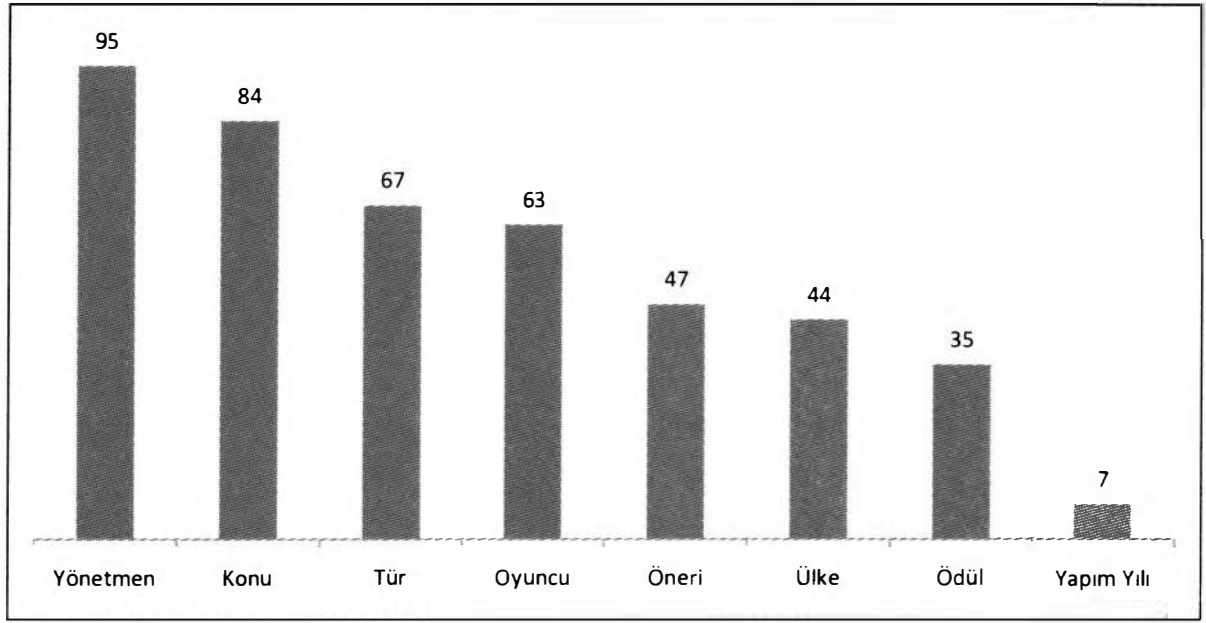
Okunan her üç kitaptan biri roman türünde

Roman+Şiir+Deneme kitaplarının oranı %55

Tarih+Sanat+Eleştiri+İletişim kitaplarının oranı % 27

(sinema kültürünün ana damarını besleyen alanlar)

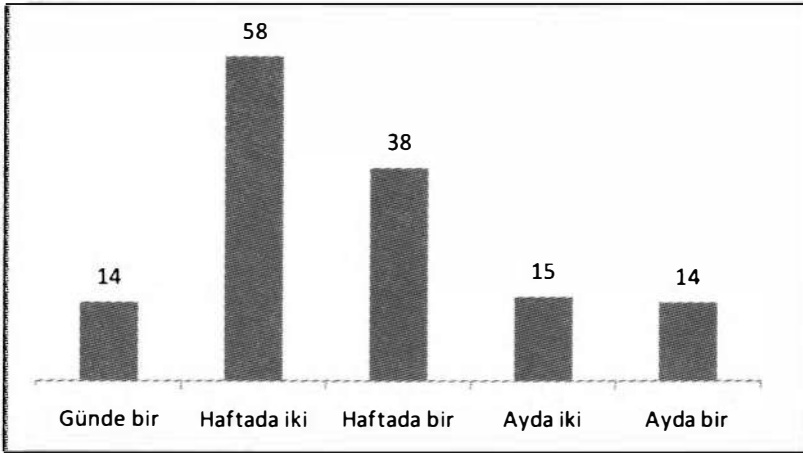
12) FİLM SEÇİMLERİNDE KRİTERLER



Beklenmedik olan ne? Yönetmenin oyuncuyu geride bırakması, öneriye sanıldığı kadar kulak asılmaması, ödüllerin etkisinin yok denecek derecede olması.

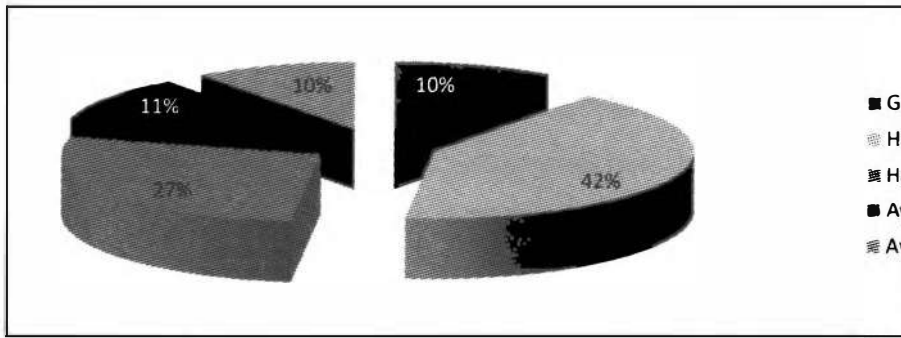
Beklenen ne? Konu ve türün çekiciliğini yitirmemesi, masal dinlemeye ve alışıldık sularda yüzmeye devam.

13) FİLM İZLEME SIKLIĞI

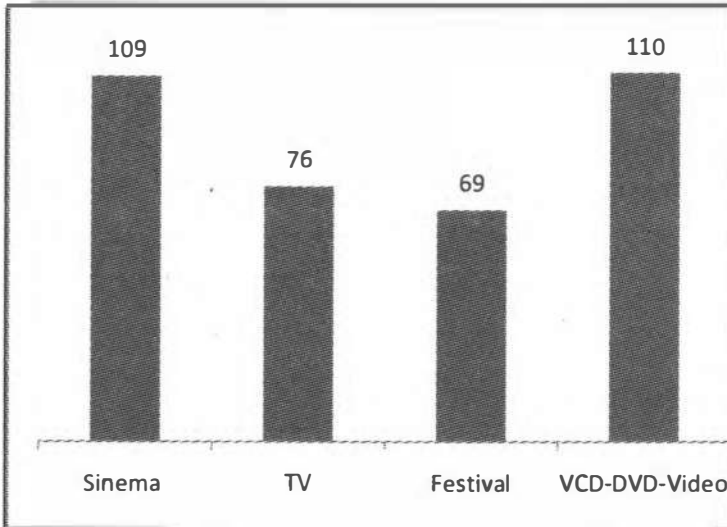


Sergiledikleri performanslara bakıldığında her beş kişiden birinin ilgisi sahte.

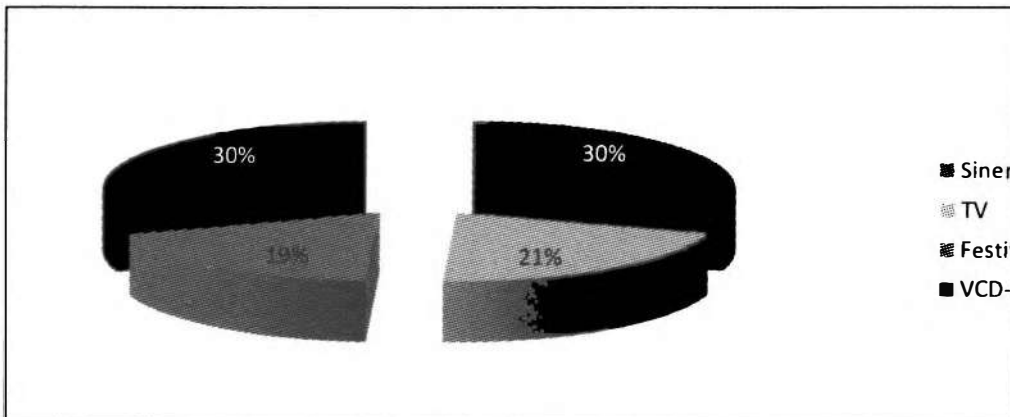
Büyük çoğunluk haftada iki filmle oldukça yüksek bir ortalama yakalamış görünüyor.



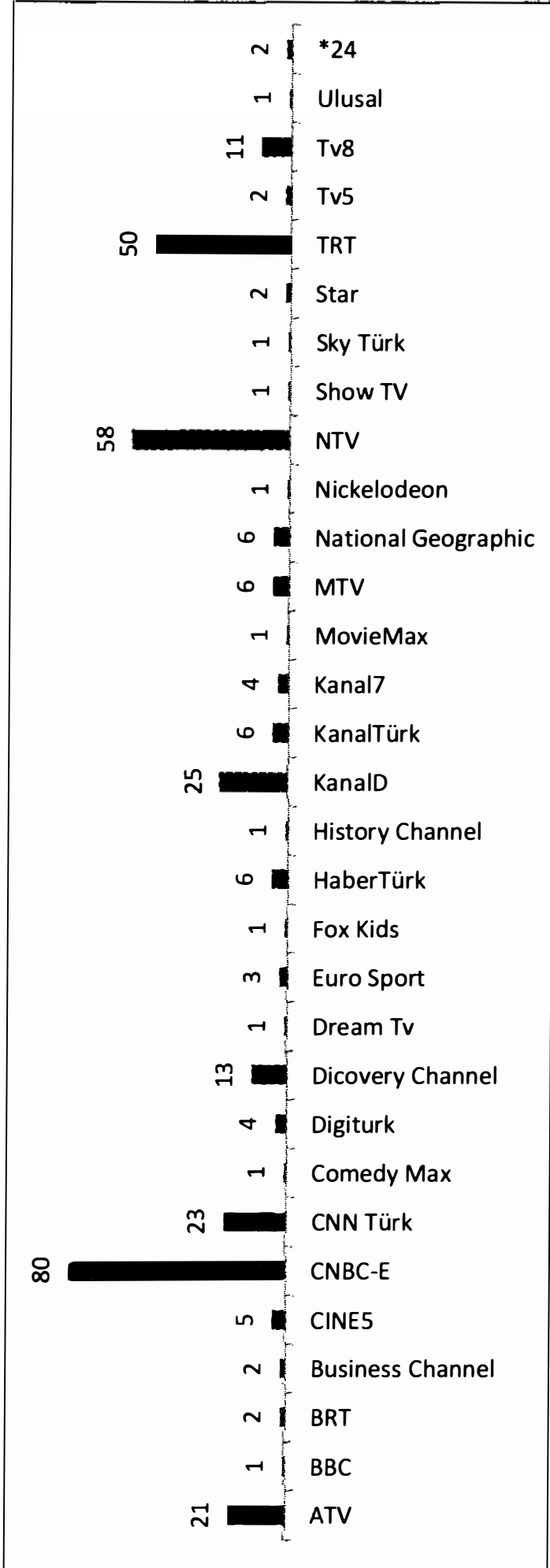
14) FİLM İZLEME KAYNAĞI



Beklenen cd kaynaklı izlemenin yüksek, sinema salonlarında izlemenin düşük çıkacağıydı. Benzer bir şekilde televizyonun festivallere açık üstünlük kuracağını düşünmüştük. Çıkan sonuç yanıltığımızı ortaya koydu. Sinema ile dvd, tv ile festival izleyicisi kendi aralarında eşit çıktı.



