

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

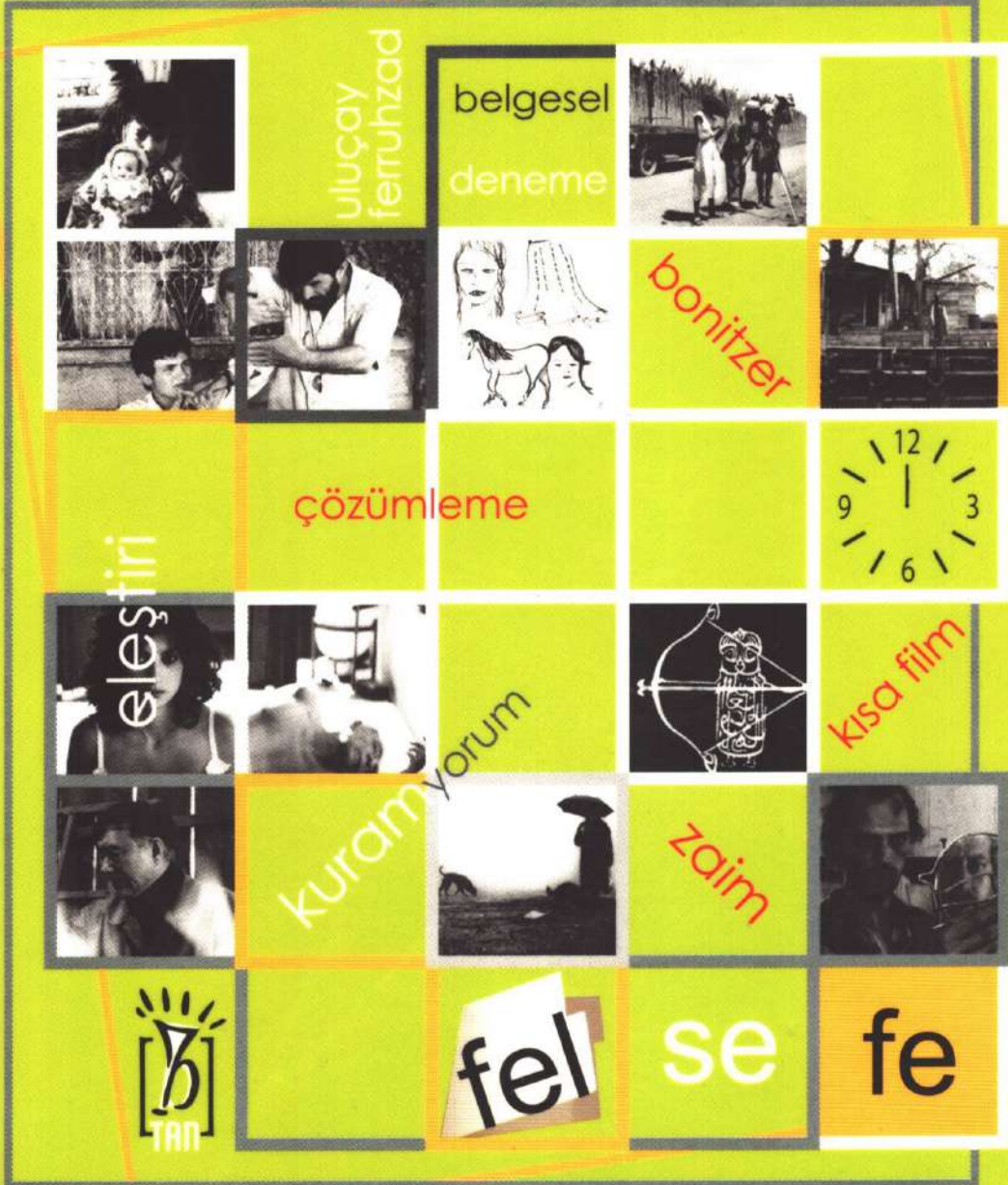
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

sekan

sinema yazıları seçkisi

2





SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ

2



Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 2
Tan Kitabevi Yayınları 13 / Sinema Dizisi 2 / Sekans 2
ISBN: 978-605-5668-13-6
© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2010
Nisan 2010, Ankara, 168 sf., 1000 adet
Baskı ve Cilt: Cantekin Matbaacılık

Yayın Yönetmeni
Gökhan Erkılıç
editor@sekans.org

Yayın Koordinatörü
Ece Özdemir
koordinatör@sekans.org

Tasarım
Nagihan Konukcu
tasarım@sekans.org

Katkıda Bulunanlar
Jerold J. Abrams, Semir Aslanyürek, Burcu Atahan, Thomas Balkenhol, Ender Bazen, Esra Biryıldız, Pascal Bonitzer, Elzbieta Busłowska, Erol Büyükyazıcı, Aslı Daldal, Ebru İşeri Erdoğan, Dursun Veli Es, Şükran Esen, T. Enes Gedik, Gökhan Gökdoğan, Muhammet Gözütok, Yetkin Gündüz, Deniz Güney, Hüseyin Karabey, András Bálint Kovács, Mack McCormack, Serhan Mersin, İlker Mutlu, Ebru Akay Pepedil, Hakan Savaş, Percy Shelley, Doğu Şenkoy, Bahar Şimşek, Tansu Ayşe Timuçin, Anne Dean Watkins, Tolga Yalur, Tonguç Yaşar, Pınar Yıldız, Serap Zeren

Bu kitap, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

Tan Kitabevi Yayınları
Selanik 2 Sokak 78/5 Kızılay Ankara
Tel-Faks: 0312 419 33 53
www.tankitabevi.com
bilgi@tankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 2
Sinema-Eleştiri-Kuram-Felsefe

SEKANS
SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
2



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7	
ELEŞTİRİ		
Parlak Yıldız / O, Weep for Adonais!	8	
Achilles ve Tosbağa / Achilles Çok Tosbağa Yok	10	
Kız Kardeşim/Mommo / Yaşamın Kıyısında İki Minik Yürek	15	
Nefes: Vatan Sağolsun / Yasak Ölüm ve Yaşam Arasında Gerçeği Aramak	21	
Kırık Kucaklaşmalar / Tutku Söz Dinlemez!	27	
SÖYLEŞİ		
Pascal Bonitzer ile Söyleşi	31	
ÇÖZÜMLEME		
Bilişsel Film Kuramında Anlatı ve Duygusal Yapı: Gölgesizler Filmi Üzerine Bir Çözümleme.....	35	
Geçmişi (Yeniden) Betimlemek: Tomris Giritlioğlu'nda Söylem ve Kimlik	52	
Alan-Dışından Akan Tekinsiz Hayat	59	
BELGESEL		
Leacock'ın İzinde Kontrolsüzlüğe Övgü.....	63	
Popüler Kültür ve Bir Karşı Söylem Aracı Olarak Belgesel Sinema	68	
Furuğ'un Şiirindeki İnsan Lekeleri	71	
KISA		
Ah Minel Aşk!	78	
DENEME		
Yeni Dünya Düzeni ve Sinema	83	
ANISINA		
Düşlerin Dediği / Ahmet Uluçay'ın Anısına	88	
Gidenin Ardından Bir Zeki Ökten Ağıtı	91	
YÖNETMEN		
Zaim'i Beklerken	93	
SİNEMA KİTAPLIĞI.....		97
DOSYA: SİNEMA VE FELSEFE		107
Görmenin Önselliği ve Sinema.....	108	
Sinema ve Felsefe	112	
Metropolis'te Aydınlanma'nın Diyalektiği	120	
Sartre, Hiçlik Felsefesi ve Modern Melodram	136	
Béla Tarr'ın Gerçekliği Yaratıcı Keşfi'nde Sanat ve Felsefe Olarak Sinema	150	
Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine Bir Soruşturma.....	158	

ÖNSÖZ

Sekans'ı gelecek yıllara güvenle taşıyabilmek ve kitap dizimizin yanına etkinlikler, eğitim seminerleri ve filmler eklemek için biraraya geldik. **Sinema Yazıları Seçkisi**'nin ikinci sayısı ile karşınıza çıkmamızın ardındaki en büyük destek, ilkinde göstermiş olduğunuz ilgi oldu.

Geleceğin **Sekans**'ları için düşüncelerinizle bize yol göstermenizi istiyoruz.

İyi okumalar dileriz.

Sekans Sinema Grubu

ELEŞTİRİ

O, WEEP FOR ADONAIS!

imgemetin: gökhan erkılıç
çizim: tansu ayşe timuçin

Parlak Yıldız

Bright Star

Yönetmen: Jane Campion

Senaryo: Jane Campion

Görüntü Yönetmeni: Greig Fraser

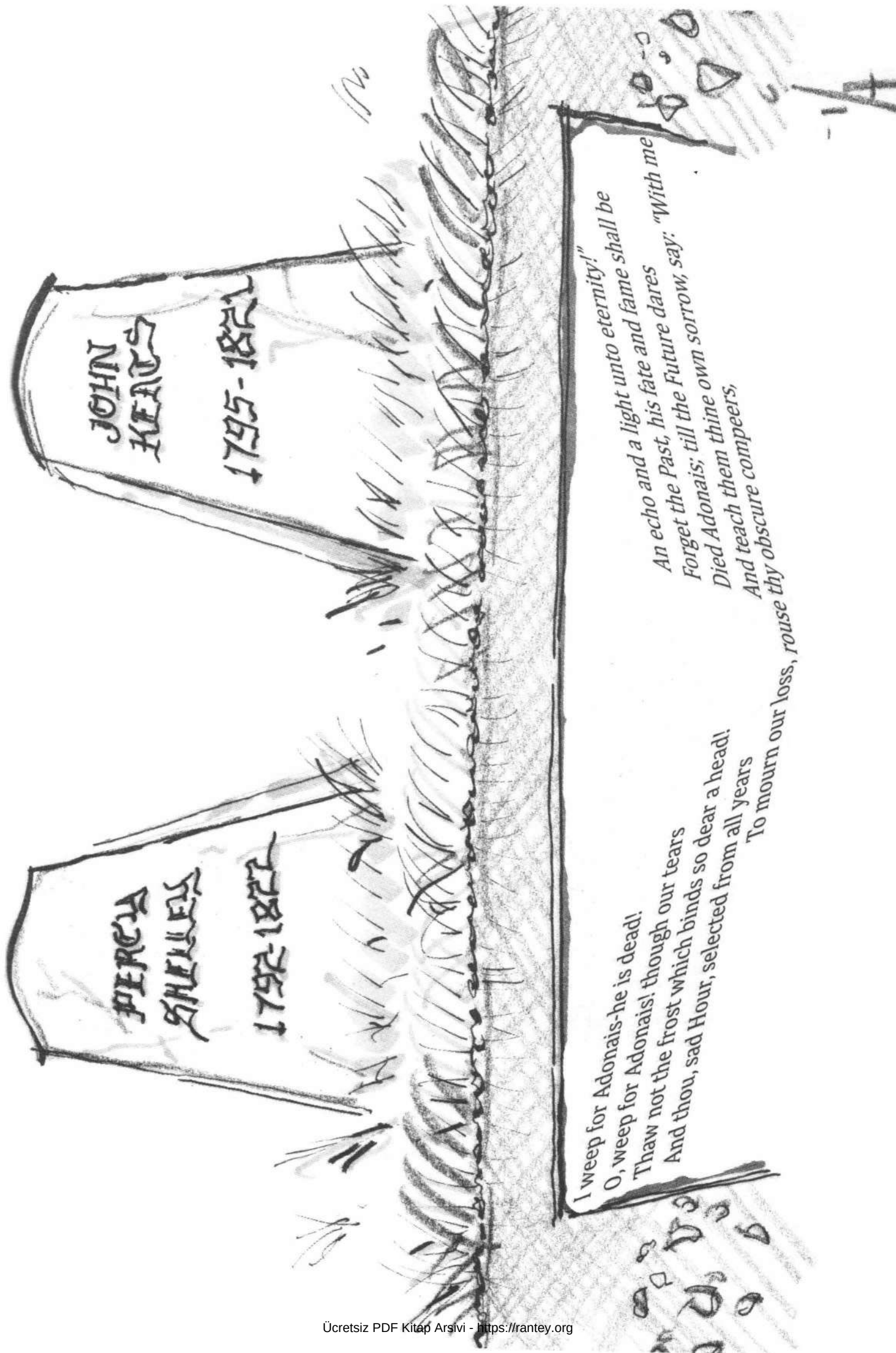
Müzik: Mark Bradshaw

Kurgu: Alexandre de Franceschi

Oyuncular: Ben Whishaw, Abbie Cornish, Kerry Fox, Paul Schneider

2009/119'/Britanya-Avustralya-Fransa





PERCIA
SHELLS

1792-1822

JOHN
HEATS

1795-1821

I weep for Adonais-he is dead!
O, weep for Adonais! though our tears
Thaw not the frost which binds so dear a head!

And thou, sad Hour, selected from all years
To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,

An echo and a light unto eternity!"

Forget the Past, his fate and fame shall be
Died Adonais; till the Future dares
With me
And teach them thine own sorrow, say:

ACHILLES ÇOK TOSBAĞA YOK

gökhan erkılıç
editor@sekans.org

Achilles ve Tosbağa

Achilles to Kame

Yönetmen: Takeshi Kitano

Senaryo: Takeshi Kitano

Görüntü Yönetmeni: Katsumi Yanagijima

Müzik: Yuki Kajiura

Kurgu: Yoshinori Ota

Oyuncular: Takeshi Kitano, Kanako Higuchi, Yurei Yanagi, Kumiko Aso, Akira Nakao, Masatoh Ibu, Reo Yoshioka, Mariko Tsutsui, Ren Osugi, Aya Enjouji, Eri Tokunaga, Nao Omori

2008/119'/Japonya



Dünya gerçeklerini zihinsel bir laboratuvar olan düşünbilim evreninde tartışmak, algılamak, çözümlemek ve belki de çözümler önermek... Eylemin ve uzanın yokluğunu kanıtlamaya çalışan, zaman algısını sorgulayan, diyalektik düşüncenin öncülerinden **Elea'lı Zenon** 2.500 yıl öncesinden günümüz sanatına ilişkin bir denklem kurar: Koşucu Achilles kendisinden daha ilerideki bir noktadan yarışmaya başlayan tosbağayı yakalayamaz. Neden? Koşucumuzun tosbağamızın başlangıç noktasına ulaşmak için harcadığı zaman diliminde tosbağamız yol almayı sürdürür de ondan. Böylece tosbağanın önder konumu sonsuza kadar sürer gider. Kısaca, zaman-uzamın sonsuza dek bölünebilirliği eylemi olanaksız kılar. Zamanın çizgisel sürekliliği zihninin dairesel döngüleriyle çözümlenmeye kalkınca yarışmaları hep tosbağalar kazanır. Tosbağalara özgü liderlik geninin kökenine inmiş bulunuyoruz. Zenon'u bile haklı çıkarmak var işin ucunda...

Bütün dahilerin arkasında onları anlayan bir iki kişi vardır veya olmalıdır. Arkası olmayan dahi öne çıkamaz. Damarlarında Achilles kanı taşıyan küçük Machisu'nun (**Reo Yoshioka**) babası (**Akira Nakao**) bir anlayandır. Görünen o ki paradan, kaddından, içkiden ve sanattan anlar. Anlamasa da yanında bir başka anlayan bulundurablecek çapta bir amcadır.

Babasının Fransa'ya göndererek ressam olmasını sağlayacağı küçük Machisu, bir işadami ve resim koleksiyoncusu olan babasının iş hayatının u dönüşü yapması nedeniyle yalnız kalır. Baba ve ana kraliçe tadındaki metresi kendilerini asarlar. Örtük eş/üvey anne (**Mariiko Tsutsui**) sorumluluğu alacak durumda değildir. Teslim edildiği amca (**Ren Osugi**) ve hala (**Aya Enjouji**) varsılığı paylaşılmamış geçmişin hesabını velete fatura ederler. Orada da barınamayan Machisu'nun yolu bir yetiştirme yurduna düşer.



Zaman geçer, resim yapmaktan başka bir derdi olmaması onu kaçınılmaz olarak bir sanat okuluna yönlendirir. Yüreği yangınlarda genç Machisu (**Yurei Yanagi**) Fransızların yeteneği olmadığına karar verdikleri için geri gönderdikleri mutsuz ve kopuk öğretmen Takanawa'nın atölyesinde farkını ortaya koyar ama bu sadece ve sadece bir farktır. Abukizm yeterince etkileyici bulunmaz.



Bisiklet kıran denemeler hayatın kırılğanlığını öğretir. Fark etmezliğin sınırsızlığı sanatı besler. Yüksek sanat uğruna ucuz ölümle tanışır. Kalanlar bir sanat şehidinin ardından umutsuzluklarına çıkış yolu ararlar. Alkolle damınan geleceğin sanat

adamlarından biri Amerika'ya gitmekten söz eder. Oysa artık nereye gitse az çok Amerika'dır zaten. Beriki bu suni kasvetten kaçmak için memlekete dönmekten dem vurur. O da memleketinin yerinde durduğu sanısı içindedir.

Okurken bir yandan da çalışmak zorunda olan Machisu kapağı attığı basımevinde şeker kızını bulur: bir başka kadının varlığı nedeniyle yaşanan kadınsı bir gerginliğin ardından ona çıplak poz vererek ipi göğüsleyen Sachiko (**Kumiko Aso**). Ancak Machisu'nun hayatında onun kadar rol oynayan biri daha vardır. Yapıtlarıyla ilgili olarak gerçeklikle olan ilişkileri ve günümüz için ifade ettiği değerler anlamında ne Machisu'nun ne de bizim anladığımız yorumlar getiren bir sanat analisti olan galeri sahibi (**Nao Omori**). Machisu sanat pazarlamacısının sözünden çıkmaz: birleşik formlar, karma teknikler, farklı malzemeler, ölüm eşiği yaratıları, baskı teknikleri, püskürtme desenler, falanlar ve de filanlar...



Sanatsal denemeler sürer, mayonez yardıma koşar bu kez. Ortaya mayonart çıkar. Derken ortaya açlığın sorusu atılır: **Picasso** mu pirinç mi? **Picasso** olur picasso, pirinç olur Pirinç. Aslında açlığın girdabında büzüşmüş bir **Picasso**'ya sormak gerek bu soruyu. Kendi gize-

minden kurtulduktan sonra pirince alternatif olarak sayacaklarını öğrenmeye değer diye. Öte yandan, sanatın açlıktan ölmek üzere olan biri için ne anlam taşıyacağı sorusu da önemli. Ancak, sanat açlığından ölmek üzere olan birilerinin olup olmadığı sorusunun yanında bu soru da önemini yitiriyor.

Genç Machisu büyür ve sonunda yerini yetişkin olanına (**Kitano**) bırakır. Odasına **Warhol** apartmaları asar. Modern ressam olmanın yolu **Warhol** stüdyosundan geçer. Zaten zaman geçer, düzen değişmez, değişen stüdyolardır. Machisu böylece züppart ile de tanışır. Giderek ne yapsa kendi olamadığını, dahası bir başkası da olamadığını görür. Bir haber ilişir gözüne: *New York, Japonya'nın Basquiat'ı Todd Sato'yu ayakta alkışladı*. Machiso bir kez daha farkın ne olduğunu sorgular. Çocukluk yıllarından beri tanış olduğu sanat uzmanı, analisti ve pazarlamacısı ona sanatın yeni modası olarak spesifik konseptler ve konseptik sanat önerir.

Bu başarısız ressam bozuntusu (ki başarısızlığı galeri sahibi sanat eleştirmenlerinin isteklerini karşılayamıyor olmasından, dönemin moda anlayışını yakalayamıyor olmasından ve bu nedenle de satışı olan bir ressam olmamasından kaynaklanır) önce kafası dikine çalışan kızı sonra da Sachiko'su tarafından terk edilir.

Sonu gelmez yenilgilere rağmen sanatın yolunu gözlemeyi bırakmayacaktır Machiso. Kızının (**Rei Tokunaga**) ve eşi Sachiko'nun (**Kanako Higuchi**) kendisini terk etmesinin ardında yatan gerekçeyi sorgulamaz bile. Sanat adına harcadığı zaman ve ilgiyi esirgemiştir kızından. Yıllar öncesinin sevgilisi olan eşi ise bu zorlu sanat yolculuğunda pes etmiştir. Yüksek umutlarına telekız olarak ulaşmaya çalışan kızından aldığı borcu geri ödemeye fırsat bile bulamaz. Kızını son gördüğü yer cesedini tanıması için çağrıldığı morg olur. Sanatın bedenleri bırakabileceği, ruhları terk edebileceği korkusu isyan ateşini yakar. Bu bedenler ve bu ruhlar üzerine hayıflanmak ne derece doğrudur? Belki de sanat buralara hiç uğramamıştır, belki uğramıştır da esinini yadırgamıştır veya belki de değerini bileni bulamamıştır. Ve Machiso belki anlaşılamamış olmaya bir tepki olsun diye,



belki sanata olan isyanını göstermek için ve belki de sanatı ölümle özdeş kılacak denli bağlılığını göstermek için kendini yakar. Burada önemli olan yanarken resim yapmayı sürdürmesi olsa gerek. Ama kurtarılır; isyanı, tepkisi, bağlılığı inandırıcı gelmemiştir birilerine. Ama sonunda o da erenler arasına katılır; gerçek veya düş, abukizmin şifrelerini eline geçirmeyi başarır.

Achilles'in rolünü Machisu oynar, tosbağaninkini ise sanat. Machisu tosbağasını arıyor, tosbağasını yakalamayı istiyor. Ama tosbağanın Machisu'yu aradığı yok. Sanatçıyı maymuna çeviren sanat dünyasının moda akımları, kriterleri, pazarlamacı ve uzmanları. Pazarlanan, satılan, satış sonrası hizmetleri verilen ve satış öncelikleri belirlenerek sipariş edilen sanat.

Ressama söylenen 'aynı manzaranın yarın da orada olacağı' sözü zamanın biricikliğini ve sanatçının anlık algısını hiçe sayar. Ama bu doğaçlama söylem sanat formlarının yarattığı sınırlamalar ve tekdüzelikten daha mı tehlikelidir? Modernizm, zartizm, fovizm, soyut, zartart, opart, popart, pırtizm derken sanatın yolu badana yapmaya dek uzanır. Bütün bu formlar özünde



sanatsal bir arayışın sonucu mudur, yoksa sanatta politik bir söylemin ve kapitalist finansın ayak izleri midir? Realizm sanat için gerçekten bir engel midir ve onunla bir bağ kurmadan bir sanat akımı oluşturulabilir mi? Ismarlama sanat sanatçının ürününü mü doğurur, yoksa işverenin, koleksiyonerin, eksperin veya devletin mi? Abstract ve expresyonist veya abstrekspresyonist akımların geçen yüzyılın başında ve ortasında oynadıkları roller aynı amaçları mı taşırlar? Sanatın politikasını besleyen sanatçılar ile politikanın sanatından beslenen sanatçılar tarihte nasıl yer alacaklar? Sanatın sanat için yapılmasını hedefleyen düşünün gideceği nokta yoktur ama iyi eğlendirir. Sadece sanat hatırına yapılan sanatın savunucusu olan sanatçıların kendi anlamsızlıklarında boğulmaması kaçınılmaz. Doğa ve anlamdan kopmanın bedeli insanın kendi anlamsızlığı ile tanışması sonucunu doğurur. Ve unutulmaması gereken şey saçmalamanın sınırı olmadığıdır. Sıra bende: **Achilles ve Tosbağa** filmi Meditacinema kuramına göre çözümleyecek olursam...

Kitano'nun filmi tipik bir **Kitano** filmi: pastel renkler, gri tonlu mizansenler üzerine uyarıcı nitelikte parlak renkler, kontrollü ama eylemci karakterler, eliptik kurgu, günce uyarlaması sanısı uyandırandoğalanlatım ve sık sık hissedilen tv melodram estetiği. **Kitano**'nun ruh haline öncelik tanıyan filmlerinde



oyuncular oldukça keyifli performanslar tutturuyor. Bu oyunculuk anlayışında beden dilinin rolü öne çıkıyor. Filmde Machisu'yu üç oyuncu oynamakta: Velet (**Yoshioka**), öğrenci (**Yanagi**) ve yetişkin (**Kitano**). İçlerinde en başarılı yorum veletin kanayan yaralarının verdiği acıyı ve ezilmişliğini gözlerinde okuyabildiğimiz **Yoshioka**. **Kitano** filmlerinde kadının ön planda olmaması durumu burada da karşımıza çıkıyor. Kadının varlığını erkeğin varlığına odaklayan abuk ve anlamsız bir ağızsakızı vardır. Zenginleştirilmiş söylemiyle, her başarısız erkeğin altında, üstünde, sağında, solunda, tepesinde, dibinde bir kadın vardır. Sanırım, Machisu'nun hayatına gülümsemeyi getiren olay olmasından dolayı, **Kitano** bütün bunlara, bir ressam için en iyi kadının tuvaldeki kadın olduğu söylemini de ekliyor.

Kitano sinemayı toplumun veya kimbilir belki de kendi Sachiko'sunun gözüne girmek için yapmaya başladıysa Machisu'yu çok yakından tanıyor demektir. Machisu belki de işadamı ve sanat koleksiyoncusu olan babasının gözüne girmek, belki yalnızlığını ve yalıtılmışlığını aşmak için resim yapmaya yöneldi. Belki de çocukluk çağında evlerine gelen ressamın sahiplenilmesine karşı duyduğu kıskançlık veya o ressamın kafasından çıkarıp hediye ettiği ve Machisu'nun yıllar boyu kafasından çıkarmadığı bir bere ile dışa vurduğu sevecen yaklaşımı rol oynamıştır. **Kitano** bildik bir yolda ilerlediğini ve yakından tanıdığı bir dünyayı anlattığını hissettiriyor. Filmdeki tüm resimlerin altındaki imza **Kitano**'nun. Benim en sevdiğim **Kitano** ise sinemacı olanı.

Kitano'nun kendi sinemasına dönük gönderme, benzerlik ve çağrışımları ile duygusal bağlılığı üst düzeyde seyrediyor. Filmografisine dönük olarak benim kurabildiğim formal bağlar daha çok **Minna Yatteruka** (1995) ve **Kikujiro** (1999) üzerine oldu. Özyaşamsal deneyimin aktarılması ve yaşam sorgulamasının getirdiği birikimin sunulmasından kaynaklanan ortaklıklar ise çok daha yakın zamanda gerçekleştirdiği bir başka ikiliyi anımsatmakta: **Takeshis** (2005) ve **Glory to the Filmmaker!** (2007). Benzerliklere gelince, bazı yazarlar tarafından yineleme olarak nitelendiklerinden **Kitano**'nun kendini tükettiği düşüncesi sık sık işleniyor. Evet, doğrudur, bir yenilenememe sorunu görünüyor. Evet ama insan tükenişini de ancak bu kadar güzel ve alçakgönüllü yansıtır. Ya **Kitano** çağın Achilles'ini oynuyorsa? Ya tosbağa Achilles'in daha fazla yorulmasını istemiyorsa? Ya **Kitano** kendi üzerinden çağdaş sanatın geldiği noktayı göstermek istiyorsa?



Sanat insanlığın yarattığı en büyük aldatmacalardan biri midir? Tartışmaya açık bir konu. Başına büyük veya yüksek isimlerini alan sanat, sanata göre daha büyük ve yüksek bir aldatmacaya mı karşılık gelir? Evet. Akademi aldatmacanın formatlanmış hali midir? Kesinlikle evet. Ne yapmalı da küçük sanatta kalmalı? Doğa bizi bekliyor, sanatın anlamsızlığa vurgun, hiçliğe yazgılı olmayan formları da!

YAŞAMIN KIYISINDA İKİ MİNİK YÜREK

burcu atahan

Kız Kardeşim / Mommo

Yönetmen: Atalay Taşdiken

Senaryo: Atalay Taşdiken

Görüntü Yönetmeni: Ali Özel

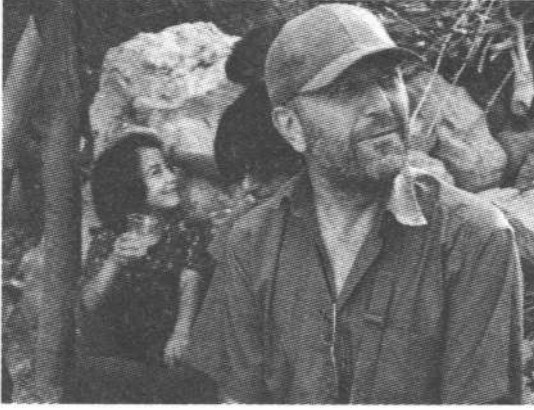
Sanat Yönetmeni: Fazilet Sezgin

Müzik: Erkan Oğur

Kurgu: Serhat Solmaz

Oyuncular: Elif Bülbül, Mehmet Bülbül, Mete Dönmezer, Mustafa Uzunyılmaz, Mehmet Usta

2008/90'/Türkiye



Bir ilk film olan, yönetmen **Taşdiken**'in daha önce şahit olduğu gerçek bir yaşantıdan yola çıkarak senaryosunu yazdığı **Kız Kardeşim/ Mommo**, olayın geçtiği yer olan Konya'nın Çavuş Kasabası'nda yöre insanıyla çekilir. Yönetmen filmi de öykünün gerçek kahramanlarına adar. **Kız Kardeşim**'in ilk gösterimi Berlin Film Festivali'nde yapılır. Birçok uluslararası festivalde ödül ve beğeni toplamasına rağmen, ticari bir

karakter taşınamaması nedeniyle Türkiye'de gösterime girmesi sekteye uğrar. Gösterime girdiğindeyse hak ettiği ilgiyi göremez.

Film, annelerinin ölümünün ardından babalarının başka bir kadınla evlenip evden gitmesi üzerine yarı felçli dedeleriyle kalıp, birbirlerinde hayat bulan iki kardeşin öyküsünü anlatır. Kazım'ın (baba) yeni eşi Döndü, Kazım'a iki çocuğunu kendi evlerine getirmemesini söyler. Bu emre koşulsuz boyun eğen babanın zayıf karakterini film boyunca görme şanssızlığına nail oluruz. Babanın bir sevgi timsali olamayacağını anladığımız bu evde, Ahmet'in dilinden annesiyle ilgili dökülen her sözcük kız kardeşine yönelen sevgisinin annesinin kendisine yönelttiği sevgiden beslendiğinin kanıtı olarak en ufak bir bulanıklık taşımaz.

Ahmet ve Ayşe'nin eğlenerek suda yüzdürdükleri kayığın bir adamın kürek darbesiyle akıntıya kapılıp gitmesi filmin gidişi hakkında iletisini verir. Kocaman ellerin bu minik yüreklerde bırakacağı parmak izlerini en baştan görürüz, görüntünün sadeliği ve vuruculuğuyla **Erkan Oğur**'un müziğinin çarpıştığı yerdeki sarsıntıda. Ahmet için bir rol model olması gereken baba, gerek oğluyla kurmaya tenezzül etmediği iletişimden, gerek sergilediği rolün Ahmet'te hayranlık uyandıracak bir tarafının olmamasından kaynaklı olarak bir rol model olamamıştır. Bu modelle en

ufak bir benzerlik göstermemesini kendisinin kız kardeşiyle olan ilişkisi ile babasının yeni karısıyla olan ilişkisini karşılaştırdığımızda net bir şekilde görürüz. Nitekim babanın, etkiye açık kişiliği/kişiliksizliği Ahmet'in babaya dönük hırçınlığını arttırmış, babanın zıttı bir karakter olmasının yolunu açmıştır. Bu zıtlıkta Ahmet için uygun rol model ise dedesi Hasan ve her daim onları koruyup sahip çıkan akrabası ve aynı zamanda annelerinin sınıf arkadaşı olduğunu anladığımız İstanbullu Bakkal'dır. İstanbullu Bakkal'ın Ayşe ve Ahmet'e yaklaşımı ise Ahmet'in Ayşe'ye yaklaşımıyla bire bir örtüşür. Annesinin fotoğrafına ulaşmasını sağlayan tek kişi olması da İstanbullu Bakkal'ın yerini Ahmet için başka bir noktaya yerleştirir.

Babanın Ayşe'ye olan kayıtsızlığı da Ahmet'in canını yakar ve babanın kızından esirgediği şefkati, Ahmet Ayşe'ye mümkün olan en üst noktada vermek için çabalar. Ahmet'in ağabey mi, anne mi, baba mı olduğu konusunu sorgularız ister istemez. Sanki anneymişçesine gözü gibi bakar; karnı ağrıdığı anda annesinden öğrendiği gibi tuğlayı ısıtıp, onun üzerine oturmasını söyler. Üstü ıslandığında hemen çıkartır hasta olmasın diye. Tam bir anne gibi yemez yedirir, içmez içirir. Öyle ki salıncağa bile binmez Ayşe daha çok binsin diye. Çikolatasını bile yemez Ayşe daha çok yesin diye. Ya da bir baba gibi sanki zamanında bunların hepsini yaşamış yapmıştır da şimdi bu yaşantıları geçirme sırası kendi kızına gelmiştir ve o olgunlukla kızını salıncağında sallıyordu. Baba gibi olması babanın açığını kapatmaya dönüktür. Babasının bıraktığı sevgi boşluğunu kendi sevgisiyle beraber elinden gelenin en fazlasını Ayşe'ye sunarak doldurmaya çalışır kendince. Babanın babalığının olması gerektiği gibi olmadığının farkındalığıyla 'Baba nasıl olunur?'un yanıtını kız kardeşiyle kurduğu ilişkide verir. Ancak Ahmet her ne yaparsa yapsın o bir ağabeydir, kardeştir, baba değil. Ayşe babasını her gördüğü yerde parıldayan gözlerle yanına koşar, pencerelerden izler, çatının en ucuna bile gelir düşebileceği olasılığını umursamadan, belki babası geçer de onu görür diye ama istediği ilgiyi hiçbir zaman göremez. Ahmet'in babaya hıncının artması bunlarla da tetiklenir. Ayşe'nin babasına yönelik bunca heyecanına ve isteğine karşı babasının put gibi tepkisiz hatta umursamaz davranmasını, Ayşe'nin boynunun üç kuruş değeri olmayan bir adam yüzünden her geçen gün biraz daha bükülmesini hazmedemez.



Ahmet Ayşe'nin baba düşkünlüğüne de bir yanıt bulamaz. Böyle bir adamdan hala nasıl olup da şefkat dilendiğini, nasıl bitmez tükenmez bir ümitle onu bekleyip onunla göz göze gelmek istediğini anlayamaz. Oysa bunu anlamak için her gün mezarını ziyaret edip, toprağını sulayarak dualar okuduğu annesine olan hayranlık ve bitmek bilmez sevgisini hatırlaması yeterlidir. Var olup da

hayatlarında hiçbir esamesi okunmayan babanın eksikliğinin Ayşe'nin yaşamında ne bugün ne de yarın için bir telafisi vardır.

Ahmet'in babaya karşı tavrı gayet açıktır. Yanına gitmez, yanından geçerken de görmezden gelir. Baba ona nasıl davranırsa o da babasının yansıması gibi davranır. Ne kendisinin ne kardeşinin yaşamında babasının en ufak bir izine rastlamak istemez. Başka bir kadınla evlendiği için de ayrıca tepkilidir. Yani babaya olan düşmanlık anneye yapılan sadakatsizlikle de bağlantılıdır.

Annesi hayattayken babası onun için annesiyle olan ilişkisinde bir rakiptir. Annesi hayattayken var olan rekabet annesinin ölümü ve Ayşe'nin babasına olan düşkünlüğüyle birlikte yön değiştirir. Bu kez Ayşe'yle ilişkisinde baba bir rakiptir. Babası Ahmet'e tokat attığında Ahmet'in de Ayşe'ye tokat atıp *'Bir daha babama gitmeyeceksin.'* demesi de bu rekabetin açık bir örneğidir. Rakip olarak görülen babadan yenilen tokadın bir rakibin yaratılmasına neden olan kız kardeşe tokat olarak yansıtılması dikkat çeken bir nokta. Ahmet için bu bir yenilgidir. Ancak insanı şaşırtan başka bir nokta babanın tokat atma nedenidir. Babanın yeni karısının oğlu –olasılıkla babanın varlığına ortak çıkılmasını istemediği için- Ahmet'i çeke-



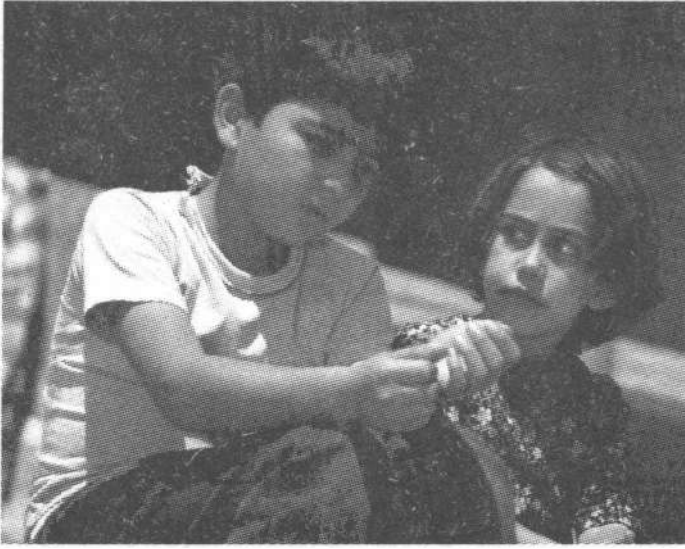
memekte ve ona sapanla taş atmak için çatıda beklemektedir. Ahmet geçerken sapanına davranır fakat çatının çok ucuna geldiği için düşer ve bacağını kırar. İlk yardıma koşan Ahmet'le Ayşe'dir. Muhteşem(!) karakterli öz(!) babası ise işlemediği bir suçtan dolayı oğlunu cezalandırmakta herhangi bir sakınca görmez. Ayşe'nin çatının en ucuna gidip düşmemesi- üvey oğlunun düşmesi ise evrenin niyete bağlı işleyişi olarak değerlendirilebilir.

Ahmet'in normal şartlarda babasıyla olan çatışmasının şu an içinde bulunduğu yaşlarda bitmesi gerekirken sürüyor olması da gelecek yaşantısında ortaya çıkacak olan sorunların bir göstergesidir. Baba, Ahmet'in yaşamında bir anlam ifade etmez gibidir ama aslında Ahmet'in derininde o anlamsızlığın fazlasıyla anlam yüklü karşılıkları vardır. Ki bu da ileriki yaşamında etkilerini fazlasıyla gösterecektir. Ayşe'nin başka bir aileye verilmesiyle bu büyük etkinin başlangıcına ve en sarsıntılısına şahit oluruz.

Ayşe'nin annesine benzerliğiyle de birleştirdiğimizde ki benzese de benzemese de Ahmet için Ayşe annesel bir anlam taşır. Hem annesinin yerine konmuştur hem de anneden bir parça taşıyordur. Ahmet'in hayatta olmayan anneye aşkı yerini kız kardeşe duyulan sevgiye ve kız kardeşi anne temsili gibi görmesine; babaya olan nefret ise kız kardeşe bir baba gibi olmasına, dedenin felçli ve kız kardeşin küçük olması evde annelik görevinin ona yüklenmesine neden olur.

Teyzesinin gönderdiği mektupta oğlunun bisikletini Ahmet'in kullanmasını söylemesinden sonra çocuklar bisiklet sahibi olup konumlarını değiştirirler. Bisiklet sahibi olmanın taşrada sınıf atlama aracı olduğunu böylelikle anlarız. Eve getirip en güvenli yere hazinelerini saklar gibi koyarlarken bisikletin bir parçasının, pompasının yerinde olmadığını fark ederler. Pompayı önce kaybedip sonra bulmaları kardeşlerin kendilerinden bir parçayı yani birbirlerini kaybedip sonra tekrar bulacaklarına bir gönderme gibidir. Bu ayrılığın belirtisi olan diğer ayrıntı ise Ayşe'nin gördüğü rüyadır. Ayşe abisine rüyasında kendisinin çukura düştüğünü gördüğünü, annesinin ne kadar uzanırsa uzansın kendisini tutup çıkaramadığını anlatır. Bu da aynen bisikletin pompası gibi Ayşe'nin hayatının olumsuzluklara gebe olduğunun göstergesidir. Bu olumsuzlukları engelleyebilecek tek kişi annesidir. Çukurun evin içinde olması ise annenin yokluğuyla evin temelini sarsılacağıyla dolayısıyla annenin ailenin temel direği olduğunun altı çizilir. Aynı şekilde yeni/başka bir kadınla/anneyle de ailenin temelini sarsılacağıyla. Yani öykü çok ince ve sıkı örülmüştür.

Ahmet bisikleti sürer ama Ayşe süremez. Ayşe'nin bisiklet süremeyişi manidardır. Henüz yaşamının direksiyonu kendi ellerinde değildir. Başkasının ellerindeki direksiyonla, onların çevirdiği yöne doğru akar hayatı. Hayatının yolunu çizen ve onu o yola iten kendisi dışındaki herkeştir. Komşusu bile Ayşe'nin yaşamında söz sahibidir. Başkalarının kendisi için çizdiği rolü oynaması istenir. Sözüm ona, ona verilen bu rol Ayşe'nin iyiliği içindir. Çünkü o bir kız çocuğudur. Bu yaşta kimsesiz kalan bir kız çocuğunun hali nice olur. Halbuki yanında küçük olmasına rağmen



kapı gibi bir ağabeyi vardır. Ne babasının ne de dedesinin yapamayacağını yapabileceğine bizi seyir boyu inandıran bir ağabey. Bunu ne gören vardır ne de fark etmek için çaba harcayan. Çünkü yetişkin dünyasında kurallar farklı işlemektedir. Hiçkimse Ayşe'nin ve Ahmet'in fikrini sormaya gerek duymaz. Yetişkinler daha doğru (!) düşünür, daha doğru (!) kararlar verir. Peki, hissederler mi? Hissetmedikleri açıktır. Mantık uğruna duyguyu, sevgiyi katle-

derler. Yetişkinler Ayşe'nin ve Ahmet'in hislerine tercüman olabilecek yücelikte görünmezler. Onların dünyalarından bile bihaberken gelecekteki hayatları adına karar vermeleri oldukça çetrefildir.

Ayşe'nin abisine arkadaşlarıyla kavga ettikten sonra sorduğu '*Abi seni hapse atmazlar mı?*' ya da abisi annesinin mezarına su dökerken sorduğu '*Abi annem ıslanmaz mı?*' soruları ve film boyunca Ayşe'nin ağzından çıkıp kulağımıza çalınan her sözcükteki, gözümüze akan her bakıştaki saflığı, masumiyeti, kırılğanlığı ve nice hissi ustaca yansıtarak, bizi Ayşe karakterinin oynanan değil yaşanan bir karakter olduğuna en ufak bir sekteye uğramaksızın inanmamızı sağlar **Elif Bülbül**.

Filmin adını aldığı ve öykünün merkezinde yer almayan Mommo; çocukların ambara girmemeleri için korkutmak amacıyla babanın uydurduğu bir canavardır. Ambar merdivenin yanındadır. Duvarla ambarla bağlantıyı sağlayan geniş bir açıklık vardır. Ahmet *'Mommo diye bir şey yok, babamın bizi korkutmak için uydurduğu bir şey.'* demesine rağmen Ayşe'nin korkusuna engel olamaz. Ahmet Ayşe'ye bunun bir uydurma olduğunu söylese bile bunu Ayşe'nin yanında baba gibi korkusuz, güçlü durmak ve birliktelerken Ayşe'nin kendisini güvende hissetmesi için söylediğini, daha sonra Ayşe yokken Ahmet ambarın yanından yalnız geçmek zorunda kaldığında anlarız. Ahmet bunun bir uydurma olduğunu bilmesine rağmen kendini bu korkudan alıkoyamaz. Korkusunun şiddetini ambarda un varken, gidip komşusundan *'Dedem ekmek yapacak.'* diyerek un istediğini öğrendiğimizde daha iyi anlarız. Üstelik dedesi ekmek yaparken kendisini kimse görmesin diye kapıyı pencereyi kapattırırken komşusunun evvelden haberi vardır. Dedenin korkusu da gerçekleşmiştir. Yetişkinlerin çocukları belli eylemlerden uzak tutmak ya da yaptırmak için bu tür korku figürleri yaratmalarının saçmalığını da eleştirir yönetmen. Çünkü yaratılan bu korku Ayşe'nin dolayısıyla Ahmet'in yaşamında karşılığını bulur. Sadece çocukluk için değil sonrasında da bu tür korku figürlerinin kişinin yaşamını etkileyebileceği, sabit bir inanışa dönüşüp korkuyu yaşam biçimine dönüştürme olasılığı artar. Bu korku kişinin varoluş seçimlerine ket vurup yürümek istediği yoldan geri dönmesine neden olabilir. Fakat filmin finaliyle, yarattığımız korkuların yaşamın gerçekleriyle karşılaştırıldığında zerre kadar korkunç olmayacağı yüzümüze en sert şekilde çarpılır.

Hasan dede ise çocukların geleceğiyle ilgili ciddi korkular içindedir. Sağlığı yerinde olmadığı gibi ne kadar yaşayacağını da garantisi yoktur. Kendisi hayattayken çocukların yaşamını sağlama almak için bir yol bulmaya çalışır. Görünen o ki çocukların babasından hayır yoktur. Sadece Almanya meselesini duyup kapıya dayanır Baba: *'Çocuklarımı çalıştıracaklar ancak payımı vererseniz gitmelerine izin veririm.'* der ve dededen bir miktar para alıp gider. Köylü bile çocukların ne olacağını tasasındayken babanın umurunda olan tek şey paradır. Dede önce Almanya'daki kızının *'Çocukları yanımıza almak için uğraşıyoruz.'* dediği mektuplarıyla ümitlenir. Ancak daha sonrasında Ahmet ve Ayşe kendi çocukları olmadığı için işlemin en az iki yıl süreceğini bildirmesi üzerine iki üç yıl daha hayatta kalma olasılığını tartıp biçerken bulur kendisini. İki yıl yaşayamayacağı sonucuna varır. Komşusunun Ayşe'nin başka bir aileye verilmesiyle ilgili daha önce yapıp kabul etmediği teklifi bu kez kabul eder.

Ahmet'in tepki gösterip böyle bir şeye engel olacağını bildiği için, yağ yaptırmak için ambardan bir şinik un alıp gitmesini söyleyerek onu evden uzaklaştırır. Ahmet'in ambara girmesi tehlike çanlarının da çalmaya başladığı andır. Tir tir titreyerek girip döke saça alır unu ve nefes nefese çıkar ambardan kan ter içinde... Ahmet'le beraber bizim de kalp atışlarımız hızlanmaya başlar. Ahmet evden ilk kez Ayşe'siz çıkmıştır. Üstüne üstlük ambara girmiştir. Yani bu iki durum hiç de hayra alamet değildir. Nitekim Ahmet'in evden çıkmasının ardından, dedenin komşu kadınla



Ayşe'nin verileceği ailenin isteklerinin neler olduğuna yönelik konuşmasına tanık oluruz. Bitli olabilir olasılığıyla aile Ayşe'nin saçlarının kesilmesini istemektedir. Ayrıca yeni ve temiz giysiler... Giydirilen ilk giysinin pembe olması da cinsiyet bilincinin kök saldırılacağının sinyali verir. Ayşe birileri tarafın-

dan biçimlendirilecektir. Oysa abisi onu hiçbir kalıba kutuya sokmaya çalışmamışken... Dede tıraş makinesini kirinden (!) arındırmak için Ayşe'nin saçlarına vurur. Ayşe artık kendine ilişkin bir varlık olmaktan çıkıp aidiyetinin ötekinin ipleriyle konumlandığı bir yere yerleştirilir. Saçlarının kesilmesi bunu vurgularken, dedesinin Ayşe'nin annesine ait küpeyi küçük kızın kulağına takması ise aidiyetini koruyabileceğinin de simgesel bir itici gücü olur; abisinin İstanbullu Bakkal'dan alıp Ayşe'ye verdiği annesinin öğrencilik fotoğrafıyla beraber. Evden çıkarken pantolonunun arka cebinde gördüğümüz fotoğrafı arabaya bindiği zaman göremeyiz. Bu bir çekim hatası gibi görünür. Saçının kesilen tellerinin ayak parmaklarına düşmesiyle ayak parmaklarını içe kıvrması ise Ayşe'nin hayata verdiği ilk tepkidir, kendisi gibi sessiz, kırılğan ve kimsenin hissedemeyeceği bir titreşimde. Abisinin özenle tarayıp toka taktığı saçları... Bir pislik misali toplanıp çöpe atılacaktır.

Ayşe abisi evde yokken arabaya bindirilip götürülürken arabanın camından abisini görür ve sesini duyurabilmek için gücü yettiğince haykırır. Abisi bisikletine atladığı gibi son sürat arabanın peşine takılır, gidebildiği yere kadar... Arabanın toprak yoldan geçerken tozu dumana katıp hem Ayşe'nin hem Ahmet'in görüş alanını kapaması Ahmet'in ve Ayşe'nin geleceklerinin bulanıklığının, belirsizliğinin görüntüsel karşılığıdır. Ahmet'in arabanın gözden yitmesiyle, yetişemeyeceğini anlayıp bisikletini yolun dışına sürmesi de hayatlarının artık raydan çıktığının ve direksiyonun bizim elimizde olmasının bile yaşamımızın mimarı olmamıza yetmediğinin en açık göstergesidir.

Ayşe'nin kocaman bir gülümsemeyle yatağa atladığı sahneler izleyenin belleğinden kolay kolay silinecek sahneler değildir ki iki kardeşin en büyük mutluluğu yıldızların altında uyumaktır. Tabii ki yan yana...

Filmin/gerçeğin devamının ne şekilde geliştiğini bilmediğimiz halde, kardeşlerin yıllar sonra **Mommo**'yu birlikte izlemesi sayesinde birbirlerine kavuştuklarını öğrenmiş olmamız, bu hayatta her ne yaşarsak yaşayalım sonuna kadar savaşmamız gerektiğini yüzümüze bir tokat gibi çarpıyor.

YASAK ÖLÜM VE YAŞAM ARASINDA GERÇEĞİ ARAMAK

bahar şimşek

Nefes: Vatan Sağolsun

Yönetmen: Levent Semerci

Senaryo: Levent Semerci, Mehmet İlker Altınay, Hakan Evrensel

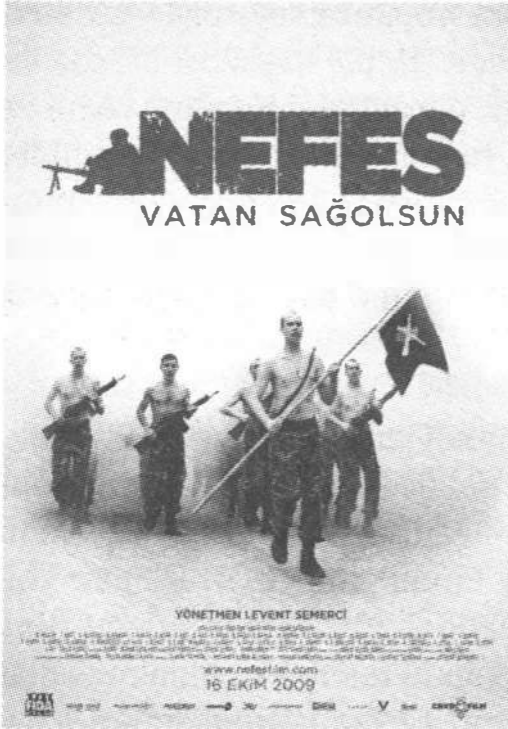
Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Müzik: Fırat Yükselir

Kurgu: Levent Semerci, Erkan Erdem

Oyuncular: İlker Kızmaz, Özgür Eren Koç, Barış Bağcı, Birce Akalay, Engin Hepileri, İbrahim Akoz

2009/127'/Türkiye



2009 baharına damgasını vuran açılım tartışmalarının beyazperdeye sıçrayacağını müjdecisi, yeni kuşak yönetmen-eski türkücü **Mahsun Kırmızıgül**'ün 'hepimiz kardeşiz' arabeskine sadakatle işlediği 'Kürt realitesi'nin Kürt sorununa ve hatta varlığı kendinden menkul bir savaşın gerçekliğine temas çabalarının ilk yansıması, **Levent Semerci**'nin ilk uzun metraj denemesi: **Nefes: Vatan Sağolsun**. Dersim sürgünü bir ailede yetişmiş iki kardeşten biri olan **Semerci**'nin ısrarla kullandığı antimilitarist sıfatı seyircilerin bir kısmı tarafından kabul görmüş olmakla beraber, aksi söylemlerin güç kazanmasının ardından meselenin en nihayetinde hakkında konuşulamayan savaşın farklı dinamiklerini tartışılabilir hale getirmiş olması, sinemanın toplumsal dinamikler ve

siyasal hayatla kurduğu ilişkiyi gözler önüne sermesi bakımından dikkate değer. Bu bağlamda değerlendirilmesi gereken filmin sinemasal kodlar ve estetikten faydalanarak kurduğu metin, uzunca bir sessizliğin ardından göle atılan ilk taş misali beraberinde getirdiği sorular ve soru işaretleriyle sinema tarihimizin altın sayfalarında yerini aldı. Ve nihayetinde, bugüne kadar üzerine yazılan çizilenlere bir ek de bizden...

'Ölmenizi Yasaklıyorum!'

Taarruzu değil ölmeyi emreden gelenekle yollarını ayırdığını ısrarla belirten filmin bu savı güçlendirici en güçlü repliklerinden biri bu bölümümüze başlık olan alıntı. 'Hain bir pusu'nun ardından kayıplarla ilerleyen komutanın, karakola varıldığı ilk günün sabahında askerlere zaten ölü olduklarını, şehitliklerinin televizyon

haberlerinin 45 saniyesinden fazlası demek olmadığını haykırdığı baba şefkati ve sertliğine doygun nutkunun kıssadan hissesi. Hayli uzun olan bu nutuk dahilinde, kaçınmaksızın tüm ayrıntılarına kadar tarif edilen ölümün ve yas ritüelinin soğukkanlı ifadesinin hedefinin filmdeki askerler mi yoksa izleyici mi olduğunu kestirebilmek zor. Ancak sakıncasız varılabilecek ilk kanı, 'en az Ankara kadar sevilen' bu topraklarda yaşamının bedelini ödeyecek olan askerlerin profesyonel asker olmadığıdır. Düşmanın kudretinden, varlığından bihaber bu erlerin kişisel hikayeleriyle beslenen senaryo bir yandan 'Vatan sağ olsun' demenin zorluğunu imlerken bir yandan da savaşın tarafları arasındaki daha önce konuşulmamış asimetrilerden birini gündeme getiriyor. Gölgeleleriyle, telefonları işgal eden parazitleriyle ete kana büründürülmeyen düşman profesyonel bir yok edici iken, 'bizim çocuklar' geride bıraktıklarını neden, kimin için geride bıraktıklarını dahi bilmemektedirler esasen. Kayıtlara 'eğitim zayıtı' olarak geçmelerinde dahi bir sakınca yoktur.. Katlanması zor bu 'gerçekliğe' maruz kalan erlerin kulaklarına inanamadıklarının fonu olan hafif müzik, onları disiplinsizlikten kurtaracak, gerçek bir asker yapacak Baba'nın 'şefkat' kırıntılarının temsildir adeta. Film boyunca seyirciyle bir sırı paylaşır gibi hikayeyi seslendiren yüzbaşı devam eder: 'Hepsi başkadır bu çocukların. Birisi Kürt, birisi Laz. Burada birbirini anlamayı öğrenirler'. Kürdün, Lazın ve Türkün birbirini anlaması için ortak bir düşmana, kadınsız bir dünyaya, şiddete ve sorgulanması mevzu bahis olamayacak simgeler (büstler, bayrak, vs.) uzamına ihtiyacı vardır. Ve bulutlarla, karakolla tam anlamıyla buluşmazdan önce tanık olduğumuz bir itiraf: 'Dışarıda beni kimse iplemezdi. Beni o dağa çıkarın. Bu dağ beni adam edecek'...



Eril söylemin vazgeçilmez odaklarından militarizmle biraradalığının emsalsiz bir örneğini sunan bu tanıklığının benzeri pek çok öğeyle seyirciye sunulduğu film, düşmanı telefon hattına musallat 'parazit'e indirgediği andan itibaren yas ve melankoli ekseninde geliştirilecek bir tartışmayı olası kılar. Yüzbaşının üniversitesinde okumaktansa kendi dağlarında özgürce ölmeyi tercih edeceğini söyleyen Doktor'un varlığı yalnızca orada bulunma sebeplerini somutlaştırmaz. Görülemeyen ve aslında duyulmayan bu şey, geride bıraktıkları kadınlarca aldatılmak ya da annelerine dönmek korkusunun nevroza sürüklediği erler ve dahası Yüzbaşı Mete özelinde tutamadıkları (Sevilay Çelenk'e referansla 'yasak'¹) yasin kayıp nesnesine ulaşabilecek bir kapıyı aralar. Filmin ilk yarısında baskın biçimde hissettiğimiz intikam temasından fazlasıdır kuşkusuz burada söz konusu olan. Bu açıdan tartışmayı Freud'un *Yas ve Melankoli*² metnine referansla sürdürmek isabet olacaktır.

Youtube'da tıklanma rekoru kıran başlangıçtaki konuşmasında yüzbaşı, askerlerin şehit olması durumunda yaşanacakları anlatırken 45 saniye der; ana haber bülteninde yer alacağınız süre. Uğruna öldüğünüz vatanın sakinleri 45 saniyeden fazla katlanamazlar görünür olmanıza der gibi, ya da bu yorumu olası kılmak için. Ve ikna olmayan bir askerin, yemekhanede 57 saniye diyerek düzelttiğine tanık oluruz yüzbaşının konuşmasını. Her



ne kadar filmde açık edilen tema yastan yana olsa da iddia edileceği üzere söz konusu olan neredeyse bir toplumu melankoliye sürükleyen savaş gerçekliğinin Yüzbaşı Mete özelinde temsilidir. Hali hazırda ertelediğimiz bir ayrımın eşiğindeyiz: Yas ve melankolinin kökensel farkları. **Freud**, 1917 tarihli makalesinde yası 'sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü vb. gibi insanın yerini almış soyut bir kavramın kaybına tepki' olarak tanımlar ve ekler 'bazı insanlarda aynı yas etki yerine melankoli yaratır ve buna bağlı olarak onlarda hastalandırıcı bir yatkinlik-tan kuşkulandırır' (243). Melankolinin ayırt edici özellikleri ise derinlemesine acı verici bir hüznün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevme yeteneğinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması ve kendini önemseme duygusunun kendine yönelik suçlama ve sanrısallıkla bir cezalandırılma beklentisiyle sonuçlanmasıdır (244). Bu ansiklopedik tanımların ardından filmimiz bağlamında bizi ilgilendiren mesele ise ilerleyen sayfalarda karşımıza çıkmakta. Kendini önemsemede bir bozukluğun söz konusu olmadığı yas süreçlerinin hastalandırıcı görünmemesinin sebebi onu nasıl açıklayacağımızı çok iyi bilmemizle yakından ilgilidir. Orhan'ın intikamını almak amacıyla tugaydan bağımsız hareket etme cesaretini gösteren Yüzbaşı Mete, kadın militanı yaralı olarak ele geçirdiği zaman zafer kazanmış olmalıdır esasen. Zira Orhan'ın intikamı alınmış, bir anlamda yas süreci tamamlanmıştır ancak böyle olmaz. Aksine kendini hepten hissettiren baharla beraber 'düşman'la yüzleşme anı ayak seslerini daha da gür hissettirir. Yüzbaşı Mete korkusuzca o anı beklemektedir; dışarıda yapamayışının, erkekliğinin, askerliğinin altında ezilmiş; aşka doyamamış yaralı Ego'suyla küçülmekte, ezilmektedir. Bir ev almak istese bankaya sunabileceği malı mülkü yoktur örneğin. Oysa yasin işleyişi tamamlandığından Ego'nun tekrar 'özgür ve ket vurulmamış' hale gelmesi gerekiyordu (245). Bu durumda esasen yitirdiği şeyin bilgisinden mahrumdur ki bu nokta tam da melankoliyle yollarımızın kesiştiği ana karşılık gelmektedir.

Melankolinin de tıpkı yasta olduğu gibi sevilen bir nesnenin kaybına tepki olacağı açıktır ancak söz konusu olan daha ziyade ülküsel bir kayıptır. Yasta yoksul ve boş hale gelmiş olan dünya iken, melankolide bizzat Ego'dur (245-246). Nesnenin gerçek ölümü (Orhan'ın ölümünde olduğu gibi) değil, bir sevgi nesnesinin kaybolmuş olmasıdır (tıp 3. sınıftan terk 'terörist' Doktor) mevzu bahis olan. Melankolik öznenin (Mete Yüzbaşı) bir teröristin (kendi topraklarında yaşayan Kürt vatan-

daşları için savaştığı iddiasındaki Doktor) kaybının kendisi için bir anlam ifade ettiğini kabul etmesi, yirmi beş yıllık savaş tarihinde tanık olmadığımız bir olgudur. Sevilen nesneye karşı olan suçlamalar melankoliğin kendi Ego'suna aktarılmış olup, küçümsenmiş ve haksızlığa uğramış hisseder görünür (247-248). **Freud**'dan alıntılacak olursak:

Bir zamanlar bir nesne seçimi, libidonun belli bir insana bağlanması söz konusuydu; sonra bu sevilen insandan gelen *gerçek bir küçük düşürme ya da düş kırıklığı* nedeniyle nesne ilişkisi bozuldu. Sonuç normal olan, libidonun o nesneden geri çekilmesi ve yeni birine yer değiştirmesi değil ama ortaya çıkması için çeşitli koşulların gerektiği farklı bir şeydi. Nesne yükünün bir direnç gücü olduğu ve son bulunduğu anlaşıldı. Ama serbest kalan libido başka bir nesneye aktarılmamış, Ego'ya geri çekilmişti. Ancak orada belirsiz bir biçimde kullanılmadı, Ego'nun terk edilmiş nesneyle bir *özdeşleşmesini* kurmaya hizmet etti (249).



Bu tarz bir özdeşleşmenin dahilince gündeme gelen bir diğer odak ise narsistik nesne seçimidir. Vazgeçtiği nesneye rağmen vazgeçilemeyen sevginin sığındığı narsistik özdeşleşme (Doktor'la Mete Yüzbaşının konuşmalarında bir çeşit eşitlik hissedildiği ölçüde), yerine geçirdiği, geçtiği nesnenin kendisine sadistik doyuma ulaşmasına hizmet edecek bir nefreti işlemeye başlar (252). Yaralı kadın

militanı tedavi etmeye çalışan doktorun çabalarına öfkelenen Mete tam da bu sadizmi işlemektedir. *'Herkes eşit muameleyi size biz mi öğrettik?'* diye sorarken, öfkeyle *'Yanlışı öğretmişiz.'* der çıkan arbedenin ardından. O an yaklaşmaktadır; şehit düşülecektir ve sevgiliye en azından bir defa seni seviyorum demiş olmak için seslendirilen uzun bir mektubu dinlemeden önce yüzbaşının zayıflıklarıyla birer birer yüzleşmeye başlarız. Düzenli olarak kullandığı ilaçları merak ettiğini varsaydığı askerine *'Benim çocuğum olmuyor.'* der. Bu tam da melankolinin 'Ego'yu tümüyle güçsüz düşene dek boşaltan açık bir yara' gibi davrandığı durumdur (253). Erkekliğin kitabının yazıldığı asker ocağında, çocuk sahibi olmaktan mahrum bırakılmış üst düzey bir askerin itirafı bu anın belgesidir adeta. Ve kadınlar...

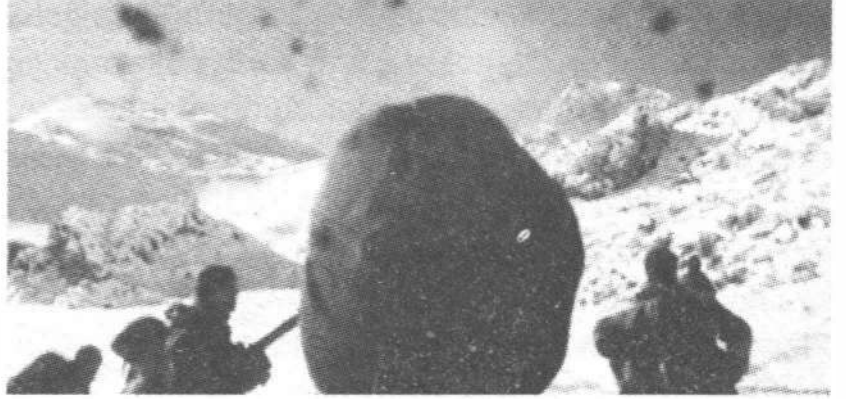
Bir Zaman Resmini Vermedin Bile³

Telefon izinlerinin kaçınılmaz muhatabı olan kadınlar, testosteron kuşatması altında ancak sesleriyle var olabiliyorlar. Oğlunun döneceği günü bekleyen, en son giydiği gömleği yıkamayıp kokusunu kendisine saklayan anneler, kavuşulmayı bekleyen sevgililer, aldatanlar ve belki de en acısı bu dağlarda onun evinde huzurlu uyuyabilmesi için kalındığını anlayamayan kadınlar. Filmin eril söyleminin ka-

dınlık üzerinden kurulduğu iddiası bu yazının sınırlarını zorlayacaktır kuşkusuz ancak değinilmesi kaçınılmazdır. Şarkıların, esprilerin, şiirlerin birincil muhatabı olan bu kadınlar gerçek anlamda filmde yalnızca iki sahnede karşımıza çıkıyor. Bunlardan ilki Mete yüzbaşının korsan operasyonunda ele geçen kadın militanın yemekhane masasında muayene edilen yaralı bedeni, diğeri ise Mete yüzbaşının mektubunun içli satırlarının sonlarına doğru perdede beliren karısı (kırmızı elbisesiyle yere yığılması tesadüften fazlası olsa gerek).

Kadın militanın bedeni içeriye taşındığında televizyonda bir güzellik yarışması vardır. Peşmerge kıyafetleri içerisindeki militanın cinsiyetiyle, cinselliğiyle karşıt-lık içerisinde okunabilecek bu görüntü alternatif bir okumayı da olası kılmaktadır. Yaralı kadın, onlarca erkeğin bakışları arasında hırpalanmakta, hakarete uğramaktadır. Babacan yüzbaşı zıvanadan çıkmıştır ve sorar: *'(Doktor) s...yor muydu seni?'* Kürt hareketi çerçevesinde yapılan pek çok araştırmanın sonucunda ayrıksı bir yerde duran kadın örgütlenmesini ve mücadelesini hiçe sayan bu soru, kadını kendi tercihleri doğrultusunda mücadeleye katılan ve silahlı mücadelenin gerekliliklerini yerine getirebilecek bir bakışın hayli uzağındadır. Kadın sadakat ya da ihanet için vardır askerlerin hayatlarında; eli silah tutan kadının da kendi yoldaşlarından birinin sevgili-

si olmak dışında bir de militan olması, savaşabilmesi söz konusu değildir. Pek dokunaklı veda mektubunu kaleme alan yüzbaşı, adeta kadın olmasına ihtimal vermez militanın ki buna göre davranır. Sesini duymadığımız kadın hemcins-



lerinin askerler tarafından uğradığı tacizlerin, tecavüzlerin hiçbirine uğramadan sessizce helikopterle gönderilir. Bulutların üzerinde, çok zor koşullarda gerçekçiliğini pekiştiren filmimiz, antimilitarist çizgisinde istikrarla ilerlerken savaşın olası çirkinliklerini ört bas etmeyi de unutmamış olur böylece.

Ve Mete Yüzbaşı'nın anlayışlı, sevgi dolu karısı. Kırmızı elbisesiyle, her şehirde birbirine benzeyen soğuk renkli askeri lojmanlarda yaşamaktadır. Olanca güzelliğiyle güne başlayacakken askeri aracı görüp, ölüm haberini almamak için kendini eve kilitler. Kırmızı elbisesiyle halının üzerinde öylece yatmakta ve ağlamaktadır. Masumiyeti ve güzelliği büyüleyen bu kadının acısına ortak olmamak mümkün değildir, hele ki sevgilisinin aşk nağmelerini dinlerken. Ancak ortada bir sorun vardır; kadın ağlarken dahi biz onun değil Yüzbaşı Mete'nin sesini duyarız. Dili yoktur bu kadının da. Sevmek için yaratılmıştır adeta; bir serap gibi seyrederek gözünden akan yaşları. Gerçek anlamda her şeyiyle bir serap gibidir bu birkaç dakika; olması istenen, gereken ideal durum beyaz perdeye yansırken, biz filmde hiçbir kadının yaşanan savaşla ilgili renklerini hissettirecek güçlü bir ses duymayız. Erkeklerini savaşa gönderen kadınların söyleyecek sözü yok mudur gerçekten?

Bitirirken

Yazının başlarında *Nefes* filminin sinemanın sosyal ve siyasal yaşamla ilişkisi bağlamında iyi bir okuma sunabileceğini iddia etmiştik. Nihayetinde bu ana kadar iddiamızı destekler nitelikte tartışmalara değindiğimizi söyleyebiliriz. Filmin semboller düzleminde analizi, resmi ideoloji-ordu ilişkisi açısından zengin bir metin sunacaktır muhakkak ancak bu yazı sınırlarında yapılmak istenen, çizilmeye çalışılan asker ve savaş portresi hakkında alternatif bir okumayı olası kılmaktır. Yıllarca ‘çatma çehreni ey nazlı hilal’ melodisinin eşliğinde göndere çekilen bayrağın ‘hesra çavan nebarine dilbera dilber’⁴ ezgisiyle dalgalanması, Yüzbaşı Mete’nin ilk gününde yırtık gördüğümüz bayrağın baharda yenilenmiş olması ve en son kareye kadar sıkça ve farklı şekillerde karşımıza çıkan Mustafa Kemal imgeleri, bu tarz okumaların belli başlı uğrakları olacaktır. Filmin nerede durduğu tartışmalarında, karşıt görüşlerin aynı imgelerden neredeyse taban tabana zıt yorumlara varabilmeleri yazarların niyetleri kadar yönetmenin kafa karışıklığıyla da ilgili görünmekte. Yirmi beş yıllık savaşın ardından sürekli ertelenen barış hülyasının sebep olduğu dağınıklık belki de.

Tüm hayal kırıklıklarına ve kayıplara rağmen gelecek on yıllardan ümitli olmak arzusuyla filme baktığımızda, son kareyi okumak çetrefilli bir hal alıyor. Karakol basılmış, Yüzbaşı Mete de doktor da ölmüştür. Sabahında hala yaşıyor olanların biri, devrilmiş Mustafa Kemal büstünü kucağında yerine taşır. Bölgeyi kolağan eden askerler karşılarına çıkan yaralı militana namluyu doğrulturlar ancak bir ‘şey’ olur ve öldürmekten vazgeçerler (Yorgunluk?). Ve son kare; dalgalanan bayrağın önünde, kucağında Mustafa Kemal büstüyle oturmuş asker ve önlerinde ölü bir militan. Kendi halkının ölümleri üzerine kurulmuş bir barışın olanaksızlığını bizden önce söyleyen Mete yüzbaşının (daha öncesinde kadın militanla ilgilenen doktora ‘*Ben bilmiyor muyum savaşın böyle kazanılmayacağını.*’ demiştir) ölümü kabullenışı bir anlamda kendi sesini duymaktan aciz olduğunun işareti. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında, barışla yoğrulmuş bir temsiller uzamının hali hazırda uzağımızda olduğunun. Ancak tüm bunların konuşulabilmiş, dile dökülebilmüş olması bir adım. En azından kendisinden sonra anlatılacaklar için.

Dipnotlar

¹ Söz konusu gönderme, Sevilay Çelenk’in Birikim dergisinin Ocak sayısında ‘*Yasak Yas Kesik Nefes*’ yazısıdır.

² 1917 tarihli bu makaleye, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/64/608.pdf> adresinden ulaşılabilir. Bu yazı dahilinde faydalanılan versiyonu ise İdea yayınlarından çıkan *Metapsikoloji* kitabından alınmıştır.

³ Dağ başında pek fazla eğlence seçeneği olmayan askerlerin hep bir ağızdan söyledikleri Sokak Kadını şarkısının sözlerinden bir bölüm. Şarkının nakaratı ise şöyle: ‘sokak kadını/vicdansız sürtük/bir zaman seninle/ne günler gördük’.

⁴ Gözyaşlarını yağdırma dilberlerin dilberi

TUTKU SÖZ DİNLEMEZ!

gökhan erkılıç

Kırık Kucaklaşmalar

Los Abrazos Rotos

Yönetmen: Pedro Almodovar

Senaryo: Pedro Almodovar

Görüntü Yönetmeni: Rodrigo Prieto

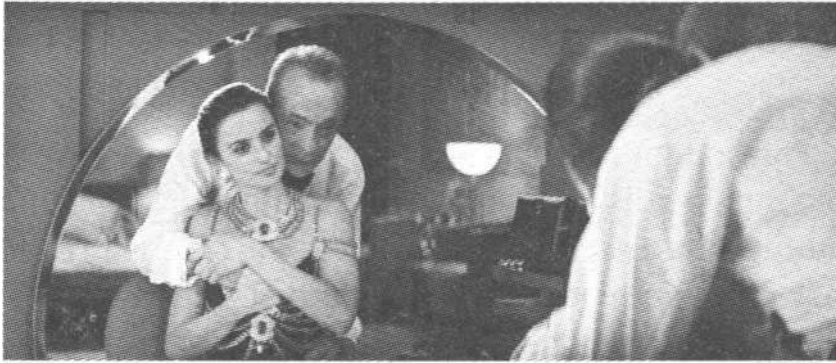
Müzik: Alberto Iglesias

Kurgu: Jose Salcedo

Oyuncular: Penelope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, Tamar Novas, Jose Luis Gomez, Ruben Ochandiano, Angela Molina, Lola Duenos, Rossy de Palma

2009/129'/İspanya

Madrid, yıllardan 2008. Görme özürlü olduğuna kendisini de inandırmış olan yazar Harry Caine (**Lluís Homar**) günlük yaşamını menajeri Judit (**Blanca Portillo**) ve onun oğlu Diego'nun (**Tamar Novas**) sağladığı destekle sürdürüyor görünür. Böylesine bir körlüğün sağladığı cesaret ve gözlerinin yerini alan ellerinin sayesinde, dünyasını yeniden kurduğu sürecin zevke bulanmış bir gününde, yardımsever 90-68-90'dan (**Kira Miro**) milyoner Ernesto Martel'in (**Jose Luis Gomez**) öldüğünü öğrenir. Ve geçmişin defterleri birbiri ardına açılır.



Film yüzünü geçmişe çevirir ve bunun için birkaç irikıyım flashback kullanır. İlk geri dönüş bizi öykümüzün başlangıç noktası olan 1992 yılına götürür ve yarı zamanlı telekız olan sekreter Lena (**Penelope Cruz**) ile tanıştır. Lena

babasının ölümcül hastalığı sırasında her türlü destek vermeyi öneren Martel'e profesyonelce karşılık verir ve ona borçlu kalmak istemez. Bu yıllarda bizim Harry karşımıza gerçek adıyla, senarist ve yönetmen Mateo Blanco olarak çıkar. 1994 yılında Mateo ile Lena'nın yolları bir oyuncu seçiminde kesişir. Lena sahibi Martel'in dizgin tutmaz ve sınır tanımaz kiskançlığı altında, Mateo'nun son projesi **Chicas y Maletas** filminin başrolünü kapar.

Martel, Lena'sının bu başkaldırı hamlesine iki hamle ile karşılık verir: Kontrolü elinde tutmak için filmin yapımcısı olmayı şart koşar ki bu ilk anda herkesin işine gelen bir adımdır. İkinci olarak da sapsalak oğul EM Junior (**Ruben Ochandiano**) babası tarafından filmin yapım sürecini kaydetmekle görevlendirilir. Bu kayıtlar üzerinden sette olan biteni **günü gününe öğrenmeyi planlayan Martel bir dudak**

okuyucu (**Lola Duenos**) kiralar. Bütün bu çaba ve önlemler, Martel'in Lena ve Mateo arasındaki ilişkinin günbegün artan şiddetine üçüncü elden tanıklık etmesinden öte bir sonuç doğurmaz. Dedim ya, yakinen bilirim, Tutku söz dinlemez!

Martel'in kendini olan bitenler karşısında tümenden devre dışı hissettiği bir anda, çaresizliğini açığa vurur biçimde Lena'yı merdivenlerden aşağı itmesi ve genç kadının yaralanması, sevgililerin gözünü korkutur. Aşklarının ve filmin geleceğine dönük bir ikilem sürecinin ardından, filmin yarım kalmasını bile göze alıp tatile çıkarlar. Mateo orada yeni kimliğine bürünür: Harry Caine. Bu, Mateo'nun nicedir özlemini çektiği yeni bir dönemi başlatır, bir hayat ona yeterli gelmemiştir asla. Gazetelerden filmin Martel tarafından vizyona sokulduğunu ve olumsuz eleştiriler aldığını okurlar. Kendilerini bu kaçısa bir son vermek ve ortaya çıkmak zorunda hissederler. Ancak melo sinsice ağlarını örmektedir. Martel'in peşlerine taktığı EM Junior'ın kameraya aldığı gizemli trafik kazasında Lena yaşamını yitirir, cortical körlük tanısı konan Mateo ise görme yetisinin varlığına olan inancını. Mateo'nun kendinden bir yazar ama kör bir yazar çıkarma isteği melodramın gerekliliğidir ve bu gereklilik trafik kazasında kendine sıkı bir neden bulur. Körlük Mateo'nun hem koruma kalkanı hem ağlama duvarı olur. Karmaşık duygular içinde bocalayan Judit ve şimdilik bocalamayan Diego, Harry Caine'in sağ salim Madrid'e dönmesini sağlarlar. Bundan böyle Mateo yazacak, Harry imzalayacaktır.



Yeniden günümüze döneriz. Mateo-Diego-Judit üçlüsü bir itiraf masasında buluşurlar. Judit yıllar önce Mateo ile Lena'nın kaldıkları yerin Martel tarafından öğrenmesinin bir rastlantı olmadığını, Mateo'nun kendisine telefonda verdiği bilgileri patrona aktardığını, böylece hem terk edilmişliğinin acısını çıkarmak hem de prodüktiyonu kurtarmak istediğini anlatır. Gözyaşları da pişmanlığını dillendirir. Bu nem oranı yüksek saçılmalardan Diego'nun payına düşen, babasının Mateo olduğunu öğrenmesidir. Biliriz ki Mateo, **Arthur Miller** ile oğlu arasındaki ilişkiden yola çıkarak,

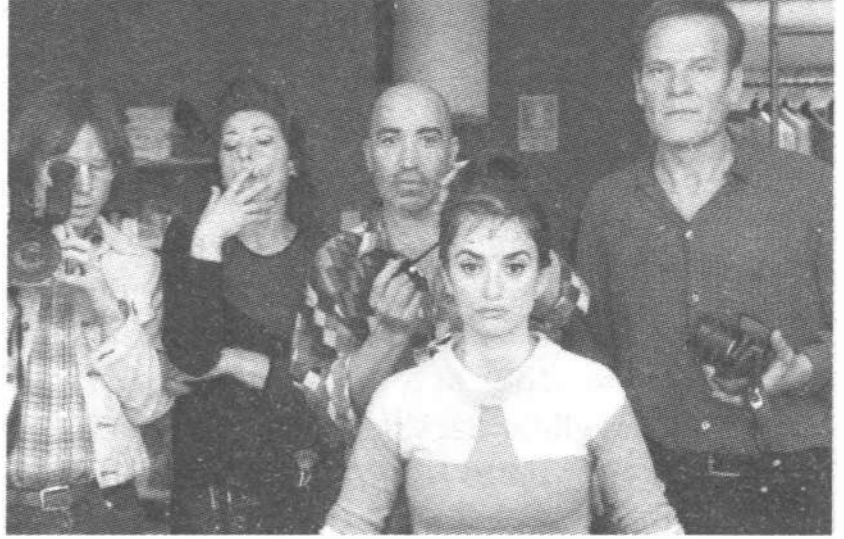


Diego için gurur duyulacak bir baba olup olmadığı sorgulamasını bu anın yaşanma olasılığına karşı yapmıştır. Ve asıl darbeyi bir nefret hesaplaşmasına alet edilen filmin yediğini öğreniriz: Martel yapımcılığının ona sağladığı güçle, her sahnenin en kötü çekimini kullanarak yaptığı kurguyla **Chicas y Maletas**'ı sabote eder, tanınmaz hale getirmeyi başarır. Ve şaşılacak şey ki bir Oscar ödülü bile alamaz.

Harry Caine kendine gelir ve geçmişle hesaplaşmak için Mateo Blanco'yu göreve çağırır. Judit, filme bir daha hayat hakkı tanımamak için Martel'in bütün kopyaları yok ettirdiğini, ancak EM Junior'un bir kopyayı kendine sakladığı bilgisini Mateo'ya verir. Gençliğinde çektiği kamera arkası kayıtlarını önemli bir belgesel olarak gören EM Junior'un varlığına kanıt olacak tek belge olan filmi saklaması normal karşılanmalı. Öte yandan, hem babasıyla hem de hem babasının hem Mateo'nun aşkı olan gizli aşkı Lena ile hesaplaşmak amacıyla filmi saklamış olabileceği de bir olasılık. Kaldı ki EM Junior'un halen o günlerin ruhunu taşıdığı da açıktır: Filmini geri almak için buluştuklarında Mateo'yu kameraya almayı sürdürür. Sonunda Mateo ve Diego filmi yeniden kurarlar.

Los Abrazos Rotos şimdiki zaman ile **Chicas y Maletas**'ın geçmiş zaman katmanları arasında salınır, salınır, salınır ve... **Chicas y Maletas**'ın yönetmenin kurgusu versiyonunun girişi **Los Abrazos Rotos**'un finali olur. Araya giren yılların ardından gerçekleşen sevgililerin kucaklaşması töreninde filmler de kucaklaşır.

Öfke, kıskançlık, bencillik, arzu, ihanet, gizle örtülü suçlar, kötülüğün ve kötüye kullanmanın gücü **Almodovar** dünyasını besleyen kaynaklar olsa da çatışmayı doğuran sınıf ve statü tanımayan içgüdüsel tepkilerdir. Örnekleyelim: Her zaman olduğu üzere bir Magdalena daha çaresizlikten yola koyulur. Kötüye kullanmak isteyenle kullanılmak isteyen yolları er geç kesişir.



Ekonomik nedenler tarafları eşit kılmaz, çünkü Lena çok olsa da Ernesto az bulunan bir maldır. Arzusu gelen Harry'nin görmemekte direnen gözleri güdüsel olarak 90 düzeyine kilitlenirken, 90-68-90'ın gözleri Harry'nin görmezliğine güvenerek beklentisine dikilir. Bir de günümüzün kahramanlarından bir doktor vardır üzerinde durulması gereken; insani gelişimi güdük bir noktada sonlanmış, tanısı kolay ama giderilmesi olanaksız bir arıza. Hastası olan Lena'nın babası kendisine gereksinim duyarken, tatile çıkacağı için onu kapının önüne koyan o pisliği benzeri pisliklerle birlikte ömür boyu tatile çıkarmak, 'o sizin probleminiz' diyene hayatı problem etmek gerek. Doğrusu, örnekte de görüldüğü üzere, para adam olmayanları adam taklidi yapacak kıvama getiriyor ya, o da az şey değil! Laf aramızda, denedim ve gördüm ki, bu tür eleştirileri adam taklidi yapmaya alışkın olanlardan hiçbiri üzerine alınmıyor; timsah derisinin ruhani boyuta erişmiş haline kurşun işlemiyor! EM Junior ise tam bir hazine. Lena'nın aşk üçgeninin en sönük elemanı. Güçlü, etkin ama uzaktan kumanda rolünde bir babanın doğurduğu boşluk, kadınların ilgisizliği ve erkeklerin alternatif varlığı genç adamın rotasını çizer. Sürüklenen beklentileri sevgi arsızlığından doğar.

Bu noktada, Pedro'nun Penelope saplantısının filme renk kattığından kısaca dem vuralım: Pedro onun kraliçeliğini aynada ikiye katlar. Hem ruhen hem bedenen örtük, yarı var yarı yok bir sevişme sahnesi izlememiz de bencil Pedro'nun işi belli ki. Ve



sonrasında banyodan dönen Lena yatakta kalan yaşlı partnerini ölmüş bulmak ister; filme kıyabilecek olsa Pedro'nun da dileği aynı olsa gerek, senaryo gereği bu dilek sadece bir dilek olarak kalır.

Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios (Almodovar) Chicas y Maletas'a model olan film olduğu gerçeğini gizlemez. Ancak göndermelerin ardı arkası gelmez: Lena'nın yarı zamanlı telekız olarak çalışırken kullandığı Severine adı **Belle de Jour** (L. Bunuel) filmine selamı çakar. Martel'in cüzdanının gölgesinde ve kanatları altında serpilten Lena, ayna karşısında bir kraliçe edasıyla poz verirken **Sabrina**'dan (B. Wilder) fırlamış gelmiş bir **Audrey Hepburn** benzetmesi yapmak zor olmasa gerek. **Peeping Tom**'un (M. Powell) silahlaşan tripod, Lena ile EMj'nin duvar dibi didişmesinde öfkenin sözcülüğünü yapar. Penelope'un Ernesto tarafından merdivenden aşağı itilmesi ve yuvarlanmasının hangi filme/filmlere gönderme yaptığı ise ödüllük bir konu. Penelope'un soyunma odasında hayatı melodrama örnek olacak **Romy Schneider**'in fotoğrafını görmek Lena'nın geleceğine dönük buruk bir ipucu olur. Sevgililer kaçakları oynarken kaldıkları otelde bir **Ingrid Bergman** filmi izlerler: **Viaggio in Italia** (R. Rossellini). Filmde toprak altından çıkarılan insan kalıntılarının son anlarını yaşarken birbirlerini kucaklamış olmaları, sevgililerin bağlılığının gücünü göstermek ister gibidir. **Prenom Carmen**'in (JLG) durağan mavi ekran üzerindeki el silüetine yoldaşlık eden eller Chicas y Maletas aşıklarının son öpüşmesine eşlik eder.

Filmin dramatik yapısının bunca zenginliğine rağmen bunu seyirciye aktarmak konusunda sıkıntı yaşadığı eleştirisi gazete yorumcularının ortak görüşü. Ya kalpler **Almodovar** sinemasına bağışıklık kazandı ya da öylesine kapalı ki artık onunla bile iletişim kuramıyorlar. Kitschinin keyfine takılan bir Almodovar, kanımca her zaman seyirlik dünyalar yaratacak potansiyalde; üstelik Penelope'un taşıdığı kitsch potansiyelini kullanmadığı da açık.

Meraklısına: **Almodovar**'ın en sonunda üç film birden vizyonuna göz kırpacığı bekleniyordu! Los Abrazos Rotos, Chicas y Maletas ve Making of Chicas y Maletas'ı kotararak bu beklentiyi gerçeğe çevirdi. Ama frenleri orada tutmadı ve öyküden bir de kısa film çıkardı: **La Concejala Antropofaga**. Düşünce **Almodovar**, senaryo **Harry Caine** ve yönetmen **Mateo Blanco**!

SÖYLEŞİ

PASCAL BONITZER:
'Sinema felsefesi başka bir çağa aittir.'

söyleşi: ece özdemir

çev: yetkin gündüz
serhan mersin

***Cahiers du Cinema* ve *Traffic* dergilerinin yönetiminde bulundunuz. Geçen kırk yıllık süreçte sinema yayıncılığı nasıl bir yol izledi? Nasıl bir değişim geçirdi? Geçmişe oranla etkinliğinde, gücünde ve sinemasever kitlenin eğilimlerini belirleme rolünde nasıl değişimler oldu?**

Sanıldığının aksine *Cahiers*'nin baş editörlüğünü hiçbir zaman yapmadım ama doğru, yirmi yıl boyunca sadece eleştirmenlik yaptım. Başka şeyler yapmak için dergiden ayrıldığımdan bu yana fark ettiğim sinema teorisinden vazgeçmenin genel bir eğilim olduğuydu. Daha büyük bir ampirizm hatta daha büyük bir eklektizm baskın. Sinema felsefesi başka bir çağa aittir. Onu özleyebiliriz.



***Le Regard et la Voix: Essais Sur le Cinéma* ve *Le Champ Aveugle* adlı yayınlarınız sinema kuramı ve film analizi üzerine yazılmış en zengin metinlerden biri. Günümüz sinemasının bu metinlerin yazıldığı dönemdeki kadar önemli yapıtlar ürettiğini düşünüyor musunuz? Zengin metin zengin sinema ilişkisi halen var mı?**

Bu sorunun yanıtı aslında bir önceki sorunun yanıtı sayılabilir.

Sinema kuramında Bazin sonrası dönemin en önemli düşünürleri kimler sizce? Ve kurama katkıları ne oldu?

Genel olarak en önemli sinema düşünürü, sistematik olmamış olsa da bence **Serge Daney**'dir. *La Rampe*, *Le Salaire du Zappeur* gibi yazıları kaçınılmaz olarak referans verdiğimiz çalışmalardır.

Bazin montaja karşı çıkışıyla ilgili olarak anlamsız suçlamaların hedefi olmaktan kurtulamaz. Bazin montajla yaratılan anlama mı karşı çıkar, yoksa yarattığı yanıltıcı gerçekliğe mi?

Suçlandı mı? Evet, belki de... Montajın politik sinema ile beraber tekrar moda olduğu bir dönemde bu olmuş olabilir. Sinematografik gerçeklik hissinin temeli olan inancı güçlendirmek için daha çok mizansende bazı riskler alınması gerektiğini anlatan **Montage Interdit** başlıklı ünlü bir metin yazdı. Sözü edilen risk, günümüzde homojen gerçeklik hayalini laboratuvarı yaratmaya yarayan dijital efektlerin karşısında etkisiz bir hale gelmiştir.

Yeni Dalga (La Nouvelle Vague) akımının sonunu hazırlayan neydi? Fazla kişisel dünyalar? Modernist arayışlar ve dil? Kitlesele tüketime uygunsuzluk? Seyircinin oyun dışında bırakılması?

Yeni Dalga akımından sonra, örneğin Brezilya'da Cinema Novo'yla ve 70'li yıllarla birlikte Yeni Dalga'dan esinlenmiş olan **Scorsese** veya **Coppola** gibi sinema yapımcılarının ortaya çıkmasıyla kendini yenileyen Amerikan sinemasında ve birçok ülkede bağımsız sinema patlaması yaşandı. Ancak 80'li yıllarda efektlerdeki ve sinemadaki her türlü teknik gelişmeyle birlikte tekrar eğlence sinemasına dönüldü. **George Lucas** ve **Steven Spielberg** düzene dönüşü ve aynı zamanda izleyici kitlesinin önemli bir biçimde çocuklaşmasını sağlamayı simgelediler.

Miguel Littin'in *La Tierra Prometida* filmi üzerine yazdığınız *Ses Uyumuyor* adlı yazınızda, *karnavaleks* bir yapıya sahip olan politik filmler olduğundan söz ediyorsunuz. Günümüz sinemasının politik filmlerini nasıl buluyorsunuz? Bu *karnavaleks* yapıya sahip yeni filmler var mı?

Doğrusunu söylemek gerekiyorsa, bilmiyorum. *Karnavalesklik* sadece auteur yönetmenler tarafından benimsendi. **Almodovar**, **Lynch**, Koreli **Bong** gibi yönetmenlerde farklı düzeylerde bulunur (*Memories of Murder*, *The Host*, *Mother*...). 70'li yıllarda militan sinema vardı ve önemseniyordu. Artık böyle bir şey yok bildiğim kadarıyla.

Modern sinemanın yakın çekimi bir mecaz olarak kullandığını, yakın çekimle kaydedilen görüntünün seyirciye yeni anlamların kapılarını araladığını belirtiyorsunuz. Postmodern sinemanın yakın çekimle kurduğu bağı nasıl yorumluyorsunuz? Pek çok kişinin söylediği gibi postmodern sinemanın yakın çekim kullanımı seyirci için anlam bulanıklığı mı yaratıyor?

Soruyu anladığımdan emin değilim. Postmodern sinemanın tanımını verebileceğimden de şüphe ediyorum. Örneğin **Lynch** gibi yönetmenleri mi düşünmeliyiz? Fantastik gerçekliği ve şizofrenik dünyayı yaratmak için çok büyük makroskopik yakın çekimleri kullanması ilgimi çekiyor, bu kadar söyleyebilirim burada...



Sinemada seyircinin konumuna sıkça değindiğiniz yazılarınız var. 21. yüzyılın, dijital teknoloji ve internet nedeniyle görselliğin (görerek kavramanın) hemen her alanda kendini var ettiği bir çağa dönüştüğünü düşünüyoruz. Bu çağın sinema seyircisinin konumunu hükmeden-hükmedilen ilişkisi arasında nerede görüyorsunuz?

Kapsamlı bir soru bu. Sinema salonu, hala izleyicilerin geldiği yerdir; *Le Mépris* filminde **Godard**'ın alıntı yaptığı **Bazin**, sinemanın dünyayı 'arzularımıza uygun hale getirdiğini' söyler ve sinema salonunda izleyiciler dünyanın onlara sunduğu gerçeklik hissini bulmayı isterler. Ancak internetten izlenen veya indirilen filmlerle, ev sineması sistemleriyle, filmlerin alınabilir olmasıyla sinema salonunda film izlemek marjinal bir hale gelmiştir. Tabii gösteri her yerdedir ancak gösteriye bazı bilgiler de ekleniyor. İzleyiciler, hükmedilen kitle olarak sadece gösteri değil bilgi de istemektedir ve internet, bilginin gücünü önemli bir şekilde arttırdı. Bilgi, gösteriye dahil oldu ve aynı şekilde gösteri bilgiye dahil oldu. Tüm bunlar filmlerin izleyiciler tarafından beğenilme şeklini çok değiştirdi ancak daha önce dediğim gibi çok genişçe konuşulması gereken bir konu bu.

Sinemanın diğer tüm sanatlara göre, seyircinin duygu ve düşüncelerini en çok etkileyen, seyirciyi en çok kuşatan, bu nedenle de seyirciyi tehdit edici ötekiyle en yakın kılan sanat olduğunu düşünüyoruz. Siz ise sinemanın izleyicinin tehdit edici ötekinden en çok ayrı durduğu aygıt olduğunu, ekranın korunmayı içerdiğini söylüyorsunuz. Bu düşüncenizi biraz daha ayrıntılı açıklamanızı rica ediyoruz.

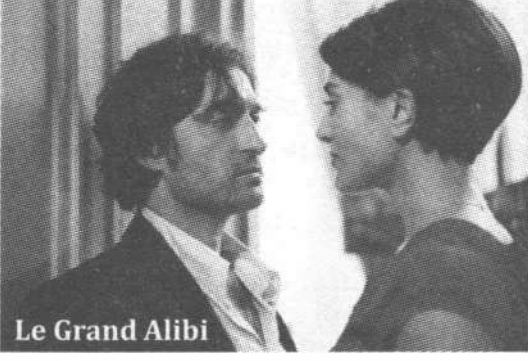
Sinema, Öteki olarak algılanan unsuru biraz canlandırıyor. Korku filmleri ve aynı zamanda komik filmler Öteki'yi gösteren, onu var eden filmlerdir. Öteki, hem yabancı hem uzaylı olabilir; (Batı toplumunda) bilinen ve aynı zamanda garip olan, muhtemelen endişe verici Öteki göçmen ya da adetleri bilinmeyen taşralı, köylü de olabilir (Fransa'da *Bienvenue chez les Ch'tis* filminde



kullanılan konsept bundan farklı değildir). Bu anlamda sinema, Öteki'yi üretiyor ve izleyicilere bu Öteki'ye göre nerde durmaları gerektiğini öğretiyor.

Andre Techine, Chantal Akerman, Raoul Ruiz, Jacques Rivette fazla iş birliği yaptığınız yönetmenler. Bu durum onların sinemasına duyduğunuz yakınlıktan mı kaynaklanıyor yoksa onların çalışma anlayışlarına mı yatkınsınız?

Her ikisi de.



Özellikle yönetmenliğini yaptığınız filmlerin senaryosunu yazarken kendi yaşam deneyimlerinizden ne ölçüde besleniyorsunuz? Onların arasında yazar, gazeteci ve öğretmen var. Size en yakın bulduğunuz film karakteriniz hangi filminizde yaşıyor?

Çok özel bir soru bu! İlk üç filmimde, başkarakter hem entrikanın kilit adamı hem de bir çeşit çapraz oto portresiydi. Daha sonra, kilit adam etrafında dönen bu tarz kurgudan uzaklaşıp görüş değişiklikleri taşıyan anlatıma geçmeye çalıştım. Aynı zamanda gizli otobiyografi ya da öz kurgu çerçevesinden çıkıp ilk filmlerimde tam manasıyla değinmediğim saf kurguya geçtim.

Senaryo gelişen digital sinemayla birlikte teknik ve formal olarak yeni bir görünüm kazanacak mı sizce?

Yeni olan, etkileşimli video oyunlarının dev piyasasının oluşumu ve egemenliğidir, yani etkileşimli senaryo konseptidir. Çoklu sonlara sahip olan kalıplaşmış kurguları vardır bu oyunların, örneğin fantastik savaş oyunları böyledir. **J. L. Borges**, prensibini *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* adlı hikayesinde ortaya koymuştu. O hikayede, hikaye, öykü ve romana göre senaryonun özünün tanımını gördüm.

Bundan 30-40 yıl önce çekilmiş Avrupa filmlerinde Avrupalı bir ruh, düşünce, duygu ve özgünlük vardı. Şimdilerde o yaratıcı yeteneği tek tük yakalayabiliyoruz. Oralarda neler oluyor?

Genel olarak Avrupa, yeni güçlere ve özellikle Asya'ya göre geride kalıyor. Kültürü de önem kaybediyor. Durum böyle...

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

Gerçekten bilmiyorum.

Bize en beğendiğiniz 10 filmi söylemeniz mümkün mü?

En sevdiğim filmler arasında **Welles'in *Touch of Evil*, *I Walked With a Zombie* ve Tourneur'ın *Out of the Past* ya da Bergman'ın *Nattvardsgästerna* *Sommarnattens Leende* filmlerinin olduğunu biliyorum. Ancak bu özel panteonumdur.**



Sommarnattens Leende



ÇÖZÜMLEME

BİLİŞSEL FİLM KURAMINDA ANLATI VE DUYGUSAL YAPI: GÖLGESİZLER FİLMİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

serhan mersin
webtasarim@sekans.org

Giriş

André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı kitabında uyarlamayı savunurken hem edebiyat hem sinema açısından kaybedilen bir şeyin olmadığını iddia eder:

Edebi başyapıtların perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmek saçmadır. Çünkü, uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca da olsa, asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunamaz; bilmeyenlere gelince, iki şıktan biri: Ya, herhangi bir filmde geri kalmadığı şüphesiz olan bu filmle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklar ki, bu da edebiyat için kazançtır (1995:125).

Her ne kadar **Bazin**, sinemayla roman arasındaki ilişkide her iki tarafın kazandığını iddia etse de kelimenin ve görüntünün kalabalıklar üzerinde yarattığı etkinin asla aynı olmayacağını bilir. Gelgelelim, başarılı bir uyarlamanın koşulları da ortaya koyulmalıdır. **Bazin** için uyarlamanın başarısı ne bire bir, sözcüğü sözcüğüne ne de aşırı bağımsız, serbest bir çeviriyle sağlanır. Bir uyarlamayı başarılı kılacak olan 'asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmesidir'. (1995:128)

Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı kitabından uyarlanan *Gölgesizler* (2009), uyarlama sorununu yeniden hatırlamamızı gerektirir. Zira, filmin başarısı kadar başarısızlığı da kitapla arasındaki ilişkide yatmaktadır. Film üzerine yapılan çeşitli eleştirilerin tartışma alanlarının başında da bu sorun gelmektedir. Eleştirmenler, eserlerinde farklı bir algısal ve bilişsel düşünce sistemi yaratıp dille cesurca oynayan **Toptaş**'ın kitaplarının sinemaya uyarlanmasının zorluklarından bahsederken, *Gölgesizler*'in kitaba sıkı sıkıya bağlı kalarak çevrilmesinin yarattığı sorunları dile getirir (Örneğin bkz: **Terzioğlu**, 2009; **Çiftçi**, 2009; **Özgüven**, 2009). Bu eleştiriler haksız da sayılmaz. Filmin kitaba eklemlendiğinin örnekleri birkaç yerde birden ortaya çıkar: **Toptaş**'ın filmde kendisini oynaması, filmdeki yazarın yansıması olarak ortaya çıkması, filmin kurmaca olduğunu seyirciye işaret eden ipuçları ve belki de en önemlisi filmin sonunda kitabın son sayfasındaki harflerin filmdeki yazarla beraber silinip gitmesi. Bu da **Bazin**'in başarılı bir uyarlama için öne sürdüğü koşulu filmin yerine getirmesini engeller. Çünkü bu koşul, sözcüğü sözcüğüne bir çeviri olmasa da filmin, kitabın bir temsili olduğunu ve doğrudan bir çevirisi haline geldiğini teslim eder.

Filmin yönetmeni **Ümit Ünal** uyarlamayla ilgili sorulara filmin, kitabın kendince bir yorumu olduğunu, başka bir yönetmenin aynı romandan başka bir film çekebileceğini söyleyerek yanıt verir (Öğünç, 2009). **Ünal**'ın katkısı kitapta yer alan politik altyapıyı filmde biraz da belirginleştirmektir:



Romanda varolan bu politik bakışı ben altını çizerek belirginleştirdim. Her yan olayı, her unsuru buna hizmet edecek hale getirdim. Filmde suçlu iktidar/onun suçladığı masumlar ekseninde bir Türkiye alegorisi kurmaya çalıştım. Bu bakış açısının dışında da okumalar yapılabilir elbette ama filmin politik altyapısı fark edilir ve anlaşılırsa çok mutlu olurum. (Eren, 2009)

Gerçekten de kitap, içeriğiyle pek çok okumanın yapılabilmesini olanaklı kılacak kadar niteliklidir. Keza, kitap ile film arasındaki etkileşim başka bir yazının konusu olabilecek kadar zengindir. Ne var ki, uyarlama sorunu bir kenara koyulur ve yalnızca filme odaklanıldığında, filmde özellikle anlatı yapısının alışageldik biçimlerden ayrıldığını; zaman, mekan ve nedenselliğin kırıldığını, karakter gelişiminin yıkıldığını, gerçeküstü öğelerle büyüsel bir atmosfer kurulduğunu söylemek mümkündür. Bu özellikleri filmi seyirci için tüketilmesi zor bir hale getirirken, sahip olduğu karmaşık anlatı yapısıyla klasik anlatı filmlerinin seyircideki rahatsız edici duygulardan arınarak dışavurma yetisini sarsar. Bu nedenle seyirciyi filmi izleme sırasında yarattığı kafa karışıklığının üstesinden gelebilmesi için zorlar, üzerinde düşünmesini sağlar.

Gölgesizler'de seyircinin karmaşık anlatıyı çözümleyebilmesi ve filmin farklı seviyelerinde nelerin olduğunu anlayabilmesi için diğer filmlerden daha fazla efor sarf etmesi gerektiği açıktır. Ancak bu demek değildir ki, filmin anlaşılması tümüyle filmle kurulan bilinçli bağlantılarla sağlanılabilir. Bilakis, filmi anlayabilmek için gerekli zihinsel süreçler aynı zamanda filmdeki ipuçlarıyla oluşturulan bilinçli olmayan (*nonconscious*) çıkarımlara da bağlıdır (Bordwell, 1985: 31). **Gölgesizler**, bilinçli olmayan çıkarımların her defasında yeniden kurulmasını sağlayarak seyircinin filmde farklı hikayeler oluşturmasını mümkün kılan bir yapıya sahiptir.

Bu özellikleri **Gölgesizler**'i bilişsel film kuramının çerçevesinde incelemek için bir fırsat yaratır. Film seyretme sırasında meydana gelen bilişsel süreçler özellikle seyircinin filmi anlamasını sağlayan anlatı şemalarını ve duygusal tepkilerini etkiler. **Gölgesizler**'in anlatı yapısının farklılığı, filmin anlaşılması sırasında anlatıda yarattığı farklı anlam seviyeleri filmin tekdüze ve yekpare bir yorum üzerinden değerlendirilmesini engeller. Seyirci gelen yeni bilgilerle birlikte olay örgüsünde yeni çıkarımlar yapar ve bu durum filmin hikayesini yeniden kurmasına, hat-

ta birbirinden farklı, iç içe geçmiş (veya kapsayan ve kapsanan) çeşitli hikayeler oluşturmaya neden olur. Dolayısıyla filmin kendine özgü anlatı yapısını bilişsel kuramın temel kavramlarına dayanarak analiz etmek aynı zamanda bilişsel süreçlerin filmi nasıl etkilediğini anlama konusunda yardımcı olacaktır.

Bilişsel Film Kuramı

Bilişsel film kuramı seyirci ve film arasındaki ilişkiyi temel alarak seyircinin filmi nasıl anlamlandırdığını ve filme nasıl tepki verdiğini inceler. Bunu yaparken insan zihninin etkinliklerini ifade etmeye ve bu etkinliklerin hangi zihinsel süreçler sonucunda meydana geldiğini disiplinler arası yöntem bilim çalışmalarıyla bulmaya çalışır. Seyirciyi merkeze koyarak film seyretme sürecinin yarattığı etkiyi ampirik bir şekilde temellendirir. **Gregory Currie**'ye göre bilişsel kuramcının amacı:

Sinemasal imgelerin ve sinemasal anlatının gerçek dünyadaki görme ve anlama süreçlerine benzeme yollarını araştırmaktır. Bu fikir, bir doktrini olduğu kadar bir yöntemi de kapsar: Filme verdiğimiz tepkileri anlayabilmemiz için algı, bilgi işleme, varsayım kurma ve yorumlama konusunda elimizdeki en iyi kuramı uygulamamız gerekir. (1996: 106)

Gerçekte bilişsel film kuramının en önemli çıkış noktası, 1970'li yıllarla birlikte film çalışmalarına hükmeden Lacancı psikanaliz, Barthesçi göstergebilim ve Althusserci Marksizm'in (**Plantinga**, 2002:17) karışımı olan kuramları eleştirmektir. İlk olarak **Bordwell**, büyük bir sistem haline gelen bu tek sesliliğe karşı çıkarak herşeyi kapsayan bir doktrin yerine sorun odaklı bir yaklaşım geliştirmeye başlar (1989: 11). Bu yaklaşım tüm sorunları çözebilecek bir öneri getirmez veya diğer kuramları reddetmez ama bir soruna yaklaşırken elimizdeki en iyi kuramı kullanmamız gerektiğini zira sinemadaki çeşitliliği tek bir kurama indirgemenin yanlış olacağını iddia eder. Bilişsel kuram algı, problem çözme, varsayım kurma ve çıkarım yapma gibi belirli konularda diğer kuramlara göre daha iyi açıklamalar getirebilir.

Bilişsel film kuramına göre seyirci yalnızca filmin aktardığı iletileri alan değil, aynı zamanda anlam üretme konusunda aktif olan bir etmendir. Örneğin filmde hikaye anlatımı, seyircinin varsayımları, beklentileri, farkındalığı, çıkarımları, değerlendirmeleri gibi belirli bilişsel süreçleri olmadan işe yaramaz. Zira, '*Film seyirciye ayırtedilebilir çeşitlilikte operasyon yürütebilmesi için ipucu sağlar.*' (**Bordwell**, 1985: 29). İnsanların film seyretme sırasında problem çözme gibi çeşitli 'operasyonlar yürütebilmesi', bilgisayar bilimlerindeki bilgi işleme sistemleriyle insan zihni arasında bir analogi kurulması ile mümkündür. Bilişsel bilimlerin ampirik temelli yaklaşımı, seyircilerin veya grupların kültürel, tarihsel veya kişisel özellikleri yerine temel bilimsel varsayımların film seyretme ve anlama sürecinde etkinliğini vurgular. Seyirciye sağlanan ipuçları ise çıkarımların hikayenin anlaşılmasındaki önemini gösterir.

Her ne kadar bilişsel film kuramı bütünlüklü bir kuram olmadığı için eleştirilse de (**Stam**, 2000: 237) filmlerin çeşitli özelliklerini anlamamız konusunda başarılı açıklamalar getirmektedir. Bu açıklamalar bilişsel film kuramlarında iki ana yönelimin olduğuna işaret eder. Birinci yönelim, hikayenin yapılandırılması süresince oluşturulan anlatı şemalarını, özellikle **Bordwell**'in konu üzerindeki çalışmalarıyla incelemek üzerine kuruludur. Diğer yönelim ise seyircinin film seyretme süresince sahip olduğu duygu ve duygulanımların **Currie**'nin tezleriyle anlaşılmasını hedef alır.

Anlatı Şemaları ve Gölgesizler

Bordwell'e göre, izleyici etkinliğini temel alan her kuram algı ve bilişselliğe dayanmalıdır. Seyircinin algı ve bilişselliği sürecindeki en temel zihinsel aktivite, yapılan varsayımların sınanması sürecidir (1985: 31). Bu işlem duyularımızla algıladıklarımıza anlam atfetmemizi sağlayan çıkarımsal süreçlerin temelidir. Bir film seyrederken filmdeki nesneleri tanımamızdan, karmaşık anlatıları çözümlememize kadar tüm algısal yetilerimiz, önsel bilgi ve tecrübelerimiz; yaptığımız varsayımların ve bu varsayımların film seyretme sırasında gelen yeni bilgilere uygunluğunun sınanmasını içeren zihinsel aktivitelere bağlıdır. Algı ve bilişsel aktivite, her zaman verili bilginin daha fazlasını içerir (**Bordwell**, 1989: 18). Algılama yalnızca duyu-sal stimülasyonları (dürtüleri) kayıt etmekle sınırlı değildir; zira, duyu-sal girdiler süzülür, dönüştürülür, tamamlanır, diğer girdilerle kıyaslanarak tutarlı bir dünya inşa edilir. Bu süreçte önemli bir kavram ise, **Bordwell**'in 'varsayım yapma sürecimize rehberlik eden bilgilerin örgütlü kümesi' (1985: 31) olarak tanımladığı zihinsel şemalardır.

Şema kuramı belleğimizin çalışma biçimini açıklamamızı sağlayan genel bir kuramsal altyapı inşa eder. Bu altyapının arkasında tecrübelerimizin, yaşadıklarımızın unutulduğu veya hatalı, genelleştirilmiş, çarpıtılmış bir şekilde yeniden inşa edildiği iddiası yatar. Şema kuramı temel olarak, önsel bilginin ve geçmiş tecrübenin daha önceden bildiklerimizle beraber yeni edinilen bilgileri şekillendirdiğini savunur. Yeni deneyimlerimiz pasif bir şekilde belleğe kopyalanmaz veya kaydedilmez. Kurama göre hatırladıklarımız belleğimizde şemalar ve bilgi kümeleri olarak yapılandırılır; nesnelere, durumlara, olaylara veya eylemlere ait kapsamlı bilgi, şemaların etkisi altındadır. Keza, hikayeler de önsel bilgiye dayalı önceden depolanmış şemalara göre kurulur ve hatırlanır. Bellek şemada halihazırda varolan bilgiyi girdilerden gelen yeni bilgiyle entegre ederek hikayeyi inşa eder. Bir hikayeyi takip ederken ve onu bellekte yeniden kurarken, **Bordwell**'e göre, ana olay ve noktalardan yola çıkılır. Kelime seçimi ve söz dizimi gibi hikayenin yüzey yapısındakiler hatırlanmaz (1989: 26).

Bordwell'in varsayımlar oluşturmamıza rehberlik eden organize olmuş bilgi kümeleri olarak tanımladığı zihinsel şemalar 3 farklı kategoriye bölünebilir: Birinci-si prototip şema, belirli kategorilere atfettiğimiz normlara göre anlatı içerisinde

'bireysel etmenlerin, eylemlerin, hedeflerin ve mahallerin' ortaya çıkartılmasına yardım eder. İkinci tip şablon şema (ki yazar bunlara 'doldurma' şema da der) yeterli bilgi vermediğimiz zaman veya prototip şemanın tek başına çeşitli uyarıcıları (*stimuli*) sınıflandırmayı mümkün kılmadığı zaman hikayedeki boşlukları doldurmaya yardımcı olur. Üçüncü kategori olan prosedürel şema (işlemsel protokoller) ise motivasyonların ve zaman-mekan-nedensellik ilişkisinin araştırılması ile prototip veya şablon şema uygulamalarının daha geniş ölçekte organize edilmesini sağlar (1985: 34).

Bordwell'e göre, Hollywood filmlerinin örnek oluşturduğu, en genel anlatı yapısı olan 'kanonik' hikaye formatı, hikayede belirli bir amaca yönelimin varlığını zorunlu kılar (1985: 35). Zira, filmin başında seyirciye sunulmuş bir amaç, hikayenin daha kolay anlaşılmasını ve daha çok hatırlanmasını sağlayacaktır. Başka bir deyişle, baş kahramanın amacı, seyirciye nedensel ve zamansal bağlantıları kurabilmesi, dolayısıyla hikayedeki boşlukları daha kolay doldurması için olanak tanıyacaktır. Kanonik hikaye formatı, 'dekor artı karakterler-hedef-girişimler-sonuç-çözüm' (**Bordwell**, 1985: 35) olarak formüle edilebilir. Bu formatı izlemeyen filmlerin, örneğin bölümler arasında nedensel bağlantılardan yoksun olanların, hem sonradan hatırlanması ve hem de takip edilmesi oldukça güç olacaktır (**Bordwell**, 1989: 26). Dinleyicilere alışılmadık tarzdaki hikayelerin yeniden anlatılması, hatırlatılması istendiğinde de aynı durum yaşanır. Seyirci hikayeyi bu kanonik formata, **Aristoteles'ten** beri tanımlanan dramatik yapının temellerinden nedenselliğe ve bir hikayenin anlaşılması, değerlendirebilmesi için gerekli olan anlatı şemasına uygun yapısına sokar.

Anlatının tahribata uğratıldığı, çarpıtıldığı filmlerin oldukça başarılı örneklerine son dönemlerde daha sık rastlamaktayız. **Ucuz Roman** (Pulp Fiction, 1994), **Olağan Şüpheliler** (Usual Suspects, 1995), **Altıncı His** (Sixth Sense, 1999), **Koş Lola Koş** (Lola Rennt, 1998), **Memento** (2000) ve **Dönüş Yok** (Irreversible, 2002) gibi son dönemde başarı kazanmış filmler, anlatısal karmaşıklıklarına (*narrative complexity*) rağmen seyirci tarafından beğenilen yapımlar olmuşlardır. Seyircide uyardıkları bilişsel ve algısal farklılıklar ile içerdikleri anlatısal hileler, söz konusu filmleri tekrar tekrar izlemeye yönlendirmiştir. Doğal olarak bu filmler anlatıyı aynı biçimde çarpıtmazlar: **Ucuz Roman** birbiriyle kesişen üç hikayeyi zaman atlamalarıyla anlatırken, **Olağan Şüpheliler** ve **Altıncı His'te** hikayenin sonundaki gelişme neticesinde seyirci tüm hikayeyi baştan kurmak zorunda kalır. **Koş Lola Koş**, aynı öykünün üç farklı varyasyonunu, **Memento** ve **Dönüş Yok** ise hikayeyi sondan başa doğru, özellikle *flashback*lerle kurarak anlatır. Geleneksel tarzın, *flashback*ki çizgisel anlatıya yardımcı olacak bir öge olarak görmesine, anlatısal karmaşıklığa sahip filmler tüm anlatıyı tahrip ederek, seyircinin anlatıyı her defasında yeniden kurmasına neden olacak bir biçimde *flashback* ve *flashforward*ları kullanarak cevap verir. Bu açıdan alışageldik anlatı şemalarından ayrılırlar. Ne var ki, tüm bu farklılıklarına rağmen bu filmleri seyircinin hatırlaması anlatı şemalarına uygun bir biçimde gerçekleşir. Seyirci hikayeyi tekrar hatırladığında giriş, gelişme, sonuç

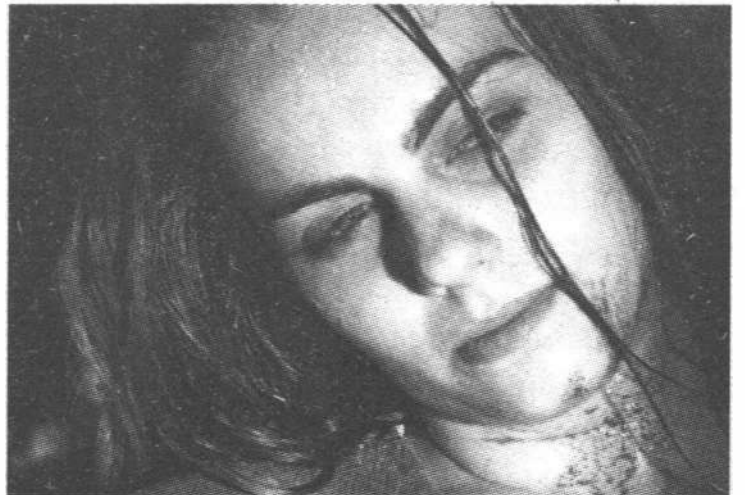
bölümlerine bağlı kalarak ve bölümler arasındaki nedenselliği de kurarak, kanonik yapıya uygun biçimde anlatır. Bu durum şema kuramının hikayenin pasif bir biçimde kopyalanmadığı ve kaydedilmediği teziyle örtüşür. Zira seyirci ana olaydan yola çıkar, sekansları zamansal atlamaların veya geriye dönüşlerin aktarıldığı biçimde değil, sonunda hikaye şemasına göre aklında kaldıklarıyla hatırlar.



Seyircinin, filmsel anlatıyı nedensellik ilişkisine, zaman ve mekan birlikteliğine bağlı kalarak kurmasını **Bordwell**, biçimcilerden aldığı bir kavramla açıklar: *Fabula*. *Fabula* veya diğer deyişle hikaye, eylemlerin verili bir sürede ve belirli bir mekanda olayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde kronolojik olarak

canlandırılmasıdır (**Bordwell**, 1985: 49). *Fabula*, izleyicinin varsayım ve çıkarımlarıyla ortaya çıkardığı; anlatısal ipuçları, şemalar ve varsayım sınaama süreciyle geliştirdiği bir yapıdır. Ona göre, seyirci *fabulayı* zihinde yapılandırırken zihinsel şemanın prototip şema, şablon şema ve prosedürel şema öğelerini kullanır. *Fabula* sonradan seyirci tarafından oluşturulan bir yapıdır. Bu yapının düzenlenmesini ise yazarın tanımıyla *Syuzhet* sağlar. *Syuzhet*, filmdeki *fabulanın* mevcut düzenlenmesi ve sunumudur (**Bordwell**, 1985: 50). Bir sistem olarak hikayedeki öğeleri (olayları ve ilişkileri) kendine özgü ilkeler ışığında düzenlenmesidir. *Syuzhet*, filmin sinemasal aygıtları sistematik kullanımı olan stilden farklıdır. *Syuzhet*, daha çok, sağladığı ipuçlarıyla seyirciyi *fabulayı* oluşturması için yönlendirir. Anlatı zamanını, olayların meydana gelme sırasını bozarak kırabilir, olayların herhangi bir zaman aralığında meydana gelişini istediği sürede gösterebilir veya istediği sıklıkla bu olayları tekrar ettirebilir. İki olay arasında nedensel ilişkileri karmaşıktırarak düzenleyebilir veya seyircinin mekan inşasını geciktirebilir (**Bordwell**, 1985: 51). Ne var ki, bunları yaparken aradaki ipuçlarını belirgin hale getirmezse hikayenin seyirci tarafından anlaşılmasını zora sokabilir.

Bilinmeyen bir mekanda, bilinmeyen bir zamanda geçen **Gölgesizler**; kayboluşların, varlık ile yokluk arasındaki mücadelenin hikayesidir. İstanbul'da dükkanı olan bir berber yaşadığı hayattan usanıp bir köye gelir ve yerleşir. Köyde bir süre sonra bir genç kız kaybolur. Kayboluş muammasını çözmek isteyen Muhtar, Bekçi'yle beraber akli biraz havada, şiirler yazan, diğer köylüle-

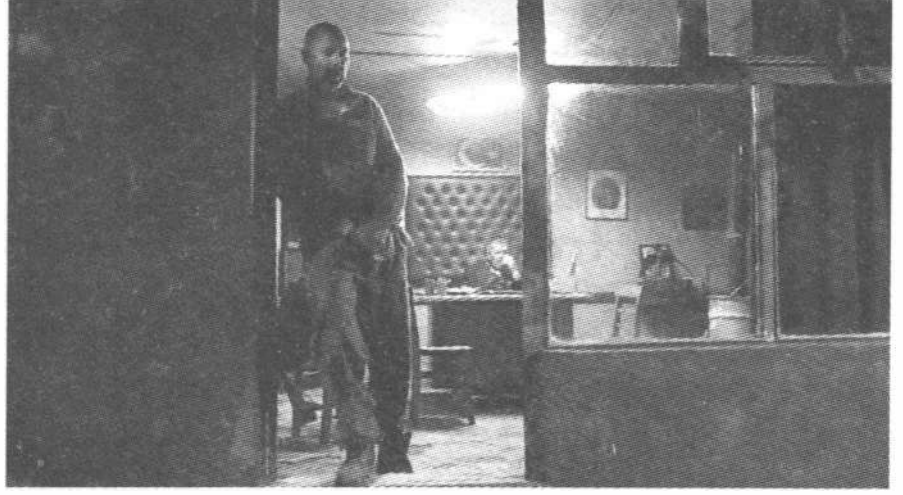


re benzemeyen Cennet'in oğlunu suçlar. Suçunu itiraf ettirmek için Muhtar'ın işkencesine maruz kalan Cennet'in oğlu aklını yitirir. Şehirdeki hayatlarından kopan berberin çırağı ve uzun zaman önce kaybolan Cingil Nuri de köye gelirler. Kasabaya gitmek üzere kaybolan Muhtar'ın bir süre sonra odasında kendini astığı ortaya çıkar. Bu arada Cennet'in oğlu, kaçırılan kızı dağda bularak köye getirir. Kız hamiledir. Tüm suçlamalara rağmen Cennet'in oğlunun masum olduğu ortaya çıkar. Köylüler kızı bir ayının kaçırdığına inanırlar. Bir süre sonra da kız bir bebek doğurur. Nitekim bebek bir ayağa benzemektedir. Ama gerçekten de kız, bir ayı tarafından mı kaçırılmıştır? Bu olanlar sırasında İstanbul'da berber dükkanında bir adam, berberin geri dönüşünü beklemektedir. Kimdir bu adam?

Gölgesizler'i seyircinin hemen anlayabileceği belirli bir kanonik format içersine sokmak kolay değildir. Aslında tüm film paralel anlatının egemen olduğu iki ayrı hikaye olarak kurulabilir: Berber hikayesi ve Güvercin'in kayboluş hikayesi. Biri şehirde, diğeri köyde geçen bu iki hikaye birbirine geçişlidir. Berber hikayesi tümüyle kanonik format yapısından uzakta kurulmuştur. Berberde herhangi bir hikaye anlatılmaz; seyirciye berberde gerçekleşebilecek bir hedef verilmez. Berber, berberin çırağı, Cingil Nuri, yazar ve postacı karakterlerinin bulunduğu bu mekanda yazar hariç tüm karakterler, aynı kişilikleriyle köyde de ortaya çıkar. Cingil Nuri tıraş olmak için gelir, nedensizce tıraş olmaktan vazgeçer. Nuri'den sonra sakal tıraşı olmak için bekleyen postacı sıranın ona gelmesiyle koltuğa oturur ama bu sefer de berberde jilet kalmamıştır. Jilet almak için gönderilen çırak kaybolur, ardından da berber. Yazar, postacı koltukta uyurken tek başına bekler. Postacı uyandıktan ve elindeki telgrafi vermek için geç kaldığını söyleyip çekip gittikten sonra yazar tek başına berber dükkanında kalır. Berberi beklerken uyuklar. Berberin geri dönmeyeceğine ikna olduktan sonra kapıyı kapatır çıkar. İstanbul sokaklarında amaçsızca yürür, bir yerde oturup çay içer. Sabaha karşı eve döner; eve girmeden önce berber dükkanının kapalı olduğunu, kiralanmak istendiği ve camlarının gazete kağıtlarıyla kapalı olduğunu görür. Dairesine girer, masasının başına gelir. Karısı çayın hazır olduğunu söyler, çocuğu ise kapıdan girer. İsteddiği jiletten getirmiştir. Gazetede ise ayının tekinin bir kızı kaçırdığı haberi vardır.

Nedensellik ilişkisinin kurulmadığı, mekanın ve zamanın tanımlanmadığı berber dükkanında karakterler hakkında da bir şey bilmeyiz. Karakterleri buluşturan berber dükkanının yazar sabaha karşı eve döndüğünde metruk bir mekana dönüşmesi mekansal algıyı zorlaştırır. Önce çırak jilet almak için, sonra berber çırağa nereye kaybolduğuna bakmak için gider ve geri dönmez. Berberdeki yazar, kendi dairesinde başka birisini görür. Postacı, uyandığında yazarın berber olduğunu iddia eder. Yazar İstanbul'da gerçekten dolaşmakta mıdır, yoksa tüm bunlar bir rüyanın sahnesi midir, bilinmez. Bu durum seyirciye berberdeki bölümü *syuzhete* (Bkz. Ek-1) bağlı bir *fabula* haline getirme konusunda zorluk çıkaran örneklerdir. Film seyircisinin hikayeyi kurarken en temel zihinsel akitivite olarak uyguladığı varsayımlar ve çıkarımlar için köydeki hikayeye bağlı kalmasına neden olur.