15) EN ÇOK İZLENEN KANALLAR

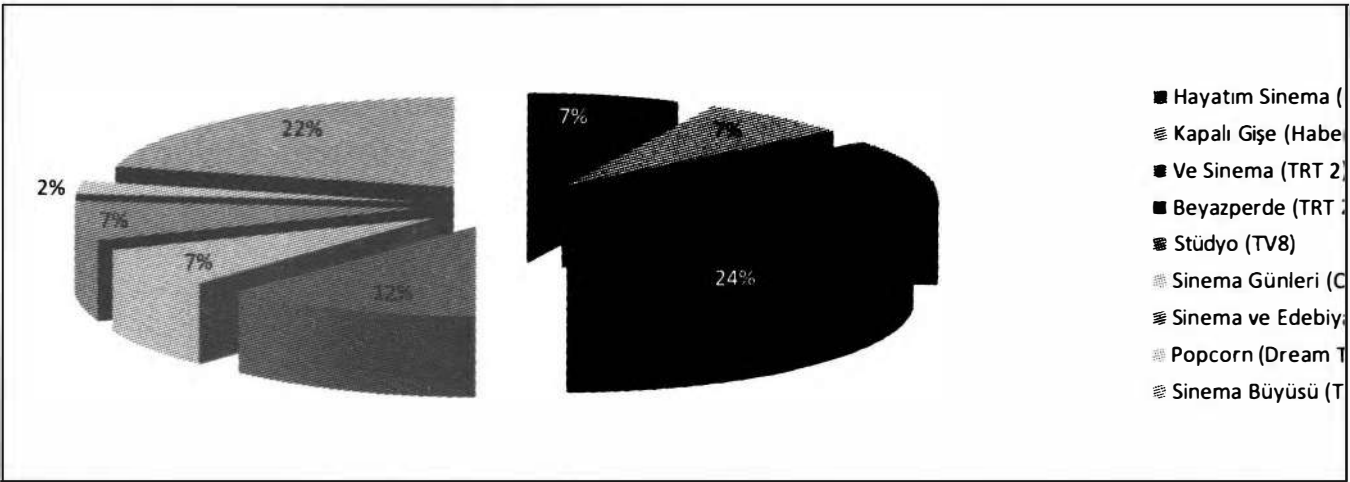
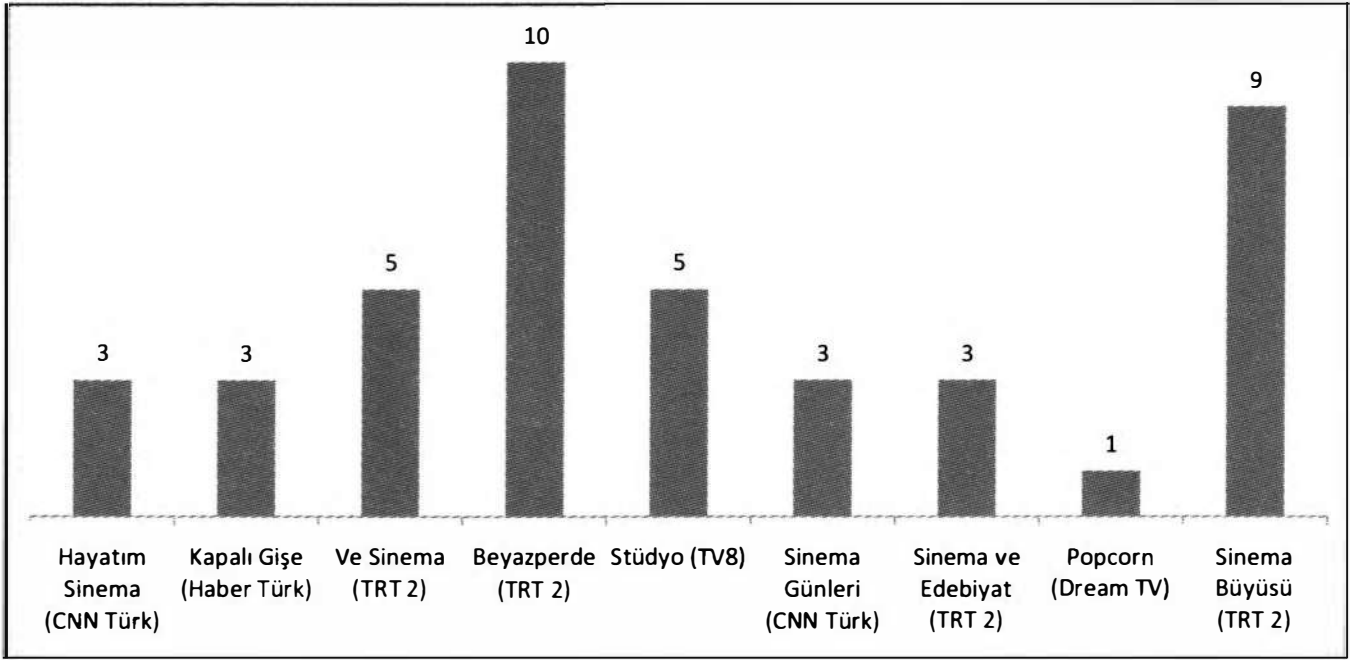


Sinema izleyicisinin genel tercihleri de beklediğimizin çok üzerinde sinemasal oldu. Bir sinema kanalı olan CNBC-E % 23 ile oldukça yüksek bir orana ulaşmış durumda. Bu kitlenin haber-kültür kanallarına olan eğilimleri beklentimiz dahilindeydi. NTV'nin % 17 ve CNN Türk'ün % 7'lik oranları bunu kanıtlamıştır.

TRT çatısı altında toplanan kanalların toplam izlenme oranı: % 15

ATV ve KANAL D önemlerini ortaya koyarken, bazıları beklenenin çok altında kalıyor: STAR ve SHOW TV

16) EN ÇOK İZLENEN SİNEMA PROGRAMLARI

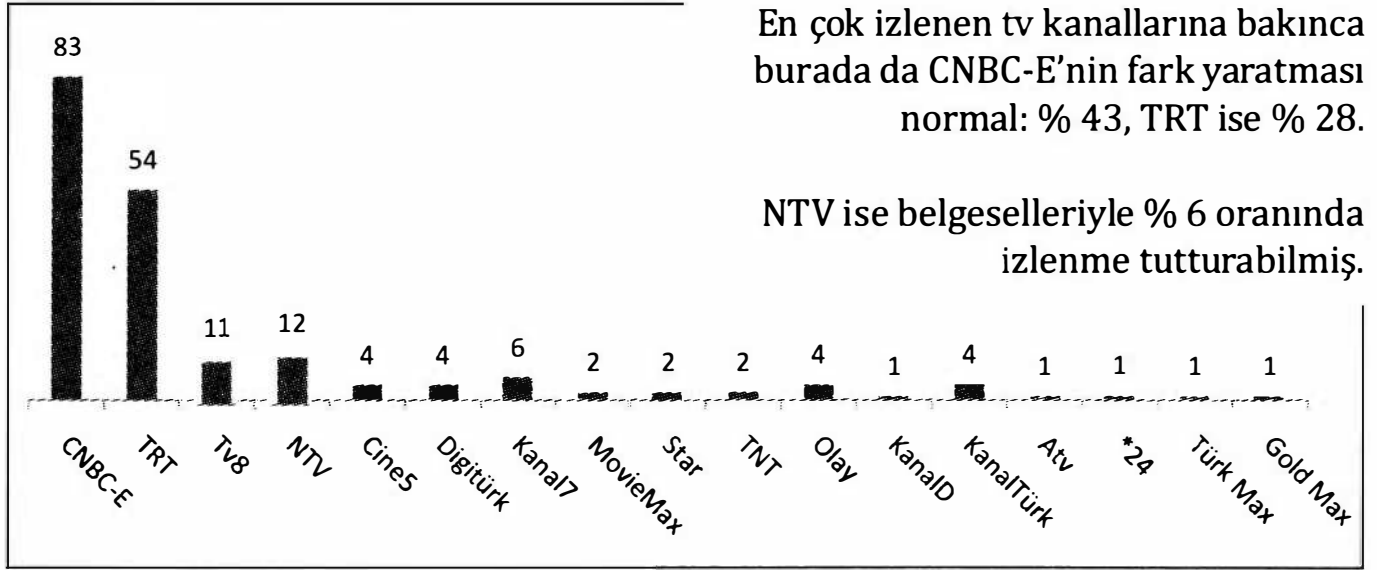


Sinema izleyicisi ve okurunun yüzde 70 oranındaki büyük çoğunluğu bir sinema programı izlemiyor. Çok sayıda program listede yok, adları bile hatırlanmıyor. Zaten bunlar da sinema programı değil, vizyon ve fragman programı. İlgi yoğunluğu yükselip bilgilenme düzeyine geçtikçe bu programlarda aradığını bulamadığı anlaşıyor.

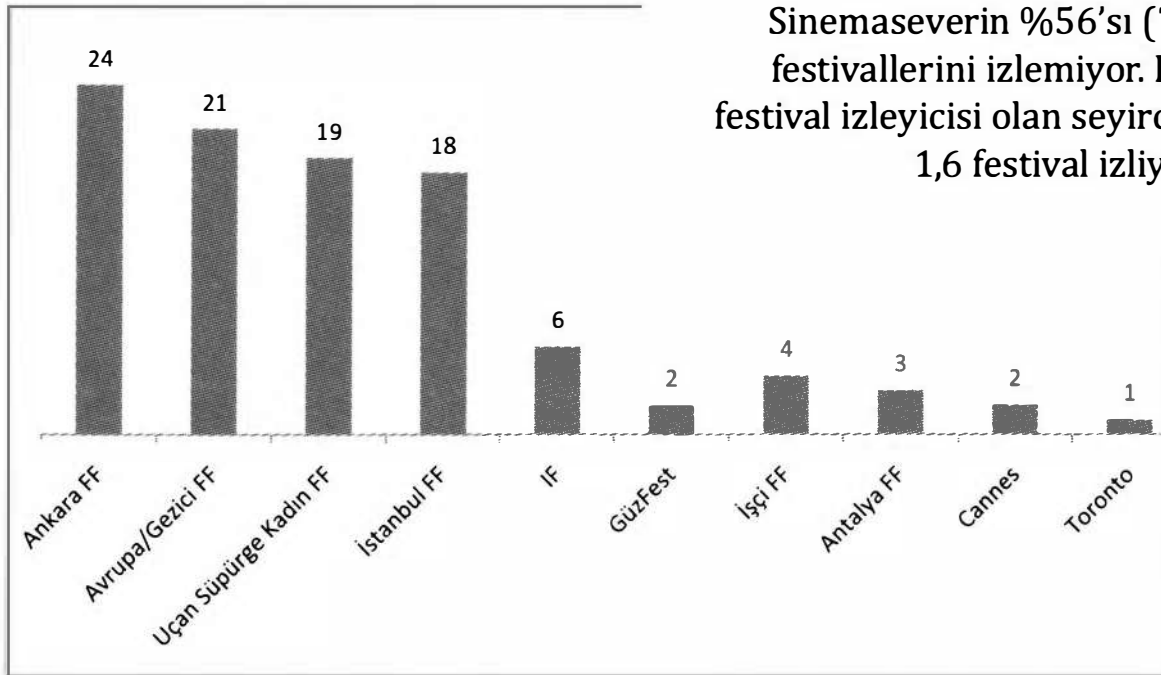
Anlaşılan o ki TRT programları laçkalık oranları düşük seyrettiğinden olsa gerek diğerlerinden iki katı oranında tercih edilmiş.

İzlenen programlar içinde TRT'nin hazırlandıklarının izlenme oranı yüzde 64 gibi önemli bir oranı tutturuyor. Burada içerikleri açısından tatmin edici olmasa bile TRT formatlarının öne çıkması geçiş dönemi için örnek alınabilecekleri düşüncesini doğuruyor.