Köyde Güvercin'in kayboluş hikayesi ise zamanın ve mekanın belirsizliğine rağmen seyirciye belirli bir *fabula* (Bkz. Ek-2) oluşturmaya imkan tanıyacak ipuçlarına ve yönlendirmelere sahiptir. Kanonik hikayenin tasvir ettiği yapıda ilk öğeler olan köy, dekoru; Muhtar başta olmak üzere köy halkı ise karakterleri oluşturur. Seyirci karakterlerin içine girebilecek ve onları az da olsa tanımaya imkan tanıyacak belirli özellikleriyle de onlara yakınlaşır. Ayrıca seyirciye en başından itibaren bir hedef verilir: Güvercin'in kayboluş muammasının çözülüşü. Filmin yönetmeni **Ünal**'ın 'son elli yılın metaforu'na benzeterek bir politik alegori olarak nitelendirdiği bu hikayede suç ve suçlu ilişkisinden doğan toplum ve iktidar göndermesi çetrefilli bir Türkiye analizi tasavvur etmemize imkan tanır. Filmin muktediri Muhtar ve onun kolluk kuvveti, her şeyi bir 'Big Brother' olarak gözleyen ve köyde kimin ne yaptığını en iyi bilen asayişten sorumlu Bekçi, Güvercin'in kaçırılmasında suçu Cennet'in



oğluna yıkar. Şiirler yazan, diğer köylülerden daha farklı bir kişilik olan Cennet'in oğlu, her koşulda suçlanan, hapislere atılarak cezalandırılan bir aydın temsilcisi olarak filmde kendine yer bulur. Ellerinde hiç bir delil olmadığı halde, masum olan Cennet'in oğlunun suçluluğuna köylüler de inanır. Cennet'in oğlu gördüğü işkence sonucu aklını da yitirince, odasındaki Türk bayrakları, Atatürk resimleri ve heykeliyle marazi bir tutkuyla iktidarına bağlı Muhtar, kendinden daha üstteki muktedirlere kayboluşu haber vermek için kasabaya gitmeye karar verir. Adaleti tecelli ettirme işi bu sefer dinsel gücü nedeniyle imamda bulunur. Güvercin'i bulmak için köyün imamına büyü yaptırmaya karar veren Bakkal Rıza, büyüünün gücüne kardeşini inandırmak için oğlu olarak bildiği (gerçekte Bekçi'nin oğlu olan) Ramazan'ı kullanınca, onun ölümüne sebep olur. Zira, Güvercin'in babası Reşit'in, büyü için Ramazan'a aşık olacak kızıdan alması gereken saç kılını atından aldığı anda, büyüye göre Ramazan'a aşık olması gereken kız yerine çıldıran at onu çifteleriyle köy meydanında öldürür. Sonuç bölümünde Güvercin, dağda Cennet'in oğlu tarafından bulunur. Cennet'in oğlunun kızı kaçırdığına dair şüpheleri artıran bu durum sonrasında köylünün Cennet'in oğlunu kendi elleriyle cezalandırma ısrarı, Bekçi'nin Muhtar'ı bekleme kararlılığıyla ertelenir. Kasabaya gittiği zannedilen Muhtar'ın aslında kendisini odasında astığının ortaya çıkmasından sonra Cennet'in oğlu serbest bırakılır. Çözüm bölümünde ise Güvercin'in hamile oluşunun, onu kaçıran kimse tarafından yapıldığı iddialarına karşın kaçırma suçunu ayıya atarak olayı temize çekme gayreti vardır. Köylünün ayı avına çıkışı ve ayıyı öldürmesinden sonra, ahılın kapısını açan kılıklı küçük el, Güvercin'in ayı tarafından kaçırılmış olduğu ve ayının tecavüzüne uğradığı iddialarını destekler.

Bu hikaye seyircinin varsayım ve çıkarımlarından yapabileceği okumalardan bir tanesidir. Filmin seyirciye verdiği ipuçlarından başka *fabulalara* da ulaşılabilir. Gelen yeni bilgilerin nasıl değerlendirileceği ve anlatı şemalarını ne düzeyde etkileyeceği seyirciye kalmıştır çünkü seyircinin önsel bilgileri ve deneyimleri ile algısal kapasiteleri filmdeki boşlukları nasıl dolduracağını doğrudan etkiler. **Bordwell**'e göre, şablon semasının 'olayların nasıl sınıflandırılacağı ve parçaların bütünle nasıl ilişkilendirileceğine dair tipik beklenti' (1985: 35) özelliği boşlukların doldurulması ve makul özelliklere sahip bir hikaye oluşturma temelidir. Seyirci her zaman hedefin varlığıyla nedensel ilişki kurmak ister. Berberin mekan olarak aslında köydeki hikayeyi de oluşturan yer olarak kabul edilmesiyle *fabula* biraz daha yerine oturabilir. Zira, berberdeki at, güvercin, pehlivan ve ağaç resimleri yazarın köyde oluşturduğu hikayesinin bir parçası haline gelmiştir. Bu resimlerin her biri hikaye içerisinde bir yere sahiptir: Güvercin resminden köydeki Güvercin'e, at resminden köyde atın neden olduğu cinayete, pehlivan resminden Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin hikayesine ve ağaç resminden köydeki ağaca ulaşılır. Berber hikayesinin bir günde geçiyor olması ama belirli sinematografik geçişlerle gidilen köyde hikayenin çok daha uzun bir zaman dilimini kapsaması, yazarın köydeki hikayeyi zihninde oluşturduğunun, bu nedenle de zaman-mekan ve nedensellik üçlüsü sarmalından kurtarabildiği izlenimini verir. Ayrıca, berberden kaybolan karakterlerin belirsiz bir zaman diliminde köyde yeni bir yaşama başlamaları da bu iddiayı güçlendirir. Berberin, berber çırağının ve Cingil Nuri'nin berber dükkanından sonra bir anda köyde ortaya çıkmaları, köyde kendilerine bir hayat kurmaları, postacının berber dükkanından ayrıldıktan hemen sonra köyde ortaya çıkarak telgraf getirmesi zamanı ve mekanı kesintiye uğratır. Berberden önce kaybolan berber çırağının köyde berberden sonra ortaya çıkması ise zamanda başka bir kırılmanın örneğidir.

Seyircinin köy hikayesini yazarın zihninde oluşturduğu bir hikaye olarak varsayması ise bu iki hikaye arasındaki fantastik ilişkileri de anlamlı kılabilir. Muhtar'ın kendisinin bir kaç versiyonunun ortaya çıkarak farklı yerlerde olabilmesi, farklı hikayeleri mümkün kılan metafizik bir paralel dünyalar hikayesi olarak görülebilir. Ayrıca, Güvercin'i kaçıranın Muhtar olduğu, Muhtar'ın bu nedenle intihar ettiği, seyircinin ayı tarafından kaçırılma hikayesini destekleyecek filmin sonundaki kıllı elin bir ayıdan olma çocuğun değil, Muhtar'ın köydeki akraba evlilikleri sonucu sorunlu bir çocuğa sahip olması gibi bu çocuğunun da sorunlu, sakat bir çocuk olabileceği gibi varsayımı içeren daha da başka bir *fabulayı* mümkün hale getirebilir. Bu çıkarımı güçlendiren ise tüm köy halkının dağlarında ayı olmadığını bilmesi, buna rağmen kendilerini ayı gördüklerine sorgulamaksızın inandırması, ayının asla yakalanamaması, berberin uzakta bir karaltı görerek ettiği ateşin gerçekten de bir ayıyı vurup vurmadığının aslında köylüleri ilgilendirmediği için köye dönülmesi, bu nedenle köylünün esas önem verdiğinin suçun üstüne atılacağı 'bir şey' bulup kendini rahatlatmasıdır.

Üstkurgusal Fabula

Yazarla, penceredeki adam olarak filmde rol oynayan kitabın gerçek yazarı **Toptaş**'ın birbirine baktığı sahne filmi bir üstkurgusal yapıya sokar. Üstkurgusal bu yapıyla beraber film kendi-bilinçliliğinin farkında (*self-conscious*) bir yapıya bürünür ve seyredilenin bir kurgu olduğunu gösteren işaretleri seyirciye sunar. Seyircinin böyle bir varsayımı sınamasını sağlayacak örnekler filmde mevcuttur. Film sırasında seyirciye anlatılanın yazarın zihninden doğan bir hikaye olduğu, **Toptaş** ile filmdeki yazarın birbirine bakması dışında üç farklı yerde daha gösterilir. Birincisi, filmin hemen başında, yazarın dairesinden berber dükkanına bakışı ve bu esnada evin içindeki çaydanlıkta kaynayan suyun sesinin duyulması ile oluşturulur. Yazarın gözüyle yaratılan hikayenin nüveleri olarak filmdeki yazarı da berber dükkanının içinde görürüz. İkinci olarak berberin kaybolan çırağının ardından gitmeden önce yine karşı daireden berber dükkanına belirgin bir bakış atılır ve hemen ardından da berber dükkanından dairededeki masanın (filmin sonunda görüleceği üzere yazarın kendi çalıştığı masa) yanan ışığı gösterilir. Kendi bilinçliliğinin



farkındalık ayrıca filmin en son sahnesinde kitabın gerçek son sayfasında yazılanların aynen gerçekleşmesi ve filmdeki yazarın kitabın harfleriyle beraber ortadan kalkıp herşeyin aslında bir kurgu olduğu duygusunu güçlü bir şekilde vermesiyle ortaya çıkar. Filmdeki yazarın aslında filmin uyarlandığı

kitabın yazarı **Toptaş**'ın ötekisi olması, bu nedenle berber hikayesinin de aslında **Toptaş**'ın bir hikayesi olması gibi bir sonuç kurguyu bir üst düzeye çıkarır. Ayrıca, filmin hemen başındaki çayın kaynayan suyunun sesinin, son sahnelerde yine yazarın dairesinde aynı şekilde ses çıkarmaya devam etmesi aslında tüm hikayenin bir kaç dakikayı bile bulmayan bir süre zarfında yazarın zihninde meydana geldiği duygusunu güçlendirir. Bu nedenlerle **Gölgesizler**, seyirciye bıraktığı boşluklar, muğlak yapısı vb. nedenlerle, farklı okumalara neden olabilen ipuçları ve yönlendirmeleriyle farklı *fabulaları* da ortaya çıkartır. Bu durum ise filmi sinematografik anlamda olmasa bile ortaya attığı karmaşık anlatı yapısını kavrayacak bir üst okumayı, algısal ve bilişsel süreçleri, kitapla da bağlantılı olarak ortaya çıkartır.

Hikayeyi gerçek yazarın (**Toptaş**) kafasında bir kaç dakikada kurguladığı düşüncesi bu *fabulada* (bkz. Ek-3) yazarın kendi bilinçliliği ve farkındalığıyla, berberdeki yazarı kurguladığı, berberdeki yazarın ise berberde gördüğü resimlerle beraber (**Olağan Şüpheliler**'de Verbal'ın hikayesi gibi) köy hikayesini oluşturduğu, hikayenin birbirine geçişliğini ise bu resimlerin ve berberdeki karakterlerin sağladığı varsayımını destekleyebilir. Kendisini İstanbul sokaklarında dolaşırken hayal et-

tiğini ve gece açıkavada çay içerken, parasını ödediği sırada gördüğü küçük ayı figürünü ayı kaçırma hikayesine eklemlediğini söyleyebiliriz. Bu figür bekçinin Dede Musa'yla yaptığı görüşmeyi ayı kaçırma hikayesiyle etkilemiştir. Gerçek yazarın zihninde oluşan bu imge Güvercin'in bir ayı tarafından kaçırıldığı varsayımını seyirciye sunar ama farklı bir varsayım olarak gerçek kaçırmanın Muhtar olabileceği düşüncesini de dışarda bırakmaz. Son olarak berberin çırağının, filmin sonunda eve gazeteyle gelen yazarın oğlu olması yazarın bu hikayede karakterleri etrafındaki insanlardan çizdiğini ve kurguladığının başka bir kanıtıdır. Şehirdeki zamanın bir günü anlatmasına rağmen, köyde Güvercin'in hamile kalıp doğurabileceği kadar uzun bir zamanın geçmiş olması da bu varsayımı destekler. Dolayısıyla, anlatı çizgisel bir kurgu içine sokulamaz, seyircinin beklentileri klasik anlamda karşılanmaz.

Böylesi bir hikayenin formatı kanonik yapıya yine tam olarak uymaz. Dekor evin içi, karakterler yazar ve evin diğer üyeleri olsa da onlar hakkında hemen hemen hiç bir şey bilmeyiz. Yazarın zihninde oluşturduğu hikayenin kahramanları da muğlaktır, belirli bir hedefe yönelmezler. Güvercin'in kayboluşu, bulunması, kurgusal hikayenin elemanları olarak yer alırlar. Yazar, evinde hikayeyi kurgular, herhangi bir girişimde bulunmaz, sonuç yoktur ama onu en çok şaşırtan gazetede ki ayı kaçırma olayının kendi hikayesiyle çakışmasıdır.

Duygusal Yapıya Bakış ve Gölgesizler

Bilişsel film kuramında diğer bir yönelim, duyguları odak noktası olarak alır ve film seyredimi esnasında insanlarda oluşan duygusal süreçleri anlamaya çabalar. Bilişsel bakış açısı duyguları biçimsiz, kaotik hisler olarak değil yapısal durumlar olarak betimler. Duyguların yapısal karakteri sayesinde duygu, 'hislerin, fizyolojik değişimlerin ve bilişselliğin bir birleşimi' olarak tanımlanır (**Plantina & Smith, 1999: 2**). Duygular, hem zihni, hem de bedeni bir nesneye yönlendirir ve bu nesneye doğru harekete geçmeye teşvik eder. Örneğin, sevdiğinde insan sevilene gider, korktuğunda ise korkulandan kaçır. Yani, bir nesnenin dikkat çeken özellikleri kişiyi belirli duygulara yöneltir (**Plantina & Smith, 1999: 2**).

Duygunun ifadesi ve temini filminden edinilen deneyimin en temel öğelerindendir. Filmi sanatsal açıdan başarılı kılan, retorliğini güçlendiren ve kültürel açıdan etkili yapan yine duygu kavramıdır. **Hugo Münsterberg**'in 1916 yılında yazdığı ***The Film: A Psychological Study*** kitabında belirttiği üzere, 'filmin temel amacı duyguları resmetmektir' (aktaran **Plantinga & Smith, 1999: 13**).

Carl Plantinga, duyguların filmlerde gösterdiği işlevler üzerinde dururken, duyguların aynı zamanda seyircinin anlatıyı takip edebileceği bilgiyi de sağladığını iddia eder (2009: 5). Seyircinin filmi anlaması ve yorumlaması için temel öğelerden birisi duygudur. Sezgi, gerilim veya merak gibi anlatısal duyguların ortaya çıkmasıyla filmi takip etmek daha keyifli hale gelir. Keza, duygular karakterlere sempati veya antipati duymamızı sağlayarak filmsel anlatıya da hizmet eder (**Plantinga, 2009:**

5). Bu durum filme duygusal olarak dahil olmamızı sağlayan özdeşleşme ögesini hatırlatır. Ne var ki, özdeşleşmeyi seyircinin filmle kurduğu duygusal bağlardan birisi olarak kabul etmek doğru değildir. Seyircinin bir karakterle tümüyle özdeşleşmesi çok nadiren olabilecek bir şeydir (Currie, 1999: 115). Keza, Currie'ye göre, özdeşleşmeyi en kolay sağlayacağı düşünülen bakış açısı çekimlerinde (*point-of-view*) bile tam bir özdeşleşme olmaz. Seyirciler, karakterin bakışıyla yapılan çekimlerde kendilerini karakterle özdeş görmez. Karakterin başına gelenleri kendilerinin yaşadıklarını düşünmez. Korku filmlerinde, katilin bakış açısıyla oluşturulan çekimlerde (her ne kadar bu çekimlerin amaçlarından birisinin, katilin kimliğinin açığa çıkmasını önlemek olsa da) katille özdeşleşmezler (Plantinga & Smith, 1999: 204). *Lady in the Dark* (1944) filminde olduğu gibi çoğunlukla kapana kısıtlanmış hissine kapılırlar. Buna rağmen, öznel kamera açılarının kullanımı seyirciye karaktere karşı bir bağ oluşturmaya hizmet eder. Seyirci karaktere sempati duymaya başlarken, görsel ve epistemik olarak kurduğu ilişki sonucunda (Plantinga, 2002: 25) onu değerlendirmeye başlar. Özdeşleşme yerine sempati veya Currie'nin kısmi bir özdeşleşme olarak gördüğü empati kavramını kullanmak bu açılardan daha yerindedir.

Empatide temel fikir insanların kendilerini hayali olarak başkalarının yerine koyma yeteneğidir. Bu hayali yönelim böylelikle başkasının davranışlarını açıklama ve nedenlerini tahmin etme konusunda bir yaklaşım sağlar. Empati konusunu anlayabilmek için Currie, zihinsel bir mekanizma olan 'simulasyon kuramı'nı önerir (Currie, 1999: 115). Empati/simulasyon kuramı, seyircinin kurgusal filmle olan ilişkisini açıklama konusunda iki farklı yaklaşım sunar. Birincisi, filmi inandırma oyununun önemli bir dayanağı ve seyirciyi de bu dayanakla ilişkide olan oyuncu olarak düşünürken, seyirci hayali olarak kurguda tasvir edilen olaylar ve eylemler hakkında olguları öğrenen bir pozisyona kendini yönlendirir. İkincisi filmdeki karakterlere ve olaylara verilen tepkiler (ki buna yargılara, arzulara vs. verdiğimiz duygusal tepkiler de dahildir), seyircinin aynen karakterlerin yaptığı şekilde düşünme, arzu etme, hissetme yetilerine kendisinin de zuhur etmesinin bir sonucu olarak izah edilebilir (Currie, 1999: 115). Currie'nin simülasyon kuramına göre karar, hissiyat ve diğer psikolojik tepkileri anlayış, insan psikolojisinin içsel tepkisini yorumlayış, Bordwell'in ileri sürdüğü şekliyle çıkarımlarımlarla değil, bu tepkileri insanların zihninde modelleyişle ortaya çıkar (Currie, 1999: 116). Bordwell, zihnin tüm aktivitelerini şemalar ışığında duyumsal girdilerin yorumlanması olarak görürken, Currie modüler zihin kuramından etkilenerek algı mekanizmasının çıkarım yapma ağından yalıtıldığını ileri sürer.

Kanonik hikayeler bir veya bir kaç merkezi karakterden, duygu yaratan bir dizi koşuldan, bu koşulları değiştiren bir dizi eylemden ve zamanın çizgisel olduğu öncelikli duygusal durumların yaratılmasından oluşur (Grodal, 1999: 137). Durumların yarattığı bilişsel durumlar hissedilen duyguların tipini belirler, ki bu duygular da daha farklı duygulara yol açar. Sevgi, aşk, korku gibi duygular eylemlerle meydana gelir. Duygunun ortaya çıkması için karakter veya olaya seyircinin belirgin

bir eğiliminin olması gerekir. Bir film sahnesinde seyircinin karakterin başından geçen olayın sonucuyla ilgili bir tercihi yoksa bir duygu ortaya çıkmaz (Grodal, 1999: 138). Keza, gerilim, korku veya melodram gibi film türlerinin duyguları ortaya çıkarmada özel anlatısal yapıları vardır. Örneğin, gerilim filmlerinde seyirciye merak duygusunun verilebilmesi için neden-sonuç ilişkisi ters çevrilmez; sonuç, her zaman nedenden sonra gelir.

Gölgesizler'in duygusal özelliklerine baktığımızda seyircinin bağ kurabileceği bir karakter olmadığını görürüz. Kanonik anlatı yapısından farklı özellikleriyle öne çıkan **Gölgesizler** aynı zamanda karakterlerin gelişimiyle de kanonik yapıdan ayrılır. Zira, filmde seyircinin bağ kurabileceği, başrol oyuncusu olarak nitelendirebileceği bir oyuncu yoktur. Toplam 22 karakterin olduğu filmde, karakterler değişik sahnelerde önem kazanabilir. Bu kadar çok karakterden herhangi birine empati kurulabilmesini engellemesi filmin belirsizliğinin korunmasına da yardım eder. Dahası, filmde hiç bir karakterin yüceltilmemesi ise seyircinin tüm karakterlere nesnel bakabilmesini ve filmsel anlatıdaki zaman ve mekan atlamalarıyla yaratılan bulmacayı çözerken daha çok olaya odaklanmasını sağlar. Bu anlamda seyirci kendisini herhangi bir karakter olarak düşünemediğinden, karakterlerin hislerini, duygularını, arzularını kavrayabilecek bir tepki de veremez ve filmde empati kuramaz. Filmsel gerçekleri kendini karakterlerin yerine koyarak öğrenmeye çalışsa da anlatının muğlaklığı onu pek çok defa sınırlar ve bu nedenle çıkarımlara ihtiyaç duyar.



Filmde öznel bakış açısı nadiren de olsa kullanılır. Bekçi'nin Muhtar'ın odasında Güvercin'i kimin kaçırdığı üzerine tartışırken, Bekçi'nin kaçırılan kişinin kim olabileceğini zihninin derinliklerinde simüle ederek düşünmesi, kameranın da Bekçi'nin gözleri olarak elinde fener bir ışık ararmışçasına önce berberin, sonra Ramazan'ın, en sonda da Cennet'in oğlunun üzerinde dolaştığını hayal etmesi; sırasıyla berberi ve Ramazan'ı eledikten sonra kızı Cennet'in oğlunun kaçırdığına ikna olması öznel bakış açısının kullanıldığı bir sahnedir. Gelgelelim bu sahneyi filmde bekçiyle kurulabilecek bir özdeşleşme olarak değil, daha çok sinematografik amaçların öne çıktığı bir sahne olarak değerlendirmek daha akla yatkındır. Diğer öznel bakış açısı, yazarın dairesinden berberdeki yazara baktığı sahnelerde ortaya çıkar. Bekçi'nin Muhtar'ın odasının dışında uyurken, Güvercin'in hamile olduğunun ortaya çıktığı sahnede öznel bir kamera kullanımı daha vardır. Bekçi'nin rüyasında da olsa Güvercin'in evine doğru gittiğini hayal etmesi ve Güvercin'in annesinin bağırışıyla uyanmasına kadar geçen sürede bakış tümüyle Bekçi'ye aittir.

Gölgesizler, duyguların seyircinin anlatıyı takip edebileceği bilgiyi sağladığı bölümlere de sahiptir. Özellikle çok başarılı bir şekilde çekilen, atın Ramazan'ı öldürdüğü sahne, seyircide vahşet duygusu oluşturur. Bu vahşetin arkasında yatabilecek neden olarak seyirci, yapılan büyüye bağlı olarak bir bağ kurar. Bu bağ sonucunda ise bu vahşetin nedeninin Reşit'in bir kızıdan alması gereken saç telini attan alması, büyüünün de ters tepmesi sonucu atın saldırganlaşarak Ramazan'ı öldürmesi olduğunu çıkarır. Anlatıyı takip etmeye yardım eden diğer bir olay ise ayı hikayesidir. Bir ayının kızı kaçırmayı, kaçırdıktan sonra da tecavüz ederek bir çocuğunun olması normal hayatta pek beklenmeyecek bir absürdlük barındırır. Bu absürdlük filmde seyircinin merak duygusuyla, Güvercin'in kaçırılma muammasının çözülmesi için özel dikkat göstermesine neden olur. Eğer seyirci filmin sonunda gördüğü elin bir ayının eli olduğuna ikna olursa kızı ayının kaçırdığına ve çocuğun da ayıdan olduğu yalanına inanır. Tıpkı köylülerin kendi vicdanlarını hafifletmek için olmayan bir suçlu yarattıkları gibi. Lakin bu hikayenin doğru olmayacağını sezen seyirci, Muhtar'ın daha önce muhtemelen akraba evliliğinden sakat doğan oğlu olduğunu hatırladığında yeni doğan çocuğun da aslında yeni bir hilkat garibesi olduğunu çıkaracaktır. Muhtar'ın intiharını ise suçluluk duygusuyla bağdaştırmamız mümkündür. Güvercin'i kaçırpı tecavüz ettikten sonra dağda ölmeye bırakan Muhtar'ın köyde bir suçlu arayarak, elindeki güce dayanarak masum bir insanı ölesiye dövmesi, olayın ardından dövdüğü gencin delirmesiyle bir vicdan muhasebesine girmesi akla yakındır. Çünkü yaptıklarının altında ezilen Muhtar'ın kendini öldürmesi, anlatı yapısı içinde ancak bu şekilde kavrandığında ayakları yere basar hale gelir. Anlatı yapısı içerisinde olmasa ve doğrudan ifade edilmese bile çaresizlik duygusu filmin bütününde kendine yer bulur. 'Hem burada, hem çok uzakta olmak' isteyen karakterler ne yapmak istediklerini bilmezler. Karakterlerin başlarına gelenleri sorgulamadan kabul etmeleri, sorunları çözebilecek güçlerinin bulunmaması, kayboluşlar ve kâbullenişler, aynı zamanda filmin anlatısal yapısıyla uyum gösterir. Zira, neden-sonuç ilişkisini değiştirebilme, sürece müdahale edememe, iktidardan yoksunluklar, çıkar yol bulamama gibi davranışlar, filmin muğlaklığıyla da ahenklidir. Varoluşlarından habersiz karakterler, gölgesizdirler.

Kaynaklar

- Bazin, André (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Bordwell, David (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1989). 'A Case for Cognitivism', *Iris*, S.9, s. 11-40.
- Çiftçi, Ayça (2009). 'İki Yüzlü Bir Pencere olarak Sinema Perdesi: Gölgesizler', *Altyazı*, 82, s.28-30. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.
- Currie, Gregory (1999). 'Cognitivism', *A Companion to Film Theory*, ed. Toby Miller & Robert Stam, s. 105-122, Oxford: Blackwell
- Eren, Murat Emin (1999). 'Gölgesizler: Bir Türkiye Alegorisi', *Sinema*, S. 2009-2, İstanbul: Turkuvaz.
- Gaut, Berrys (1999). 'Identification and Emotion in Narrative Film', *Passionate Films: Film, Cognition, and Emotion*, ed: Carl Plantinga & Greg M. Smith, s.202-216. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Grodal, Torben (1999). 'Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film', *Passionate Films: Film, Cognition, and Emotion*, ed: Carl Plantinga & Greg M. Smith, s.127-145. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Öğünç, Pınar (2009). 'Gölgesizlerin Gölgesinde, Varla Yok Arasında', *Radikal*, 28 Şubat 2009, Erişim Tarihi: 2 Ocak 2010,

<<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=924019&Date=15.10.2009&CategoryID=41>>

Özgüven, Fatih (2009). 'Zor Evlilikler', *Radikal*, 5 Mart 2009, Erişim Tarihi: 2 Ocak 2010, <<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&Date=05.03.2009&ArticleID=924636>>

Plantinga, Carl ve Smith, Greg M. (1999). 'Introduction', *Passionate Films: Film, Cognition, and Emotion*, ed: Carl Plantinga & Greg M. Smith, s.1-17. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Plantinga, Carl (2002). 'Cognitive Film Theory: An Insider's Appraisal', *Cinémas: Journal of Film Studies*, S. 12-2, s. 15-37.

Plantinga, Carl (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, California: University of California Press.

Smith, Alastair D. & Cohen, Gillian (2008). 'Memory for Places: Routes, Maps, and Object Locations', *Memory in the Real World*, ed: Gillian Cohen & Martin A. Conway, s. 173-205. New York: Psychology Press.

Stam, Robert (2000). 'Cognitive and Analytic Theory', *Film Theory: An Introduction*, s. 235-247. Oxford: Blackwell Publishers.

Terzioğlu, Ahmet (2009). 'Yaratıcının Gölgesinde: Gölgesizler', *Altıyazı*, 83, s.90-91. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.

Ek-1: *Gölgesizler*'in Syuzheti:

1. **Köy: Cingil Nuri'nin köyden kaçışı**
Jenerik Filmin Adı
2. **Berber dükkanı: Cingil Nuri, postacı ve yazarın tanıtımı**
3. **Üst Kurgusal Sahne: Yazarın dairesinden berber dükkanına bakış**
4. **Köy: Berberin köye gelişi**
5. **Berber Dükkanı: Çırağın bıçak bulmak üzere kayboluşu**
6. **Köy: Güvercin'in kayboluşunun duyuruluşu**
7. **Muhtar'ın odası: Bekçi ve Muhtar'ın kızı kimin kaçırabileceği üzerine konuşması**
8. **Muhtar'ın evi: Muhtar'ın sakat oğlu**
9. **Köy: Bekçi'nin köydekileri gözetlemesi**
10. **Köy: Cingil Nuri'nin köye dönüşü**
11. **Berber dükkanı: Postacının koltukta uyuyuşu**
12. **Köy: Dede Musa'nın Aynalı Fatma ve Asker Hamdi hikayesi**
13. **Cennet'in evi: Muhtar'ın Cennet'in oğlunu evinden alışı**
14. **Muhtar'ın odası: Cennet'in oğlunun sorgusu ve serbest kalması**
15. **Berber dükkanı: Berberin ortadan kayboluşu**
16. **Üst Kurgusal Sahne: Yazarın dairesinden berber dükkanına bakış - karşı dairede yanan lambaya bakış**
17. **Bakkal dükkanı: İçki muhabbeti**
18. **Köy: Bekçinin Rıza'nın karısı ile birlikte oluşu**
19. **Berber dükkanı: Postacının uyanışı**
20. **Köy: Muhtar'ın gidişi**
21. **Berber dükkanı: Postacının telgrafi vermek için yola çıkışı**
22. **Köy kahvesi: Postacının telgrafi getirisi**
23. **Bakkal dükkanı: Rıza ve Resit'in Güvercin'in bulunması için yaptığı plan**
24. **Köy: Ramazan'ın at tarafından öldürülüşü**
25. **Üst kurgusal Sahne: Berber dükkanı: Kitabın yazarının ve filmdeki yazarın birbirini gözetlemesi**

26. Köy: Ramazan'ın cenazesi
 27. Köy: Bekçinin Dede Musa'yla konuşması
 28. Berber dükkânı: Yazarın tek başına berberde oturması
 29. Köy: Güvercin'in bulunuşu
 30. Köy: Cennet'in oğlunun Muhtar'ın odasını önünde tutsaklığı
 31. Köy: Muhtarın odasında kendini asmış olduğunun ortaya çıkması
 32. Berber dükkânı: Yazarın dükkândan çıkması
 33. Köy: Cennet'in oğlunun serbest kalması
 34. İstanbul: Yazarın şehirde dolaşması
 35. Köy: Cennet'in oğlunun suçsuzluğunun açığa çıkması
 36. İstanbul: Gece, Yazarın çay içmesi
 37. Köy: Ayı avı
 38. İstanbul: Yazarın dairesine girişi
 39. Köy: Güvercin'in çocuğu doğuruşu
 40. Yazar'ın dairesi: Yazarın oğlunun eve girişi
 41. Köy: Güvercin'in ayı çocuğu
 42. Üstkurgusal Sahne: Kitap sayfasında yazarın kayboluşu
- Epilog: Ben Kimim Şarkısı**
- Jenerik Yazılar**

Ek-2: Gölgesizler'in Fabulası:

Güvercin'in Kayboluş Hikayesi

1. Köy: Cingil Nuri'nin köyden kaçışu
4. Köy: Berberin köye gelişi
6. Köy: Güvercin'in kayboluşunun duyuruluşu
7. Muhtar'ın odası: Bekçi ve Muhtar'ın kızı kimin kaçırabileceği üzerine yaptıkları konuşma
8. Muhtar'ın evi: Muhtar'ın sakat oğlu
9. Köy: Bekçi'nin köydekileri gözetlemesi
10. Köy: Cingil Nuri'nin köye dönüşü
12. Köy: Dede Musa'nın Aynalı Fatma ve Asker Hamdi hikayesi
13. Cennet'in evi: Muhtar'ın Cennet'in oğlunu evinden alışı
14. Muhtar'ın odası: Cennet'in oğlunun sorgusu ve serbest kalması
17. Bakkal dükkânı: İçki muhabbeti
18. Köy: Bekçinin Rıza'nın karısı ile birlikte oluşu
20. Köy: Muhtar'ın gidişu
22. Köy kahvesi: Postacının telgrafi getirisi
23. Bakkal dükkânı: Rıza ve Reşit'in Güvercin'in bulunması için yaptığı plan
24. Köy: Ramazan'ın at tarafından öldürölüşü
26. Köy: Ramazan'ın cenazesi
27. Köy: Bekçinin Dede Musa'yla konuşması
29. Köy: Güvercin'in bulunuşu
30. Köy: Cennet'in oğlunun Muhtar'ın odasının önünde tutsaklığı
31. Köy: Muhtar'ın odasında kendini asmış olduğunun ortaya çıkışı
32. Köy: Cennet'in oğlunun serbest kalması
35. Köy: Cennet'in oğlunun suçsuzluğunun açığa çıkması
37. Köy: Ayı avı
39. Köy: Güvercin'in çocuğu doğuruşu
41. Köy: Güvercin'in ayı çocuğu

Berber Hikayesi:

2. Berber dükkânı: Cingil Nuri, postacı ve yazarın tanıtımı
5. Berber dükkânı: çırağın bıçak bulmak üzere kayboluşu
11. Berber dükkânı: Postacının koltukta uyuyuşu
15. Berber dükkânı: Berberin ortadan kayboluşu
19. Berber dükkânı: Postacının uyanışı
21. Berber dükkânı: Postacının telgrafi vermek için yola çıkışı

28. Berber dükkanı: Yazarın tek başına berberde oturması

32. Berber dükkanı: Yazarın dükkandan çıkması

34. İstanbul: Yazarın şehirde dolaşması

36. İstanbul: Yazarın gece çay içmesi

38. Yazar'ın dairesi: Yazarın dairesine girişi

40. Yazar'ın dairesi: Yazarın oğlunun eve girişi

Üstkurgusal Sahneler:

3. Yazarın dairesinden berber dükkanına bakış

16. Yazarın Dairesinden berber dükkanına bakış - karşı dairede yanan lambaya bakış

25. Berber dükkanı: Kitabın yazarının ve filmdeki yazarın birbirini gözetlemesi

42. Kitap sayfasında yazarın kayboluşu

Ek-3: Yazarın Dairesinden Yarattığı Fabula:

3. Yazarın Dairesi: Berber dükkanına bakış

25. Berber dükkanı: Kitabın yazarının ve filmdeki yazarın birbirini gözetlemesi

1. Köy: Cingil Nuri'nin köyden kaçışı

2. Berber dükkanı: Cingil Nuri, postacı ve yazarın tanıtımı

5. Berber dükkanı: Çırağın bıçak bulmak üzere kayboluşu

15. Berber dükkanı: Berberin ortadan kayboluşu

4. Köy: Berberin köye gelişi

6. Köy: Güvercin'in kayboluşunun duyuruluşu

7. Muhtar'ın odası: Bekçi ve Muhtar'ın kızı kimin kaçırabileceği üzerine yaptıkları konuşma

8. Muhtar'ın evi: Muhtar'ın sakat oğlu

9. Köy: Bekçi'nin köydekileri gözetlemesi

10. Köy: Cingil Nuri'nin köye dönüşü

12. Köy: Dede Musa'nın Aynalı Fatma ve Asker Hamdi hikayesi

13. Cennet'in evi: Muhtar'ın Cennet'in oğlunu evinden alışı

14. Muhtar'ın odası: Cennet'in oğlunun sorgusu ve serbest kalması

17. Bakkal dükkanı: İçki muhabbeti

18. Köy: Bekçinin Rıza'nın karısı ile birlikte oluşu

20. Köy: Muhtar'ın gidişi

11. Berber dükkanı: Postacının koltukta uyuyuşu

19. Berber dükkanı: Postacının uyanışı

21. Berber dükkanı: Postacının telgrafi vermek için yola çıkışı

22. Köy kahvesi: Postacının telgrafi getirisi

23. Bakkal dükkanı: Rıza ve Reşit'in Güvercin'in bulunması için yaptığı plan

24. Köy: Ramazan'ın at tarafından öldürülüşü

26. Köy: Ramazan'ın cenazesi

28. Berber dükkanı: Yazarın tek başına berberde oturması

32. Berber dükkanı: Yazarın dükkandan çıkması

34. İstanbul: Yazarın şehirde dolaşması

36. İstanbul: Yazarın gece çay içmesi

27. Köy: Bekçinin Dede Musa'yla konuşması

29. Köy: Güvercin'in bulunuşu

30. Köy: Cennet'in oğlunun Muhtar'ın odasının önünde tutsaklığı

31. Köy: Muhtar'ın odasında kendini asmış olduğunun ortaya çıkması

33. Köy: Cennet'in oğlunun serbest kalması

35. Köy: Cennet'in oğlunun suçsuzluğunun açığa çıkması

39. Köy: Güvercin'in çocuğu doğuruşu

37. Köy: Ayı avı

41. Köy: Güvercin'in ayı çocuğu

38. Yazar'ın dairesi: Yazarın dairesine girişi

40. Yazar'ın dairesi: Yazarın oğlunun eve girişi

42. Kitap sayfasında yazarın kayboluşu

GEÇMİŞİ (YENİDEN) BETİMLEMEK: TOMRİS GİRİTLİOĞLU'NDA SÖYLEM VE KİMLİK

tolga yalur

Alman film eleştirmeni **Ivan Nagel**, sinemada tarih yaklaşımı için '*Tarih ancak biçimlerin tarihi olarak mümkündür. Geçmişin içeriği sessizdir; bir zamanlar mevcut olan bir hayalete döner, iletişimi yabancı bir sözdizimdir.*' der (Nagel'den aktaran Ernst, 1983: 398). Geçmişin bugünkü kalıntıları, bugünkü anlamı önemlidir. Geçmiş, geçmişteki sorunları ele alan film daha çok bugünün makara-belleğidir. Yaratılan geçmiş imgesi gerçeğe ne kadar yakınsa o kadar da uzaktır. Geçmiş ele alan filmde 'gerçek' değil ancak biçim, olayların zamansal ve mekansal dizilimi 'doğru' olabilir. İçerik kurmacadır ve önemli olan buradaki söylemin izlenimleridir. **Foucault**'ya göre söylem, özneyi ve çevresini şekillendiren anlamlar, düşünceler, tutumlar, davranış biçimleri, inançlar ve edimler sistemidir (Foucault, 1974: 44-46). Söyleme karşı konulamaz çünkü karşı koyarken de onun araçları kullanılır.

Kadın yönetmen **Tomris Giritlioğlu**, uzun zaman unutulmuş olan, cumhuriyetin tek partili dönemindeki 'Türkleştirme' çabalarının patolojik sonuçlarına Türkiye sinemasında ilk değinenlerdendir. *Salkım Hanımın Taneleri*'nde¹, tek partili 1943 Türkiye'sinin yakın ve karamsar geçmişini (yeniden) yaratırken ve karman-çorman kurumlaşma, millileşme çabasındaki otoriteyi devirmeye çalışırken, betimlediği kimliklerin Foucaultcu söylem tanımı çerçevesinde incelenmesi için bir dizi ilginç bağlam sunar. **Foucault**'ya göre '*insanda hiçbir şey, bedeni bile*' tarihin etkisinden kaçamaz (Foucault, 1977: 139-164). '*Tarih, 'bir söylem adaları' çoğulluğu, bizim onunla ilişkilendirdiğimiz kuramsal olarak üretilmiş dillerden ayrılamayacak bir dizi metafor haline gelir*' (Waugh, 2000: 30). Eski bir devlet bakanının romanlarını uyarlayan, yakın geçmişle yüzleşme ve Avrupa Birliği'yle kaynaşma politikaları dahilinde TRT'de bir Althusserci 'ideolojik devlet mekanizması' gibi işleyen **Giritlioğlu**, bir tarihçi gibi de hareket ederek, geçmişin 'gerçek'liğini ya da 'doğru'luğunu iyileştirmekten çok geçmişle ilgili bilgi üretir. **Giritlioğlu**'nun geçmişi 'doğru' veya 'yanlış' betimlemesi burada ('veya' başka bir yerde) önemli değildir, çünkü geçmişle ilgili bilgi bugünün bilgisini inşa etmeye yardım eder ve **Foucault**'ya göre bilgi iktidardır. **Giritlioğlu**'nun hizmet ettiği ve ideolojik mekanizmalarından biri olarak işlev gördüğü, milliyetçi cumhuriyet ideolojisine karşı kendi ideolojisini oluşturmaya çalışan ve geçmişle yüzleşmek bağlamında adımlar atan bugünkü devlet erkanı değil, geçmişin kendisidir iktidarlı, güçlü olan. **Giritlioğlu**'nun geçmişi temsili bugünün kimliklerinin inşasına yarayacağı için geçmişin kimliklerini incelemek sürekliliği olan bir şeydir. *Söylemi etkileyen ve söylemden etkilenen* bu bağlamsal kimliklerin bir kısmı bu yazıda inceleniyor.

Anlatı Kimlikleri

Salkım Hanımın Taneleri İkinci Dünya Savaşı yılları İstanbul'unda, Varlık Vergisi döneminde geçer. Aksaray'dan İstanbul'a göç eden Durmuş (Zafer Algöz) ve eşi Ni-

met (Derya Alabora), Halit Bey'in (Kamuran Usluer) konağında çalışan hemşerileri Bekir'in (Güven Kıraç) yanına geçici olarak yerleşirler. Durmuş, Halit'in hanlarından birinde hamallık yaparken zengin olma ve hanlara, konaklara sahip olma hırsını da gizlemez. Halit onun için ideal bir zengindir. Halit'in ise tek düşündüğü, bakımevinde kalan eşi, aşkı Nora'dır (Hülya Avşar). Durmuş, konağı, hanları ve metresleriyle Halit gibilerine özenir ve onların kuyularını kazmak için adam bile öldürmeye razıdır: Zengin olma hırsı ve tutkusuyla bir tahsildarı öldürerek bir çanta parayı çalar. Bu parayla Halit'in dükkanlarından birini satın alır. Öte yandan, Durmuş ile ev hapsinden kurtulmak için evlenmiş olan Nimet ve Nora'nın kardeşi Levon (Uğur Polat) arasında zamanla bir yakınlaşma başlar. Fakat bu sırada bütün temel karakterlerin hayatını değiştirecek olan Varlık Vergisi çıkar. Levon gibi vergilerini ödeyemeyen gayrimüslimler Aşkale'ye, *Türk gulag çalışma kampına* gönderilirler. Halit ise eşi Nora'dan istenen vergiyi ödemek için birçok malını haraç-mezat satmak zorunda kalır. Durmuş gibiler de bu durumdan nemalanmakta gecikmezler.

Filmin temel karakterleri farklı toplumsal rolleri temsil ederler ve bu karakterler için oluşturulan anlatı kimlikleri sürekli ikili karşıtlıklardan oluşur. Bekir, hizmet ettiği yüksek tabakaya gönülden bağlanmış, mevcut burjuva düzenindeki yerini içselleştirmiş bir İstanbul kahyası; hırsları olmayan, ilişkilere önem veren, Anadolu alt sınıfının saf, ahlaklı bir temsilcisi iken Durmuş, oluşturulmak istenilen milli burjuvazinin gözü pek, ihtiraslı, acımasız, açgözlü, sahtekar, eril ve mutlak bir 'kötü' temsilcisidir. Durmuşun eşi Nimet, kentsoylu düşünceleri olan fakat geldiği küçük, muhafazakar kasabanın baskısından kaçmak için bir zamanlar gönlünü Durmuş'a kaptırmış ve onun olası dehşetinin de farkında olan bir kadındır. Levon ise yerleşik azınlık kimliğinin, İstanbullu gayrimüslim esnafın sessiz, yardımsever, mutlak bir 'iyi' örneğidir. Halit de kendi içinde ikilikleri olan; metresi olsa da Nora'dan başka bir kadını sevmeyen, zengin, yardımsever ve sahip olma tutkusunda bir burjuvadır. Film boyunca bu karakterler arasında geçen sözlü ve bedensel iletişim devam ettikçe, filmin kendi dilindeki 'iyi' ve 'kötü' tanımları da şekillenir. Sermaye hırsından kendi insanlığına yabancılaşan Durmuş ile diğer temel karakterler arasına bir çizgi çizilir bir bakıma. Özünde tamamen iyi, kendi sorunları olan, yardımsever, sıcakkanlı bir gayrimüslim; oluşmakta olan kötücül, eril, hırslı, açgözlü, sahtekar Anadolu burjuvazisi ve yerleşik düzenin alt sınıflarına eklemlenerek rolünü içselleştirmiş bir Anadolu uşağı portresi çizen **Giritlioğlu**'nun bu kimlikler arasındaki ilişkiyi nasıl devam ettirdiği filmin birkaç sahnesinde önem kazanır.