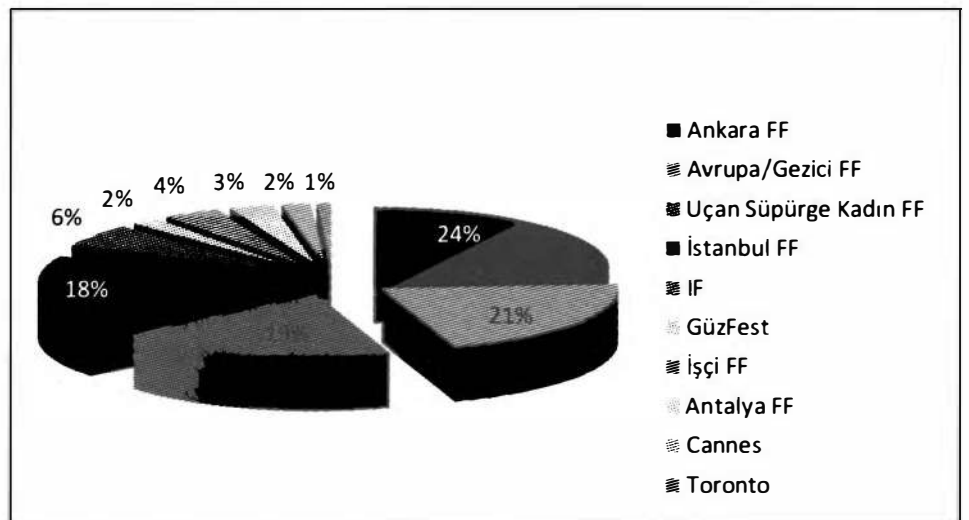
17) EN KALİTELİ FİLMLERİN YAYINLANDIĞI KANALLAR



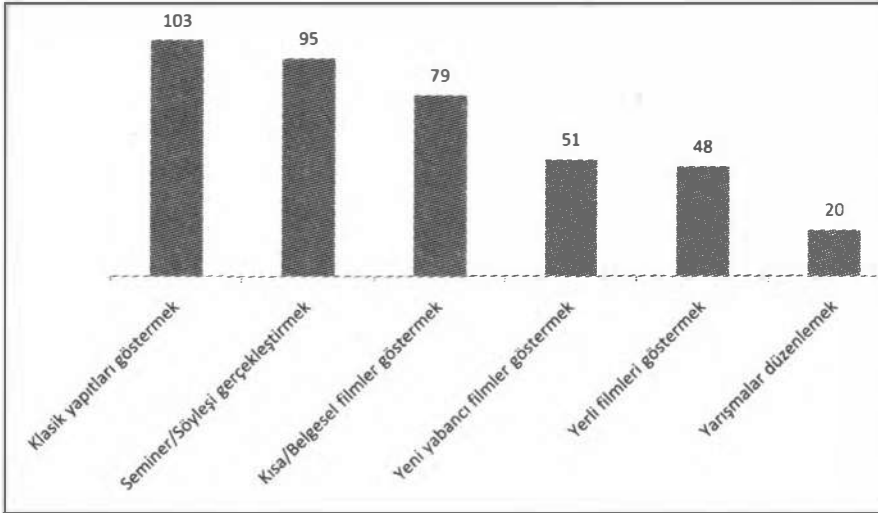
18) İZLENEN FİLM FESTİVALLERİ



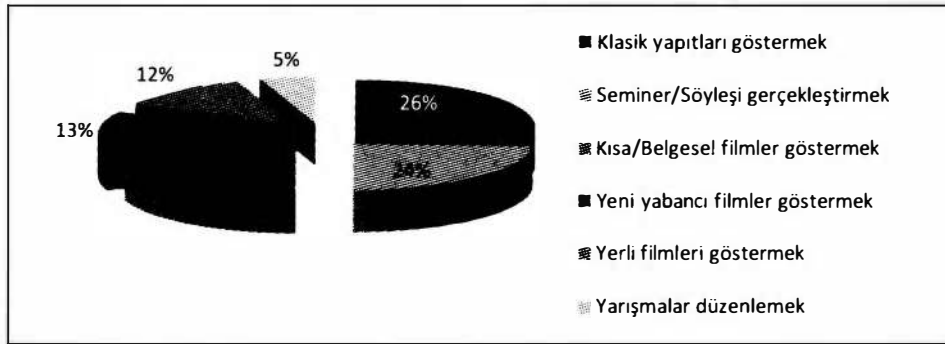
Anketin Ankara sakinleriyle yapılmasından dolayı, ilk üçte Ankara festivallerinin çıkmış olması normal ve İstanbul Film Festivali'nin yüksek bir yüzdeye ulaşması ise sevindirici.



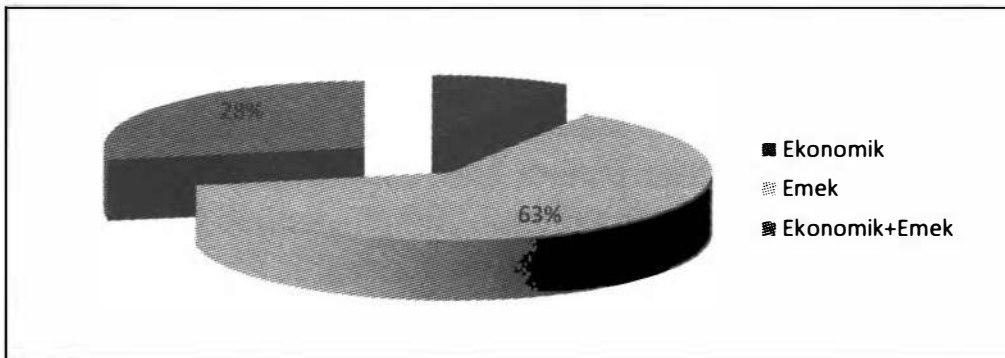
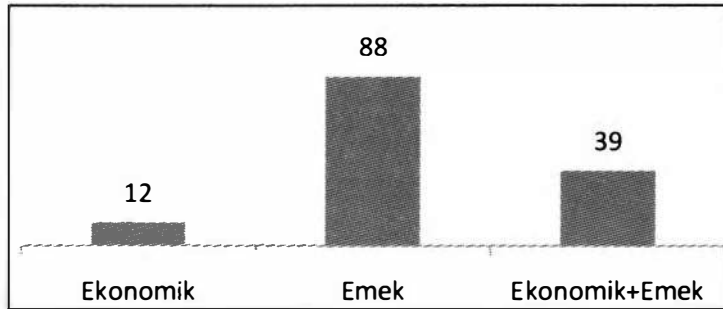
19) BİR SİNEMATEK HANGİ GÖREVLERİ YERİNE GETİRMELİDİR?



Klasiklere burun kıvrıldığı, söyleşilerin ve seminerlerin katılım olmadığı için yapılamadığı, kısa-belgesel filmlerin seyircisinin parmakla sayıldığı bir dönemde, anket sonuçları tam tersini söylüyor.



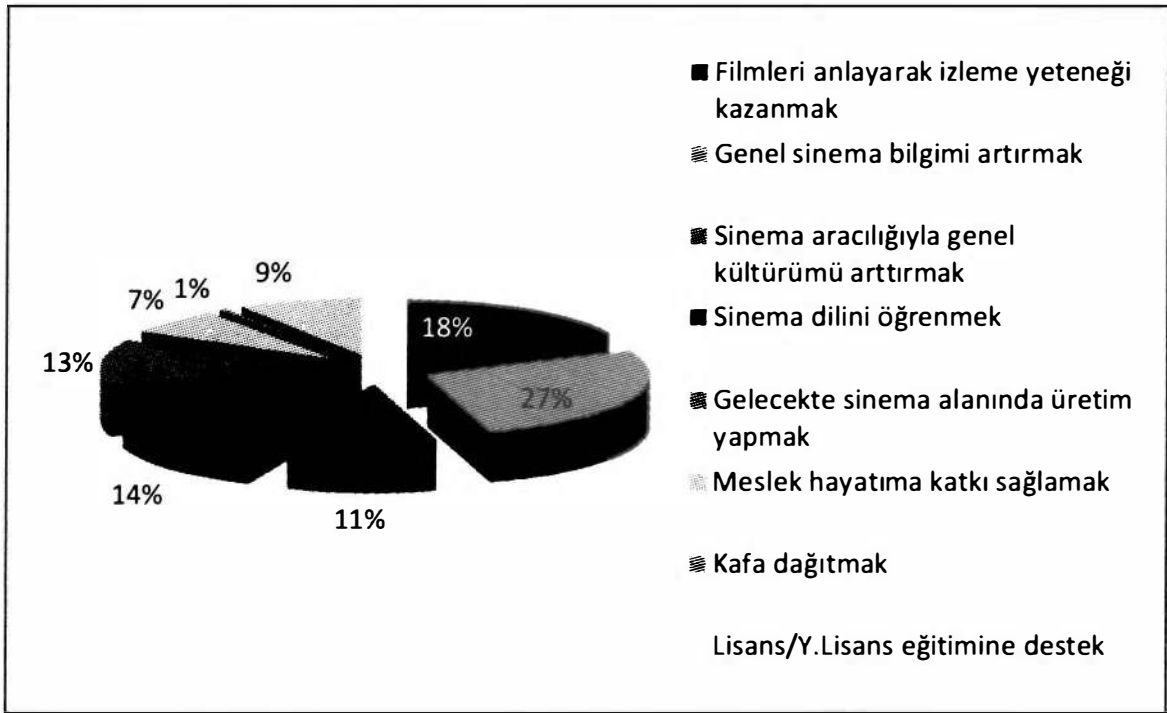
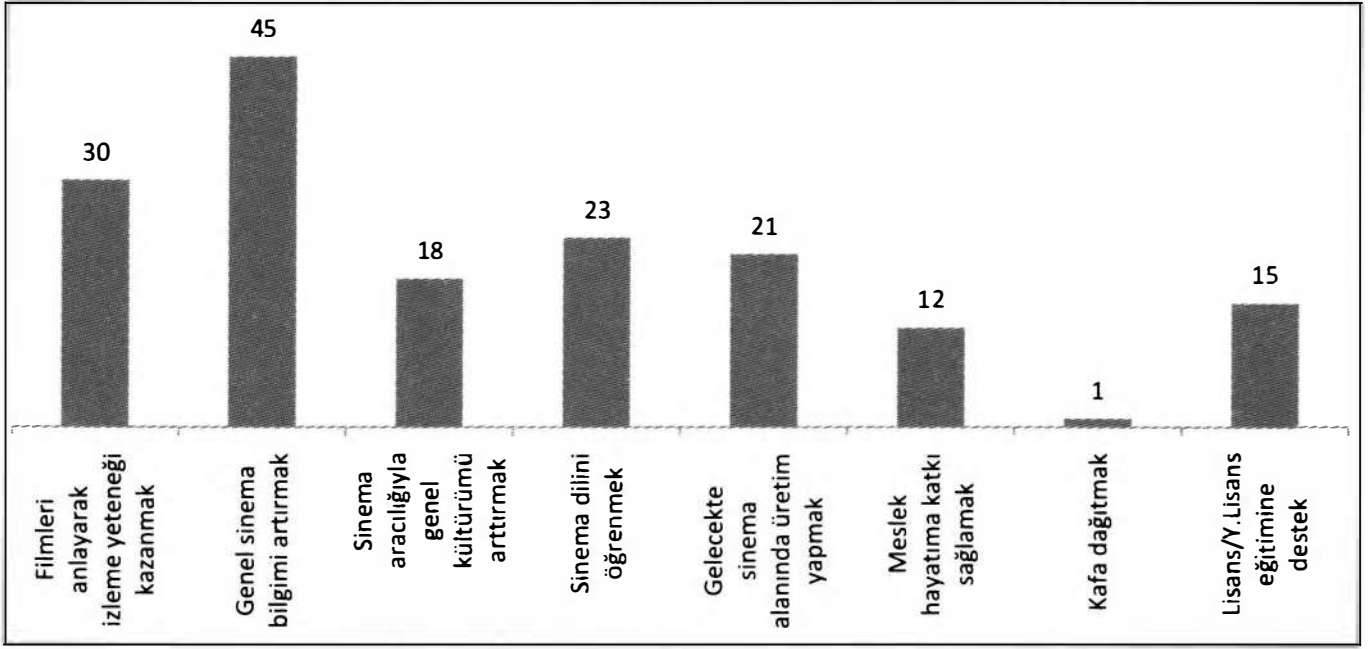
20) BİR SİNEMATEK OLUŞUMUNA NE TÜR KATKIDA BULUNABİLİRSİNİZ?



Bir sinematek neden kurulamaz, kurulup neden işletilemez, işletilse neden kapanır?