Durmuş ile diğer karakterlerin anlatı kimlikleri arasına çizilen karşıtlıklar öyle temel ve kesindir ki Bekir, Levon ve Nimet'e, Durmuş üzerinde bir ayrıcalık tanınır. Bu karşıtlıklara en sık rastlanılan bağlam sözlü iletişim, konuşmalardır: Levon ve Nimet İstanbul aksanıyla, Bekir Anadolu aksanından tam kurtulamamış olsa da İstanbul aksanınca görece ehlileştirilmiş bir ağızla konu-

şurken, Durmuş komik ve alaylı bir İç Anadolu ağzıyla konuşur. Aşağıda, Durmuş ile Bekir'in aldıkları dükkan için yapılan kutlamanın geçtiği sekanstan alınan konuşma, filmde kesin sınırlarla çizilen İyi/Kötü ve İstanbul/Anadolu ağzının nasıl karakterize edildiğine bir örnek:

Durmüş: *Sağolasın Lögön. Sayende tükan sahabı oldukh.*

Levon: *Hayırlı olsun. Halit Beyin vazgeçemediğin dükkanlardan biriydi bu.*

Nimet: *Herhalde ihtiyaçtan satıyor; ihtiyaçtan satmayı bilirim.*

Durmüş: *Canım birileri satacakh ki ötekiler de alsın... Zati bi tükan bağa yitmez.*

Bekir: *Ağır ol olum önce elindekinin giymetini bil. Yoğusam bu şehir insanı golay yutar.*

Durmüş: *Bağalım artık kim kimi... Bu daha başlangıç; girisi de yavaş yavaş gelecekh.*

Bekir: *Hele bi dur bahalım oğlum.*

Durmüş: *Olacakh Bekir, bunların hepsi olacak. Bakhsana oğlum el alemin gavurları güzelim tükanların üstüne çöreklenmiş biz de kalkıp onların hamballığını mı yapakh? Neyimiz eksik la? Akhlımız da var paramız da be!*

Nimet: *Çok içtin yeter artık.*

Levon: *Geç oldu. Ben kalkayım.*

Durmüş: *Noğoluyo ya?*

Dilsel-aksanlı öğelerin burada dilsel-aksanlı bir önemi yok; Durmuş'un kimliğinin temsili açısından araçsal anlamları var. Buradaki sadece aksanlı bir dil değil, film gayrimüslim 'öteki' etrafında dönse de, ötekileştirilen Durmuş'un dili. Bu sahnede konuşmada ilişkisel açıdan Levon ve Nimet'in birbirlerini tamamlayan bir rolü olduğu; Durmuş ile diğer karakterlerin ise birbirinin karşısında duran bir ilişkisi olduğu görülür. Hırsı ve açgözlülüğü gizlenmeyen Durmuş'un, konuşma düzeninde egosu öne çıkarken Nimet ve Bekir belirsiz bir biçimde bir üstben (süperego) hamlesinde bulunarak Durmuş'u uyarırlar. Burada aslında kapitalizmin ilk (Protestan) tinini; girişimci birey özelliğini görmek de önemli: Henüz kapitalizme tamamen eklemlememiş bir tarım ülkesi olan Türkiye'de yaratılmaya çalışılan en önemli halka olan milli burjuvazinin ihtiyaç duyduğu girişimci-milli bireyin yapması gereken şey, milli olmayan (veya gayrimüslim) unsurları ortadan kaldırmaktır. Çünkü kapitalizmin bu tini imparatorlukta gayrimüslimler tarafından sahiplenilmişti. Fakat bu ideali gerçekleştirmek için gerekli hamleyi yapması gereken gene belirsiz bir üstben olan milliyetçi ideolojidir.

Bir sahnede, Yahudi bir kökenden gelen ve kültürel değerleriyle bağını koparmış olan Halit Varlık memurlarınca soruşturulunca, ilgili kuruma bir yanlışlık olduğu düşüncesiyle gider. İlk başta güler yüz ve anlayışla karşılanırken 'dönme' olduğu ve gayrimüslimlere tutulan vergiye tabi olduğu anlaşılan Halit, 'Ben Türk'üm' diyerek etnik kökeninden uzaklaşıp Müslüman Türk kimliğine bürünür. Osmanlı'dan devraldığı bütün kimlikleri Türk sayarak reddeden cumhuriyet ideolojisinin dili konuşur burada bir bakıma. Filmde ideoloji, mekanizması olan radyo ile de kendini duyurur:



'Memleket tarafından gösterilen misafirlikten faydalanarak buna karşı vazifelerini yapmaktan kaçacak kimseler hakkında bu kanun bütün şiddetiyle tatbik edilecektir. Misafirliklerini bilsinler. Çatlak seslere göre biz güya bu vergiyi, biz azınlıkları ezmek için koymuşuz. Bu çirkin bir iftiradır. Bütün dünyanın bilmesi gerekir ki biz Türküz, Türkçüyüz ve her gün biraz daha

Türkçü olacağız.' Böyle bir patolojik ideolojinin nesnesi olan azınlıklara filmde şöyle yaklaşılır sanki: *'Acaba onlar gerçekten kötü müydü? Aralarında iyileri de vardı.'* Buna benzer bir yaklaşımın ideolojiye karşı durması veya onu olumsuzlayıp eleştirmesi pek de söz konusu değil. **Giritlioğlu**'nun kurmuş olduğu iki yönlü karşıtlıkların her zaman olduğu gibi duruyor izlenimi vermesi ve çakışmaz şekilde ele alınmış olması da pek manidar değil. İki ucun temsilcileri de hep kendi mücadelelerinin peşindedirler: Durmuş sınıf atlamaya çalışırken Halit geçmişinden pişmanlık duyar, Nora'nın hasretini çeker; Levon aşık olur ve Nimet'in evinin etrafında dolanır. Kolektif bir 'milli mücadele' döneminde, İkinci Dünya Savaşı döneminde gayrimüslim burjuvaziye karşı saldırıda bulunmak için her türlü mekanizmasını kullanan ideolojinin gölgesinde kalmış olmalarına rağmen fazla bireyselleştirilirler.

Bugün bir Hamal, Yarın bir Kral Olacağınız Karnaval...

Karnavalda oyuncular yeniden giyinirler, yeni kimliklere bürünürler. Sovyet edebiyat kuramcısı **Mikhail Bakhtin**'e göre karnaval, *gerçeklik* ve *fantezi* arasındaki sınırı bulandırır ve karnavalın mantığı da en basit ifadeyle hiyerarşinin devrilmesi ve ertelenmesidir (Bakhtin, 1984: 7-8). **Salkım Hanımın Taneleri**'nde Durmuş'un kimliğinin veya sınıfının iki uç arasında yer değiştirışı; hamallık ve sermayedarlık arasındaki kayma karnavalesk betimlemelerle aktarılır. Halitler'in hamalları ve uşakları Durmuşlar, hiyerarşiyi kırma ve yeni kimliğe bürünme fantezileriyle yaşarlar. Bu da Varlık Vergisi'nin çıktığı, Halitler'in kendi uşaklarına boyun eğerek mülklerini birer birer sattıkları süreçte gerçekleşir. Vergi çıktıktan sonra eşi Nora için mülkünün bir kısmını elinden çıkarmak zorunda kalan Halit ile Durmuş arasında geçen pazarlıkta Halit, Durmuş karşısında pazarlık gücünü kaybederek teklifine razı olur. 'Dönme' olduğu ve gayrimüslimlere tutulan vergiye tabi olduğu anlaşılınca da Halit'in hayatı altüst olacaktır. Durmuş ise sınıf atlar, yaşam tarzını ve kıyafetlerini değiştirerek köşkte Halit'in yerini alır: Köylü kasketi yerini melon şapkaya bırakır, 'en iyi' robdöşambırlar giyilir, 'fiski' içilir. Durmuş ve Halit'in toplumsal konumları ertelenmemek üzere yer değiştirir.

Burada **Giritlioğlu**'nun betimlediği karnavalesk uzamın bir parçasını da **Güz Sancısı** (2009)² oluşturur. Uzamın bu iki parçası -1943 Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül 1955 Olayları- arasında geçen kimlik dönüşümü süreci **Güz Sancısı**'nda da devam eder. **Salkım Hanımın Taneleri**'nde İstanbul'u haraç-mezat satın alan müstakbel milli



İstanbul burjuvazisinin esrikliğiyle başlayan karnavalı, **Güz Sancısı**'nda, milliyetçi alt sınıfların kendinden geçerek eşyayı çalıp çırpması ve kırıp dökmesi tamamlar bu defa. Burada söz konusu olan uzamdaki, homojen, çoğul ve kolektif olan faşist kimliktir. 6-7 Eylül 1955'te birçok milliyetçi grup, **Atatürk**'ün Selanik'teki evinin bombalandığı yönündeki

yalan bir habere 'tepki' gösterme bahanesiyle İstanbul'da yaşayan gayrimüslimlere ve mal-mülklerine saldırır. Milliyetçiler belirsiz bir zafer kazanmış gibi Beyoğlu'nu yağmalarlar. Girdikleri dükkanlarda binlerce eşyayı parçalar, kırar, yakar, döker ve bundan bir haz duyarlar adeta. Filmin sonuna eklenen 6-7 Eylül fotoğraflarında da insanların yüzleri gülümsüyordur. **Roland Barthes** fotoğraf için '*Her zaman göndergesini yanında taşır gibidir.*' der (Barthes, 2008: 19). **Güz Sancısı**'nın sonunda jeneriğe eklenen, olayların ardından çekilmiş fotoğraflardaki insanların yüzlerinde en basit haliyle fark edilen esriklik ve haz; muazzam miktarda eşyanın, mal-mülkün törensel bir edayla, görece mantıksız bir keyifle mahvedilişinin hazzı sanki yok olmamış gibidir. Özetle bunca çalma çırpma, kırıp dökmenin arasında, ilk hedef olan asılsız fakat gizil-maksatlı haber olan '*Ata'nın evine bomba atıldı*'ya verilecek tepki ertelenir ve tam anlamıyla esrik ve hedonist bir karnaval kimliği oluşur bir bakıma.

Giritlioğlu Güz Sancısı'nda da **Salkım Hanımın Taneleri**'nde olduğu gibi sermayenin milli ellere geçişini gerektiren bir milli kapitalizm sunmaz. Bu geçiş ilk kerte sınıf atlayan Durmuşlar tarafından başlatılmıştı. **Güz Sancısı**'nda ise alt sınıflar sözde 'derin devlet' tarafından tetiklenir fakat **Giritlioğlu** bu 'derin şey' konusunu ve bundan nemalananları yüzeyde bırakır; olayları sanki kendi başlarına oluşmuş gibi (yeniden) betimler.

Kadın

Salkım Hanımın Taneleri'nde anlatı kimliklerine ve karnavalesk kimlik dönüşümlerine ek olarak kadının, kadın kimliğinin nasıl temsil edildiği de birkaç sahnede önem kazanır. **Laura Mulvey Görsel Haz ve Anlatı Sineması** adlı makalesinde ataerkil bilinçaltının oluşumunda kadının işlevlerine değinir ve erkek egemenliğini yeniden üretmenin biçimlerine işaret eder (Mulvey, 1975: 40-42). Bakıştaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi iki yönlü karşıtlığına ayrılır. Sinematik bakışın üç düzeyi (seyirci, kamera ve başkarakter) kadın karakteri seyirlik bir nesneye dönüştürür. Kadının penis eksikliği, erkeğin iğdiş olma korkusuna işaret eder. Kadının varlığı erkeğe onun eksikliğini hatırlatır ve bu 'eksiklik' cezalandırılmalıdır. İğdiş edilme tehdidi sonucu kadın karakter ya suçlu bulunarak cezalandırılmalı ya evlenmeli ya da fetişleştirilerek değersizleştirilmelidir. Klasik Hollywood sinemasında gösterge devinimlerini (semiotic motions) eleştiren feminist sinema kuramcısı **Clair Johnston**'a göre de klasik anlatı sineması *kadının ideolojik imgesi*'ni tasarımlar (Johnston, 1973: 23). Buradan yola çıkan **Johnston**, klasik sinemadaki *kadın miti*'nin izlerini sürer: '*Konuşma veya*

söylem olarak mit... seksizm ideolojisini iletir ve bunu görünmez, dolayısıyla doğal hale getirir. (Johnston, 1973: 24)

Salkım Hanımın Taneleri'nde Johnston'un sözünü ettiği *ideolojik kadın imgesi*'nin ve **Mulvey**'in dile getirdiği *erkek egemenliğinin yeniden üretimi*'nin birkaç biçimine rastlanır. Filmde sürekli tekrarlanan, ataerkinin devamı için Nora'nın (Halit'in babası Sabit Paşa tarafından) tecavüze uğradığı sahne aracılığıyla Nora ve Halit üzerindeki travmatik etkiler aktarılırken, Yahudilikten Müslümanlığa geçebilmiş bir 'feodalite' hakkında ipucu sunulmaz ve bu kendi halinde verili bir ataerkil dille, egemen söylemi yeniden üreten bir kamerayla aktarılır bir bakıma. Sahnede kamera Nora'ya ve bedenine odaklanır; Nora'nın bakışı en azda



kalır. Nora edilgindir; tecavüz edildiği ataerkil ideolojiye tabi kalır. Yalnızca Nora ağalık merdivenlerinden yukarı tırmanırken öznel bir çekim söz konusudur ve bu çekim yaratılan kadın kimliğine etkin bir bakış veremez. Öte yandan Halit'in olan bitenleri izlediği ve bu düzende efendisine tabi, edilgin bir 'evlat' olmak zorunda olduğunu sezdirenen bir atmosfer yaratılarak Halit de bir bakıma arındırılır. Hayatının geri kalanını etkileyecek olan bu tecavüzden ve sonradan ölü doğacak olan çocuğundan kaynaklanan travma sonucu Nora intihar edecektir. Burada gerçekleşen aslında ataerkil hegemonyanın 'evrensel' bir motiftir: 'Anne sevgisi'.³ Dinsel bağlamdan bağımsızlaşmış ataerkil, eril söylem tarafından inşa edilmiş bir gayrimüslim kadın kimliği söz konusudur burada. **Giritlioğlu, Güz Sancısı**'nda da bu motifler etrafında dönmeye devam edecektir. Filmin 6-7 Eylül olaylarına karşılık gelen sekansında, milliyetçilerin gizil iktidar oyunları için kullandığı bir 'fahişe' olan Elena (Beren Saat), karman-çorman olmuş Beyoğlu sokaklarında milliyetçi bir 'reis' tarafından kovalanırken kamera da sürekli ona odaklanır. Gönlünü bir 'Türk erkeği'ne kaptıran, eril faşist oyunlarda kullanılan Elena, oyunun farkında olduğu için filmin sonunda cezalandırılır.⁴

Giritlioğlu'nun yakın geçmişte yaşanmış olayları ele aldığı iki filmde de belirli kimlik, temsil, azınlık motifleri hakkındaki söylemlerin izlerini bulmak ve bu söylemlerin ele alındıkları bağlamlarda; erke, ideolojiye ve hegemonyaya direnişi bağlamlarında tutarlı bir yerlere varamadıklarını söylemek abartı olmaz. **Giritlioğlu** milliyetçi ideolojiye belirsiz bir biçimde yaklaşır; ideoloji tarafından yaratılmış, gayrimüslim kadının fahişeliği, değersizleştirilmesi gibi mitler ve figürleri pek sorgulamaz. Sanki azınlık motifleri ideolojinin kendi tutarsızlıklarından doğmuş gibi bir izlenim oluşur. İdeolojiye, ideolojik araçlara karşı konulan sert duruş böylece *zararlı* bir hale gelebilir: Motifler, mitler ve figürler yıkılmadan; sanki aradan geçen yılların verdiği sakinlik ve nostaljiyle yeniden gözden geçirilir. **Giritlioğlu** milliyetçi-ideolojik yaklaşımları olumsuzlayamaz, çürütemez, ideolojik azınlık ve kadın temsillerini kıramaz.

Giritlioğlu'nun karakterlere sınırlar çizme yolunu seçerek ele aldığı sorunlar, ideolojinin ve ataerkinin düzenine muğlak bir dilden yanıt verir. Karman çorman olmuş, varoluş sancısını istese de gizleyemeyen, patolojik bir milliyetçi ideolojide kimliklerin nasıl bir karnavala dönebileceğini ele alırken, ideolojiyi, bir kurmaca olan bu sistemli millileşme karnavalını en yüzeydeki haliyle, ideolojinin üretmiş olduğu haliyle aktarır. Bu sebeple belli söylemlerin bir çeşit (yeniden) üretme düzeneği, milliyetçi ve ataerkil ideolojilerin bilinçsiz bir uşağı gibi hareket etmekten öteye gidemez.

Dipnotlar

¹ **Yönetmen:** Tomris Giritlioğlu; **Senaryo:** Tamer Baran (yazan), Yılmaz Karakoyunlu (roman), Etyen Mahçupyan (yazan); **Oyuncular:** Zafer Algöz (Durmuş), Güven Kıraç (Bekir), Kamran Usluer (Halit), Ugur Polat (Levon), Derya Alabora (Nimet), Zuhal Olcay (Nefise), Hülya Avşar (Nora); **Görüntü:** Yavuz Türkeri, Ercan Yılmaz; **Kurgu:** Mevlüt Koçak; **Müzik:** Tamer Çıray; **Yapım:** Avsar Film; **1999/120'/Türkiye**

² **Yönetmen:** Tomris Giritlioğlu; **Senaryo:** Ali Ulvi Hünkar (yazan), Yılmaz Karakoyunlu (roman), Etyen Mahçupyan (yazan), Nilgün Önes (yazan), Tayfun Pirselimioğlu (yazan); **Oyuncular:** Murat Yıldırım (Behçet), Okan Yalabık (Suat), Beren Saat (Elena), Belcim Bilgin (Nemika), Umut Kurt (Ferit), Zeliha Berksoy (Büyükanne), Kenan Bal (Ömer Saruhan), İlker Aksum (İsmet); **Görüntü:** Ercan Yılmaz; **Kurgu:** Ulaş Cihan Şimşek; **Yapımcılar:** Bahadır Atay, Fatih Enes Ömeroğlu; **Yapım:** C Yapım Filmcilik Prodüksiyon; **2009/110'/Türkiye**

³ Lacan'a göre bir anne çocuğunu her nasıl severse sevsin her zaman bir sınır olacaktır çünkü çocuk kadın arzusunun geçici bir nesnesidir (1994). Türkiye sinemasında kadın arzusunun en önemli betimlemelerinden biri *Üç Maymun*'dur (Nuri Bilge Ceylan, 2008). Kadın karakter Hacer'in arzuları ölmüş çocuğunda biçimlenmiş değildir. Hacer 'bilmeyen'dir ve arzusu tarafından tetiklenir: Çocuğunu unutur ve arzularını 'başka biri'ne yönlendirir. Ceylan'ın burada betimlediği Hacer'in cezalandırılması değil, tamamen arzusudur (bkz. Özdemir 2009).

⁴ Altmışlar ve yetmişler Türkiye'sinde, 'milli sinema' yaratma çabasındaki tartışmalarda üretilen filmlerde rastlanan gayrimüslim kadın motiflerindendir fahişelik. Bu sebeple gayrimüslim kadın 'milli gurur' için tehlike (örn. *Gurbet Kuşları*, 1964, Halit Refiğ) demektir.

Kaynaklar

Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1970) in ed. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, (trans. Ben Brewster) Monthly Review Press, New York and London 1971
Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Hélène Iswolsky (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1984 s.7-8

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Reha Akçakaya (çev.) Altıkırkbeş, 2008 s.19

Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications, 1974 s.44-46

Foucault, Michel. *Nietzsche, Genealogy, History* (1977) in ed. Bouchard, D. F. *In Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press s.139-164

Johnston, Claire. *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), in ed. Kaplan, E. Ann. *Feminism & Film*. Oxford University Press, 2004 s.23-24

Lacan, Jacques. *Fallus'un Anlamı*. (çev.) S. M. Tura, Afa Yayınları, 1994

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* from screen, Vol.16, No.3 (1975), in ed.

Kaplan, E. Ann. *Feminism & Film*. Oxford University Press, 2004 s.40-42

Nagel, Ivan. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 July 1981 aktaran Ernst, Wolfgang. *Distory: Cinema and Historical Discourse*. Journal of Contemporary History, Vol. 18, No. 3, *Historians and Movies: The State of the Art: Part 1*, Jul. 1983 s.398

Özdemir, Ece. *Üç Maymun*. Sekans: Sinema Yazıları Seçkisi 1, Tan Yay. Kasım 2009 s.18-25

Waugh, P. (der.). *Post-Modernism: A Reader*. New York, Edward Arnold/Hodder & Stoughton, 1992 aktaran Brooks, Ann. *Post-Feminizmlerin Manzarası*. Süreyya Evren (çev.) Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi, Mart 2000 s. 30

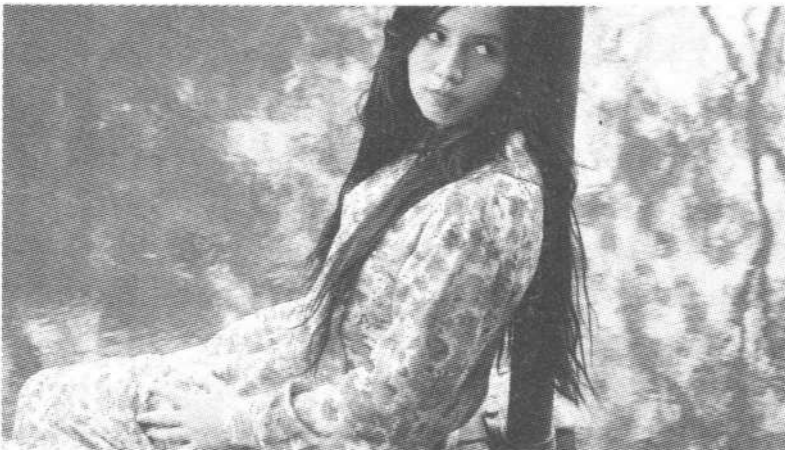
ALAN-DIŞINDAN AKAN TEKİNSİZ HAYAT

ece özdemir

*Sinema masum, neşeli ve pis olmuştur.
Artık saplantılı, fetişist ve buz gibi olacaktır.*
pascal bonitzer

Masumiyet çağı geride kalan sinema, aldığı yolda kuşandığı yeni silahlarla seyircisini 'vurmanın' çeşitli yollarını keşfederek kimliğine başka başka sıfatlar ekledi. Seyircisini çektiği oyun alanına önceleri en önemli kozu olan *gerçeklikle* çıkarak, onların koşulsuz inancı, aldanışı üzerinden sürdürdüğü varlığını, zamanla *gerçeğin* dikiş yerlerini açık ederek başkalaştırdı. Seyircisine sunacağı 'yeni' için *gerçeğin* farklı yansımaları, halleri, biçimleri ve alımlanışlarını keşfedip, *gerçeğe* müdahale etmenin pek çok yolunu bularak kendisini de bir panayır eğlencesinden bir sanata dönüştürdü.

Sinema sanatının *gerçeğe* müdahale etme yollarından belki de en ilgi çekici olanı, ontolojisinin sınırlarını zorlayarak giriştiği, **Bonitzer**'in ifadesiyle *sinematografik uzayın yani çerçeve içinin tamamlanmamışlığının, yarıklığının ve bölünmüşlüğü'nün altını çizen alan-dışını* (2007: 22) filmsel anlatıya dahil etmektir. Çerçeve içinde üretilen anlamı eksik, yetersiz ve sınırlayıcı bulan, bu sınırları çerçevenin dışındaki 'belirsiz' imgesel uzamı da anlatıya dahil ederek silikleştirmeyi dahası kaldırmayı başaran yönetmenler, böylece sinemada anlatının farklı şekillerde aktığı iki uzam yarattılar. Bu yaratım, filmleri katmanlandırıp çoklu okumaları mümkün kılarken, sinemanın *hileli olduklarını bile bile olayların gerçekliğine inanabilen* (Bazin'den aktaran Bonitzer, 2006: 12) seyircisine sunduğu bölünmeyi (schizeyi) daha da güçlendirdi. Üstelik, alan-dışından gelen her türlü uyarının ilk uğrağı olan bilinçaltının filmi anlamlandırma sürecine açıkça dahil edilmesi, seyircinin film karşısındaki otoriter konumunu sarsıp 'güvenli seyir'i bozarak, onu kolaylıkla alımlayıp anlamlandıramayacağı iletilerle örülü bir alana çekti.



Türkiye sinemasının *gerçeği* eğip bükmeyi seven, *gerçeğe* değil görünüme inanan yönetmenlerinden **Reha Erdem** de 'sorunlu' ergeni Hayat'ın bakışından sunduğu filmi ***Hayat Var***'da (2009) alan-dışını kullanarak seyircisinin güvenlik duvarını aşındırıp, onları çetrefil bir anlamlandırma sürecine sokar. Sürecin sonunda

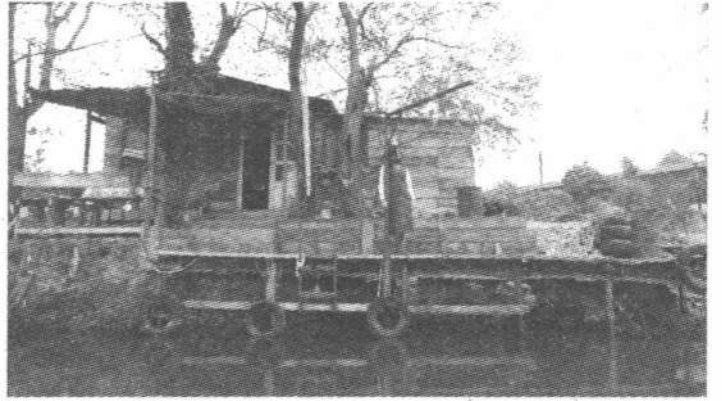
seyircisini güçlü bir tekinsizlik duygusuyla baş başa bırakan **Erdem**, filmin baskın bir şekilde iletmeye çalıştığı bu duyguyu ustaca inşa ettiği alan-dışıyla yaratır.

İngilizce’de neyi, nasıl yapacağımızı bilememenin karşılığını veren *un-canny’e*, Almanca’da yersiz-yurtsuzluğu anlatan *un-heimlich* sözcüklerine karşılık gelen tekinsiz, alan-dışıyla organik bir bağa sahiptir: Sinematografik uzay içinde yeri olmayan bir ‘uzam’ olarak *un-heimlich*’i, bu alandan gelen her türlü uyaran karşısında ne yapacağını bilemeyen seyircinin duygu durumunun ifadesi olarak da *un-canny*’i kapsar. Sinemanın görünmeye direnen uzamı alan-dışında, bu her iki anlamıyla da var olabilen tekinsiz, kendiliğinden oluşamaz: Varlığı seyirciye, onun alımlayışına ve bilinçaltına bağımlıdır. Bu nedenle filmin ve elbette yönetmenin seyirciyi işbirliğine ikna edecek sinemasal araçları kuşanmış ve onları doğru zamanlarda kullanmayı seçmiş olması gerekir. **Erdem, Hayat Var**’da bu işbirliğini kaynağı belli olmayan sesler ve kurgunun sürekliliği ilkesini bozarak gerçekleştirmeye çalışır.

Sahipsiz Sesler

Kuşkusuz sinemada seyirciyi alan-dışıyla ilişkiye sokmanın en sık başvurulmuş yolu, sahibi çerçeve içinde temsil edilmeyen ya da kaynağı belli olmayan seslerdir. Alan-dışından gelen bu sesler ustaca kullanıldığında işitsel bir görsellik yaratmayı, alan dışının tekinsizliğini seyirciye yansıtarak, bu imgesel alanın belirsizliğini güçlendirmeyi başarırlar. Seyircinin kendi sesiyle kurduğu dolaysız ilişki, başka sesleri de kaynağı ile birlikte düşünmesine neden olur. Bu ilişki bir şekilde bozulduğunda, seyircinin sesi sahibinden/kaynağından bağımsız bir biçimde anlamlandırılması olanaksızlaşır. Çünkü ses onu üreten bedene aittir ve seyirci sesi olmayan bedenler görmeye alışkınken, bedeni olmayan seslerle kendini tekinsizin alanında bulur.

Hayat Var’ın alan-dışından gelen ve tekinsizliği üreten ilk sesleri, babasının Hayat’ı okul çıkışı evlerine getirdiğinde bedenlerini görmediğimiz ama seslerini duyduğumuz köpeklerin ulumaya benzer havlamalarıdır. Bu yarısı suya kurulmuş, gecekondulu olması muhtemel tahta evin geniş açılı çekiminin üzerine bindirilen köpek



havlamaları, seyirciyi yaşamlarına tanık olacakları bu aileyle ilgili ilk belirsizliğin içine çeker. **Erdem** Hayat’la yaşayan kişilerin, yaşadıkları mekanın güvenilmezliğini, her an her şeyin olabirliğini de yine benzer şekilde anlatmaya çalışır. Hayat evinin yanındaki bahçede, sokakta, okula giderken geçtiği yollarda, annesinin evinin önünde de kaynağı görünmeyen seslerle kuşatılmış olarak sunulur. Üstelik çerçevenin içinde kaynaklarıyla birlikte sunulsalar bile hemen hepsi rahatsızlık verici olacak uçakların, gemilerin, polis arabalarının, ambulansların, silahların, cam kırılmalarının, frenlerin, çarpışmaların seslerinin, filmin anlatısına alan dışından dahil edilmesi ve bu seslerin çoğunun üzerine bindiği planlarla herhangi bir neden-sonuç ilişkisi içinde olmaması da seyircinin ses evreniyle görüntü evreni

arasında bölünmesine, seyir sürecini kendini her iki evrene de ait hissedemeden tamamlamasına neden olur. Yani seyirci filmin karşısında *ne yapacağını bilmez halde (un-canny)* bırakılır.



Filmde tekinsizliği ve seyirci-deki bölünmeyi daha belirgin hale getiren ses tasarımlarıyla da karşılaşılır. *Ses şeridinin gerçekçi ve öykülemeci çifte işlevinden kurtarılıp, gürültü olarak özgürleştirildiği* (Bonitzer, 2006: 98) pek çok plan vardır. **Erdem**, bir planın üze-

rine bindirdiği alan dışından gelen birden fazla bedensiz sesi gürültüye dönüştürüp, *gerçekliklerini* başkalaştırarak neye, kime ait olduklarını belirsiz kılar ve böylece seyircisini anlamlar dünyasında özgür bırakır. Bilinçaltının etkin olarak devreye girdiği bu planlarla film, *bakışın vurgusunu sese taşıyıp, sesi gözün gerçekçi sahnesinin köleliğinden kurtararak* (Bonitzer, 2006: 98) seyircisini en az görsel dünya kadar geniş olan işitsel dünyanın sunduğu çağrışımlara da açık kılar.

Süreksizlik Kurgusu

Ses alan-dışını oluşturmak için ne denli önemli bir araç olursa olsun, seyirci üzerinde plan ve sahne sürekliliğinin, devamlılığının kurgu yoluyla bozularak oluşturulduğundaki etkiyi yaratamaz. Üstelik 'sıradan' seyircinin belki de hiçbir zaman dile dökemeyeceği bu gizil oyun, gücünü alan-dışını işaret etmek yerine ustalıkla gizlemesinden alır. Genellikle filmin öyküsünün doruk noktasına ulaştığı ya da öykünün yeni bir yöne sürüklenmesinin beklendiği plan ve sahnelerin, beklentinin tersine öyküyü hiçbir sonuca bağlamayacak şekilde aniden kesilmesi seyircinin kesilen ve eklenen plan ya da sahne arasında bölünmesine neden olur. Yönetmenin kasıtlı olarak kestiği film parçasında takılıp kalan seyirci, filmin bu 'eksik' parçasını tamamlamak üzere kendisine ikinci bir alan açarak, filmi iki alanda da anlamlandırmayı sürdürür. Bu alanlardan biri anlamlandırma sürecini büyük ölçüde bilinçaltıyla sürdürdüğü imgesel alan yani alan-dışı, diğeri filmin perdede akmayı sürdürdüğü çerçeve içi alandır.

Sinemanın anlam yaratmadaki en önemli araçlarından biri olarak gördüğü kurguyu **Hayat Var**'da alan-dışını oluşturmak için ustaca kullanan **Erdem**, pek çok kritik sahnede seyircisini alan-dışıyla çerçeve içi alan arasında bölerek, filmin rahatsız ediciliğini ve tekinsizlik üretimini güçlendirir. Filmde bu bölünmeyi en etkili şekilde yaşadığımız sahnelerden biri, Hayat'ı kucağında pek de sevmediği küçük üvey kardeşiyle suyun kenarında otururken gördüğümüz planın, annesinin evin içinde dedesiyle konuşurken duyduğu su sesi üzerine dışarıya fırlamasını gördüğümüz plana, oradan da Hayat'ın kucağında kırmızı oyuncağını tutuşuna bağlandığı sah-

nedir. Tıpkı anne gibi, Hayat'ın kardeşini suya düşürdüğünden dahası attığından emin olan seyirci, sahnenin sonunda kırmızı oyuncakla baş başa kalıp ne hissetmesi, ne yapması gerektiğini bilemez (*un-canny*). Seyircinin içine düştüğü bu tekinsizlik duygusu, filmin bir sonraki sahnesi perdede akarken alan-dışından



ona eşlik eder. Benzer şekilde kurulan bir başka sahne de Hayat'ı çalılarının arasından bir şeye/şeylere bakarken gördüğümüz planın, oradan kaçıp yatağına üzgünce uzanışına bağlanıp, babasını odasının kapısında görüşümüzle sonlanmasıdır. Hayat'ın bakmaktan kaçtığı şeyin ve üzüntüsünün nedenini düşünmeyi sürdürecek olan seyirci, asla cevabını bulamayacağı sorularıyla filmin geri kalanını her iki alandan da anlamlandırmaya çalışarak seyrine devam eder.

Bu sahnelerin tümü seyirci için *sistemli olarak geriye itilen ve dikiş atılan yarıklar* (Bonitzer, 2006:77) oluşturarak, bu yarıklardan tekinsizlik üretir. **Hayat Var**'ı izlerken karşılaşp anlamlandıramadığımız, kurgu yoluyla kasıtlı olarak 'eksik' ve 'yarım' bırakılmış pek çok plan ve sahne, bilincimiz tarafından geriye itilme-ye çalışılsa da bilinçaltının seyir sürecindeki baskın rolü bilincin bu müdahalesini ketler ve yönetmenin alan-dışından iletmeye çalıştıklarının alımlanmasını sağlar. Böylece **Hayat Var**'ın 'eksik' bırakılmış plan ve sahneleri, filmi hem alan-dışından hem de çerçeve içinden anlamlandırmanın yolunu açarak seyircisini sinemanın sadece çerçeve içi alanı kullanarak oynadığı klasik oyununun dışına atar. Anlamı belirsiz olaylara tanık ettiği, birbirinden kopuk planlar arasında duraksamak zorunda bıraktığı seyirci *ne yapacağı bilememenin (un-canny)* sarmalındadır. Çünkü modern sinema artık planlar arasında yeni ilişkiler icat edip, kendisini 'sıradan heyecanlar'dan koparmakta ve daha zor tanımlanabilen, daha zor özdeşleşilebilen yeni duyumlar üretmektedir (Bonitzer, 2006: 102).

Reha Erdem de 'sıradan heyecanlar'dan koparmak, yeni duyumlarla tanıştırmak istediği seyircisi için sinema sanatının sunduğu tüm olanakları kullanarak hem seyircisinin hem de sinemasının sınırlarını genişletmeye çalışmaktadır. **Hayat Var**'da alan-dışı kullanımı ve tekinsizlik üretimiyle kendini gösteren bu çaba, Türkiye'li seyircinin sinema sanatıyla kurduğu ilişkiye bir parantez açarak her şeyden önce seyircilik konumu ve seyir süreci üzerine düşünülmesine olanak sağlamaktadır. **Erdem**'in **Hayat Var**'ı işte sadece bu olanak nedeniyle bile önemli bir noktada durmaktadır.

Kaynaklar

Bonitzer, Pascal (2006), *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev: İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınevi
Bonitzer, Pascal (2007), *Bakış ve Ses*, çev: İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınevi.

BELGESEL

LEACOCK'IN İZİNDE KONTROLSÜZLÜĞE ÖVGÜ

nagihan konukcu
tasarim@sekans.org

'... gerçeği göstermek basitlikten öte bir şeydir, çünkü gerçek basittir.'
dziga vertov

Gerçeğin icadı...

Gerçekliğin var olmadığını sandığımız için gerçeği ve onun netliğini kolaylıkla kabul edebildiğimizi söylüyor **Jorge Luis Borges**. *Geride bıraktıklarımızdan hangisinin gerçekten yaşandığının hiçbir önemi yok. Geçmiş zamanların gerçekleri, bugünün metaforlarına dönüşebileceği gibi, geçmiş anlatan metaforlara da gerçekten yaşanmış karşılıklar bulunabilir...* (Bunu da en iyi sinema yapabilir!)

Çünkü...

Neredeyse tüm sanat akımlarının tartıştığı ve sorun haline getirdiği şey gerçeğin ne olup olmadığı meselesi ile niteliğinin değişebilirliği. 'Çünkü... ne kadar iyimser olursak olalım, gerçek yalnızca platonik olarak gerçekleşir!'

Belgesel sinemanın da geçmişe ve bugüne ait gerçeği olduğu gibi yansıtabilmek gibi bir şansı olsaydı eğer, sinemayı sanat kılan bağımsızlık ve özgünlük nosyonunu sorgulamak kaçınılmaz olacaktı. 'Çünkü... sinema bir sanatsa gerçeği aynen kopyalamamalıdır!'

Belgesel-gerçeğin karmaşık biçimlerini ve kurgulanmış olanla kan bağıını deşifre ederken, akli ve maddi araçlarımızı 'kontrolden' çıkarırsak eğer, zamanın ve uzamın sınırlayıcılığını da bir yere kadar yadsıyabiliriz. 'Çünkü... gerçek, insan icadıdır!'

Belgesel Sinemanın Manifesto Hali...

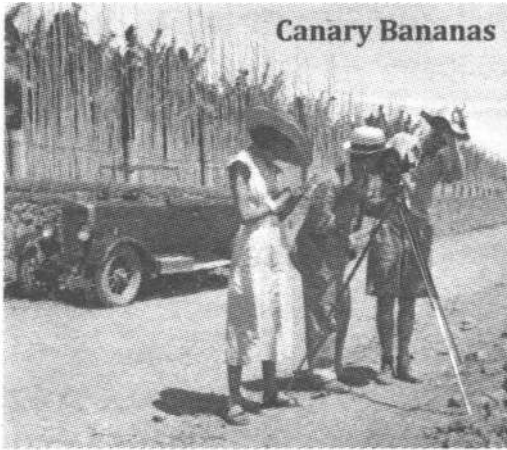
Filmler henüz konuş(a)mazken, güzeli daha güzel, doğal daha doğal bir şeye dönüştüren, yedinci sanatın görsel diliydi. Ekrana düşen görüntünün ardındaki bilinci ve söylemi estetize ederek sunan kurgunun dehası, sessizde rüştünü ispatladıktan hemen sonra yeni bir can damarı kazandı sinema: Ses. Ve o güne dek tüm yükünü görüntünün sırtladığı ve gözün salt 'gördüğünü' anlamlandırdığı sinemasal gelenek, iktidarını dil ile paylaşan göz'ü yeni keşifler için özgür bıraktı. Şimdi iletişimin en kısa yolu olan 'konuşma' aracını da ele geçirmiş olan sinema, insan yaşantısına yakınsadığına göre, merkezine gerçeği alması kaçınılmaz görünüyordu. Gerçeğin

sinema ile hukuku ve dolayısıyla belgesel sinemanın ortaya çıkışı çok daha eskilere dayanmaktaydı elbette; yalnızca gerçeğin ve onu sunuş biçimlerinin örgütlenme yapısı ve bu yapıların çeşitliliği anlamında bir eşikti belgesel sinemada ses. Ve gerçeğe kurulan yakın temas, farklı coğrafyalarda kendi akımlarını yarattı...

Dolaysız Sinema (Direct Cinema), *Özgür Sinema* (Free Cinema), *Kino Pravda* ya da *Sinema Gerçek* (Cinema-Verite)... Farklı isimlerle anılsalar da onlar belgeselin/belgesel-gerçeğin manifestolarıydılar ve hikayesini gerçek üzerinden kuran her yönetmen, bu akımların kıyısına köşesine imzasını attı. Bu yazı da, belgesel sinemanın portfolyosunda, Amerika ve Kanada'nın özgürlük algısını ve ruhunu taşıyan Dolaysız Sinema'nın üzerinde taşıdığı imza sahiplerinden **Richard Leacock**'ın imzasının ıslak olup olmadığı konusunda fikir yürütmeye çalışacak.

Dolaysız Sinema ve Richard Leacock

Dolaysız sinema iki baskın etkenin ürünüdür: Sinemaya dayalı yeni bir gerçeklik tutkusu ile bu tutkuyu gerçekleştirmek için gereken donanımın geliştirilmesi. (*The Sixties*, Paul Monaco, 2003, sf. 206). Tutkuyu hayata geçiren önce gerçeğe öykünmedir; sonra bu öykünme teknolojik, ideolojik ve sosyal birtakım görünümlemlerle ortaklaşır ve gerçek, romansı terk eder; yaşamın bire bir görüntüsü olarak karşımıza çıkar.