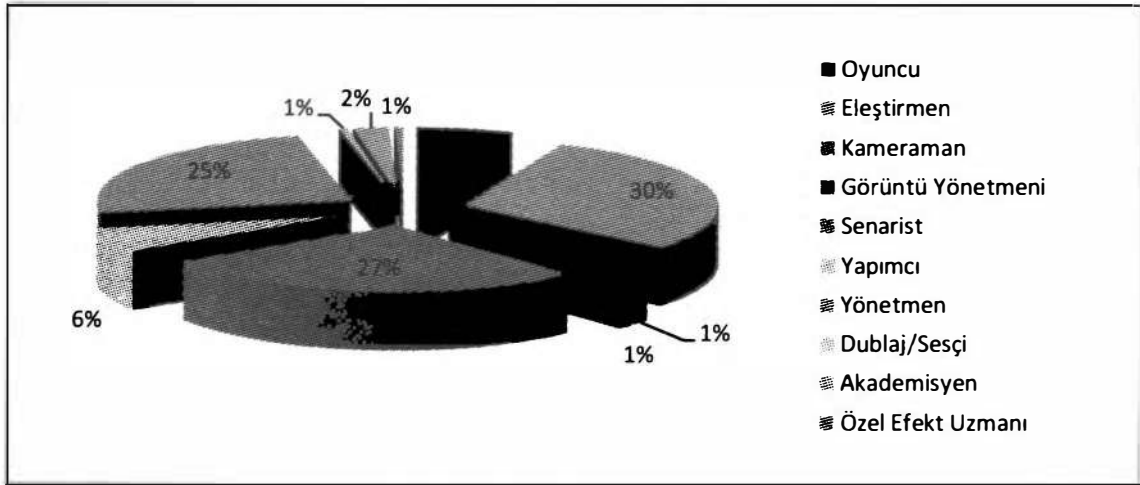
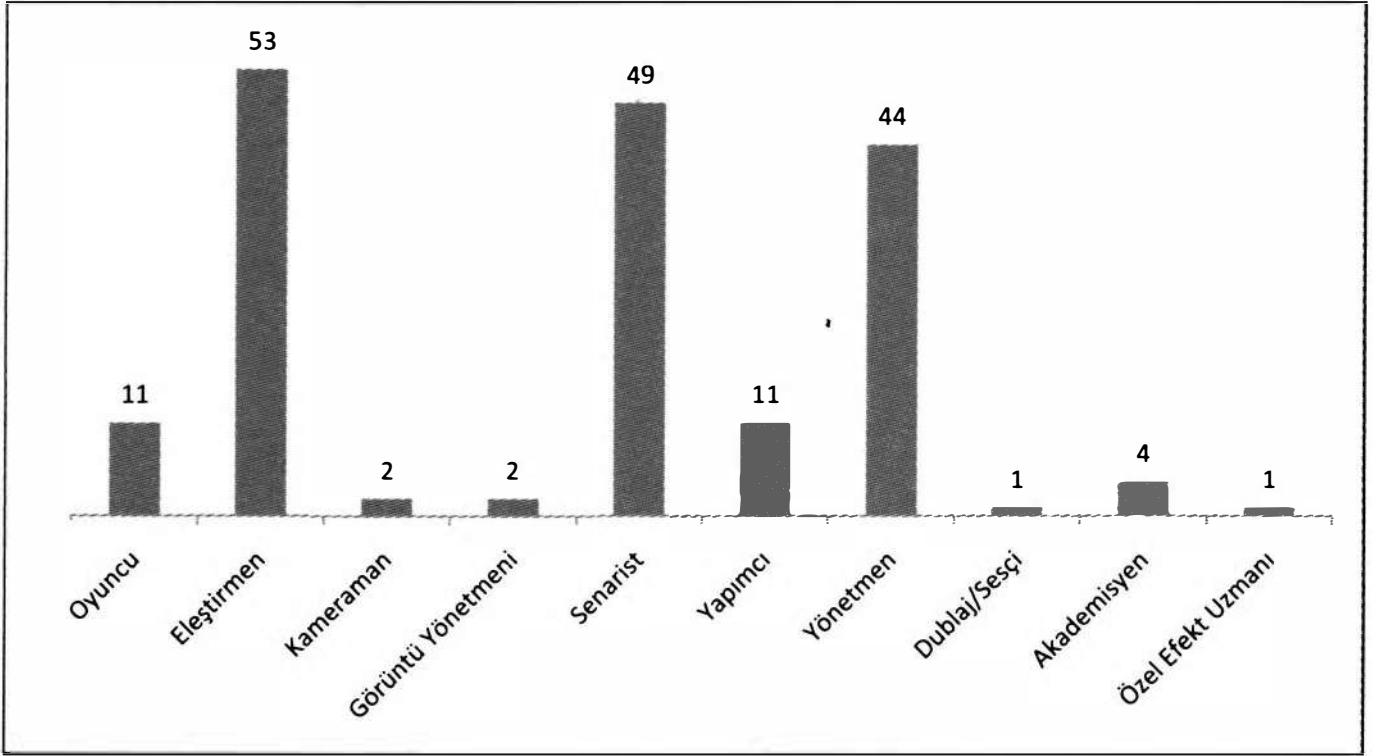
Yanıtı yukarıda.

21) SINEMA EĞİTİMİNDEN BEKLENTİLERİNİZ NELERDİR?



Yüzde 13 oranında kalan sinema alanında üretim yapmak (genelinde sadece film çekmek olarak anlaşılır) amacının birinci, hadi olmadı ikinci sırada olacağını düşünmüştük. Katılımcılarımızın çok daha ölçülü, bilinçli, dengeli yanıtlar verdiği görülüyor. Ve okurlarımızın yüzde 16'sının sinemanın çeşitli alanlarında kariyer yapanlardan veya mesleki olarak sinemayla ilintili alanlarda çalışıyor olması sevindirici.

22) SİNEMA ALANINDAKİ UZAK HEDEFLERİNİZ NELERDİR?



Bir önceki sorunun yanıtlarını doğrulayan bulgular:

Herkesin gözdesi sanılan yönetmenlik bile kendine ancak üçüncü sırada yer bulabildi.

Eleştirmenlik ve senaristlik anket çalışmamızın en başından beri sürekli olarak yüzdelerini yükselterek bu noktaya kadar geldiler.

Teknik pozisyonları hedefleyenlerin çok geride kalması ise çok anlamlı gelmedi. Ama yine de her dört kişiden biri yönetmen olmak istiyor.

FİLM	YÖNETMEN	YIL	ÜLKE	SAYI
Aaahh Belinda!	A. YILMAZ	1986	TUR	2
Adaptation	S. JONZE	2002	US	1
Ai No Corrida	N. OSHIMA	1976	JAP	1
L'Albero degli Zoccoli	E. OLMİ	1978	ITA	1
Al di là delle Nuvole	M. ANTONIONI	1995	FRA	1
Amadeus	M. FORMAN	1984	US	2
Les Amants du Pont-Neuf	L. CARAX	1991	FRA	2
Amarcord	F. FELLİNİ	1973	ITA/FRA	6
Amelie	J.P JEUNET	2001	FRA	13
Amores Perros	A. G. INARRITU	2000	MEX	13
Anayurt Oteli	Ö. KAVUR	1987	TUR	1
Andrei Rublev	A. TARKOVSKY	1969	USSR	3
Angela's Ashes	A.PARKER	1999	US/IRE	1
Anything Else	W. ALLEN	2003	US/FRA/GB	1
Arizona Dream	E. KUSTURICA	1993	FRA/US	2
Artificial Intelligence	S. SPIELBERG	2001	US	1
Auf Der Anderen Seite	F.AKIN	2007	GER	1
Autumn Sonata	I.BERGMAN	1978	GER	1
Ay! Carmela	C. SAURA	1990	ESP/ITA	1
Ayneh	J. PANAHI	1997	IRAN	1
Babam ve Oğlum	Ç. IRMAK	2005	TUR	2
Balalayka	A. ÖZGENTÜRK	2000	TUR	1
Banishment	A. ZVYAGINTSEV	2007	RUS	1
The Bank Dick	E. CLINE	1940	US	1
Baran	M. MAJIDI	2001	IRAN	3
Batalla en el Cielo	C. REYGADAS	2005	MEX	2
Batman Begins	C.NOLAN	2005	US	1
La Battaglia di Algeri	G.PONTECORVO	1966	ITA	2
A Beautiful Mind	R. HOWARD	2001	US	1
Beautiful People	J. DIZDAR	2000	GB	1
Beetlejuice	T. BURTON	1988	US	1
Before the Rain	M. MANCHEVSKI	1994	MACE/GB/FRA	7
Before Sunrise	R. LINKLATER	1995	US	2
Before Sunset	R. LINKLATER	2004	US	2
Benny's Video	M. HANEKE	1992	AUS	1
Bez Konca	K. KIESLOWSKI	1985	POL	1
Bhaji on the Beach	G. CHADHA	1993	GB	1
The Big Blue	L. BESSON	1988	US	2
Big Fish	T. BURTON	2003	US	3
The Big Lebowski	J. COEN	1998	US/GB	1
Bin-Jip	K. KIM	2004	S KOREA	4
Birdman of Alcatraz	J. FRANKENHEIMER	1961	US	1
Birds	A. HITCHCOCK	1963	US	1
Black Cat White Cat	E. KUSTURICA	1998	FRA/GER	1
Blade Runner	R. SCOTT	1982	US	1
Blow Up	M. ANTONIONI	1966	GB	2
Blue	D. JARMAN	1993	GB	1
The Blues Brothers	J. LANDIS	1981	US	1
Bodas de Sangre	C. SAURA	1981	ESP	2
Bone Collector	P. NOYCE	1999	US	1
À Bout de Souffle	J. L. GODARD	1960	FRA	2

Bow	K. KIM	2005	S KOREA	2
Bowling for Columbine	M. MOORE	2002	US	1
Braveheart	M. GIBSON	1995	US	4
Brazil	T. GILLIAM	1985	GB	2
Breaking the Waves	L. Von TRIER	1996	SWE/FRA/NETH	5
Brief Encounter	D. LEAN	1945	GB	1
Bronenosets Potyomkin	S. EISENSTEIN	1925	USSR	8
A Bronx Tale	R. De NIRO	1993	US	1
Buena Vista Social Club	W. WENDERS	1999	GER/US	1
Bulutları Beklerken	Y. USTAĞLU	2004	TUR	1
The Burmese Harp	K. ICHIKAWA	1956	JAP	1
Burn After Reading	J. COEN	2008	US/FRA/GB	1
Butterfly Effect	E. BRESS&J.M.GRUBER	2004	US	2
Das Cabinet des Dr. Caligari	R. WIENE	1919	GER	1
Camdan Kalp	F. YAŞAR	1990	TUR	1
Cantata de Chile	H. SOLAS	1976	CUB	1
Les Carabiniers	J-L. GODARD	1963	FRA/ITA	1
Carandiru	H. BABENCO	2003	BRE	1
Carla's Song	K. LOACH	1996	GB/GER/ESP	2
Carmen	C. SAURA	1983	ESP	1
Casablanca	M. CURTIZ	1942	US	1
Cat on a Hot Tin Roof	R. BROOKS	1958	US	1
Cemile	A. YILMAZ	1968	TUR	1
Cet Obscur Objet du Desir	L. BUNUEL	1977	FRA/ESP	1
Un Chapeau de Paille D'Italie	R. CLAIR	1928	FRA/GER	1
Charlie and the Chocolate Factory	T. BURTON	2005	US	1
Charme Discret de la Bourgeoisie	L. BUNUEL	1972	FRA	3
Che	S.SODERBERGH	2008	FRA/ESP/US	1
Chicago	R. MARSHALL	2002	US	1
Children of Heaven	M. MAJIDI	1997	IRAN	1
Children of Men	A. CUARÓN	2006	US/GB/JAP	1
Chinatown	R. POLANSKI	1974	US	1
Chocolat	L. HALLSTRÖM	2000	US	3
Chungking Express	W. KAR-WAI	1994	HK	2
La Cité des Enfants Perdus	M. CARO&J. P. JEUNET	1995	FRA	3
Citizen Kane	O. WELLES	1941	US	13
City Lights	C. CHAPLIN	1931	US	1
A Clockwork Orange	S. KUBRICK	1971	GB	16
Close Encounters of the Third Kind	S. SPIELBERG	1977	US	1
Closely Observed Trains	J. MENZEL	1966	CZE	1
Code Unknown	M. HANEKE	2000	FRA	1
Un Coeur en Hiver	C. SAUTET	1991	FRA	1
Le Collier Perdu de la Colombe	N. KHEMIR	1991	FRA/ITA/TUN	1
The Color Purple	S. SPIELBERG	1985	US	1
Come and See	E. KLIMOV	1985	USSR	2
Il Conformista	B. BERTOLUCCI	1969	ITA/FRA/GER	2
Constant Gardener	F. MEIRELLES	2005	GB/GER	1
The Conversation	F. F. COPPOLA	1974	US	1
The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover	P. GREENAWAY	1989	GB/FRA	2
Cookie's Fortune	R. ALTMAN	1999	US	1
Cries and Whispers	I. BERGMAN	1972	SWE	2
Crouching Tiger, Hidden Dragon	A. LEE	2000	US	2

Cube	V. NATALI	1997	CAN	1
Cyclo	A. H. TRAN	1995	FRA	1
Damnation	B. TARR	1987	HUN	2
Dancer in the Dark	L. VON TRIER	2000	DEN	4
Dance of Dust	A. JALILI	1998	IRAN	1
Danton	A. WAJDA	1982	FRA/POL	1
Dead Man Walking	T. ROBBINS	1995	US	1
The Deer Hunter	M. CIMINO	1978	US	1
Dekalog 1-10	K. KIESLOWSKI	1989	POL	5
Delicatessen	M. CARO & J. P. JEUNET	1990	FRA	3
Demanty Noci	J. NEMEC	1964	CZEC	1
Depuis qu'Otar est parti	J. BERTUCELLI	2003	FRA	1
Le Dernier Metro	F. TRUFFAUT	1980	FRA	1
Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle	J. L. GODARD	1966	FRA	1
The Devil's Advocate	T. HACKFORD	1997	US	2
Devrim Arabaları	T. ÖRNEK	2008	TUR	1
Diagonal Symphonie	V. EGGELING	1924	GER	1
Dina	O. BORNEDAL	2002	DEN	1
Dog Day Afternoon	S. LUMET	1975	US	1
Dogville	L. Von TRIER	2003	DEN	2
Dolce Vita	F. FELLINI	1960	ITA/FRA	1
Dolls	T. KITANO	2002	JAP	5
The Double Life of Veronique	K. KIESLOWSKI	1991	POL	3
Down by Law	J. JARMUSCH	1986	US/GER	1
Dr. Strangelove	S. KUBRICK	1964	GB	1
Dreamers	B. BERTOLUCCI	2003	FRA/GB/ITA	1
Dreams	A. KUROSAWA	1990	US	1
The Edukators	H. WEINGARTNER	2004	GER	1
Edward Scissorhands	T. BURTON	1990	US	3
The Elephant Man	D. LYNCH	1980	US	2
Emak Bakia	M. RAY	1926	FRA	1
Empire of the Sun	S. SPIELBERG	1987	US	1
The English Patient	A. MINGHELLA	1996	US	3
Escape from Sobibor	J. GOLD	1987	GB/YUGO	1
El Espiritu de la Colmena	V. ERICE	1973	ESP	1
Eşkiya	Y. TURGUL	1996	TUR	4
Eternal Sunshine of the Spotless Mind	M. GONDRY	2004	US	1
Eternity and a Day	T. ANGELOPOULOS	1998	GR	7
Europa	L. VON TRIER	1991	DEN	3
Existenz	D. CRONENBERG	1999	CAN	1
Das Experiment	O. HIRSCHBIEGEL	2001	GER	1
Eyes Wide Shut	S. KUBRICK	1999	GB	4
Face Off	J. WOO	1997	US	1
Faces	J. CASSAVETES	1968	US	1
Face to Face	I. BERGMAN	1975	SWE	2
Fahrenheit 451	F. TRUFFAUT	1966	GB	4
Fanny and Alexander	I. BERGMAN	1982	SWE	1
Far Away so Close	W. WENDERS	1993	GER	2
A Farewell to Arms	C. VIDOR	1957	US	1
Fargo	J. COEN	1996	US	1

Farinelli	G. CORBIAU	1994	ITA/BEL/FRA	1
Fast and Furious	R. COHEN	2001	US	1
Fato - Ya İstiklal Ya Ölüm	F. TUNA	1969	TUR	1
Festen	T. VINTERBERG	1998	DEN	2
La Fidelite	A. ZULAWSKI	2000	FRA	1
Fight Club	D. FINCHER	1999	US	18
Filler ve Çimen	D. ZAİM	2001	TUR	1
La Finestra di Fronte	F. ÖZPETEK	2003	ITA	4
Forrest Gump	R. ZEMECKIS	1994	US	3
Fried Green Tomatoes	J. AVNET	1991	US	1
From Dusk Till Dawn	R. RODRIGUEZ	1995	US	1
From Here to Eternity	F. ZINNEBMAN	1953	US	1
Full Metal Jacket	S. KUBRICK	1987	GB	3
Funny Games	M. HANEKE	1997	AUS	2
Gabbeh	M. MAHKMALBAF	1996	IRAN/FRA	2
Garage Olimpo	M.BECHIS	1999	ITA/ESP	1
Die Geduld der Rosa Luxemburg	M. VON TROTTA	1986	GER	1
Gegen Die Wand	F. AKIN	2004	GER	3
Una Giornata Particolare	E.SCOLA	1977	ITA	1
Gizli Yüz	Ö. KAVUR	1991	TUR	1
Godfather	F. F. COPPOLA	1971	US	17
Godfather II	F. F. COPPOLA	1974	US	5
Godfather III	F. F. COPPOLA	1990	US	2
The Gold Rush	C. CHAPLIN	1925	US	2
Gone with the Wind	V. FLEMING	1939	US	1
Goodfellas	M. SCORSESE	1990	US	4
Goodbye Lenin	W. BECKER	2003	GER	1
Gölge Oyunu	Y. TURGUL	1992	TUR	1
Gönül Yarısı	Y. TURGUL	2004	TUR	3
La Grande Illusion	J.RENOIR	1937	FRA	1
The Great Dictator	C. CHAPLIN	1940	US	1
The Green Mile	F. DARABONT	1999	US	3
Hable Con Ella	P. ALMODOVAR	2002	ESP	5
Hair	M. FORMAN	1979	US	1
Halloween	J. CARPENTER	1978	US	1
Hamam	F. ÖZPETEK	1997	ITA	1
Happiness	T. SOLODZ	1998	US	3
Haxan	B. CHRISTENSEN	1922	SWE	2
Heat	M. MANN	1995	US	1
Hero	Y. ZHANG	2002	CHI	1
Der Himmel Über Berlin	W. WENDERS	1987	GER	4
Hiroshima Mon Amour	A. RESNAIS	1959	FRA	2
Home Road	Y. ZHANG	1999	CHI	1
Hostel	E. ROTH	2005	US	1
Hotaru No Haka	I. TAKAHATA	1988	JAP	1
The Hours	S. DALDRY	2002	US/GB	3
How to Lose a Guy in 10 Days	D. PETRIE	2003	US	1
The Hudsucker Proxy	J. COEN	1994	US	1
The Hunt for Red October	J. MCTIERNAN	1990	US	1
Las Hurdes	L. BUNUEL	1933	ESP	1
Husband and Wives	W. ALLEN	1992	US	1

I Am Sam	J. NELSON	2001	US	1
Ice Storm	A. LEE	1997	US	2
Idiots	L. Von TRIER	1998	DEN	3
İklimler	N. B. CEYLAN	2006	TUR	3
İnat Hikayeleri	R. ÇELİK	2003	TUR	1
Inglorious Basterds	Q.TARANTINO	2009	US/GER	1
Institute Benjamenta	S&T QUAY	1995	GB	1
In the Mood for Love	K.W. WONG	2000	HK	14
Intolerance	D.W.GRIFFITH	1916	US	1
Irréversible	G. NOE	2002	FRA	2
Isle	K. D. KIM	2000	S KOREA	1
İstanbul Kanatlarımın Altında	M. ALTIOKLAR	1996	TUR	2
İtiraf	Z. DEMİRKUBUZ	2002	TUR	2
It's a Wonderful Life	F.CAPRA	1946	US	1
Ivan the Terrible	S. M. EISENSTEIN	1944	USSR	1
Jackie Brown	Q. TARANTINO	1997	US	1
Je T'aime Je T'aime	A. RESNAIS	1967	FRA	1
La Jetée	C. MARKER	1962	FRA	1
JFK	O. STONE	1991	US	1
Jude	M. WINTERBOTTOM	1996	GB	1
Jules et Jim	F. TRUFFAUT	1962	FRA	2
Kader	Z. DEMİRKUBUZ	2006	TUR	1
Kaos	P&V TAVIANI	1984	ITA	2
Karanlıktakiler	Ç.İRMAK	2009	TUR	1
Katzelmacher	R. W. FASSBINDER	1969	GER	1
Keiner Liebt Mich	D. DÖRRIE	1994	GER	1
Khamosh Pani	S. SUMAR	2003	PAK	1
Khaneh Siah Ast	F.FERRUHZAD	1962	IRAN	1
Kill Bill	Q. TARANTINO	2003	US	3
Kingdom	P. BERG	2007	US/GER	1
Kiss of the Spider Woman	H. BABENCO	1985	BRA	1
Knocking on Heaven's Door	R. E. LARRY	1992	CAN/GER	1
Kötü Tohum	N. PESEN	1963	TUR	1
Lady in Water	N. SHYAMALAN	2006	US	1
El Lado Oscuro del Corazon	E. SUBIELA	1992	ARG	1
Ladri Di Bicicletta	V. DE SICA	1948	ITA	8
Land and Freedom	K. LOACH	1995	GB/ESP	1
Landscape in the Mist	T. ANGELOPOULOS	1988	GRE/FRA/ITA	2
The Last Emperor	B. BERTOLUCCI	1987	ITA/CHINA	1
Last Tango in Paris	B. BERTOLUCCI	1972	ITA/FRA	4
Last Temptation of Christ	M. SCORSESE	1988	US/CAN	1
L'Avventura	M. ANTONIONI	1960	ITA	2
Das Leben der Anderen	F.H. VON DONNERSMARCK	2006	GER	1
L'Eclisse	M. ANTONIONI	1962	ITA/FRA	1
Leon	L. BESSON	1994	FRA	2
Letters from Ivo Jima	C. EASTWOOD	2006	US	1
Letyat Zhuravli	M.KALATOZOV	1957	USSR	1
Der Letzte Mann	F.W. MURNAU	1924	GER	3
Life on a String	K.CHEN	1991	CHI/GB/GER	2

Le Locataire	R. POLANSKI	1976	FRA	1
Lock, Stock and Two Smoking Barrels	G. RITCHIE	1998	US	1
The Long Day Closes	T. DAVIES	1992	GB	1
Looking for Richard	A. PACINO	1996	US	1
Lord of the Rings	P. JACKSON	2001	US	6
Lost Highway	D. LYNCH	1997	US	4
Love and Death	W. ALLEN	1975	US	1
Lulu on the Bridge	P. AUSTER	1998	US	1
M	F. LANG	1931	GER	2
Ma Nuit Chez Maud	E. ROHMER	1969	FRA	1
Magnolia	P. T. ANDERSON	1999	US	1
Malena	G. TORNATORE	2000	ITA	1
A Man Escaped	R. BRESSON	1956	FRA	1
The Man Who Wasn't There	J. COEN	2001	US	1
Man with a Movie Camera	D. VERTOV	1929	USSR	9
Manhattan	W. ALLEN	1979	US	1
Manhattan by Numbers	A. NADERI	1993	US	1
Man of Flowers	P. COX	1983	AUST	1
Mar Adentro	A. AMENABAR	2004	ESP	1
Masumiyet	Z. DEMİRKUBUZ	1997	TUR	3
Matador	P. ALMODOVAR	1986	ESP	1
Matrimonio All'italiana	V. De SICA	1964	ITA	1
Matrix	L&A WACHOWSKI	1999	US	13
Mauvais Sang	L. CARAX	1986	FRA	1
Mayıs Sıkıntısı	N. B. CEYLAN	1999	TUR	3
Mediterraneo	G. SALVATOIRES	1991	ITA	2
Memento	C. NOLAN	2000	US	6
Memories of Murder	J. H. BONG	2003	S KOREA	1
Mephisto	I. SZABO	1981	HUN	1
Metropolis	F. LANG	1927	GER	2
Minority Report	S. SPIELBERG	2002	US	1
Modern Times	C. CHAPLIN	1936	US	2
Mona Lisa's Smile	M. NEWELL	2003	GB	1
Monster, Inc	P. DOCTER	2002	US	1
Morte a Venezia	L. VISCONTI	1971	ITA	1
Moskovskaya Elegiya	A. SOKUROV	1987	USSR	1
Mother and Son	A. SOKUROV	1997	RUS/GER	1
Moulin Rouge	B. LUHRMANN	2001	AUST/US	2
Mr. Arkadin	O. WELLES	1955	US	1
Muhsin Bey	Y. TURGUL	1987	TUR	1
Mujeres Al Borde De Un Ataque...	P. ALMODOVAR	1988	ESP	2
Mulholland Drive	D. LYNCH	2001	US	2
Le Mur	Y. GÜNEY	1983	FRA	3
Mustafa Hakkında Her Şey	Ç. IRMAK	2003	TUR	1
My Neighbour Totoro	H. MIYAZAKI	1988	JAP	2
Mystery Train	J. JARMUSCH	1989	US	1
Nanook of The North	R. J. FLAHERTY	1922	US	1
Natural Born Killers	O. STONE	1994	US	4
Nell	M. APTED	1994	US	1
Nevestka	H. NARLIEV	1972	USSR	1
A Night at the Opera	S. WOOD	1935	US	1