Kendini 'teknik' olarak tanımlayan Dolaysız Sinema'nın lokomotiflerinden Amerikalı **Richard Leacock**, deneyime dayalı bir gerçekliği benimsemek fikrine öyle uzaktı ki, işi gerçeğin açığa çıkarılmasının etik boyutunu, bireyin sosyal ve kültürel örgütlenmesinden öte genetik kodları üzerinden tartışmaya kadar götürüyordu. Burada deneyime dayalı gerçeklikle, zaten gerçekleşmiş olan, sadece bize göstermek için tekrar edilen bir eylemden bahsediyorum. İşte **Leacock** da, en absürd koşullar altında yaptığı sinemasını, deneyime dayalı gerçekliğe karşılık, 'gerçeklikle birlikte deneyimlenen' bir şey olarak bize sunuyordu.

Henüz 11'indeyken *Turksib*'i (Victor A. Turin, 1929) izleyip 'orada olmaya benzer bir his' yaratabilme tutkusuyla dolan biriydi o. Bu yüzden 14 yaşında ilk filmi *Canary Bananas*'ı (1935) çektiğinde ortaya çıkan şeyin *Turksib*'e benzemesi ve orada olma hissinden uzak olması kaçınılmazdı. Fakat 1936 yılında **Robert Flaherty** ile tanışma ve 1946'da da 14 ay boyunca *Louisiana Story* (1946) filminde birlikte çalışma şansını yakalaması, onun 'orada olma' ihtimalini güçlendiren dö-

nüm noktaları olmuştu hayatında. Ve şimdi dünya iki kutba ayrılıyordu gözünde: gerçek dünyaya sırtını dönen kurmaca film insanları ile stüdyonun teknik olanaklarından yüz çeviren belgesel insanların dünyası. Ve **Leacock**'ın *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922) ve *Moana*'nın (Robert J. Flaherty, 1926) taşıdığı görsel dil ve sinema duyumunun etkisinde, ayak bastığı belgeselin dünyası bütünü eksiksiz bir şemasını değil, kendi mikro evreni içinde anlam bulan görüntü parçalarını sunmalydı.

Erken yaşta bu işe kalkışmayı mümkün kılacak şekilde taşınabilir kameralar, senkronize ses kaydı yapan cihazlar ile filmin tüm yükünü omuzlayacak bir yönetmen-kameraman-senarist kişisi ve kayda aldığı malzemeyi diğerleriyle paylaşma niyeti; dolaysız sinemanın birkaç değişkeni arasındaydı. Kurgusu daha film çekimi esnasında beliren Dolaysız Sinema örneklerinde, olaya/sürece dahil olmak duygusunu veren ise gerçeği bir tasarım olarak değil, mizanpaj olarak paylaşabilmek ya da en azından böyle olduğu yanılsamasını yaratabilmektir. Çok cephede savaşmayı zorunlu kılan dünya düzeninde ortaya çıkan tablonun bireysel/bireyci/bireye yönelik olması, olayları algılama biçimimizin doğal sonucu olduğuna göre Dolaysız Sinema'yı terimlerle kavramaya çalışmanın bir anlamı yoktu. 'Çünkü belgesel, gerçeği yönetmenin bakışından tercüme ederek ve gerçeğin uğradığı zamansal yitimi en aza indirgeyerek aktarır bize.'

Dönem dönem stüdyoların ve televizyonların 'ısmarlama' işleriyle uğraşır **Leacock**. Ülkenin aktüel gündemi aracılığıyla sömürü mekanizmasını işletmek üzere televizyondan sonra sinemayı harekete geçiren uyanık Amerikan medya patronları, istismar politikalarıyla o dönem belgesel sinemacılarının kapısını çalmaktaydı sık sık. **Leacock** da kendi projelerine giden yolda 'başkalarının kafalarındaki film-



lere yakın filmler' çekerek bu sermayeden payına düşeni aldı. **Joyce Chopra** ile birlikte kotardıkları *A Happy Mother's Day* (1963) sıradan koşullarda medyanın umurunda bile olmayacak küçük bir Amerikan kasabasında dünyaya gelen beşizlerin ülkede uyandırdığı ilgiyi konu ediniyordu. Mümkün olduğunca az gösterip, fazla şey söylememek yoluyla dramatik şişirmelerden, düzmece bir örgütlen-

meden ve gereksiz kutsamalardan kaçınsa da, Amerikan sisteminin popüler olan üzerinden kendini var etme biçimini ortaya koyan bir film bu. 'Çünkü sistem, sinemayı icat eden gerçekliktir!'

Zaman içinde aynı yola baş koymuş bir grup yönetmenle (**Robert Drew, Donald Pennebaker, Albert Maysles, David Maysles**) farklı oluşumlar içinde yer aldı **Leacock**. Gezici çadır animatörleriyle birlikte yaşadı, Güney Amerika'daki komünizm ve demokrasi arenasında turladı, bir sanatçının düşün ve yaratım süreçlerine ortak oldu, cazcılarla birlikte dans etti; kısacası yaşamını herhangi biri gibi yaşadı; tek farkı yaşadıklarını kayıt altına almasıydı!

Leacock'ın gerçekte kurduğu 'dolaysız' ilişkiyi, sineması içindeki özgürlük tanımından hareketle tartışmakta fayda var: *'Önemli olan deneyimliyor olduğumuz şey. Tüm kurallar yeni: Gerçekte biz sessiz ya da kurmaca film çekmekten çok farklı yeni bir gramer geliştiriyoruz.'*

Leacock'un Dolaysız Sinema içinde geliştirdiği gramere ilham veren **Flaherty** idi şüphesiz. Gerçeği aramanın bireyselliği, onu 'gerçeklemek' üzere organize olan kalabalığın görüntüsüne rağmen doğrudan başarıya ulaşır. Bu nicelikten doğan çelişki **Leacock**'ın sinemasına hayat verir. Gerçekliğin yaratıcı yorumu yerine doğrudan sunumu **Flaherty**'nin 'yaratıcılık aracı' kamerayla dünyanın belleğine kaydolur. Çünkü sınırsız gerçeklik içinde gözün gördüğü kulağın duyduğu her şeydir Dolaysız Sinema'nın amacı. Doğru zaman ve doğru yeri bulmak için devriye gezen **Leacock**'ın başlangıç noktası, tekrarı olmayan, mizansen yaratmayan, konusu salt gerçeklik olan bir dram yaratma sanatıdır bu anlamda. Bitiş noktasında birbiriyle itişip kakışan, inanan ve inanmayan insanlar, **Leacock**'ın tam da görmek istediği izleyici profilidir; 'çünkü sinema insan yaşantısından aldığı gerçeğin ikircikliğini, bu yolla ona geri verir'.

Otoriter bir anlatıcı, didaktik bir senaryo, geleneksel sorunlar ve bunlara dönük çözüm yolları üreten basmakalıp bir anlayışı belleğinden kovan Dolaysız Sinema, yaşamı ve insanları olduğu gibi yakalamaya çalışır. Kendinden önce 'üretilmiş' öykü sunumlarıyla belgesel oldukları bile tartışılır yapıtlara üstün gelme ideali ile dümenini gerçeğe kırar, önyargılı temalardan uzak durur ve derdini uzun uzadıya anlatmaz. Önce görüntünün gerçeğe uygunluğunu gözden geçirir, ardından görüntüden taşan tepkileri ölçer. Bunu da aracını göstermeden yapmaya çalışır, **Vertov**'un kameralı adamının aksine. Seyirciye bunun bir kurmaca olmadığını ispata kalkışmak için kamerasının varlığını 'örter'. Yani gerçeğin gerçekliğini, filmin konusu olan özne yada sujei, kamera orada yokmuş gibi davranmaya koşullayarak, yarattığı yanılsama üzerinden sunmaya kalkışır. Kurmacanın iletisini devamlılıkla sağladığı, 'hatırlama'ya dayalı anlatısının aksine, dolaysız sinema 'kameranın yok edilen varlığı' üzerinden 'unutma'ya dayalı bir anlatı izleği sunar.

Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek'in Sıcak Savaş Alanı

Akımın aynı anadan, ayrı babadan olma Fransa'daki kardeşi Cinema-Verite de, sinemanın yapıntısal anlatısının karşısına, gerçek yaşamdan alıntılanmış görünümlere eklemlenmiş dramatize edilmiş bir gerçekliği çıkarıyordu. Görsel beğeniden çok sosyal farkındalık sunması anlamında her iki akım da tatmin edici olmakla beraber, biraz da doğdukları coğrafyaların sosyal ve kültürel haritaları nedeniyle bazı noktalarda başkalaşıyorlardı. Dolaysız Sinema'da kamera bir kriz anının doğması için pusuda bekler, Cinema-Verite ise krizin oluşmasını sağlayacak zemini hazırlar. Belirlenmiş, ilan edilmiş bir sanatçıyı filme alan ve aynı zamanda yapay koşulların saklanmış gerçekleri açığa çıkarabildiği bir paradoksa bağlı olarak gelişen Cinema Verite'e karşılık Dolaysız Sinema, filmin öznesinin görünmezliğini amaç edinir ve kamera uygun olduğu her koşulda kaydedeceği gerçekliği kendiliğinden bulur. **Leacock** Cinema-Verite'in

öncüsü **Jean Rouch**'u aşırı-yorumcu ve müdahale edici bulur ve ağırlıklı olarak sanatsal olandan teknik ve didaktik olana eğilim gösteren bir sinema anlayışına sahip olmakla eleştirir; **Rouch** ise **Leacock**'ı Amerikan tarzını fazla benimsemiş bir romantik olmakla. Bu tartışma alanı da işte tam olarak belgeselin gerçek üzerine diyalektiğidir; 'çünkü belgeselcinin gerçekle yarattığı yanılsama dokunulmaz değildir'.

Leacock'ın Akıl Defteri

Her fırsatta kuralların kanun olmadığını ve dolayısıyla kurallara bile isteye karşı gelinebileceğini düstur belleyen **Leacock**, sözelimi dolaysız sinemanın parametreleri arasına röportaj yapıyor olmaktan kaçınmak, çekim sırasında unutulmuş şeylerin sonradan yapılmasını ya da tekrar edilmesini istememek gibi maddeler eklemiş olsa da, yeri geldiğinde ya da uygun düştüğünde bu kurallara uymak konusunda kendini zorlamıyordu.

Leacock'ın ya da genelde dolaysız sinema ile uğraşanların atladığı bir ayrıntı da şuydu: Diyelim ki yönetmen-kameraman-senarist kişisi, belli bir bakış açısı taşıyan ancak müdahale etmeyen bir gözlemcidir. Ancak gerçekleşmesi anında tanık olunan olaylar; ki bu tanıklıkların öznel ve subjektif tercih edilebilir şeylerdir; takipçisi olunacak seçim kampanyaları, peşine düşülecek rock ilahlarının yaşamları vs.; gerçekleşme anında yakalanıyor bile olsalar, her yönetmen tarafından aynı şekilde filme alınmayacaklardır; gerek sahip olunan teknik ve teorik donanım, gerek bunları kullanma biçimi, tercihlenen kamera açıları, odaklar vs. bu özneliği neredeyse zorunlu kılar. Çünkü seyirci her koşulda, yalnızca orada ne olduğunun değil, filme alanın orada ne gördüğünün ve gördüğü şeyin ne kadar inkar ederse etsin kendi değerlendirmesini de içinde barındırdığının farkına varacaktır. Bu bağlamda dolaysız sinema seyirciyi 'fotoğrafik bakış' ile sınırlayıp gerçekliğin gerçekleştirilebilir olduğunu göstermek değil, gösterdiği deneyimin/olayın/anın gerçekleşmiş olduğunu kanıtlamak gibi bir derde düşer ve doğrudan gerçekleştirmek için yönetmenin kendini ortadan kaldırmasını talep eder. Genellikle bireylerin özellikle de ünlülerin hikayelerini anlatan, hem bu yanı sıra hem de görünürdeki gerçeği aktarmaya dönük kısırlı idealizmi ile yönetmeni etkisiz eleman ilan eden Dolaysız Sinema, bu haliyle burjuvazi ideolojisinin bayrağını kalenin arka kapısından sallandırmaktan öteye gitmez.

Gerçeği 'ortaya çıkaranın' işaret ettiği yer düünden gelen bir gelecek ve geleceğin öngörüsü olan bir şimdidir. İnsanın akıl defterinden silinmeyecek şey, kendisinin dışında sürüp giden bir yaşamlar dizgesinde zamanın ve başka yaşamlara göre kendi yaşamımızın görünümü olacak. Belki bekleyip görmeyi dileyeceğiz, belki gördüğümüzü görmezden gelmeyi öğreneceğiz. Ya da **Frederick Sommer**'e inanacağız: *Yaşamın kendisi gerçeklik değildir. Taşa toprağa can veren bizleriz...*

Kaynaklar

Yalnızca Gerçek, çev: Burak Benk, Kinorama 7-9, 2004

Non-Fiction Film, A Critical History (1973). Barsam, M. Richard. sf. 304-306

POPÜLER KÜLTÜR VE BİR KARŞI SÖYLEM ARACI OLARAK BELGESEL SİNEMA

gökhan erkılıç

Popüler kültür, duygusal ve ilkel gereksinimlerden beslenen kitlesel ortaklıklarca biçim verilen bir karakter taşıyan, bilinçli/bilinçsiz seçimleriyle halkın yönlendirdiği ve bumerang benzeri işleyen bir süreçte yönlendirildiği bir alışveriş ortamı. Bir mal olmadığı için etkilerini onun üzerinden değil, aldığınız/sattığınız kültürel ürünlerden veya değişen tutum/davranışlar üzerinden tartışabiliyorsunuz. Geniş uzlaşa popüler kültürün halkın koyun gibi güdüldüğü verimli bir otlak olduğu yönünde. Karşıt yönde gelişen dar uzlaşa ise halkın yaptığı tercihler ve sergilediği eğilimlerle popüler kültürün iplerini elinde tuttuğu yönünde.

Onu daha yakından tanımak için kendisine dert edindiği alanlara bir göz atalım: insanları eğlendirmek veya eğlendikleri sanısını yaratmak; bireyi günlük yaşamdan ve sorunlardan uzak tutmak; bireyi önce kendinden ve sonra ötekilerden koparmak; asosyal ve apolitik tipler yaratmak; üretmeden tüketme anlayışını yerleştirmek. Okuyan, düşünen ve eleştiren kesim, belki de kendini ayırıktu tadında kutsamak için bu popüler kültür belasının eğitimsiz, görgüsüz ve dibe vurmuş halk kitlelerine özgü bir hastalık olduğunu düşünür. Oysa popüler kültür virüsü hedef ayırmaz; bütün sosyal, ekonomik ve politik katmanları gözüne kestirir. Görünen, her katmanda farklı ağırlıklarda da olsa çabasının karşılığını aldığıdır.

Popüler kültür ile endüstrileşme arasında önemli bir ilişki vardır. Bundan aşağı yukarı 150 yıl önce başlayan endüstrileşme süreci emekleme devresinde çok sayıda insanın emeğine gereksinim duyarken, mekanikleşen ve fordist sürecin ardından atağa kalkan teknolojik üretim nedeniyle ortaya çıkan kitlesel işsizlik yönetimlerin başına dert olmaya başladı. Ortalama insan ömrünün uzaması, iç/dış göçler, yatırımların dengesiz dağılımı ve terör bu durumun doğrudan veya dolaylı sonucu olarak ortaya çıktı. Kapital ödüllü ödünsüz ama bir biçimde kitlelerin huzursuzluğunu gidermek zorundaydı. Düşünüldü taşınıldı; sorunları ötelemek ve kitleleri oyalamak öncelikli hedef oldu. Varlık nedenleri olan sorunları yaratanlardan çözümü bulmalarını beklemek aptallıktı. Öyleyse sorgulamayan, düşünmeyen ve kelimenin her anlamıyla aptal kitleler yaratmak global bir hedef olmalıydı. İnsanlar uyuşturulmak zorundaydı. Sınıf çatışmasının yerini sınırsız eğlence almalıydı. Aptallaştırılması hedeflenen kitlelerin kültürel olarak ne tüketeyeceğine karar veren kurumların başına aptallık düzleminde kolay ilişki kurabilen insanlar yerleştirildi. Popüler kültür onların dudakları arasında asıl patronlara yalakalık yapmak kitleleri de yalamak için kullanılır oldu. Derken tv devreye girdi ve zaman zaman kitlelerin akıl düzeyinin bile kendini üstün yetenek hissetmesine neden olacak işler gerçekleştirdi. İşte bu nedenle, yönetici ve üretici sınıflar popüler kültürün amiral gemisi olan tvnin değerini bilmeliler.



Gelelim belgesel sinemaya... Sosyal, tarihsel ve günlük olayları kaydetmekle oluşan ürüne belge film, görüntü ve sesleri belli bir görüş doğrultusunda yorumlayan, biçimsel olarak tasarlayan ve anlatısal olarak kurgulayan ürüne belgesel film diyoruz. Sinemanın ilk ürünlerinin tamamı belge filmidir ve aslına bakarsanız bütün filmler belgedir. Üzerinde uzlaşmaya varılmış olan tanımla-

malara uygun ilk belgesellerin **Robert Flaherty** tarafından yapıldığı söylenir, yazılır, çizilir; cahillik paçadan akıyor işte! Belki daha öncesi de var ama elde kalan filmler arasında belgesel olarak tasarlanmış bazı yapımlar bu tarihi 1910 yılına kadar çekiyor. Ama bunda şaşılacak şey yok, yola önce koyulan tarihi gönlünce yazıyor.

Belgesel sinema bellektir ve bellek yaratır. O tanıklık eden ve tanıklar yaratandır. Akla zarar olsa da bilinçtir ve bilinç yaratır. Görülmeyen, sorulmayan, anlaşılmayan ve algılanmayan dünyanın sunumu ve paylaşımıdır belgesel sinema. Belge film/belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki kitlelerin gerçeğin ne olduğuyla ilgilenip ilgilenmedikleri veya başka bir söylemle gerçeği arayıp aramadıkları konusuyla yakından ilgilidir. Asosyal ve apolitik bireylerden kurulu kitleler sorgulanmayan sürecin kalıcılığını garanti eder. Öte yandan, kitlelerin aekonomik olmaya hevesli olmaları oldukça anlamlıdır.

Belge günün birinde karar değiştirip neden dramatizasyonu seçerek belgesele dönüşmeyi seçer? Bir yanıla basit bir soru, yanıtı da basit: nabza göre şerbet vermek gerektiğinden. Hemen her şeyi drama kalıpları içinde anlayan kitlelere ulaşabilmek için. Ekonomik ve politik açıdan bakarsanız, oyunu kurallarına göre oynamak gerektiğinden. Evet, bu bir seçim. Seçimin yaratacağı tartışma alanı ise sanattan politikaya, ekonomiden kültüre çok geniş bir alana yayılacağı için basit düşünmek gerekiyor. İzlenmeyi arzulayan ve derdinin anlaşılmasını isteyen yönetmen, söyleyecekleri de kitleyi ilgilendiriyor ve hedefliyorsa dramatizasyona başvurur. **Michael Moore**'un ortalama bir algı ve kültür düzeyine seslenmesi rastlantı değil. Ve en önemlisi plan tutmuş görünüyor. Halkla aynı dili kullanarak ve dünyaya onun penceresinden bakarak iletişim kuran belgeseller çekebiliyor. Yararcılık açısından bakarsanız, o pek bi mühim yönetmen ve filmlerden daha çok yol aldığı da yadsınamaz.

Popüler kültür ile belgesel sinema arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için her ikisini de modernizm, iletişim, endüstri ve medya ile kurdukları ilişkiler çerçevesinde sorgulamak gerek. Modernizm bir anlamda kitle iletişim araçlarının tarihsel yolculuğu demek. İkinci Büyük Savaş sonrasında sergilediği otuz yıllık performansın ardından iletişim liginde liderliğe yükselen tv, önüne çıkan her şeyi sahiplendiği gibi, genelde sanat ve özelde belgeseli de dolgu olarak kullanmaya başlar. Oysa tarihe eğildiğimizde belgesel sinemanın hem tv hem de kültür endüstrisinin ürünü olmaktan uzak bir karakter sergilediğini görürüz. Belgeseli nitelemekte kullanılan kavramsal anahtarlar olan gerçek, toplum, belge, bilgi, bellek, yaratıcılık ve tanıklık

bu tür bir kullanım ve pazarlama anlayışına olur vermezler. Bu korumacı anlayışa en iyi örnekler cinema-verite, direct-cinema akımlarının filmleri olarak belgesel tarihinden gelir. Bunlara ilk anda aklıma gelen **Guernica, Las Hurdes** veya **La Nuit et Brouillard** gibi yönetmen sineması örnekleri de katılabilir. Hip hop kültürün egemenliğini ilan etmesi sosyal ve tarihsel sorunları işleme biçimini değiştirmiştir. Önceki anahtar kavramların yerini magazinellik, ilginçlik, birey, satılabilirlik, yüzeysellik, tasarım yoksunluğu almıştır.

Kültür ürünlerinin kitlesel tüketim amaçlı üretimi, onların ekonomik karakterini öne çıkarmakta ve kültür sektörünün eğlendirici, oyalayıcı, uyuşturucu ve aptallaştırıcı yanı baskın hale gelirken eleştirel gücü ortadan kalkmaktadır. Kaldı ki sanat yapıtları fabrikasyon üretime olanak tanıyan teknolojik süreçlerin yarattığı pazar ortamında ya pazara düşecek veya gündem dışı kalacaktır. Pazar tüketimi kitlelerin kültür ürünlerine olan istemine bağlıdır. Gündem dışı kalmak ise ekonomik sürecin dışında bırakılmakla sınırlı kalmaz, yapım süreçlerini de baltalar. Günümüz belgeseli bu sürecin, bu ekonomik yapılanmanın neresinde durmaktadır? Belgesel sinema ile en çok karşılaştığımız yer tv ekranlarıdır. Belgesele değer verildiğinden değil, yayın akışını doldurmak gerektiğinden. Ama nasıl? Tv dünyası varlığını reklam gelirlerine ve politik desteklere bağlar. Bir yalan-dolan düzeni olduğu bilinmesine rağmen hemen her konuda belirleyici olan ratinglerin yolunu çaresizce gözler. Rating şansı yok denecek kadar az olan belgeselden ne zaman yararlanır? Sanırım başka seçenek kalmadığında ya da yasal zorunluluktan dolayı. Kaldı ki görünürde her şeyi yalayıp yutmuş izlenimi veren tv program yöneticilerinin kültür ve sanattan ne anladığı da epey matrak bir belgesele konu olacak cinsten derinlikler taşır.

Bir alt tür olan tv belgeselleri neden hemen hep eğreti ve sıradandır? Araştırma kısıtlılığı, zaman darlığı ve tv formatının yüzeysellliği nedeniyle niteliksiz oldukları doğrudur. Ama salt bu değil. Komik bir tanımlama ama adına tv estetiği denen şey buna olanak tanımaz zaten. Bu da yetmez: Medya kültürsüzlüğü, kitle kültürünün ve popüler kültürün bir uzantısı olarak belgeseli olumsuz etkiler. Sonuç ortada: Medyatik kültürün realityshowları, haber belgeselleri ve yarım yamalak biyografileri görüntü üzerine akarmetinli tv formatlarıyla belgeselin yerini almıştır. Ancak bu durum belgesel sinemanın kendi köşesinde kirlenmeden kalmasını da sağlamıştır.

Belgesel günümüz dünyasında da bir karşı-söylem aracı olarak ideolojik bir misyona sahiptir. Belgeselin karşıt duruşu sosyal, ekonomik ve politik uygulamaların kendine yönelik baskısına karşı verdiği savaşım kadar, kendi adını kullanarak varlığını hiçe sayan uyduruk yapım anlayışına karşı sesini yükseltmesinden de kaynaklanır. Toplumsal belleği diri tutma çabası, onun direniş yöntemlerinden biridir. **Aleksandr Sokurov**'un saymanın zor olduğu belgesellerinden üç beşini kronolojik olarak izleyin, günümüz belgeseline düşen rolleri göreceksiniz.

Belgesel sinemanın portreleri arasında en anlamlı yüz çizgilerine sahip olanı, bir karşı söylem aracı olarak verdiği savaşımı açığa vuranıdır.

FURUĞ'UN ŞİİRİNDEKİ İNSAN LEKELERİ

nagihan konukcu

EV KARADIR

Khaneh Siah Ast/The House is Black

Yönetmen: Furuğ Ferruhzad

Senaryo: Furuğ Ferruhzad

1963/22'/İran /sb



Yalnız Ses Kalır

'tüm güçlerin sonu varmaktır, varmak
güneşin aydın kuralına
ve ışığın bilincine dökülmek
doğaldır
yeldeğirmenlerinin çürüdüğü
niçin duracaktım?
olgunlaşmamış buğday başaklarını ben
memelerimin altına tutuyorum
ve emziriyorum
ses, ses, yalnız ses
duru suyun akmaya istek sesi
yıldız ışığının toprağın dişilik çeperine dökülme sesi
anlam dölünün pıhtılaşma sesi
ve ortak aşk belleğinin genişlemesi
ses, ses, yalnız ses kalır'

furuğ ferruhzad

Furuğ'un aralık duran penceresinin önünde soluklanmış olmak, bu yazının yazılmasını kaçınılmaz kıldı. Ondan söz çalarak biraz da, insana indirmek için aşkı, şimdi onun hem bu film hem de 'herşey' için söylediği şiirlerin bir araya gelip bana söylettiği şiirlerle 'kara ev'in perdesini aralayacağım... İşte **Furuğ'un** ayetlerinden budur benim payıma düşen...

Terkedilmiş 'Kara' Parçaları...

Çirkinliklerle doldurduğu dünyanın eşiğinde durup, insanoğlunun 'bakışını' bir an için kendisinden ayırması halinde kıyametin kopmasını buyuran tanrı, acıyla ve inançla sınar bizleri. Ölümlülüğü yankılayan sesiyle, kayıtlarımızı tuttuğu yaşam kütüğünden bir bir silerken isimlerimizi ve biz uyurken görünmezliğine sığındığımız o karanlıkta, lanetli izini bırakır kara tahtaya. *Ölüme bulaşmış gizemli -kir-*

li- *kahkahasında* çirkinlik imgesini kutsayıp acıyı yadsıyan aynı tanrı, güzelliğin evreninden kovar kusurlu yarattıklarını, 'kara ev'lere hapseder.

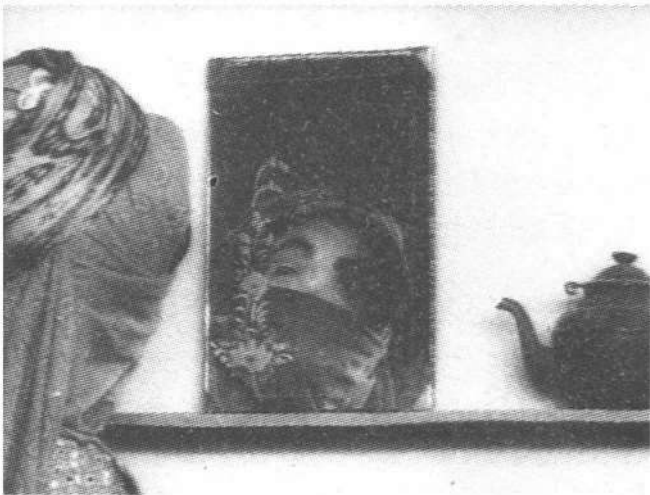
Yaşadığı 'toplum evi'nin açık bulduğu penceresinden ilk fırsatta kendini dışarı atan/firar eden **Furuğ**, şiiriyle söylediklerinden fazlasını yapmalıydı tanrının başına buyrukluğu karşısında; insana duyduğu saygı bunu gerektiriyordu çünkü. İran'da ancak kadın olmasının yanında tanımlanan 'şeyler' –şair, sinemacı, oyuncu vs.- için verdiği mücadele bir yana, insan olarak kabul görmenin ağırlığını üzerinden güç bela atmış bir ayırıksıydı o ve belki de bu yüzden insanın içindeki o 'korku günahı'nı dışarı salmaya hazırlanıyordu şimdi...

... kara tahta üzerine beyaz tebeşirle yazdı filminin adını: **EV KARADIR**. Ve bu ad ev sahiplerinin kötü yazgısını imlese de, tebeşirin silinebilirliği yine de filme dair bir umut barındırıyordu içinde.

... ve insanoğlunun bakışını ayırırsa dünyanın daha çok kötülükle dolacağından endişe eden şair, şiire kattığı yeni sözcüklerden sonra, bu defa 'kusurlu bedenleri içindeki günahsızlar'ı hayata katmak için daldığı derin uykusundan uyandırır gerçeği, üzerine şiirini boca ederek. Bakışını da işte bu gerçekle koyulttuğu siyah ekranın orta yerine koyar **Furuğ**, insanın içine çekildiği karanlığı ve karamsarlığı algılamakla dolup taşan şiirinin derinliğiyle yine... Seyirciyi, bakmaya korkacağı hastalıklı bir insan gürubunun acısına gözünü dikmeye çağırır ve durmadan tekrarlar davetini, tanrı ile sayıklar gibi konuşan sesiyle dişi peygamber **Furuğ**: 'Dünya çirkinliklerle dolu, ama siz acının bu tablosuna dikkatle bakın; bizlerin yaşamına dolayısıyla bu filme esin veren şey de tam olarak bu. Bizi çevreleyen çirkinliklerle tek başımıza savaşmalıyız; çünkü yok iyi kalpli bir tanrı!'

İnsan Lekesi...

Kusurlarının ayırdında olmayan insanlar hayatı engelsiz ve hızlı yaşarlar. Kusurlarını örtsele bile saklayamayansalarsa hayatta birer leke gibi dururlar. Amors çekimi ile aynadan suretini gördüğümüz, örtünmüş ve tek gözü neredeyse kapalı cüzamlı kadın yüzü de; çirkinliğin, bu engelsiz yaşamların gerçekle aramıza gerdiği tülün



ardından görebildiğimiz kadarının bile ne kadar acıtıcı olduğunu söyler. Gerçeği doğrudan görmek her zaman korkutucudur, yansıması ise biraz olsun sağaltır korkuyu; hiç değilse önce acıma duygusunu harekete geçirir. Ve bu plan, ellerindeki kutsal kitaptan tanrıya şükran dolu sözler okuyan bir sınıf dolusu cüzamlı çocuğa bağlanır. Kitabın sayfaları arasından yükselen bu sözlerin içindeki inancın barındırdığı umut, kitaplar üzerinden

'bilgi' olarak edindiğimiz 'korku'nun şeffaflığını temsil eder, gerçek/hakikat ise bakmadığımız takdirde, yalnızca maddi varlığımız üzerinden deneyimlediğimiz ve hissettiğimiz bir şey olarak kaybolur gider bu tablonun dışında.

Bir başka karede gerçek, tutarlı yaşanmışlıklarla eşleşen zaman algısıyla anlam kazanır. Terk edilmiş bir binanın önünde bir ileri bir geri, önce günlerin, sonra birbirine karışmış günlerin ve ayların ardından zamanın izini süren adam, hastalığın zaman algısını giderek köreltişi ile bu algıyı diri tutmak için yaşamdan vazgeçmeyerek verilen kesintisiz mücadele arasındaki ilişkinin taşıyıcısıdır. Neredeyse duvarın içinden geçip gelen



Furuğ'un sesiyle 'acının ayları' arasına karışan pencere önündeki 'çiçek-cüzamlı kadın-şimdilik sağlıklı görünen çocuk- cüzamlı adam-kap kacak-bir çift bot'un görünüşleri, birer birer yok olup gidecek bir ailenin bireylerinin resmi geçididir; tabloyu hem bozan hem tamamlayansa 'hastalığın hayaleti'. Aynı pencere, **Furuğ**'un bize kendi çatısının altından gördüklerini anlatmak ve görme biçimlerimizin eksik yanlarını hatırlatmak için çektiği acıların ortaklığını paylaşır. Ama şimdilik '*Bir pencere yeter ona -ve bize- bir tek pencere / Bilince ve bakışa ve suskunluğa...*'

Kusurlu bile olsalar yaşamı önemser 'kara ev'in sakinleri; anne ve baba sevgisini bilirler, doğaya içkin olanı görmüşlerdir; hayatta işe yaramanın ve hayatın işe yarar (y)anlarının keyif verici hazzına varır, dünyayı 'normal' insanlar gibi sahiplenirler; yorgun bile olsa ayakları, götürür onları gitmek istedikleri yerlere. Cüzamlıların hayatla bağ kurma biçimlerini kendi sesiyle gerçekler **Furuğ** ve fakat sesinden taşan esrik ruh hali, **Furuğ**'un hem kendisinin hem de temsil ettiği sosyal ve kültürel cinsiyetin/kimliğin hayatla kurduğu bağdaki yıpranmaları duyumsatır bize. Bu dişil temsil filmin anlatısı ile doğrudan ilişkilendirilmese bile, 'kara ev'in kadının hapishanesi metaforu olarak okunabilirliği, kadına hem toplumsal kimliği, hem fiziksel varlığı açısından kurtarılması gereken bir 'günahkar' rolü verildiğini çıkarsamamızı sağlar.



Furuğ merceğini ısrarla cüzamlıların yaralı ayaklarına, parmaklarını neredeyse kaybetmiş ellerine, sarkmış gözkapaklarına, sadece bir delikten ibaret kıkırdaksız burunlarına ve çaresizlik içinde çürümeye durmuş yüzlerine tutar. Sağlık sorunlarına ve bu görünümüne karşın sıradan insanların yaşamlarına öykünür ev sahipleri ve normale yakın bir hayatı yaşarlar neredeyse. Bunlardan biri içtiği sigaranın dumanını burnunun yerindeki



delikten veren yaşlı adamdır örneğin. Kadınlar bir düğün seremonisi için giyinip kuşanır, saçlarını uzun uzun tarar, gözlerine maskara çekerler. Çocuklar avluda top peşinde koştururlar. Buraya kadar herşey normaldir, **Furuğ** da normal oynayan bu insanları yoldan çıkarmaz, ama bu tablonun kadermiş gibi görünmesini de istemez ki, seyirciyi katı gerçekliğe döndüren bir erkek sesiyle cüzamın görünür etkileri dışında tedavi edilmezse

ölüme götüren süreçteki tahribatlarını anlatır, bulaşıcı ancak yine de her zaman tedavi edilebilir olduğunu hatırlatır. Bu dişil sembolizm, doğduğu ve bin bir güçlkle içinde yaşadığı sosyo-politik ve kültürel ortamın çıkmazlarının, iktidarların halkına (özelde de kadına) uyguladığı ayrımcılığın ve her türlü baskının bulaşıcılığının ifadesi ve birileri seslerini yükseltmezse toplumun sağlıklı bir yaşama kavuşamayacağını, yine aynı toplumun eril temsilcisi üzerinden dışavurumudur.

Filmin hemen hiçbir planında **Furuğ**, salt bilimin ve tıbbın çare olabileceği bir hastalığın pençesindeki bu insanların, tanrıya el açarak yeşerttikleri umutlarını onların bakışından deşifre etmez. Bu yakarışları inançsız ve fakat gerçekçi kendi bakışı arkasından, cehennemden duyduğumuzu hatırlatır yalnızca; bu insanları sıradan bir hayattan sürdüğü için tanrıyı küçümser. Yakın plan çekilen cüzamlı yüzlerde bu küçümsemeyi görmek mümkün olmaz, çünkü bir yerlerde mutlaka onları mükemmel biçimde yarattığını düşün(dür)en bir tanrı vardır(!)



Cüzamlılar evinin doktor komşularını hastalığın evrelerini kontrol altında tutmak için meydanda ilaç dağıtırken gördüğümüz plan, ezan eşliğinde cami ve duacı mizanpajına geçer; tıbbın karşısına inancı, bilim adamının karşısına kurtarıcı tanrıyı çıkaran geleneksel şablon görsel ve anlatsal evreyi tamamlayan biricik sahnedir kuşkusuz. Cüzamlı, hastalıklı bedenini tanrıya bağışlamak/ adamak yoluyla kayıplarını karşılamak ister, bunun için hastalığına karşın isyan etmemeyi öğrenmiştir üstelik. Acıyla ve umutsuzlukla dolu kalbinin tek sığınağı olan tanrının, sahip olduğu bir nefeslik yaşamı hatırında tutmasını, kendisine açtığı kusurlu ellerini yenileriyle değiştirmeyecek bile olsa ölümcül kaderinin üzerine abandığı zamanı ötelemesini diler ondan. Yeni Ahit'ten bir dizeyi getirir akla bu yakarış: ... cüzamlı bir adam yaklaşıp O'nun önünde yere kapanarak, 'Rab' dedi, 'Eğer istersen beni temiz kılabilirsin.*

* Kitab-ı Mukaddes / Yeni Ahit (Matta 8:2)

Daha önce gözümüzü diktiğimiz bazı cüzamlıları artık kalabalığın içinde seçer hale gelmemiz, filmin belgesel bile olsa karakterler yaratmayı başardığının göstergesidir. Hastalık nedeniyle gözleri yuvalarında kontrolsüzce hareket eden kız, yüzündeki derinin buruşukluğu ile bir ağacın gövdesini andıran adam, sokakta tuttuğu ritim eşliğinde bir melodi mırıldanan delikanlı ve yüzündeki yuvarlak çıkıntılarla keder içinde iş gören yaşlı kadın, seyirciyi hem ekrandan yüz çevirmeye hem de iyi kalpli tanrının inkarına kışkırtır.

Duacıların arasına karışan cüzamlı ve hastane görüntüleri bir sorguyu yineler kaçınılmaz biçimde: Kusurlu evrenin tek mükemmeli, bizlere sonraki hayatlarımızda cenneti vadeden tanrı, bugün neden bir cehennemin içinde kendimize katlanmak azabı içinde terk edip gider bizi? Ölüm bizim için bir şimdi midir, bir şiiir midir ya da aslında sadece kendisi midir? Bu soruları ev halkı değil ama **Furuğ** tekrar tekrar sorar filmin içinde farklı biçimlerde. ‘Tanrı bize yol göstermezse, lekelerimizden tanıyacağız birbirimizi. Tekillikte kusursuzluğuyla, bütünü gösterdiğinde düş yıkıcılığıyla dünya, bu lekeleri silmek için elinden geleni yapsa da, bizi tanrıya götüren gizemli yollarda acı ve umutsuzluk dolu bir kalple sessizce kaybolup gideceğiz.’

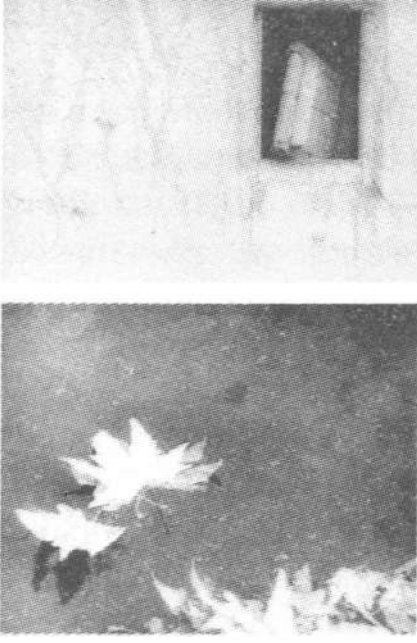
*‘... kimse beni / güneşle tanıştırmayacak
kimse beni serçelerin konukluğuna götürmeyecek
uçmayı anımsa / kuş ölümlüdür’*

Furuğ’un filmin hiçbir karesinde gözükmeyen ama şiddetle duyumsadığımız varlığı, güvercin olup içinde kanat çırpıttığı çatışmanın ve şiddetin gürültüsünden sağ çıkar mı ve huzuru bulabilir mi uzaklarda? Bu sorunun yanıtına, **Furuğ**’un çocukluğundan bir görüntü dizgesini andıran, küçük bir kız çocuğunun kucağında oyuncak bebeğiyle el arabasında taşındığı sahne yetişir. Yüzünü hiç görmediğimiz, ayağı aksak bir adam taşır kızı el arabasının gıcirtısında ve aslında sıradan görünen bu detay, yüzü çerçevenin dışında kalan adamın, **Furuğ**’un hayallediği tanrıyı temsil ettiğini düşündürür ve daha o



günlerden şimdiye uzanır küçük kız sesi: ‘Dünya eylemsizliğe gebe ve özünü yanlış bir tarihe akıtmakla meşgulken, ben tanrının olmadığı herhangi bir köşe bulabilmenin telaşındayım. Ama olmayan yüzüyle bana bakarken O, hiçbir rüzgara, hiçbir akıntıya kendimi kaptırıp gidemem ki, onun eli sığındığım her köşeye uzanır, beni kendi yolunda kararsızlık içinde bırakıp kalbimdeki güzelliğin yerinde umutsuzluk büyütür çünkü. Beni çirkinliklerle korkutup yanında tutabileceğini sanıyor, ama korkmuyorum ben. Sadece canım acıyor, sadece canım...’

... ve kadın ruhunu kuşanan **Furuğ** şiirini söyle(t)mekten vazgeçmez: 'Öyle bir rüzgarım ki şimdi, acı ve umutsuzluğun yükünü o küçük kız çocuğu gibi taşıyorum hala avucumda. Eğer sessiz kalırsam, bütün harfler içime dökülüyor ve içimde bir yaşamı bir araya getiremeyecek kadar kırık dökükler. Eğer sığındığım çölde bir pelikan, harabelerin üzerinde bir baykuş ve bir serçeysem çatıda bir başına oturmuş; su gibi dökülür gözkapaklarımdan ölümün gölgesi ve karışamam bir daha sütümle beslediğim buğday başaklarının baharına...'



Sona yaklaştıkça, **Furuğ**'un albümü içinden çoklukla **Yalnız Ses Kalır** şiiriyle kaynaşan anlatının lirizmi, imgelemi biraz da kurgu yoluyla filmin serbest atış bölgelerine yoğunlaştırır. Bir duvardaki pencere bütünlüğündeki açıklıktan gördüğümüz, içeri çekilmiş seyyar merdivenden yerdeki tavuğa çevrinen kamera, pelikanın, baykuşun, serçenin tercihlenmiş yalnızlığını, **Furuğ**'un da kendi kendisiyle olma hallerini betimler. Merdivenin ortadan kaldırılması ile, çözülmesi olası bir tapınsal üretkenlik sürecinin de önüne geçilmiş olur. Bir başkasında suya birlikte düşen iki kuru yapraktan biri, peşini bırakması için diğerine **Furuğ**'un dizeleriyle seslenir neredeyse: '*Beni yalnız bırak ki sonsuzluktan karanlığın ülkesine gitmezden evvel biraz huzur bulayım!*'

Derken küçük bir kız çocuğu, bir küreği bacaklarının arasına alıp çimenlikte koştururken girer çerçeveye. Onun eğlencesine ortak olmak için can atan oğlan da hemen yakınında oturan adamın koltuk değneğini kapıp peşine düşer. Havalanan kuşların grup halinde gökyüzünde süzülmeleleriyle birleştirilen bu görüntü, henüz hastalıkla tanışmamış iki küçük 'güvercin'in tanrının tuzaklarla dolu ormanının kıyısında güvende olduğunun sönük sinyali, filmdeki özgürleşme mitinin motorudur. Yine de tanrıya karşıya konulamaz, bir çocuk olmadıkça...