The Ninth Gate	R. POLANSKI	1999	ESP/FRA/US	1
Noi Tre	P. AVATI	1984	ITA	1
Il Nome Della Rosa	J. J. ANNAUD	1986	GER/ITA/FRA	2
Nostalghia	A. TARKOVSKY	1983	ITA	1
The Notebook	N. CASSAVETES	2004	US	1
Notre Musique	J.L. GODARD	2004	FRA	1
La Notte	M. ANTONIONI	1961	ITA/FRA	1
La Notte di San Lorenzo	P.V. TAVIANI	1981	ITA	1
Novecento	B. BERTOLUCCI	1976	ITA	5
Nuovo Cinema Paradiso	G. TORNATORE	1988	ITA/FRA	10
O Brother Where Art Thou?	J. COEN	2000	US	1
L'Odeur de la Papaye Verte	A. H. TRAN	1993	FRA	1
Offret	A. TARKOVSKI	1986	SWE/GB/FRA	1
Once Upon a Time in America	S. LEONE	1983	US	4
One Flew Over the Cuckoo's Nest	M. FORMAN	1975	US	1
Onibaba	K. SHINDO	1964	JAP	1
The Others	A. AMENABAR	2001	US	1
Otobüs	T. OKAN	1976	TUR	1
Otto e Mezzo	F. FELLINI	1963	ITA	2
Out of Africa	S. POLLACK	1985	US	1
Padre Padrone	V&P TAVIANI	1977	ITA	1
Pane e Tulipani	S. SOLDINI	2000	ITA	1
Papillon	F. J. SCHAFFNER	1973	US	2
Paris-Texas	W. WENDERS	1984	GER/FRA/GB	5
Pasazerka	A. MUNK	1961	POL	2
Patch Adams	T. SHADYAC	1998	US	1
Paths of Glory	S. KUBRICK	1957	US	1
Pelle Erobreren	B. AUGUST	1988	DEN/SWE	1
Persona	I. BERGMAN	1966	SWE	3
Petrina Hronia	P. VOULGARIS	1985	GRE	1
Philadelphia	J. DEMME	1993	US	1
Pi	D. ARONOFSKY	1998	US	2
The Pianist	R. POLANSKI	2002	FRA/GER	2
The Piano	J. CAMPION	1993	AUST	2
Piano Teacher	M. HANEKE	2001	FRA/GER	1
The Pink Panther	B. EDWARDS	1963	US	1
Il Postino	M. RADFORD	1994	ITA/FRA	5
Il Posto	E. OLMI	1961	ITA	1
Potomok Chingis-Khana	V. PUDOVKIN	1928	USSR	2
The Postman Always Rings Twice	B. RAFELSON	1981	US	1
Powagqatsi	G. REGGIO	1988	US	1
Pulp Fiction	Q. TARANTINO	1994	US	7
Les Quatre cents coups	F. TRUFFAUT	1959	FRA	8
Quills	P. KAUFMAN	2000	US	2
Raging Bull	M. SCORSESE	1980	US	2
Rain Man	B. LEVINSON	1988	US	1
Raise the Red Lantern	Y. ZHANG	1991	HK	1
Rashomon	A. KUROSAWA	1950	JAP	9
Rear Window	A. HITCHCOCK	1954	US	2

Reconstruction	C. BOE	2003	DEN	4
The Remains of the Day	J. IVORY	1993	US	1
Rembetico	C. FERRIS	1983	GRE	2
Requiem	Z. FABRI	1981	HUN	3
Requiem for a Dream	D. ARONOFSKY	2000	US	6
Reservoir Dogs	Q. TARANTINO	1992	US	7
The Return	A. ZVYAGINTSEV	2003	RUS	4
Rien Que Les Heures	A. CAVALCANTI	1926	FRA	1
Rocco e i Suoi Fratelli	L. VISCONTI	1960	ITA/FRA	1
A Room with a View	J. IVORY	1985	GB	1
Rope	A. HITCHCOCK	1948	US	1
Rosemary's Baby	R. POLANSKI	1968	US	4
Rosetta	JP&L DARDENNE	1999	FRA/BEL	1
Rumble Fish	F. F. COPPOLA	1983	US	1
Run Lola Run	T. TYKWER	1998	GER	4
Sag-Haye Velgard	M. MESHKINI	2004	IRAN	2
Salo o le 120 Giornate di Sodoma	P. P. PASOLINI	1975	ITA	1
Salt for Svanetia	M. KALATOZOV	1930	USSR	1
Salvatore Giuliano	F. ROSI	1962	ITA	2
Le Samourai	J.P. MELVILLE	1967	FRA	1
Saving Private Ryan	S. SPIELBERG	1998	US	1
Sayat Nova	S. PARADJANOV	1968	USSR	2
Scarface	B. De PALMA	1983	US	1
Scenes from a Marriage	I. BERGMAN	1973	SWE	5
Schindler's List	S. SPIELBERG	1993	US	6
Secret Ceremony	J. LOSEY	1968	GB	1
Selvi Boylum Al Yazmalım	A. YILMAZ	1978	TUR	2
Seven	D. FINCHER	1995	US	5
Seven Brides for Seven Brothers	S. DONEN	1954	US	1
Seven Samurai	A. KUROSAWA	1954	JAP	3
Seven Years in Tibet	J. J. ANNAUD	1997	US/GB	1
The Seventh Continent	M. HANEKE	1989	AUS	1
The Seventh Seal	I. BERGMAN	1956	SWE	5
Sevmek Zamanı	M. ERKSAN	1965	TUR	3
Sex, Lies and Videotape	S. SODERGERGH	1989	US	1
Shawshank Redemption	F. DARABONT	1994	US	7
The Sheltering Sky	B. BERTOLUCCI	1990	GB/ITA	1
Shi-Gan	K. KIM	2000	S KOREA	1
The Shining	S. KUBRICK	1980	GB	2
A Short Film About Killing	K. KIESLOWSKI	1988	POL	4
A Short Film About Love	K. KIESLOWSKI	1988	POL	1
Sibirskiy Tsiryulnik	N. MIKHALKOV	1998	FRA/RUS	2
The Silence	I. BERGMAN	1963	SWE	1
Le Silence est d'Or	R. CLAIR	1947	FRA	1
Silence of the Lambs	J. DEMME	1990	US	1
Sixth Sense	M. N. SHYAMALAN	1999	US	1
Skazka Skazok	Y. NORSTEIN	1979	USSR	1
Smoke	W. WANG	1995	US	1
Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	E. AYÇA	1990	TUR	1
Solaris	A. TARKOVSKY	1972	USSR	3
Sophie's Choise	A. J. PAKULA	1982	US	2
Spartacus	S. KUBRICK	1960	US	1

Spring, Summer, Autumn, Winter...	K. KIM	2004	S KOREA	4
Stachka	S. M. EISENSTEIN	1925	USSR	1
Stagecoach	J. FORD	1939	US	1
Stalker	A. TARKOVSKY	1979	USSR	7
Stanno Tutti Bene	G. TORNATORE	1990	ITA/FRA	2
Stealing Beauty	B. BERTOLUCCI	1996	ITA/GB/FRA	1
Straight Story	D. LYNCH	1999	US	1
Stranger Than Paradise	J. JARMUSCH	1984	US/GER	1
Sullivan's Travels	P. STURGES	1941	US	1
Sur	F. E. SOLANAS	1988	ARG/FRA	7
Susuz Yaz	M. ERKSAN	1983	TUR	1
Sürü	Z. ÖKTEN	1978	TUR	2
The Sweet Hereafter	A. EGOYAN	1997	CAN	1
Sweet Movie	D. MAKAVEJEV	1974	FRA/CAN/GER	2
Szerelmes	K. MAKK	1971	HUN	1
Tabutta Rövaşata	D. ZAIM	1996	TUR	3
Tacones Lejanos	P. ALMODOVAR	1991	ESP	1
Taking Sides	I. SZABO	2001	FRA/GB/GER	1
Tango	C. SAURA	1998	ESP	3
Taste of Cherry	A. KIAROSTAMI	1997	IRAN	3
Taxi Driver	M. SCORSESE	1976	US	5
Tatar Ramazan	M. GÜLGEN	1990	TUR	1
Teorema	P. P. PASOLINI	1968	ITA	3
Terra em Transe	G. ROCHA	1967	BRA	1
La Terra Trema	L. VISCONTI	1948	ITA	1
Tesis	A. AMENABAR	1996	ESP	1
Tess	R. POLANSKI	1979	FRA/GB	1
Teyzem	H. REFİĞ	1987	TUR	3
Thiassos	T. ANGELOPOULOS	1975	GRE	1
Thin Red Line	T. MALICK	1998	US	3
This Boy's Life	M. CATON-JONES	1993	US	1
Throne of Blood	A. KUROSAWA	1957	JAP	1
A Time for Drunken Horses	B. GHOBADI	2000	IRAN	4
Time of the Gypsies	E. KUSTURICA	1988	YUGO	5
Time Stands Still	P. GOTHAR	1982	HUN	2
The Tin Drum	V. SCHLÖNDORFF	1979	GER	3
Titanic	J. CAMERON	1997	US	2
Todo Sobre Mi Madre	P. ALMODOVAR	1999	ESP	2
Together	K. CHEN	2002	CHI/S.KOREA	1
Tokyo Story	Y. OZU	1953	JAP	1
To Live	Y. ZHANG	1994	CHI/HK	1
Tous Les Matins Du Monde	A. CORNEAU	1992	FRA	1
Traffic	S. SODERBERGH	2000	US	1
Train de Vie	R. MIHAILEANU	1998	FRA/ROM	2
Trainspotting	D. BOYLE	1995	GB	3
Transylvania	T. GATLIF	2006	FRA	2
Trois Couleurs: Blanc	K. KIESLOWSKI	1994	FRA	5
Trois Couleurs: Bleu	K. KIESLOWSKI	1993	FRA	18
Trois Couleurs: Rouge	K. KIESLOWSKI	1994	FRA	5
The Trouble with Harry	A. HITCHCOCK	1955	US	1
Turtles Can Fly	B. GHOBADI	2004	IRAN/FRA/IRAQ	1
Twilight Samurai	Y. YAMADA	2002	JAP	1

U-Turn	O. STONE	1997	US/FRA	1
Uçurtmayı Vurmasınlar	T. BAŞARAN	1989	TUR	1
Ugetsu Monogatari	K.MIZOGUCHI	1953	JAP	1
Ulysses' Gaze	T. ANGELOPOULOS	1995	GRE/ITA/FRA	6
Umut	Y. GÜNEY	1970	TUR	3
Un Chien Andalou	L. BUNUEL	1929	FRA	1
Unbearable Lightness of Being	P. KAUFMAN	1988	US	1
Underground	E. KUSTURICA	1995	FRA/GER/HUN	7
Unfaithful	A. LYNE	2002	US/GER/FRA	1
Der Untergang	O. HIRSCHBIEGEL	2004	GER	1
Until the End of the World	W. WENDERS	1991	GER/FRA	1
The Usual Suspects	B. SINGER	1995	US	5
Utomlyonnye Solntsem	N. MIKHALKOV	1994	RUS/FRA	2
Uzak	N. B. CEYLAN	2002	TUR	8
Vanilla Sky	C. CROWE	2001	US	3
Vertigo	A. HITCHCOCK	1958	US	1
El Violin	F.VARGAS	2005	MEX	1
Viridiana	L. BUNUEL	1961	ESP/MEX	1
Vor	P. CHUKHRAI	1997	RUS	2
The Village	M. N. SHYAMALAN	2004	US	3
La Vita e Bella	R. BENIGNI	1997	ITA	8
War and Peace	K. VIDOR	1956	US	1
The Weeping Meadow	T. ANGELOPOULOS	2004	GRE	2
Welcome to Sarajevo	M. WINTERBOTTOM	1997	GB	1
When My Father was Away on Business	E. KUSTURICA	1985	YUGO	3
Wilbur Wants to Kill Himself	L. SCHERFIG	2002	DAN	2
WR-Misterije Organizma	D.MAKAVEJEV	1971	YUGO	1
X-Men	B. SINGER	2000	US	1
Yazgı	Z. DEMİRKUBUZ	2001	TUR	1
Yol	Ş. GÖREN	1982	TUR	8
Yumurta	Ş. KAPLANOĞLU	2007	TUR	1
Z	C. GAVRAS	1969	FRA/ALG	2
Zahrada	M. SULIK	1995	SLOV	4
Zelig	W. ALLEN	1983	US	1
Zengin Mutfağı	B. SABUNCU	1988	TUR	1
Zerkalo	A. TARKOVSKY	1975	USSR	10
2001: A Space Odyssey	S. KUBRICK	1968	GB	3
21 Grams	A. G. INARRITU	2003	US	2
25th Hour	S. LEE	2002	US	1
The 39 Steps	A. HITCHCOCK	1935	GB	1

Fatih	AKIN	4
Woody	ALLEN	5
Pedro	ALMODÓVAR	11
Mustafa	ALTIOKLAR	2
Robert	ALTMAN	1
Alejandro	AMENÁBAR	3
Paul Thomas	ANDERSON	1
Theo	ANGELOPOULOS	18
Jean-Jacques	ANNAUD	3
Michelangelo	ANTONIONI	7
Michael	APTED	1
Darren	ARONOFSKY	8
Bille	AUGUST	1
Paul	AUSTER	1
Pupi	AVATI	1
Jon	AVNET	1
Engin	AYÇA	1
Hector	BABENCO	2
Tunç	BAŞARAN	1
Marco	BECHIS	1
Wolfgang	BECKER	1
Roberto	BENIGNI	8
Peter	BERG	1
Ingmar	BERGMAN	20
Bernardo	BERTOLUCCI	15
Julie	BERTUCELLI	1
Luc	BESSON	4
Christoffer	BOE	4
Joon-Ho	BONG	1
Ole	BORNEDAL	1
Danny	BOYLE	3
Eric	BRESS	2
Robert	BRESSON	1
Richard	BROOKS	1
Luis	BUNUEL	7
Tim	BURTON	8
James	CAMERON	2
Jane	CAMPION	2
Frank	CAPRA	1
Leos	CARAX	3
Marc	CARO	6
John	CARPENTER	1
John	CASSAVETES	1
Nick	CASSAVETES	1
Michael	CATON-JONES	1
Alberto	CAVALCANTI	1
Nuri Bilge	CEYLAN	14
Gurinder	CHADHA	1
Charles	CHAPLIN	6
Kaige	CHEN	3
Benjamin	CHRISTENSEN	2
Pavel	CHUKRAI	2
Michael	CIMINO	1

René	CLAIR	2
Eddie	CLINE	1
Joel	COEN	6
Rob	COHEN	1
Francis Ford	COPPOLA	26
Gérard	CORBIAU	1
Alain	CORNEAU	1
Paul	COX	1
David	CRONENBERG	1
Cameron	CROWE	3
Alfonso	CUARÓN	1
Michael	CURTIZ	1
Reis	ÇELİK	1
Stephen	DALDRY	3
Frank	DARABONT	10
Jean P & Luc	DARDENNE	1
Terence	DAVIES	1
Zeki	DEMİRKUBUZ	7
Jonathan	DEMME	2
Jasmin	DİZDAR	1
Pete	DOCTER	1
Stanley	DONEN	1
Florian H	Von DONNERSMARCK	1
Doris	DÖRRIE	1
Clint	EASTWOOD	1
Blake	EDWARDS	1
Viking	EGGELING	1
Atom	EGOYAN	1
Sergei M.	EISENSTEIN	10
Victor	ERICE	1
Metin	ERKSAN	4
Zoltan	FABRI	3
Rainer Werner	FASSBINDER	1
Federico	FELLINI	9
Costas	FERRIS	2
Furuğ	FERRUHZAD	1
David	FINCHER	23
Robert	FLAHERTY	1
Victor	FLEMING	1
John	FORD	1
Milos	FORMAN	4
John	FRANKENHEIMER	1
Tony	GATLIF	2
Costa	GAVRAS	2
Bahman	GHOBADI	5
Mel	GIBSON	4
Terry	GILLIAM	2
Jean-Luc	GODARD	5
Jack	GOLD	1
Michel	GONDRY	1
Peter	GOTHAR	2

Şerif	GÖREN	8
Peter	GREENAWAY	2
David W.	GRIFFITH	1
J. Mackye	GRUBER	2
Melih	GÜLGEN	1
Yılmaz	GÜNEY	6
Temel	GÜRSU	1
Taylor	HACKFORD	2
Lasse	HALLSTRÖM	3
Michael	HANEKE	6
Oliver	HIRSCHBIEGEL	2
Alfred	HITCHCOCK	7
Ron	HOWARD	1
Kon	ICHIKAWA	1
Alejandro G.	INÁRRITU	15
Çağan	IRMAK	4
James	IVORY	2
Peter	JACKSON	6
Abolfazl	JALILI	1
Derek	JARMAN	1
Jim	JARMUSCH	3
Jean-Pierre	JEUNET	19
Spike	JONZE	1
Mihail	KALATOZOV	2
Semih	KAPLANOĞLU	1
Philip	KAUFMAN	3
Ömer	KAVUR	2
Nacer	KHEMİR	1
Abbas	KIAROSTAMI	3
Krzysztof	KIESLOWSKI	42
Ki-Duk	KIM	12
Takeshi	KITANO	5
Elem	KLIMOV	2
Stanley	KUBRICK	31
Akira	KUROSAWA	14
Emir	KUSTURICA	18
John	LANDIS	1
Fritz	LANG	4
Roger Evan	LARRY	1
David	LEAN	1
Ang	LEE	4
Spike	LEE	1
Sergio	LEONE	4
Barry	LEVINSON	1
Richard	LINKLATER	4
Ken	LOACH	3
Joseph	LOSEY	1
Baz	LUHRMANN	2
Sidney	LUMET	1
David	LYNCH	10
Adrian	LYNE	1

Listemizde **292 yönetmenin 496 filmi** bulunuyor. Bu filmler 1910'lardan günümüze yüz yıllık bir zaman dilimine yayılmış durumda. Onar yıllık dönemlere bakıldığında, aşağıdaki listeyi elde ediyoruz:

1910-19: 2	1960-69: 47
1920-29: 14	1970-79: 48
1930-39: 10	1980-89: 80
1940-49: 12	1990-99: 147
1950-59: 21	2000-09: 115

Oylama listesine en çok sayıda filmini sokan yönetmenlere baktığımızda, listenin başında sekizer filmle **Bergman-Kieslowski-Kubrick** üçlüsünü görüyoruz.



Onları yedişer filmle Bertolucci-Spielberg ikilisi izliyor. Üçüncülüğü altışar filmle **Hitchcock-Polanski-Tarkovski** üçlüsü paylaşıyor. Anlaşılan o ki, **Tarkovski** ne çekse listede kendisine yer buluyor.

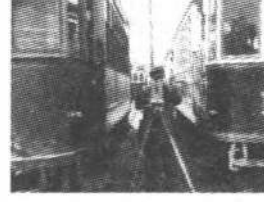


Liste kadın yönetmenler açısından açıklaması olanaksız bir yoksulluk içinde. 9 yönetmenin birer filmi ile yer bulabildiği listede kadın yönetmenlerin çektiği filmler, sadece 11 oy aldı. Bu kısır listenin liderleri **Campion** ve **Meshkini** oldu. Listedeki tek Türk yönetmen ise **Yeşim Ustaoglu**. Aralarında **Furuğ Ferruhzad**'ın olması ise sevindirici.



Majid	MAJIDI	4
Dusan	MAKAVEJEV	3
Mohsen	MAKHMALBAF	2
Karoly	MAKK	1
Terrence	MALICK	3
Milcho	MANCHEVSKI	7
Micheal	MANN	1
Chris	MARKER	1
Rob	MARSHALL	1
John	McTIERNAN	1
Fernando	MEIRELLES	1
Jean-Pierre	MELVILLE	1
Jiri	MENZEL	1
Merzieh	MESHKINI	2
Kenji	MIZOGUCHI	1
Radu	MIHAILEANU	2
Nikita	MIKHALKOV	4
Anthony	MINGHELLA	4
Hayao	MIYAZAKI	2
Michael	MOORE	1
Andrzej	MUNK	2
Friedrich W.	MURNAU	3
Amir	NADERI	1
Hocakuli	NARLIYEV	1
Vincenzo	NATALI	1
Jessie	NELSON	1
Jan	NEMEC	1
Mike	NEWELL	1
Robert	De NIRO	1
Gaspar	NOE	2
Christopher	NOLAN	7
Yuri	NORSTEIN	1
Phillip	NOYCE	1
Tunç	OKAN	1
Ermanno	OLMI	2
Nagisa	OSHIMA	1
Yasujiro	OZU	1
Zeki	ÖKTEN	2
Tolga	ÖRNEK	1
Ali	ÖZGENTÜRK	1
Ferzan	ÖZPETEK	5
Al	PACINO	1
Alan J.	PAKULA	2
Brian	De PALMA	1
Jafar	PANAHI	1
Sergei	PARADJANOV	2
Alan	PARKER	1
Pier Paolo	PASOLINI	4
Nevzat	PESEN	1
Donald	PETRIE	1
Roman	POLANSKI	10
Sydney	POLLACK	1

Tüm filmler arasında sadece **7 belgesel** ve biri canlandırma olmak üzere **4 kısa film** bulunuyor.



292 yönetmen arasından **202 yönetmen** tek filmi sayesinde listeye girebildi. Bunlardan **143** tanesi de tek bir oy alabildi. Sadece **90** yönetmenin birden fazla filmi var. Yönetmen başına film ortalaması 1,7.