Filmin sonunda başladığımız yere, sınıfa döneriz. Dünya ile kardeş gezegen Venüs'ü öğreniyorlardır çocuklar. Görülebildiğinde gökyüzündeki en parlak cisim olan Venüs, kara ev'in coğrafyasına göz kırpmaz bir türlü, yere en yakın olduğunda bile dünyaya dönük yüzü tamamıyla karanlıkta kalır. Tanrının kendilerinden yüz çevirmişliğinin metaforudur kardeş gezegen Venüs. Ve artık daha ruhani konulara temas etmek isteyen öğretmen sorar: 'Neden Tanrıya, bize bir anne ve baba bağışladığı için teşekkür etmeliyiz?' Kimsesiz çocuk hesabını veremez sahip olmadığı şeylerin, sadece yaşla dolmuş gözleriyle -**Furuğ**'un şiirlerindeki çocuk gözleriyle- öğretmenine bakar. Öğretmenin sorduğu son iki sorunun ve ikincisinin yanıtı dokunduğu yerleri acıtsa bile kanatmadan filmin masumiyetini teslim eder. Dört güzel şeye 'ay-güneş-çiçek ve oyun'a karşılık üç kötü şey; eller, ayaklar ve gözler... Dünyanın çirkinliğini ve kötülüğünü mutsuzluğa indirgemeyen çocuk evreni gerçeği tanrıdan daha ustaca kutsar...

... ve öğretmeninin, içinde ev kelimesi geçen bir cümle kurmasını istediği çocuk kara tahtaya tebeşirle yazar yanıtını: **EV KARADIR**. Ve bu yanıt filmin yönetmeninin kötü yazgısını imlese de, tebeşirin silinebilirliği yine de şiiriyle kurduğu hayata dair bir umut barındırır içinde...



Ve dışarısı için tehlike olabilecekleri düşüncesiyle kilit altında tutulan cüzamlı ev halkı, şimdi seyirciyi kendi evine, korunaklı duvarlarının arasına uğurlar ve seyirciye kıyasla dışarısının onlar için taşıdığı tehlikenin bilincinde olmanın güvencesiyle kapılarını kapayıp yeniden leke olmaya giderler...

'bize doğru geliyorlar... bize doğru geliyorlar...'

Şairin Şiiri, Işığının Bilinci...

Ailesi, sevgilisi, tesellisi 'şiir', başka deyişle **yaraları aşktan olan**'ın doğduğu, öldüğü ve yeniden kendini 'bulduğu' duygu evreninde **Furuğ**, başka hiçbir şeye kanını böyle akıtmaz. Histerisine tutulduğu bu aşkla bedeninin bir parçasını (oğlunu) bile ardında bırakmaya mecbur kalır. Çocuk doğurmanın basitliği ile şiir 'söylemenin' yüceliği arasına gerdiği ipte duraksamadan yürüyen **Furuğ**, salt İran'da kadın olmanın acısını dindirmeye değil, insan olmanın özgürlüğünü kazanmaya baş koyar. Çünkü bir toplumun soyağacındaki anne ve kadın temsili için fazlaca etkin ve fazlaca söz sahibidir. Baudelaire'in erkek aylağına karşılık **Virginia Woolf**'un kadın aylağına karşılık gelir **Furuğ**. Şiirinde kalemine doğduğu kentin meydanlarını kuşanır, halkının edepsiz dillerine dolanır. İran'ın şiirine dönem atlatan isimleriyle kurduğu yakınlıklar, yaşadığı aşklar yüreğine ve kalemine dokunur. Yazar ve yönetmen İbrahim Gülistan ile tanışıklığı onu yeni bir aşka düşürür ve film yapımı hakkında bilgilenmek için gittiği İngiltere'den döndükten sonra 1959 yılında **Yek Atash** (Bir Ateş, 1961), 1961'de de **Su ve Isı** (Water and Heat) ile **Dalga, Mercan ve Kaya** (Wave, Coral, Granite) projelerinde yer alır. Materyalizmin ilk çekirdekleri, bütün varlıkların ondan türediği, su, deniz, ateş, toprak arkelerinden ilham alan sineması **Ev Karadır** ile ruhani evrenine kavuşur. Diline ve bakışına sürdüğü, tanrının çoktan sönmüş ateşinin karası, İran'ın yazın ve sinema dünyasına bulaşmış bir leke olarak kalır.

Zamanla akıllı ve şiiri ruhunun 'divane' bir aşkla tazelenmesiyle daha da serpilip derinleşecek; ama o ruhun onulmaz yaraları ile **Furuğ**, henüz 33 yaşındayken geçirdiği trafik kazasıyla hayata veda edecek, kendi deyişle *ışığın bilincine dökülecektir...*

(Metindeki şiirler **Haşim Hüsrevşahi**'nin çevirisiyle yayınlanmış olan **Yaralarım Aşktandır** adlı kitaptan alınmıştır.)

KISA

AH MİNEL AŞK!

ece özdemir

*'Biz aşkın her şeye kadir olduğunu anlattık;
Nuh'un Gemisini bile yürütebileceğini yani dünyanın başlangıcı olabileceğini...'*

Hat sanatının belki de en etkileyici figürlerinden Ah Minel Aşk'ın*, İslamiyet'in gemi olarak resmedilen dualarından Amentü ve Hz. Ali'yle buluşturulduğu 1969 yapımı **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?** filmi, yaratıcısı **Tonguç Yaşar**'ın adını çizgi film tarihimizde sağlamlaştırmıştır. **Yaşar**'ın hat sanatıyla bir film yapma isteği, bu sanattan devşirilen çizgi estetiğiyle sınırlı kalmayıp, sanatın çıktığı İslami gelenğin filmin öyküsüne, oradan da anlam dünyasına sızmasına neden olurken, filmin ana düşüncesinin evrenselliği onu İslami referans dünyasıyla bağı zayıf olan seyirci için de anlaşılır kılmaktadır. **Yaşar**'ın ifadesiyle 'aşkın kadir-i mutlaklığı' üzerine kurulan film aşk tanımını tasavvuf felsefesinin *evrenin varlık sebebi olan aşk* düşüncesinden ödünç alırken, dünyanın dahası evrenin ve insanın aşkla olan organik bağının da altını çizmektedir.

Şimdilerde 68 yaşını süren **Tonguç Yaşar**'ın Beyoğlu'ndaki stüdyosunda çizmeye, çizgi filme ve karikatüre dair kurduğu cümlelerde de kendini açık eden bu aşk, karikatür ve çizgi filmle sürdürdüğü 48 yıllık ilişkisinin de sağlaması niteliğindedir. Okuyacağınız söyleşi uzun bir görüşmenin özeti de olsa, **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?** filmine, **Yaşar**'ın çizgi dünyasına, karikatür ve çizgi film geçmişimize dair kayda değer notlar düşmektedir.

Kaç yılında çizmeye başladınız?

Çizgi filme, 1962 yılında reklam filmleri çizerek başladım. İpek Film'in bir arka odası vardı; arkadaşlar yeni bir reklam şirketi açmayı istiyorlardı oraya. **Ali Ulvi, Mıstık...** Ali bana da teklif etti. Ben de katıldım şirkete. Böylece İpek Film'de birlikte reklam filmleri yapmaya başladık. Bu işler sürdü, bir yandan da gazetelerde çalışıyorduk. Sonra biz Beyoğlu'na çıktık, burada Yeni Melek Film Stüdyosu'nun en üst katında kendimize bir daire tuttuk ve orada sürdürdüm reklam filmleri yapımını. Şimdi adını unuttum, neydi... Stüdyo Çizgi; 1962'den 72-73 yıllarına kadar böyle sürdü. Ben reklam filmlerinin yanı sıra kendi kişisel filmlerimi de yapmayı sürdürdüm. İlk filmim **Çöpçü** diye bir filmdi; bu filmi pek fazla kişi görmedi, bir

* Kahreden aşk ve kahreden gözyaşı anlamına gelen, ağlayan iki göz ve bir Elif ile çizilen *Ah Minel Aşk* figürü, genellikle gözlerden birine saplanmış Aşk Oku ve Elif'in içinden çıkan 'yanmış aşık'ın dumanı ile çizilir.

deneme filmiydi. Aynı yıl **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?**'ye başladım; 1969 yılında da bitirdim. 1970'de de Adana'ya Altın Koza'ya gönderdim, jüri özel ödülü aldım. Annecy Çizgi Film Festivali'nde ön elemeyi geçip gösterilen ilk Türk çizgi filmi oldu. 1970 yılında TRT'de bir çizgi film yarışması vardı, oraya **Yaşa Don Kişot**'u yaptım; orada **Tan Oral**'ın **Sansür** filmi birinci oldu, benimki de ikinci. Üçüncü filmim de ödül almış oldu. Sonra **Sait Faik**'ten, **Fazıl Hüsnü Dağlarca**'dan da bir şeyler çektim.

Çizim ve çekim her zaman size mi aitti? Başkalarının çizdiklerini çektiğiniz oldu mu?

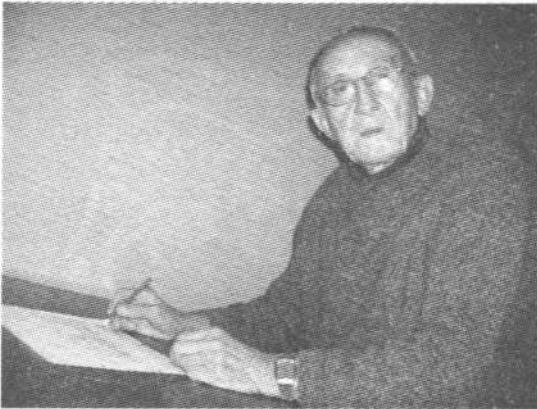
Sait Faik ve **Fazıl Hüsnü Dağlarca**'dan sonra diğer filmlerimin hepsinin konuları da kendimindir; çekimi de kendimindir. Çizimi, boyaması, seslendirmesinden montajına kadar her şeyini ben yaparım.

Size neden 1950 B kuşağı çizeri diyorlar. Türk karikatüründe böyle sınıflandırmalar mı var?

1950'de benden önce çizenler vardı: **Turhan Selçuk**, **Ali Ulvi** gibi. Onlar 48-49 yıllarında başladılar, ben daha sonra başladım. Onlar ilk kuşak sayılıyor, ben ikinciye dahilim sanırım. O nedenle olabilir.

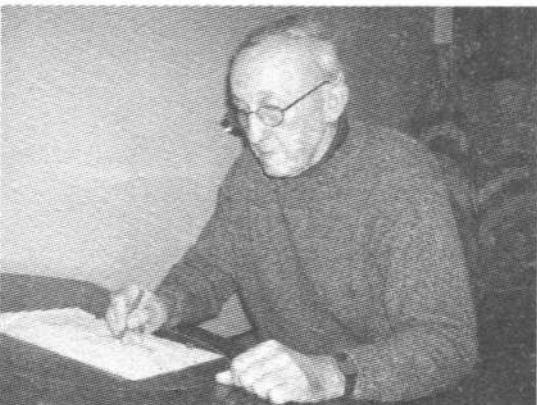
O dönemlerde (1960'lar) çizgi film yapan kaç stüdyo vardı?

Pek yoktu; ya üç ya dört. İstanbul Reklam, Çizgi Reklam vardı...



Çizgi film tekniğini nereden öğrendiniz?

1962'de başladık öğrenmeye. Kitaplar aldık; oralardan okuduk, baktık, nasıl yapılıyor anlamaya çalıştık. Denemelerle öğrendik. Yoksa dışarıda eğitim görmedik, öğrenebileceğimiz kimse de yoktu. El yordamıyla öğrendik yani. Böylece, aslında kendimize özgü bir tarz yaratmayı da başardık.



Nasıl bir tarz o, anlatır mısınız?

O zamanlar sadece **Walt Disney** vardı. Tek örnekti. Biz dedik ki, bizim hepimizin ayrı çizgisi var, özel çizgilerimiz var. Biz bunları oturup karma bir desen haline getirip, özgün bir şeyler çizelim. O stili grafik animasyon olarak tanımlamak olası. **Walt Disney**'inki ise illüstrasyon ha-

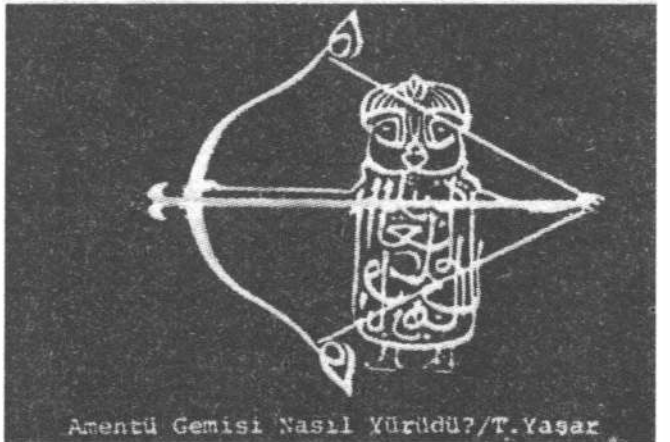
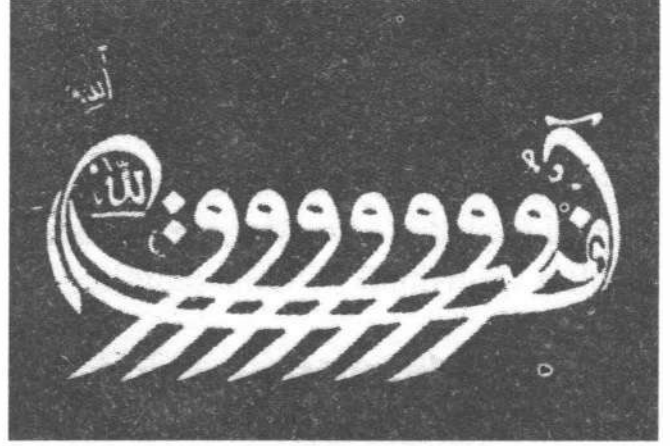
lindeydi. Bir de biz insani bir tavırla, şiddeti hiç düşünmeden, yok sayarak **Walt Disney**'in Amerikan çizgi filmlerinin tersine daha duyarlı ve daha toplumsal filmler yapmaya çalıştık. Çocukları da düşünüyorduk örneğin, onlar için daha yumuşak bir şekilde anlatıyorduk.

Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü? filminin ortaya çıkışını anlatabilir misiniz?

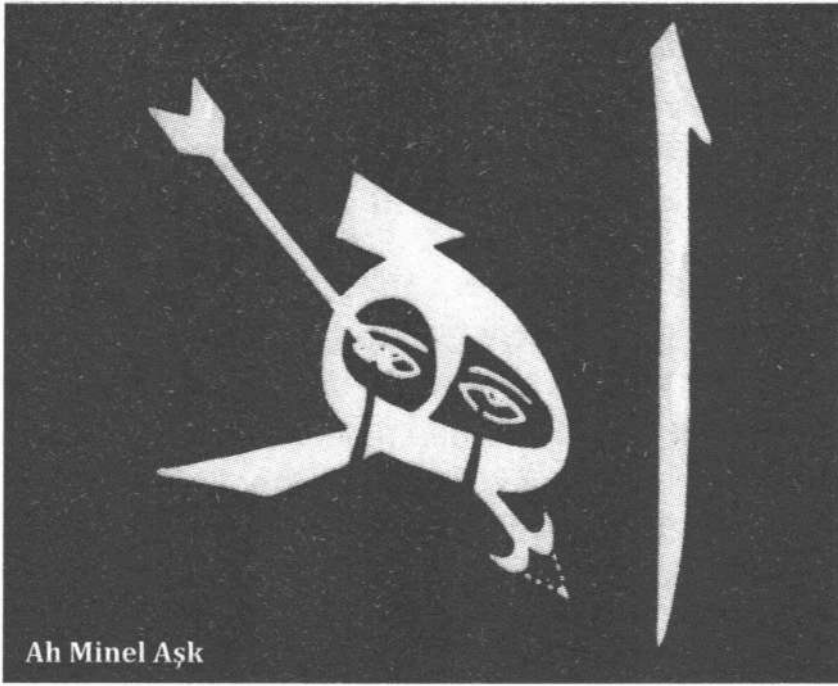
Benim aklımda o sıralar yeni ve özgün bir Türk çizgisi yaratmak vardı. O dönemlerde, 1960'larda Avrupa çizgisi hakimdi Türk karikatürüne. Yani biz kendi çizgimizi bulmak zorundaydık, bunun için ne yapmamız gerekiyordu? Kendi kültürümüze dönmek zorundaydık. Kendi kültürümüzün ve çizgimizin onlardan çok ayrıştığını görüyorduk. Baktık, gördük ki bizim hat sanatımız vardı. İslam harfleriyle de olsa, Arap harfleriyle de olsa bir gelenek vardı. O çizgilerde bir duyarlılık vardı. Ben sadece o duyarlılığı aldım. Karikatür çizgisine hat sanatını doğrudan uyarlamayı değil, onun duyarlılığını grafik çizgimize adapte etmeye çalıştık. Bir insanı çizerken, yazı resimin (hattın) duyarlılığını, kendi insan çizgimize aktarmak ve orada kendi çizgimizi var etmek. Hem karikatürlerimizde hem de reklam filmlerimizde aynı çizgiyi sürdürdük.

Filmin öyküsünün tam olarak anlaşamadığından söz etmişsiniz. Sizden dinlememiz mümkün mü?

Evet, filmin bazı yerlerinin anlaşılmadığını biliyorum. Yazılarda da yanlış anlatıldığı olmuş. Ben burada anlatayım doğrusunu. Şimdi Amentü Gemisinde, Vavlar kürek çekmektedir. Ancak gemi altında su olmadığı için yürümektedir. Amentü Gemisi bereketi simgeler ama toprak kurudur, su çekilmiştir. Vavlar gemiyi yürütemedikleri için çok sıkıntı duyarlar ve **Hz. Ali**'yi düşünürler. **Hz. Ali**'nin de bu geminin yürümemesine hicranı büyük olur, yüreği titrer. Ne yapacağını düşünerek yürür durur ve Ya Hak Oku'yla karşılaşır. **Hz. Ali** oku gerer, çekip atar. Ok bir leyleğin üstünden geçer, leylek kader demektir. Sonra gücün sembolü olan aslan figürünün üstünden geçer, sonra da yüklerin taşıyıcısı olan devenin. Ok hepsini



Amentü Gemisi Nasıl Yürüldü?/T.Yaşar



geçer, hiçbirine saplanmaz ve sonra esas aradığı şeyi bulur. **Hız. Ali'nin** onu yönlendirdiği şeyi: Ah Minel Aşk'ı. Gelir ve aşkın gözüne saplanır. Tüm diğer şeyleri geçer, onlar da medet aramaz: Kaderde, güçte falan... Aşkı bulur ve ona saplanır. Bereketin simgesi olan geminin yürümemesine aşk da ağlar, gözünden yaşlar iner ve bu yaşlar Amentü Geminin altına gider ve Vavlar bu gözyaşlarının içinde kürek çekerek gemiyi yürütmeyi ba-

şarırlar. Gemi yürüyüp gider. Yani aşkın her şeye kadir olduğunu anlatıyor film. Amentü Geminin de aşk yürütüyor.

İslamiyet'teki Amentü Gemisi ile nasıl bir ilişkisi var filmdeki geminin? Gemi figürü şeklinde yazılan Amentü duasıyla falan...

Elbette var. Daha çok Alevi kültürüyle ilişkili. Resim İslam'da yasak olduğu için, yazı resimle anlatıyorlar gönüllülerinden gelenleri. Alevi kültürü açık olduğu için sanata, İslamiyet'teki ifadeleri yazı resimlerle, desenle aktarmakta öncü oluyor. İslamiyet'in katılığına aşan bir şey var Alevilik'te. O sanatçılar hat üzerinden resim yaparak, yasağı aşmış oluyorlar. İslamiyet'te bolluk bereketi simgeleyen gemi o. Başlangıcı gemi olarak ifade etmişler. Biz de oradan yola çıktık, o gemiyi düşünerek çizdik filmdeki gemiyi.

Filmde gemiye başka bir anlam yüklemediniz o halde. Bu bildiğimiz anlamıyla mı okumalıyız?

Sezer'in yazdığı aşkın hikayesi. Gemiye sonun ve hem de başlangıcın gemisi olan Nuh'un Gemisi olarak da okuyabiliriz. Biz aşkın her şeye kadir olduğunu anlattık, Nuh'un Geminin bile yürütebileceğini yani dünyanın başlangıcı olabileceğini anlattık. Gemi filmde Ah Minel Aşk'la, aşkın gözyaşlarıyla yürüyor.

Sezer Tansuğ hikayeyi yazdığında, o da hat sanatıyla mı çizilmesini istiyordu?

Ben hat sanatıyla bir çizgi film yapayım istiyordum. Bunu yapabileceğim bir hikaye bulmak istiyordum. **Tarık Aksel'in** hat sanatı hikayeleri diye bir kitabı var. O kitabı aldım, oradan hikayeler kurmaya çalışıyordum. **Sezer** de dedi ki ben bunu yaparım. Sonra da aldı kitabı, bu hikayeyi yazıp getirdi.

Peki daha önce hiç hat çalışmış mıydınız?

Hayır, ilk kez **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?** için denedim. Bu filmin fikri ortaya çıkıca hat sanatını incelemeye başladım. Filmin sıralaması, montajı bana, senaryo **Sezer**'e ait. Senaryo dediğim bir iki cümledir. Tipler **Hız. Ali**, Aslan, Leylek ve daha bir sürü şey bana aittir.

Yanılmıyorsam **Amentü Gemisi** bir üçlemenin parçası olacaktı, neden olmadı?

Evet, üçleme olacaktı fakat ben karşı çıktım. **Sezer**'e dedim ki, bir tane böyle film yaptık, şimdi bu üçleme olsun onlama olsun olmaz, örnek bir tane olur. Bir tane olursa daha önemli olur dedim. Çoğaltmanın bir anlamı yok dedim. O önce tamam dedi sonra bu tarzda yeni bir hikaye yazdığını söyledi. Ben de başkasına yaptır dedim. O da **Neval Simer** ile **Bahar Nasıl Oldu?**yu yaptı.

Filmin söz etmek istediğiniz özel bir tekniği var mı?

Belki hareketlerin hızı üzerinde durulabilir. Normalde çizgi filmde ikişer kare pozlarım. Bazı yerlerde üç kare, bazı yerlerde dört kare kullanmak gerekebilir. Örneğin burada Vavların kürek çekmesinde üçer kare çektim, zorlanmalarını vermek için. Daha da yoruldukları zamanı yansıtmak içinse dörder kare çektim. Biraz daha yavaşlıyor. Gözyaşının gelişini gördükten sonra ise hızlı ve daha hareketli gitmesi için ikişer kare çekildi. Diğer motiflerin hepsi üçer karedir, normal insan hareketi olmasın diye çünkü bu yazı hareketi. Bu nedenle üçer veya dörder kare zamanlamalar düşündüm. Biraz daha sert hareketler olsun, insan hareketinin dışına çıksın diye. Sonra montaj masasında daha ritmik olsun diye filmin bir buçuk dakikasını çıkardım ve bu son 3.5 dakikalık halini verdim.

Tonguç Yaşar

1932 yılında İstanbul'da doğdu. 1952 yılında başlayan karikatür hayatı **Ak-baba, Dolmuş, Tef, Taş Karikatür**, **Yön** dergilerinde ve **Vatan** gazetesinde sürdü. Karikatürleri pek çok uluslararası yarışmada ödül aldı. İlk çizgi filmi 1969 yılı yapımı **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?** 9. Annecy Çizgi Film Festivali'nde ön elemeyi geçerek gösterime hak kazanan ilk Türk çizgi filmi oldu. TRT Kültür Sanat Bilim Ödülleri yarışmasında **Ya a Don Kışot** çizgi filmi ile ikincilik ödülünü, Darüşşafaka Sinema Kulübü Birinci Uluslar arası Sinema Şenliği En İyi Film ödülünü aldı. Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Nasreddin Hoca Çizgi Film Yarışmasında birincilik ödülünü alarak Bakanlığa iki **Nasreddin Hoca** filmi yaptı. **Fazıl Hüsnü Dağlarca**'nın **Balina ile Mandalina'sı**, **Sait Faik**'in **Topal Marti'si** başta olmak üzere 16 kısa metraj çizgi film yaptı. Çalışmalarını hala sürdürmektedir.

YENİ DÜNYA DÜZENİ VE SİNEMA

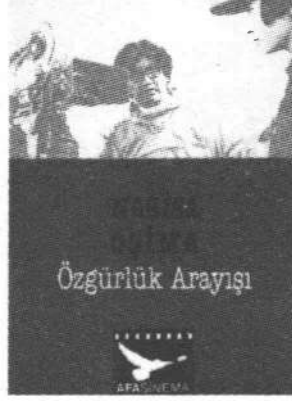
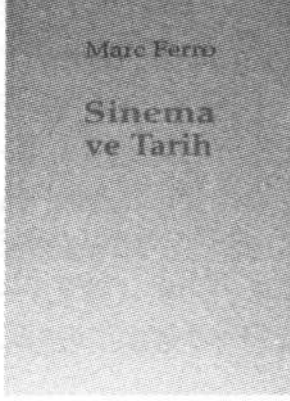
ender bazen

Sinema çağımızın aynası, tanığı ve görüntü bankasıdır. İçinde yaşadığımız çağın hızla aşındırdığı zaman kavramının dizginlerini elimize geçirmek, onu kendimiz ve başkaları için doğru kullanmak istiyorsak bu aynayı her kuytuya çevirmeli, bu tanıklığın her anına tanıklık etmeli ve bu bankayı soymalıyız. İdeadan eleştiriye uzanan bütün üretim aşamalarında dün, bugün ve yarın arasında mekik dokuyarak köprüler kurabilmesi, günümüzü anlamak ve geleceği biçimlendirmek veya nasıl biçimleneceği konusunda bir projeksiyona sahip olmak konularında sinemanın zengin bir veri kaynağı olmasını sağlar. Üstelik, bu tarihsel, politik ve sosyal işlevlerini bazılarını kendi ürettiği, sipariş aldığı veya üretilmesine katkıda bulunduğu yanıtıcı ve uyutucu ürünlerine rağmen gerçekleştirir.

Günümüzü anlamak ve projeksiyon çizmek konusunda en gerekli, en organik, en öğretici ve en açık göstergeleri barındıran bilgi alanlarından biri olan sinema, ekonomik ve sosyal zemindeki değişkenlerin dönüşüm evrelerini saptamak ve yansıtmak konusunda hem ürün hem de araç olarak üzerine düşen rolü oynamaktadır. Her film, bilincin kontrolünden ne denli uzak durmaya, çalışsa da, kendisini ve üretenlerini, üretim koşullarını, çağını ve o çağa yön verenleri belgeler, deşifre eder ve tarihin arka odasına taşır. Sancılı, baş döndürücü ama bir o kadar da romantik bir çağ olsa da, kapitalizmin et ve kemik ezmeyi şanına yakıştırmayarak (aslında ekonomik bulmayarak) demir ve çeliğe büründüğü Belle Epoque, perdelerini kendisini en *belle* kılan kameraların meraklı gözleri önünde açar. En gözde ürünlerinden biri olduğu bu çağa tanıklık etmesi, kameranın kapitalizmin günlüğünü tutmasına neden olur. Üç ileri bir geri adımlarıyla kendini dünyaya kabul ettiren ve son olarak yeni dünya düzenini kuran Kapitalizm, sinemanın getirisinden memnun olmalı ki, genel olarak bilinçsizce gerçekleşen ama arada bir de sorgulamaya soyunan bu tanıklık, ardında yüz yılı aşkın bir zaman dilimi bırakmıştır.

Film endüstrisi, kendisine takıp takıştırılan bütün isim ve sıfatlar bir yana, kapitalist dünyanın eğlenen ve eğlendiren yüzü olmuştur. Hollywood'dan başlayarak küçük büyük bütün film fabrikalarının öyküsü kapitalizmin öyküsüne eşlik eder. Öte yandan, gerçekliğe yönelen, sosyal sorumluluğunu yerine getirmeye çalışan veya sanatı dillendiren sinemanın kapitalizm karşıtı dünyada da horlandığına, bürokrasi cangılında kaybolduğuna ve yoluna engeller konulduğuna tanık olmak düşündürücüdür. Ancak sinemanın kendi tarihinde de doğruladığı gibi, değişmeyen olgu, tanıklık eyleminin tarih yazma eylemini tetiklemiş olmasıdır. Bu tanıklıklar dizisi, kapitalizmin ekonomik genlerinin politik genlerine giderek daha üstün geldiği bir süreci gözler önüne serer. Dolar sınırları, gelenekleri, bedenleri,

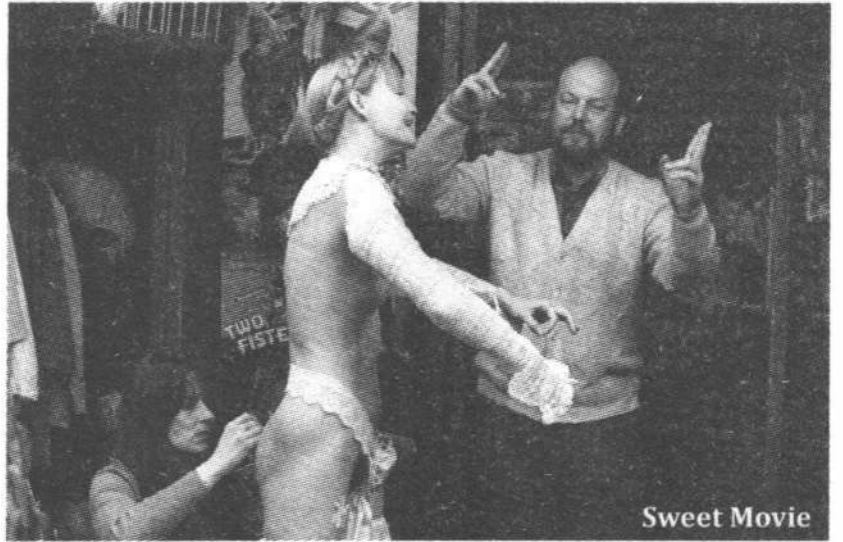
insanlığı ve ideolojileri eleğe çevirerek en üsttekilerin varlığını garantiye almayı sürdürür. Bu nedenle, sinemanın üretim, içerik, dağıtım ve tüketim politikalarını da ekonomik karakteri belirler. Kapitalizmin öyküsünü, sinema tarihi üzerinden okumak öteki alan okumalarına kıyasla hem daha ayrıntılı hem de daha kalıcıdır; her ikisi de insanın ucuz karakterinin, eğitimsizliğinin, çıkarıcılığının, beğeni fukaralığının ve akıl yoksunluğunun üzerine yapılandırılmışlardır. Bu noktada, hangi bakış açısı veya hangi çerçevede yazıldığıнын sonucu etkileyecek bir önem taşımaması nedeniyle sinema tarihi kitaplarından birinin okunması önerilir. On-



lar bizi kesmiyor derse-
niz, farklı okumalar yap-
manız için, **Sinema ve Modernlik** (John Orr), **Sinema ve Tarih** (Marc Ferro) ve **Özgürlük Arayışı** (Nagisa Oshima) kitaplarını önerebilirim.

Yeni baştan yazılması gerekecek kadar yanlış, yanlış, uyduruk ve eksik yazılan tarih nedeniyle olsun, tarih yazımının ne menem bir şey olduğunu fazlasıyla görmüş olmamızdan olsun, sinemadan kusursuz ve salt gerçeğe dayanan bir tarih yazımı beklemek yersizdir. Görüntünün doğası gereği, diğer medyaları kullanan sektörlerle göre çok daha güvenilir gözükse de, filmler olmayan bir dünyayı bile pazarlayabilirler. Politik kurumların, kültürel kimliğiyle ideolojiyi ve ideolojik kimliğiyle kültürü yayan sinemanın üzerindeki etkisi, genellikle gerçeği dışlayan, dolaylı yollara sapan, yönlendirilmiş yorumlarla kamuoyunu hedef alan ve örtük/açık propagandist eğilimler taşıyan bir anlayışın ürünüdür. Son yıllarda yayınlanan Hollywood-CIA-Pentagon ilişkisi üzerine olan kitaplar ile sözgelimi Devrim Sineması-Sovyet

Bürokrasisi-Stalin ilişkisi üzerine olan yazı ve kitapları karşılaştırmalı olarak okumak bu anlayışların doğurduğu sonuçları görmek açısından yararlı olacaktır. Burada da bir kitap [**Politik Kamera** (Douglas Kellner & Michael Ryan)] ve iki film [**Sweet Movie** (Dusan Makavejev) ve **Cantata de Chile** (Humberto Solas)] önerebilirim.

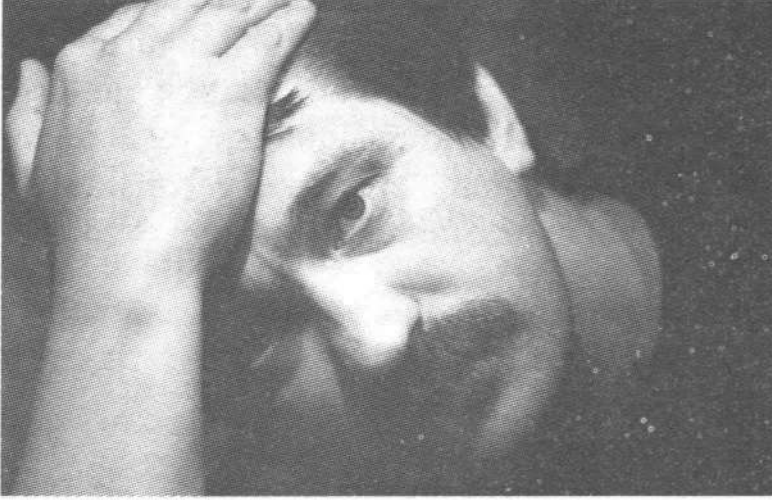


Sinema modernizmden postmodernizme uzanan sürece disosiyatif bir yolcu olarak içeriden tanıklık eder. Bu sürecin yarattığı ve tartıştığı bilgi toplumu ve sınıfsız toplum kavramları, sinema kültüründe yaşanan eleştirel erozyona ve arak-

lamation çözümlemelere bakılacak olursa, kültürel paylaşımın en alt düzeyde gerçekleştiği ve sınıf bilincinin gelişmediği bir toplum idealini hedef görmektedir. Film eleştirisinin tarihi, körler memleketinde şaşılmanın kral olduğu günlerin geride kaldığını, şaşılmanın memleketinde körlerin kral olduğu günlerin yaşandığını göstermekte. Gönül gözüyle görmeye gelince, sinema bizi sıklıkla geçmişine davet eder. Aslına bakarsanız, bunun nedeni de aynı: Sinemanın görmeye, görmenin beyne dayandığının çoktan unutulmuş olması.

Bu noktada soluklanıp, günümüz eğlence sinemasının bir beyin gerektirip gerektirmediği de sorulabilir. Unutmayalım ki, kapitalizmin ekonomik mantığını işler durumda tutan, sürü mantığıyla hareket eden tüketici kitlelerin varlığıdır. İzlemesi belli bir eğitim, bilgi, kültürel donanım, görsel algı yeteneği ve katılım gerektiren beş film ile tek özelliği çok bilet satmış olan beş filmin seyirci sayısını oransal olarak karşılaştırın. Bulduğunuz oran, çok yıkıcı ve düşündürücü olsa da, kapitalist ekonomi ve politik süreçlerin insanlık üzerindeki kültür, değer yargıları, akıl, etik, sağlık, eğitim vb. erozyonunu, kitlelerin teslim alınmışlık yüzdesi olarak, onlarca okkalı kitaptan ve yüzlerce anketten çok daha sağlıklı olarak gösterebilir. İlk anda sağlıklı bir saptama gibi gözükme de, filmlerin temsil ettikleri ve aşıladıkları değerler ile küresel kamuoyu yaratma misyonlarını düşünecek olursak, sinemanın global sürü yaratma veri merkezinin yönetim ofisinde oturduğunu görürüz.

Sinema, endüstriyel kimliği sayesinde, tükenirken değişim geçirerek yenilenen ve yeni kimlikleriyle dünyanın başına bela olarak ortaya çıkan sosyal, ekonomik ve politik kurumlarla karşılıklı etkileşim içindedir. Ancak sinema bu uzun koşuya hemen hepsinden önde başlamış ve bunun avantajlarını da sonuna kadar kullanmıştır. Öte yandan, yakın tarihe odaklandığımızda, yeni kavramların önde gideni olan küreselleşme, henüz ortada bir adı bile yokken varlığını sinemada göstermiştir. Her ekonomi-politik uygulama modeli, kendisinin dünyanın tek modeli olarak tanınması konusunda ısrarcıdır. Pekin olimpiyatlarının sloganı olan *tek dünya tek rüya* söylemi, *bir yokmuş bir varmış, dünyalardan geriye benimki kalmış* tekerlemesinin peşine düşen uyanık bir rüyaseverin sloganı. Bu, çeşitli coğrafyalarda çeşitli aşamalar yaşayan kapitalist modellerin kendi aralarında düzenledikleri bir küreselleşme yarışıdır. Arada şu veya bu fobiye kışkırtacak cinsten yıkıcı bölücü türde çatlak sesler çıksa bile yarışta final serisine çıkmaları ustalıklarla engellenmektedir. Paranın ulusaşırı patronluğu ulus ve sistemleri sindirerek dünyanın tamamını istemektedir. Küresellik kapitalizmin postmodern sunumu ise, gerçek olan küresel akıl hocalarının 1910'lu yıllardan başlayarak yapacağı kapsamlı bir Hollywood analizinden öğrenecek çok şeyleri olduğudur. Rüya fabrikatörü sinema, ortada adı bile yokken, küreselliği iliklerine kadar yaşayan ve ardından sürüklediği dünyaya zora koşmadan yaşatan büyülü bir güçtü. Bu, küresel sinemanın İkinci Büyük Savaş ile birlikte değişen ve 1980'li yıllarla birlikte doğrudan politikacılar arasında gerçekleşen diplomasi ile yürütüldüğüne tanık olduğumuz politikası, sektörün ekonomik ve kamuoyunu yapılandırıcı



karakterinin bir dış politika unsuru olarak görüldüğünün işaretidir. Bu yeniden yapılanma süreciyle ilgili olarak, Amerikan dağıtım şirketlerinin yabancı ülkelere girişi, yapılan pazarlıklar, tekelci yapılanmaları, yerel endüstri üzerindeki getiri ve götürüleri üzerine bir yazı okunabilir. Ama en eğlenceli olanlarından birini okumak isterseniz, Özal'ın Türkiye üzerine yaptığı pazarlık hakkında olanını okuyabilirsiniz.

Konumuza sinema ve gerçeklik ilişkisi açısından bakıldığında, yeni dünya düzeni gözetilerek gerçekleştirilen toplumsal yapılanmanın sinemada yansısını erken-ge bulduğu görülür. Bu nedenle, sinema ve toplum arasında iki yönlü işleyen iletişimin doğurduğu gerçeklik algısında gözlemlenen değişimlerin düzenli olarak sorgulanması gerektiği açıktır. Gerçekliğin konulu film alanını terk etmeye zorlanmasından doğan boşluk, kaçış türlerinin ürünleri tarafından doldurulmakta ve bunun sonucunda da gerçeğin peşinde koşan kitle belgesele yönelmektedir. Bu noktada, belgeselin rolü, geleceği ve ekonomik potansiyeli üzerinde durulabilir. Düzen karşıtı söyleme olanak tanıyan prodüksiyon anlayışı veya böyle bir imajı kullanıyor olması, belgesel sinemanın değişken yüzlerinden sadece biridir. Yapıtlarının gelir getirici olmaları, sistemin kültürel asitleri tarafından eritilerek içselleştirilebilmeleri veya egemen söyleme entegre edilebilmeleri durumunda, eleştirel karakterinin bile, sistem tarafından onanmasında belgesel sinemaya bir sıkıntı yaşatmayacağı düşüncesindeyim. Küresel alanda para toplama becerisi, sağlık - din - ırk - yeşil - cinsellik konularında moda kavramları destekler söylemlere sahip olması ve öz eleştiriye kaldırır bir demokrasi görüntüsü verebilmesi, ekonomik ve politik baronların küreselleşme aşamasında görsel medyadan beklentilerinin öne çıkanlarıdır. Bu kapsamdaki bir tartışma ortamına, anlayışları çok farklı olsa da zengin veri sağlayacağını düşündüğüm iki isim var: **Aleksandr Sokurov** (özellikle tüm elegiya filmleri) ve **Michael Moore**.

Eleştirel bir bakış için gerekli olan kriterlerin ve kriterler için gerekli olan kavramsal araçların yok edilmesi, içlerinin boşaltılması, kullanılmaz hale getirilmeleri veya bilinçli bir biçimde anlam kaymalarına neden olunması doğrudan doğruya gerçeğin ortaya çıkarılması ve tartışılması amacını baltalamaya dönük,

kasıtlı, planlı ve küresel düzeyde etkin politik kararların uygulamaya konulduğunun kanıtlarıdır. Bu noktada, film eleştirisi, eleştiri geleneğinin son halkası olması nedeniyle önem taşır. Bilgiye ve kritere dayanmayan bir düşünce - planlama - eğitim - üretim ortamı olamayacağına göre, elimizden yitip giden, yitip gitmesine çalışılan şeyin adı aslında yaşamdır. İnsana kazandırması gerektiği düşünülen her şeyin hızla ve geri dönüşsüz biçimde bir kaybettirene dönüşmesi, doyumsuzluğuna küreselleşmenin de çare olamayacağı uluslararası sermayenin attığı adımların kaçınılmaz bir sonucudur. Sistematiği ve çözümleyici bilginin üretim için gerekli, tüketim toplumu için gereksiz görülmesi anlayana çok şey söylüyor olsa gerek. Akıl ve bilgi, üstelik de adına bilgi çağı denen bir süreçte bazı toplumlar için değerli, önemli, yaşamsal ve işlevsel olmaktan çıkmıştır. Bilgi çağı, bilgi üretenler azınlığı ile bilgi tüketenler çoğunluğu arasında derin uçurumlar açılmasına neden olmuştur. Yeni dünya düzeninin en gözde imajı belki de ortaya koyduğu düşüncesi kendisine ait olmayan ve bilgiye dayanmayan insan tiplemesidir. Sinema kitlesel aptallığın yaratıcısı olduğu gibi bir yandan da onun koruması altındadır. Bilgi çağında en zengin dönemini yaşaması gereken kültür ve sinema dünyası tüm zamanların en sığ dönemini yaşamaktadır. İki küçük soruya yanıt aramanın tam sırası... Filmler paramızı ve zamanımızı almanın dışında ne işe yarar? Kültürel dünyanızı renklendiren ve bilgi dağarcığınıza katkıda bulunan bir filmi en son ne zaman izlediniz ve o filmin yapım tarihini biliyor musunuz?