En iyi film listemiz farklı eğilimlerin bir yansıması olarak okunabilir:

1. Fight Club/Fincher – Trois Couleurs: Bleu/Kieslowski (18 p)
2. The Godfather/Coppola (17 p)
3. A Clockwork Orange/Kubrick (16)
4. In the Mood for Love/Kar Wai (14 p)
5. Amelie/Jeunet – Amores Perros/Inarritu – Citizen Kane/Welles – Matrix/Wachowski Kardeşler (13 p)
6. Nuovo Cinema Paradiso/Tornatore – Zerkalo/Tarkovski (10 p)



Gilberto	PONTECORVO	2
Vsevolod	PUDOVKIN	2
Stephen-Timothy	QUAY	1
Michael	RADFORD	5
Bob	RAFELSON	1
Man	RAY	1
Halit	REFİĞ	3
Godfrey	REGGIO	1
Jean	RENOIR	1
Alain	RESNAIS	3
Carlos	REYGADAS	2
Guy	RITCHIE	1
Tim	ROBBINS	1
Glauber	ROCHA	1
Robert	RODRIGUEZ	1
Eric	ROHMER	1
Francesco	ROSI	2
Eli	ROTH	1
Başar	SABUNCU	1
Gabriele	SALVATORES	2
Carlos	SAURA	7
Claude	SAUTET	1
Franklin J.	SCHAFFNER	2
Lone	SCHERFIG	2
Volker	SCHLÖNDORFF	3
Ettore	SCOLA	1
Martin	SCORSESE	12
Ridley	SCOTT	1
Tom	SHADYAC	1
Kaneto	SHINDÔ	1
M. Night	SHYAMALAN	5
Vittorio	De SICA	9
Bryan	SINGER	6
Steven	SODERBERGH	3
Aleksandr	SOKUROV	2
Fernando E.	SOLANAS	7
Humberto	SOLAS	1
Silvio	SOLDINI	1
Todd	SOLONDZ	3
Steven	SPIELBERG	12
Oliver	STONE	6
Preston	STURGES	1
Eliseo	SUBIELA	1
Martin	SULIK	4
Sabiha	SUMAR	1
István	SZABÔ	2
Isao	TAKAHATA	1
Quentin	TARANTINO	19
Andrei	TARKOVSKY	25
Bela	TARR	2
Paolo&Vittorio	TAVIANI	4
Giuseppe	TORNATORE	13

Türk filmleri arasındaki sıralamada kopukluklar gözledik:

1. Uzak/Ceylan - Yol/Gören (8 p)
2. Eşkıya/Turgul (4 p)
3. Gönül Yarası/Turgul - Masumiyet/ Demirkubuz - Mayıs Sıkıntısı/Ceylan - Tabutta Rövaşata/Zaim - Teyzem/Refiğ - İklimler/Ceylan - Sevmek Zamanı/ Erksan - Umut/Güney (3 p)



Tüm listeyi kapsayan en iyi yönetmen sıralaması ise aşağıdaki gibi oldu:

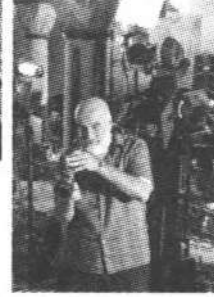
1. Kieslowski (42 p)
2. Kubrick (31 p)
3. Coppola (26 p)
4. Tarkovsky (25 p)
5. Fincher (23 p)
6. Bergman (20 p)
7. Tarantino - Jeunet (19 p)
8. Angelopoulos - Kusturica (18 p)
9. Von Trier (17 p)
10. Kar-Wai (16 p)
11. Bertolucci - Inarritu - Truffaut (15 p)



Anh Hung	TRAN	2
Lars	Von TRIER	17
Margarethe	Von TROTTA	1
François	TRUFFAUT	15
Feyzi	TUNA	1
Yavuz	TURGUL	9
Tom	TYKWER	4
Yeşim	USTAOĞLU	1
Francisco	VARGAS	1
Dziga	VERTOV	9
Charles	VIDOR	1
King	VIDOR	1
Thomas	VINTERBERG	2
Luchino	VISCONTI	3
Pantelis	VOULGARIS	1
Larry&Andy	WACHOWSKI	13
Andrzej	WAJDA	1
Wayne	WANG	1
Hans	WEINGARTNER	1
Orson	WELLES	14
Wim	WENDERS	13
Robert	WIENE	1
Michael	WINTERBOTTOM	2
Kar-Wai	WONG	16
John	WOO	1
Sam	WOOD	1
Yoji	YAMADA	1
Fehmi	YAŞAR	1
Atıf	YILMAZ	5
Derviş	ZAİM	4
Robert	ZEMECKIS	3
Yimou	ZHANG	4
Fred	ZINNEMANN	1
Andrzej	ZULAWSKI	1
Andrei	ZVYAGINTSEV	5

Genel listeye yönetmen sokamayan sinemamızın kendi içindeki sıralaması:

1. Ceylan (14 p)
2. Turgul (9 p)
3. Gören (8 p)
4. Demirkubuz (7 p)
5. Güney (6 p)
6. Yılmaz (5 p)



Listeye en fazla film sokan yapımcı ülkeler sıralaması ve aldıkları toplam oylar:

1. ABD: 176 – 344
2. Fransa: 56 – 128
3. Türkiye: 40 – 79
4. İtalya: 38 – 91
5. Britanya: 28 – 60
6. Almanya: 24 – 43
7. SSCB/Rusya: 21 – 62
8. İspanya: 16 – 25
9. Japonya: 12 – 27
10. Danimarka: 10 – 27 / İran: 10 – 19

Yapımcı olarak listeye en fazla film sokan kıtalar ve aldıkları toplam oylar:

1. Avrupa: 211 – 488 (16 ülke)
2. K. Amerika: 182 – 364 (3 ülke)
3. Asya: 98 – 204 (8 ülke)
4. G. Amerika: 6 – 12 (3 ülke)
5. Avustralya: 3 – 5 (1 ülke)
6. Afrika: 1 – 1 (1 ülke)



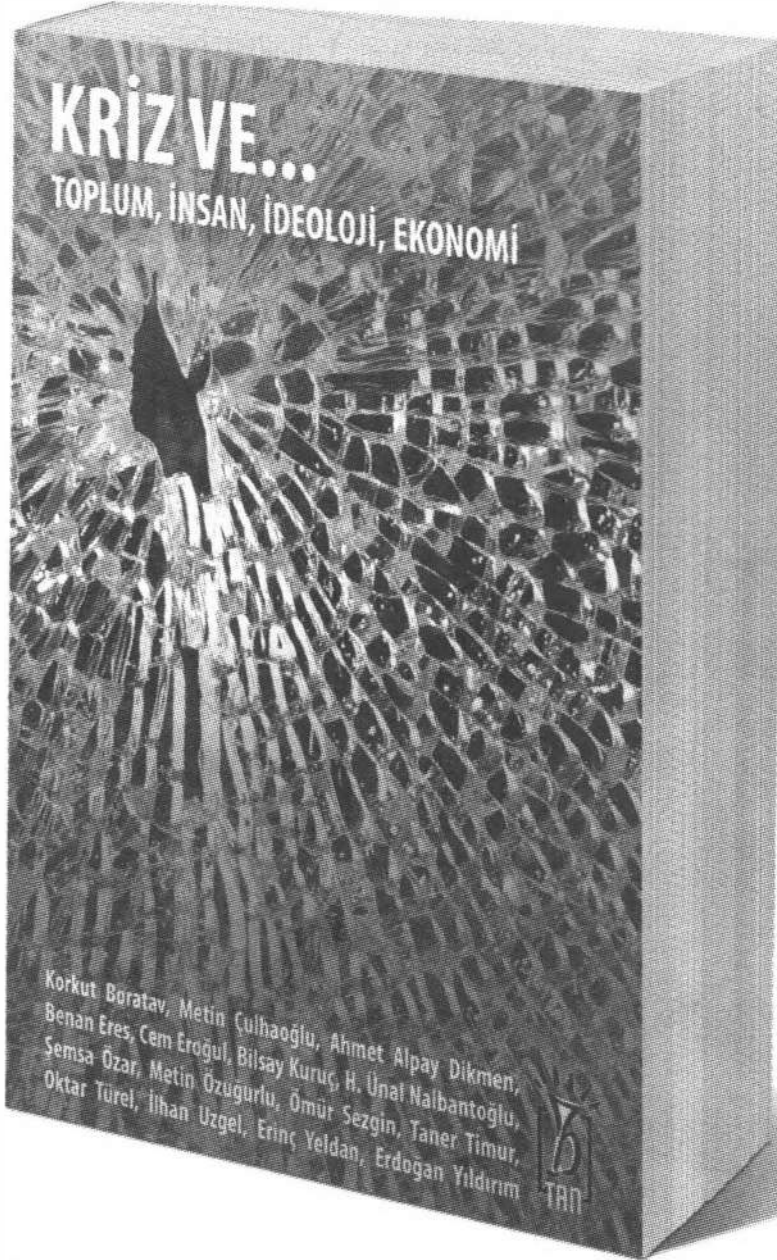
KRİZ VE...

TOPLUM, İNSAN , İDEOLOJİ, EKONOMİ

Hazırlayanlar: Ahmet Alpay Dikmen, N. İlter Ertuğrul

Korkut Boratav, Metin Çulhaoğlu, Ahmet Alpay Dikmen, Benan Eres, Cem Eroğul,
Bilsay Kuruç, H. Ünal Nalbantoğlu, Şemsa Özar, Metin Özügurlu, Ömür Sezgin,
Taner Timur, Oktar Türel, İlhan Uzel, Erinc Yeldan, Erdoğan Yıldırım

13,5 cm x 19,5 cm - 170 sayfa - 12 TL



Günümüzde kriz çok tartışılıyor ama, sanki her şey bir matematik denkleymiş gibi algılanıyor. Toplumsal olanın içinin boşaltıldığı bir dönem yaşıyoruz belki de. Şizofrenik bir akıl, hayatın merkezine yerleşiyor. Gözümüze doğrultulmuş neon ışıkları bizleri kör ediyor; körleşiyoruz... Günümüzde aydınlık en büyük karanlık haline dönüşüyor. Oysa kriz toplumsal bir süreçtir. Her şeyi birer formüle, televizyon ekranının altında akan birtakım rakamlara, borsanın iniş ve çıkışını gösteren birtakım şekillere indirgeyen Akıl, bizleri de bir tür körleşmenin içerisine itiyor; yaşadığımız gerçekliği yanlış algılamamızın yollarını hazırlıyor. Son günlerde bunu bütün canlılığı ile yaşıyoruz. Sosyal olanın, toplumsal olanın içinin boşaltıldığı bir süreç yaşıyoruz. Dolayısıyla dünyayı salt rakamlar ve formüller üzerinden algılamayan bir tartışma yapalım istedik. Paranın sahte gerçekliğinden, 'Piyasa Tanrımızın Aklı'ndan uzaklaşmış, 'Piyasa Tanrının Akli'na sığınarak yapılan tartışmalardan uzaklaşmış bir tartışma yapalım dedik. Neo-Liberal aklın kavramlarını yeniden sorgulayalım istedik. O yüzden krizi toplumsal boyutlarıyla, insani boyutlarıyla, ideolojik boyutlarıyla ve tabii ki iktisadi boyutlarıyla -ama iktisadi boyutlarını tartışırken de salt rakamlar üzerinden değil, üretim süreci, emek vesaire üzerinden- tartışalım istedik.

Ahmet Alpay Dikmen



TAN KİTABEVİ YAYINLARI

Selanik Cad. 78/5 Kızılay Ankara - www.tankitabevi.com

TÜRKİYE'DE DEVLETİN TOPRAK ÜZERİNDE ÖRGÜTLENMESİ

Nuray Ertürk Keskin

13,5 cm x 19,5 cm - 608 sayfa - 20 TL



Çeyrek yüzyıldır uluslararası sermayenin hareketliliğine uygun olarak devlet biçimleri köklü bir dönüşüme uğruyor. Ulus-devlet sınırlarını aşan örgütlenmeler bir yandan küresel ölçekte merkezileşme sağlarken, öte yandan yerel özerklik talebiyle ulusal bütünlüğü ortadan kaldırıyor. Bu karmaşık siyasal coğrafyada toprak üzerindeki kurumlaşmanın yeniden düzenlenmesi yakıcı bir önem taşıyor.

Türkiye'de Devletin Toprak Üzerinde Örgütlenmesi, içinden geçtiğimiz bu değişim sürecini açıklama çabasının ürünüdür. Kitap, "devlet egemenlik kurduğu toprak üzerinde nasıl örgütlenir, neden o şekilde örgütlenir, bu örgütlenme hangi dinamiklerin etkisiyle değişir" sorusunu irdelemektedir. Bu irdeleme, tarihsel ve yönetim bilimi temelinde Osmanlı ve Türkiye olguları üzerinden yapılmıştır. Kitapta devletin toprağa dayalı örgütlenme tarzı toplum biçiminin bağımlı değişkeni olarak ele alınmış; devlet ve toprak ilişkisi bir iktidar sorunu olarak tanımlanmıştır.

Türkiye'de Devletin Toprak Üzerinde Örgütlenmesi, güncel kamu reformları sürecine bilimsel bir bakış geliştirmenin yanında, yönetim kuramına da katkı sağlayabilirse amacına ulaşmış olacaktır.



TAN KİTABEVİ YAYINLARI

Selânik Cad. 78/5 Kızılay Ankara - www.tankitabevi.com

TAN TAN KİTABEVİ YAYINLARI 6
SİNEMA DİZİSİ 1 / SEKANS
www.tankitabevi.com

8 TL (KDV DAHİL)