Yeni dünya düzeninin dayattığı yaşam formlarından sinemanın payına düşenler arasında en önemli ve belirleyici olanlardan biri de izleme koşullarında gözlenmekte. Bakma eyleminin görme eyleminin bir aşaması, ön aşaması olduğu düşünülebilir. İzlemek için de görmek gerekir. Ve izlediğiniz bir filmi çözümleyebilir, eleştirebilir ve tartışabilirsiniz. Bakmaktan çözümlemeye uzanan bir zincirdir bu. Kolektif olarak gerçekleştirilen bir eylem olmaktan çıkıp, hızlı bir biçimde tekil bir eyleme doğru evrilmekte olan bir izleme anlayışının, daha doğru bir söylemle bir tüketme anlayışının yerleştiği görülüyor. Bunun küreselleşme olgusunun sistematiği bir tarzda gerçekleştirilen yoksunlaştırma ve silikleştirme misyonlarının kültürel tüketime dönük bir eylemi olduğunu görmek, anlamak, aktarmak gerekiyor. Tekil izleme, zaman-mekan sürekliliğini ortadan kaldırması nedeniyle sağlıklı çözümleme-tartışma olanağından yoksun bırakır bireyi. Öte yandan, can alıcı konulardan biri de tartışılmaya değer yeni filmlerin üretim sıklığı olsa gerek. Üreten ve tüketenin sadece tüketim kültürü noktasında ortak hareket ettiği bir dünyanın keyfini çıkarıyoruz. Geleceğini aptal-egoist-sorumsuz toplumların varlığı üzerine kurgulayan bir küresel-kapital akıl çağını yaşıyoruz. Akıl-etik-hoşgörü-bilgi dörtgeni sık sık kullanım dışı kalıyor. Bir veri tabanı olarak, sinemayı bugünü anlamak konusunda kullanıyoruz. Ancak anlamak doğal olarak çözüm bulmak anlamına gelmiyor. Günümüz dünyası yaşam alanını bu dörtgen içinde kurmuyor ve yarınlara yöneltmiyor. Ve bundan en çok yarar görenler globalleşme etiketini kullanan yeni dünya düzenini savunan azınlık oluyor.

ANISINA

DÜŞLERİN DEDIĞİ

ahmet uluçay'ın anısına...

deniz güney

İnci Deniz Dibinde**(Çerçöp Sahile Vurmuş)****Yönetmen:** Ahmet Uluçay**Senaryo:** Ahmet Uluçay**Görüntü Yönetmeni:** A. İlker Berke**Oyuncular:** Tülün Uzun, İdris Uluçay**Yapım:** Arkadaş Sinema Grubu**1996/15.40'/Türkiye**

*'Zincire vurulmuş bir adamın, dünyayı parçalayacak
gücü kazanması için gözlerini kapaması yeter'*
octavio paz

Hayal etmenin sözün evinden firar edip eylemini yarattığına nadiren tanık olduğumuz bir yüzyılın sakinleri olarak, **Paz**'ın 'zincire vurulmuş' olana önerdiğini anlamsız bulabiliriz. **Luis Bunuel**'in bu öneriden yola çıkarak *evreni parçalamak için perdenin beyaz göz kapaklarının kendisine özgü ışığı yansıtmasının* yettiğini dile getirişi de aynı anlamsızlık kuyusunda yitebilir. Lakin bunu daha 20. yüzyılın eşiğinden fark eden **Bunuel** de cümlesini şöyle tamamlar: *Ama şimdilik rahatça uyuyabiliriz, çünkü sinemanın ışığı büyük bir dikkatle ayarlanmakta ve zincirlenmektedir* (1968: 419).



Gözlerini kapayıp kurduğu hayallerini kamerayla eylemleştiren; pelikülde somutlaştıran; Işığına dokundurtmadığı sinemasıyla **Ahmet Uluçay** da **Bunuel** gibi zincirlerle derdi olanlardandı. Ancak onun bu derdi dışavurumu **Bunuel**'in isyankarlığının ve kara dilliliğinin aksine sabrın sarmaladığı bir hoşgöründen yol buluyordu. **Uluçay**'ın

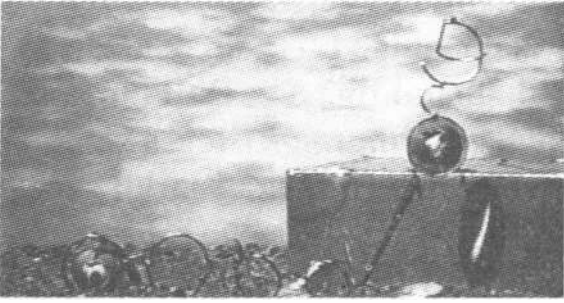
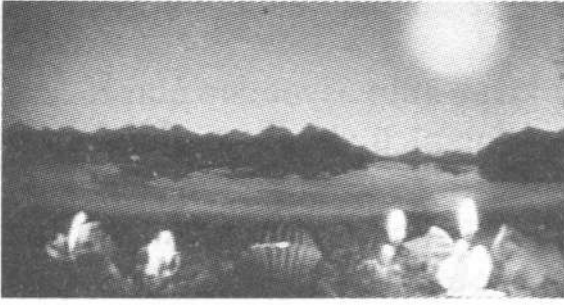
filmlerinde ve sinemayla kurduğu ilişkide de gözlemleyebileceğimiz bu tavır, filmlerinin bazılarında gerçeküstücülük gibi çoğu zaman karşı çıkışın adı olarak anılan bir akımın sızmasını engelleyemedi: Elbette kendi süzgecinden geçirdiği haliyle.

Belleğin Azmi

Uluçay, gölge sineması tekniğini kullandığı ve bir kısmı animasyondan oluşan **İnci Deniz Dibinde** filminde **Germaine Dulac**'ın gerçeküstücü sinemanın ilk örneği sayılan **İstiridy ve Rahip** (La coquille et le clergyman, 1928) filminde de olduğu gibi bilinçaltının somutlamasına girişir. Düşler ve bellek aracılığıyla bilinçaltının sınırlarını çizerek, filmin plastik evreninin odağına **Salvador Dali**'nin, **Freud**'un etkisinde bulunduğu bir dönemde çizdiği **Belleğin Azmi** (1931) tablosunu yerleştirir. **Yumuşak Saatler** ya da **Eriyen Saatler** olarak da anılan bu tablo belleğin zaman karşısındaki azmini kutsayıp, zamanın doğurduğu unutmayı ve **Dali**'nin kötüye kullanılan zamanı ifade etmek üzere dile getirdiği gibi 'unutmak isteyen zaman'ı anlatır. **Uluçay**, bilinç ve bilinçaltında her imgeyi yeniden üretmek ve farklı yansımalarını keşfetmek için 'şey'leri başkalaştırarak filmlere dahil etmeye çalışan gerçeküstücü geleneği **Belleğin Azmi**'nin saatlerini üç boyutlu olarak yeniden inşa ederek selamlar. Saatlerin bu üç boyutlu halinde gezindirdiği kamerası, **Uluçay**'ın kendi yaratımı olan ve tabloda bulunmayan bir saat sarkacına zincirlediği kuş ölüsü imajı aracılığıyla **Dali**'nin zamana dair kurduğu cümlelere kendisinininkileri de eklemiş olur: Zamanın kafeslediği hayat dirimsel değildir. **Uluçay** bu kafeslenmeyi engelleme yolunu ise **Dali**'nin bellek önerisine bir ekleme yaparak açmaya çalışır. Filmde dünyanın zamanına ait olmayan varlıkların temsili olarak gördüğümüz Mevlevilerin ayin sırasındaki hareketlerinin gösterildiği planın ardına, tıpkı Mevleviler gibi hareket eden yanan mumların gösterildiği bir plan eklenir. Mevlevilerle özdeş kılınan yanan mumların eriyikleri, bir saatin dişlilerinin üzerine akar ve saati çalıştırmaz olurlar. **Uluçay**, yanıp ışığını yansıtmayı başaran (mumlar), dünya içinde zamansal ve mekansal bir aşkınlığa ulaşan her 'şey'in (Mevleviler) zamanın öğütücü dişlilerini durdurabileceğini vurgular. Zamanın eziciliğine meydan okuyan bu aşkınlanın bir başka göstergesi de yine Mevlevilerin ayin sırasında sağa sola sallanmalarının gösterildiği planın ardına, bir duvar saatinin sarkacının sağa sola sallandığı planın eklenmesidir. Bu bitleştirme bize Mevleviler üzerinden kişinin kendi özgün zamanına sahip olabileceğini, olması gerektiğini anlatır. Tanrıyla kurduğu bağ 'zayıf'olan ve Hristiyan kültürün geleneklerine son vermeyi amaç edinen gerçeküstücülerin aksine **Uluçay**, dinin metafiziğinin sunduğu gizemli ve belirsiz gerçekliği kullanarak filme başka bir gerçeklik kanadı daha açmış olur.



Onlu yaşlarını süren bir erkek çocuğunun, yediği leblebilerin konduğu kağıtta karşılaştığı **Belleğin Azmi** tablosu ve **Dali**'nin resmini gördüğü düş sekanslarında, tablo kadar **Dali** de önemlidir. Yanaklarına doğru taradığı uzun ince bıyıkları,



yuvalarından fırlayacakmış gibi bakan iri gözleri ve abartılı mimikleriyle **Dali** de tıpkı bir gerçeküstücü çizim gibidir. **Uluçay**, **Dali**'nin resmine açtığı deliklerden oynattığı, yumurtaların içine yerleştirdiği gözler ve her bir yana koyduğu gözlüklerle gerçeküstücülüğün akılcılıktan beslenen mekanik kartezyen bakışa karşı açtığı savaşa da destek veriyor gibidir. **Surrealism and Painting**'in ilk taslağında (1928) **Andre Breton** dünyayı dışarıdan fakat içe doğru izleyen 'vahşi bakış' dediği şeyi tanımlamaya çalışır (Hammond, 1978: 35). Ona göre gerçeküstücü bakış 'şey'lerin somut varlıklarının ötesini görmeye çalışan, gözün gördüğüyle yetinmeyen, görme sürecine bilinçaltının eşliğini de dahil eden sürekli arayan, yetinmeyen gözdür. **Uluçay** filminde göz bebeklerinin içinde durmaksızın dönüp duran gözlerle arayan, yetinmeyen gözün somutlamasını yapmaktadır.

Karanlığın Düşleri

Filmde görmeye ve bakışa dair sunulan bu düşünceler, **Uluçay** sinemasının önemli izleklerinden biri olan *büyüleyici sinema aygıtına* bağlanır. Sinemanın ışıkla ve elbette karanlıkla kurduğu evrenin gizemine kapılan ve büyülenen karakterleriyle **Uluçay** sineması, gerçeküstücülerin büyüleyen yerine düş gördürten demeyi tercih ettikleri, hareketli imgelerce aydınlatılan perdede hüküm süren ve **Jacques Brunius**'a göre 'yarı-uyku hali', **Jean Goudal**'a göre 'bilinçli halüsinasyon' ve **Barthes**'a göre 'hipnoz' ile de ilgilenir. Filmin tüm bu tanımlarla kurduğu ilişki ise oldukça gizil bir şekilde sürmektedir. Filmde çocuğun korktuğu ve ablasının ancak karanlık bastığında yaşadığı dolaptan çıktığını söylediği, filmin sonunda gün ağarır, karanlık sona erdiğinde yok olan bu gölge adam tıpkı sinemanın gölge imajları gibi varlığını görünür kılmayı karanlıkla sağlamaktadır. Ablanın ve çocuğun bilinçaltının bir yaratımı şeklinde de okunabilecek olan bu gölge adam aynı zamanda seyirci için de bir düşün inanmaya hevesli olduğu parçası gibidir. **Bunuel**'e göre *sinema işleyişi bakımından insanın bütün anlatım araçları arasında anlığın uyku sırasındaki çalışmasını en çok hatırlatanıdır ve bir düşün öykünmesi gibidir* (1968: 420). **İnci Deniz Dibinde** ile **Uluçay** aslında tamamı düşlere öykünme olan sinemasının niyetini ve sözünü belki de en açık haliyle ortaya koymaktadır: Dış gerçeklik insanın koşulsuz değişmezi gibi anlaşıldığı takdirde, dünyayı anlama ve değiştirme yetimiz kısır kalacaktır.

Kaynaklar

Bunuel, Luis (Poetry and Cinema, 1953; Cinema 59, sayı:37, 1959) Şiir ve Sinema, çev: Nijat Özön, Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, sayı: 196, 1968, syf: 419-422, Ankara: TDK.
Hammond, Paul (Poetic Justice, 1978; Sight & Sound, Summer 1978), Şiirsel Adalet, çev: Nagihan Konukcu, Sekans Sinema Kültürü Dergisi Sayı: 1, 2005, syf: 34-46, Ankara: Kül.

GİDENİN ARDINDAN BİR ZEKİ ÖKTEN AĞITI...

ilker mutlu



Zeki Ökten, isim olarak bilmeden daha, işlerini sevdiğim bir yönetmen. Beni sinemaya çeken unsurlardan biri, belki de en önemlisi, evde **Sürü** (1978) filminden sıkça bahsedilmesi. Babam garip bir aşkla andığı bu filmde sıklıkla, ama hep bir **Yılmaz Güney** filmi olarak ve **Tuncel Kurtiz**'in etkili oyunculuğundan, **Melike Demirağ**'ın tek bir diyalogu olmaksızın kendini ön plana çıkarışından, **Erol Demiröz**'ün ezik bir tavırla sürekli kardeşini takip edişinden, **Tarık Akan**'ın nihayet, babamın deyişiyle, sokulduğu o rezil kartpostal çocuğu rolünden çıkıp, yaşayan bir tipi canlandırmasından bahsederdi. Ama, o küçük yaşta ulaşmamın çok zor olacağı bu film bir ev hanımı olan annemi öyle etkilemiş ol-

malı ki, kadın yıllar sonra dahi, filmi sahne sahne hatırlıyor ve tüm detayları anlatıyor. Annem de, babam da o kadar az şeyden bu derecede heyecan duyarlar ki, onları bu etki altında görmek, beni de ancak yıllar sonra görme şansı bulduğum bu filme daha o zamandan yürekten bağlamış olmalı.

Filmi ilk izlediğim yılı hatırlamıyorum, ama '90ların ortaları olmalı. Yıllarca **Güney**'in yönettiğini düşündüğüm filmin yönetmeninin başka bir isim olduğunu öğrenmek beni çok şaşırtmıştı. Tıpkı aynı günlerde izlediğim **Endişe** (**Şerif Gören**, 1974), **Yol** (**Şerif Gören**, 1981) ve **İzin** (**Temel Gürsu**, 1975) gibi.

Sanırım **Askerin Dönüşü**'nü (1974) izlemem de aynı günlere denk düşüyor. Onu televizyonda izlemiş ve bu iki filmde sonra **Ökten**'i favori yönetmenlerim arasına katmıştım. **Kadir İnanır** ve **Selma Güneri**'nin başrollerini oynadıkları bu **Selim İleri** senaryosu, içerdiği yabancı etkileri başarılı biçimde yerlileştiren, sıcak, eşine az rastlanan bir kefarete öyküsüydü.

Zeki Ökten, ilginç bir profesyonel. Amatör ruhlu dediğimiz insanlar vardır ya, işte öyle bir adam. Bir süre yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra, **Tanju Gürsu**'nun başrolünde oynadığı bir macera filmi olan ilk filmi **Ölüm Pazarı**'nı (1963) çeker, ancak beğenmeyip, 'Daha olmamışım.' diyerek yönetmenliğe dokuz yıl ara verip, yönetmen yardımcılığı yapmaya devam eder. 1972'de **Kartal Tibet**'li melodram **Kırık Hayat** ile yönetmenliğe dönüş yapan **Ökten**, zaman zaman alçakgönüllülikle yönetmen yardımcılığı yapmaya da devam edecektir (**Zulüm**, 1972; **Gelinlik Kızlar**, 1972 ve **Utanç**, 1972; üçünde de y. **Atif Yılmaz**).

Çektiği 31 sinema filmi ve 1 tv dizisinden görme şansı bulduklarım, bana sıcak, kendi tarzı olan, süssüz, ekonomik filmler yapan ve oyuncularını iyi değerlendiren (ve dönüştüren) bir yönetmenle karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Gerçekten de, özellikle **Tarık Akan** ve **Kemal Sunal** örnekleri son saydığımız özelliğinin birer kanıtı durumundalar. **Kemal Sunal**'ı Şaban tiplmesiyle oynadığı en iyi filmlerde oynatan ve hatta bunlardan biriyle Antalya'da En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü almasını sağlayan (**Kapıcılar Kralı**, 1976) ve sonra onun bu tiplemenin dışına çıkmasını sağlayan odur.



Yönetmenin **Bir Demet Menekşe** (1973), **Pisi Pisi** (1975) ve **Askerin Dönüşü** gibi yabancı etkili filmleri bize uyarlamadaki başarısı gerçekten dikkate değer. İlki yasak aşkı, ikincisi sınıfsal farklar nedeniyle ilişkilerinde kopmalar yaşayan çiftin **Turks Fruit** (Paul Verhoeven, 1973) etkili aşk öyküsünü, üçüncüsü askerdeyken aldığı emir üzerine vurduğu kaçakçının ailesine bakarak kefaretinin ödemeye çalışan askeri anlatan bu filmleri, izlerken yadırgamayacağımız bizden unsurlarla ustaca donatarak servis etmiş ve bu filmleri sinemamızın başarılı filmleri listesine sokmayı becermiştir.



Bunların ve 1973 yapımı **Ağrı Dağının Gazabı** adlı destan filminin dışında, **Sürü**'ye kadar biraz da yapımcısının genellikle **Ertem Eğilmez** olması nedeniyle olmalı, genelde **Kemal Sunal**'lı komediler çeker: **Şaşkın Damat** (1975), **Hanzo** (1975), **Kapıcılar Kralı** (1976), **Çöpçüler Kralı** (1977).

Sürü onun için bir dönüm noktası olmalı, çünkü o noktadan sonra yönetmenin tek bir boş işi yok. İşte liste: Yine **Güney**'in senaryosundan çektiği, belgesel tadında bir gecekondü öyküsü olan **Düşman** (1979), **Fehmi Yaşar**'ın senaryosundan çektiği, **Genco Erkal**'lı bankerzede kara güldürüsü **Faize Hücum** (1982), etkileyici bir yağlı güreş filmi olan ve **Tarık Akan**'ı bir kere daha devleştiren **Pehlivan** (1984), 12 Eylül'de işkence görmüş bir siyasinin işkencecisiyle karşılaştığını düşündüğü tedirgin edici **Ses** (1986), **Kemal Sunal**'ı dönüştüren filmler **Yoksul** (1986), **Davacı** (1986), **Düttürü Dünya** (1988), çok yönetmenli **Aşk Üzerine Söylenmemiş Herşey** filminin **Hep Aynı** (1995) adlı bölümü, **Alasya-Akpınar** ikilisini tekrar bir araya getiren ve onları usta oyuncularla buluşturan duygusal güldürü **Güle Güle** (1999), zorlama, ama ustanın etkisini yer yer hissettirdiği **Gülüm** (2002) ve yorgunluk filmi **Çinliler Geliyor** (2006).

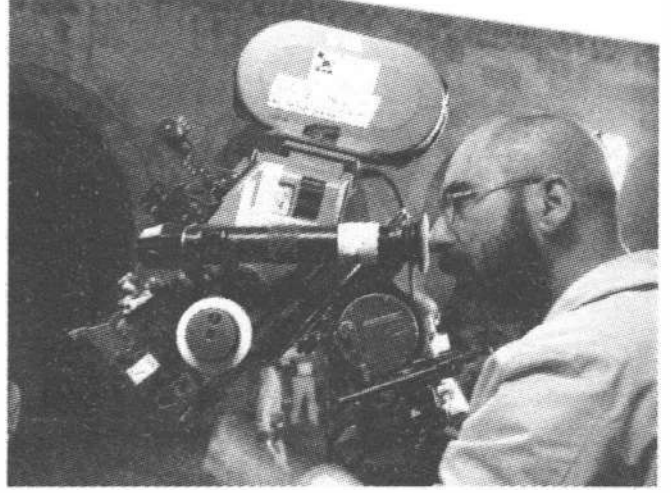
YÖNETMEN

ZAİM'İ BEKLERKEN...

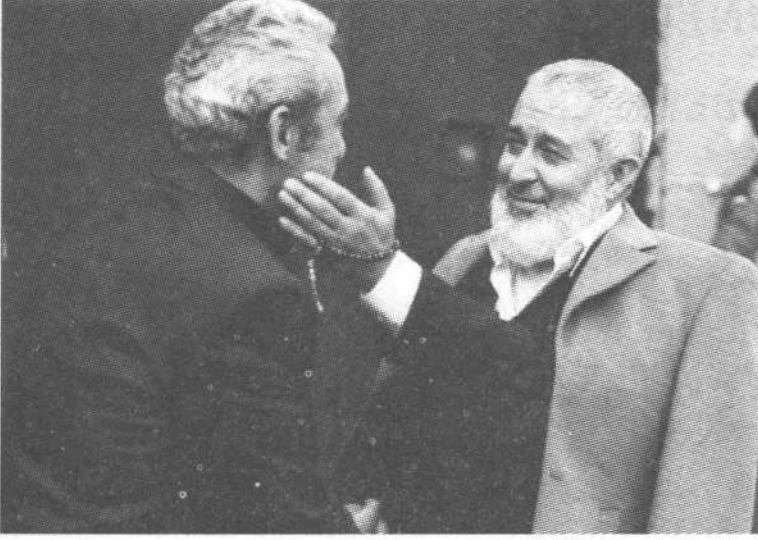
nagihan konukcu

Filmografisi üzerinden bir yönetmenin kendini temsil etme biçimlerine temas etmemizi güdüleyen biricik şeydir ilişkinlik duygusu. Seyirci sıradan ve samimi bir ilişki kurmak istediği yönetmenin bu ilişkilenenin yolunu açmak konusundaki niyetini sorgular önce. Aksi takdirde yapılacak her yorum aşırıya kaçabilir ya da hükümsüz kalabilir çünkü.

Derviş Zaim'le tanıştığımız günden bu yana, kendi dünyasını sıkı sıkıya korumak isteyen, anlattığı her zaman diliminde kendi şimdisini yaşamakta ısrar eden birini gördük karşımızda. Oysa **Tabutta Rövaşata**'yı (1996) izlediğimizde onun seyirciyi uyaran/baştan çıkaran tutkusunu iliklerimize kadar hissetmiştik. Hem var hem yok gibi duran memleket (İstanbul) ve ötekilerimiz (biraz Mahsun, biraz eroinman kız) daha yakından tanınmayı hak ediyorlardı. Çünkü başkalarının dünyasına bakabilmek için kendi 'ötekilerimiz'in başladığı ve bittiği yerleri tekrar geri dönmek üzere işaretleyip, kısa süren ve fakat sık sık tekrarlanan küçük yolculuklara çıkmak gerektiğini biliyorduk. Tam bu noktada 'Mahsun hayaleti' yetişmişti imdada; bizi vicdanımızdan geri çağırıp, azaptan çok bir korku yaşatmıştı bize. Bu duygunun verdiği esinle, filmografinin devamında yine bizi gözetmesini bekliyorduk **Zaim**'in. Oysa kendi dünyasını ve bizim dünyamızı birbirine katmaktan ve bu toplamı dönüştürme olasılığından öyle uzağa düşmüştü ki, sineması içindeki pozisyonumuzun/rolümüzün belirsizliğinden huzursuz olduk. Bugün sahip olduğumuz en berrak bilgi ise **Zaim**'in kendi dilini yaratma idealiyle bir arayışın peşinde olduğu...



Tabutta Rövaşata'da Mahsun'la birlikte azalılı insan olmanın 'ağrısını' hissederiz. Soğuk bir gecede uyuduğu teknede donarak ölen 'en baba arkadaş' Sarı, Mahsun'un geleceğinin öngörüsünü taşır ölümünün üzerinde. Geçmiş, şimdi ve gelecek, üçü bir aradadır. **Zaim**'in sinemasında bu değişkenlerden her biri sürekli olarak diğerrine gönderme yapar; müdahale etmedikçe kendi sarmalında salınacak olan ger-



çek temsili, **Filler ve Çimen**'de (2001) rastlantısal göstergeler ile yoluna devam eder. Güç ilişkilerinin sunumu, içinde nefeslendiği coğrafyanın havasını yansıtır yansıtmamasına da; filmin tematik ve dramatik dokusunun taşıdığı değişkenlik ve öznel bir okumayı geçersiz kılan 'işaretçi' tavrı ile **Zaim**, mizansene dayanarak doğrudan kurduğu bağı, aksiyona bulanmış formuyla kırar. Ebru

sanatının şansa ve rastlantıya açık doğası, ülkenin siyasi ortamının karmaşa ve kaosu serbest bırakan reflekslerine işaret eder. Susurluk olayı ile kanatılan 'sosyal yara' fenomeni, o güne kadar alışmış olduğumuz üzere, bir kez daha, henüz 'o an'ı verirken 'tarih' olmak şanssızlığına yenik düşer.

Cenneti Beklerken'de (2006) de benzer şekilde geçmişin/tarihin görsel malzemesi olan minyatür ve bu malzemeye kurulan politik söylem, sinematografiye kurban verilir. **Zaim** tarihle olan işini tarihte bırakır, böylelikle bu yolculuk turistik amaçlı bir gezi olmanın ötesine geçememiş olur. Çünkü seyirci hiç değilse küçük bir tatil hatırası bekler **Zaim**'den. Onun neye baktığını bilmekle, onun neyi gördüğünü çözmek arasındaki gerilim hattında seyirci, kalbin akla yenilgisini deneyimler. **Çamur** ve **Nokta**'da ise **Zaim** kayıpların peşine düşer; mitolojik inanışlarla hastalığı yenmeye, cezalandırma ile suçluluk duygusunun yükünü hafifletmeye çalışır. Kurgu kuramına bir hayli yüklenerek kotardığı **Çamur**'da, gerçekte kurduğu anlatısını gerçeküstü anlam dayatmaları ile sunan **Zaim**, erkek kardeşinden yapay döllenme yoluyla hamile kalan kız kardeşin ensesti idealize eden eylemi ile hem toplumsal bir karşı duruşu açığa vurur hem de onun antitezini üreten akli yücelterek **Schopenhauer**'in aşk metafiziğine gönderme yapar. (Çünkü aşk özünde karşı cinslerin soylarını devam ettirmek için üremeleri üzere geliştirilen bir formüldür.) Uzam ve zaman boyutunda sonsuz bir özgürlük içinde başıboş bırakılan insanı, dolayısıyla seyirciyi bu özgürlüğün ahlaki sorgusu içinde kıvrandıran **Zaim**, kendi sinemasını da insanın kökten özgürlüğüne mahkum eder!

Türk sinemasının karın ağrısı hiçlik, **Zaim**'in sinemasında üreten/yöneten ve tüketen/yönetilen ta-



rafından harcanabilir bir hezeyan olarak görünmez; özellikle karakterleri eylemleri ve etik sorumlulukları açısından düşünüldüğünde, rahatlıkla varoluşçu bir felsefeyle çözümlenebilirler. Çünkü tüm düşkünlüklerine rağmen, **Zaim**'in kişileri de **Sartre**'ın kişileri* gibi *hem kendilerini hem de birbirlerini sıkıştırır, tedirgin ederler. Kendi saplantıları ve boşlukları dışında bir şey bilmezler, görmezler. Kurtarıcı bir coşkuya kapılmazlar. Aşk bile bir başarısızlık konusudur onlar için. Başkalarıyla, çevreleriyle kurdukları bağlantılar oldum olası acı, aldatıcıdır: 'Başkaları cehennemdir!' Kendilerine dönünce buldukları şey ise 'susamadan içmek zorunluluğu'dur yalnızca. Demirkubuz'un Nietzsche'si varsa Zaim'in Sartre'ı vardır. İkisinin ortak noktası ise uygulamada bu feylosofların felsefelerini aktaramamış olmalarıdır!*

Sinemasının varoluşsal kaygılarının ağırlık noktasını geçmiş olarak belirlerken bugünü, bugüne son halini verirken bir gelecek yaratma olasılığını ortadan kaldırır **Zaim**. Bugünün içinden geçmişin travmalarını sürükleyerek geçerken, kendi gölgesinin gölgesini bile maskeler. Geçmişe dönük ve fakat bizden yüz çeviren bir sinema dilinin, bizi işin içine fazlasıyla

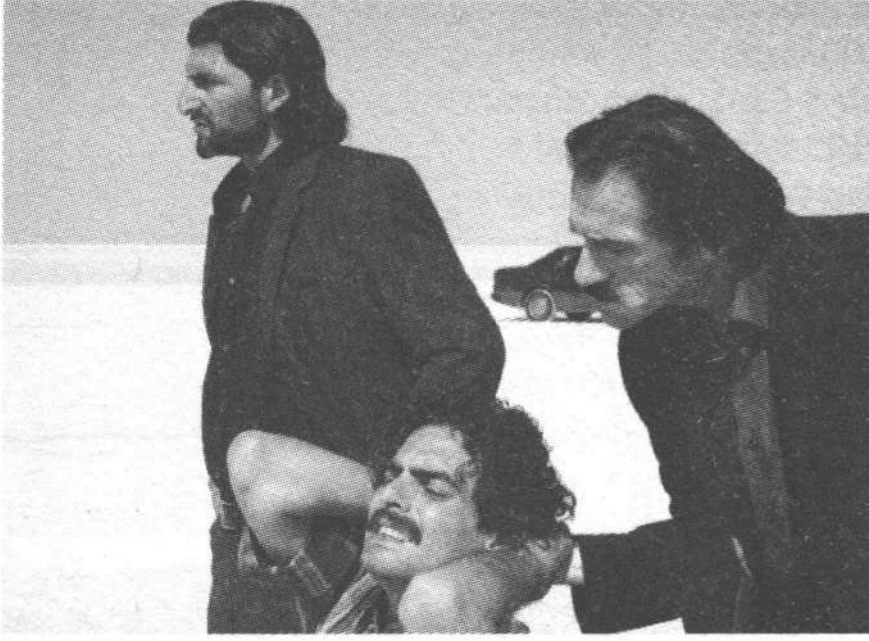


Cenneti Beklerken

katma amacı ile mi yoksa **Zaim**'in filmlerinde kullandığı çoklu dillerin birbirini ezecek şekilde bir iktidar mücadelesine girişmelerinin kaçınılmazlığı ile mi biçimlendiği sorusunu sormadan edemeyiz. **Zaim** söylemek istediklerini filmin yaratım sürecinde noktalandırmayıp çekim esnasında çoğaltır; hikayesini durmadan geliştirmeye ve ona eşlik eden görüntülerle oynamaya, onları işlemeye, bazen de bozup yeniden kurmaya alışık tarzı, filmin dramatik yapısını ve görsel düzenlemesini kaynaştırmak yerine, birbirinin içinde kaybolan bir yığıntı haline getirir. Dram, politika, korku, vicdan, ahlak ve tüm bunların temsilleri; hepsi bir arada ve yan yanadır. Fakat hikayelerin ve metaforların evliliği seyirciyi mutlu etmez.

Zaim filmlerinde türlü akıl oyunlarına başvursa ve derdini dolaylı yollardan anlatsa da sineması öncelikle vicdana seslenir; ancak görsel ve estetik dili anlamlandırmak, görüntüleri ve bu görüntülerin işaret ettiklerini bütünleştirmesi şartıyla seyirciye bırakılır. Özellikle de **Çamur**'da başvurulmuş kurgu kuramının filmi hapsedtiği çerçeve, okuması için yönetmenin önüne yığıldığı metinler arasında kalan seyirciyi başka sanatlara –hat, minyatür, ebru- ve gündeme –Susurluk olayı, Kıbrıs sorunu- dair bilgi ve fikir sahibi olmak zorunda bırakır. Neredeyse sinema yapmazdan evvel 'sentez' oluşturmak yanlısının içine düşen **Zaim**, filmle-

* Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk* (1997), Say Yay. (Sf. 46)



rini seyircisi ile seyretmez; filmini seyreden seyirciyi uzaktan gözetler.

Yapbozun en büyük parçaları zamanı ve mekanı ete kemiğe büründüren **Zaim**; karakterlerin tam da oraya aitmiş gibi görünmelerini sağlamak için görsel düzenlemeye yüklenir; renkler ve kamera açıları ile, seyircinin belleğine kendi imgelemine kazımak için hemen her şeyi

olağanüstü abartır. Biçimsel kaygının ağırlığı altında enkaza dönüşen mesajlarını yerler, yollar, şehirler arasında ve geçmişle geleceğin asimetrik yerleşimi içinde yeniden belirgin kılmaya çalışır. Fakat kendi deyişiyle *zamanı ve mekanı traşlar-ken*, filmlerinde bıraktığı kesikleri farketmez, çünkü çoklukla aynaya bakmayı ihmal eder.

İzleyenin sözel ve dokunsal ilişki içinde deneyimlemek istediği şeyi vermek konusunda **Zaim**'in seçtiği dolaylı yollar, seyircinin filme dahil olma sürecini öte-ler ve seyirci bir süre sonra sadece paradokslarla ilgilenir hale gelir. Bir bakıma önceliklerini belirlemek konusunda ya kafası karışıktır ya da işi aceleye getirir. Biraz bu nedenle **Godard**'ı hatırlatır **Zaim**; filmleri, üzerine çokça düşünülmüş ve fakat bir çırpıda çekilmiş izlenimi verirler çünkü. Geniş bir alanda kuru sıkı etkisi yaratan ve hedefini bulmayan atışlar, **Zaim**'in sinemasını anonim bir temsil olarak kısırlaştırır.

Dölyatağı durmadan yer değiştiren yönetmenin seyircisi, zekice bir yanıt için zekice bir soru bekler ve fakat **Zaim**'in filmleri arasında yumuşak geçişlere olanak tanımayan kimyası, çok katmanlı ve kıvrımlı bir çerçevenin içine tıklanmış yerel anlatım dilini çözmek konusunda seyirciye yalnızca yorucu bir yorgunluk bırakır. **Tabutta Rövaşata**'dan **Nokta**'ya giden süreçte seyircinin kaçınılmaz olarak beklediği çözülme yine gerçekleşmez, seyirci **Zaim**'i beklerken yörüngeden çıkar.

Devirdiğimiz her on yılda bir kendini 'yeni' ile paftalayan Türk Sineması'nda '90 sonrasının 'yeni'sinden söz etmek mümkünse eğer, **Zaim**'in bundaki katkısını azımsamamak gerek. Tarihimiz her şey olmak isterken hiçbir şey olamayan bir yığın kahramanla doluyken üstelik. Sinemada arayışın ne kadar süreceği kestirilemez, yönetmenin ardında bıraktığı izler zamana göre belki kalır, belki silinir. Fakat asla kendi dilini arayana, yolu tarif ettirilmez. Bu yüzden **Derviş Zaim**'in hakkında çok şey bilinemez.

SİNEMA KİTAPLIĞI

TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ - TÜRKİYE'DE SİNEMA VE POLİTİK TARTIŞMA

hakkı başgüney

libra yayınları

2010/197 sf.

gökhan gökdoğan



Başgüney'in yüksek lisans tezini bizlerle paylaşmasıyla ortaya çıkan eser, Türk sineması için yadsınamayacak bir yeri olan **Sinematek Derneği**'nin gelişimini, sinemamızın gelişimindeki etkilerini, o dönem Türkiye'sine getirdiği yenilikleri ve çeşitli gruplarla düştüğü fikir ayrılıklarını enine boyuna tartışmayı vaat ediyor.

Kitap birinci bölümde, önceliği sanatsal bir form olarak sinemayı değerlendirmeye verir. Sonrasında sözü 60lar ve 70lere, daha da önemlisi Türkiye ve Türk sinemasına getirene kadar çok da kendini belli etmeyen bir bütünlük içerisinde, dünya sosyo-kültürel tarihi, sinema tarihi ve aralarındaki ilişki üzerinde dolandırıyor. Ardından, dönemin Türkiye'sinin kültürel, sanatsal ve politik ortamını, içine sinemayı ve bazen de Sinematek Derneği'ni katık etmesiyle bitiyor.

İkinci bölümde ise tam da yazarın vaat ettiği gibi, konu Sinematek Derneği'nin oluşumu, o dönem Türkiye'sine kattıkları ve değiştirdikleri üzerinden ilerlemeye başlıyor. Derneğin, odağını kendini tanımaktan dünyayı tanımaya doğru kaydıran bir toplumu dünyanın değişik bölgelerinden gelen sanat filmleriyle tanıştıran dönemin kültür- sanat ortamına sağladığı katkılara değiniliyor. Üçüncü bölümde, derneğin **Ulusal Sinemacılar**'la düştüğü fikir ayrılıkları iki bakış açısından da değerlendirilip, önce derneğin içinden kopan **Genç Sinema Topluluğu**'ndan, sonra da derneğin odağının sinemadan siyasete kaymasından yani tabiri caizse çöküş döneminden bahsediliyor. Ulusal Sinemacılar'ın Batı'ya gereksiz öykünme olarak yorumlamasına rağmen Sinematekçiler'in evrensel sanata ulaşma olarak adlandırdığı sinema hareketi üzerine iki tarafın savunularını yaptığı bölüm, o dönem ülke sineması üzerine faydalı bilgiler aktarıyor. Doğu-Batı, Evresellik-Yerellik, Bireycilik- Halkçılık ve Gelişmişlik- Az Gelişmişlik eksenleri üzerinden tüm sinema gruplarının konumlandırılması dördüncü bölümün tartışma alanı olarak göze çarpıyor.

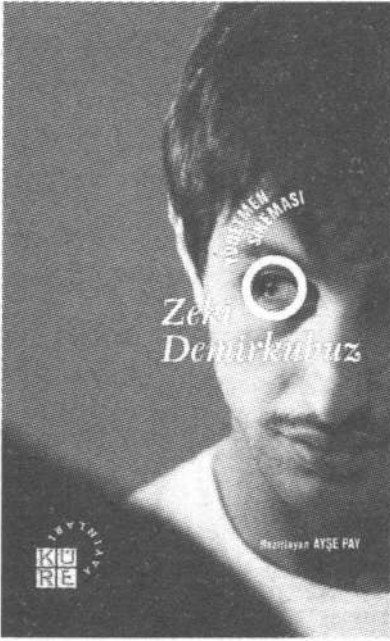
Sinema ve Devrim isimli son bölümde ise son 5-6 sayfaya kadar bırakın Sinematek Derneği'ni Türk sinemasından bile hemen hiç bahsedilmezken, **Godard** başta olmak üzere politik sinemanın öncüleri üzerinden sinemada biçim ve içerik sorunu politik bir bakış açısıyla ele alınıp, avangart ve üçüncü ülke sineması kavramları inceleniyor. Kitabın önemli problemlerinden biri olarak odağın Türk Sinematek Derneği baş-

lığından kaymasını gösterebiliriz. Kitabın girişinde, Türk sinema tarihi çalışmalarında yeterli ölçüde yer verilmemiş bu derneğe bir yer açmayı çalışmasının hedefi olarak belirten yazar, aynı hataya düşerek kitabının isminde kullanmasına rağmen, içerikte derneği yardımcı oyuncu olarak kullanıyor. Bir diğer problem olarak kaynak yetersizliği gösterilebilir. Yazılı olarak ulaştığı tek kaynak olan 'Yeni Sinema' dergisinin tüm sayılarına ulaşan biri olarak belirtmek istediğim şudur: Dergi ile verilen gösterim programlarının sayfa numarası taşımamasını, ciltlenmek için tasarlandıkları biçiminde yorumlamak dayanaksız. Programların sayfaları dağıtıldıkları dergilerin sayfa numarasını izleyecek biçimde numaralandırılmıştır. Ayrıca Frederico Fellini, Roberto Rossellini, Pierre Paolo Passolini, Saityajit Ray, Krzyssetf Zanussi, Mahmut Tali Öngören, Andre Wajda ve Maria Faranturi gibi hatalı isim kullanımları özensizliğin kanıtları olarak göze çarpıyor.

YÖNETMEN SİNEMASI: ZEKİ DEMİRKUBUZ

haz: ayşe pay
küre yayınları
2009/128 sf.

serap zeren



Reddedilerek var olmayı tercih eden, kötülüğü anlatarak erdemi anlatmanın peşine düşen ve '**Dostoyevski**, edebiyat olmasaydı sinemacı olmamda hem teknik hem manevi bir şeyim olmazdı' diyen **Demirkubuz**'un sinemasının sinematografisini, temalarının ortak söylemini, karakterlerinin içdünyasını ve yapıtlarının anlatı dilini çeşitli disiplinlerden gelen yazarlar psikanalitik ve felsefi açıdan çözümlemesini yaparak inceliyorlar.

Özellikle varoluşçu çerçevede ve **Dostoyevski** üzerinden ele aldıklarında veya **Heidegger**, **Nietzsche**, **Alain Badiou**, **Bakhtin**, **Barthes** gibi düşünürlerin gözünden karşılaştırdıklarında **Demirkubuz** sinemasının felsefi bir var olma noktasına gelemediğini; anlatımının arabesk patetik

olduğunu; karakterlerin sınıfsal kimliklerden, sosyolojik, toplumsal ve felsefi boyuttan çok yaptıkları eyleme odaklandıklarını; nihilizm, inançsızlık ve sıkıntı üzerine uzun demeçlerindeki umarsız tavrının sinir bozucu bir narsizm içerdiğini, öznesi olmayan kolektif bir söylem içinden seslendiğini; majör dil üzerinden minör bir sinema yaptığını ve anlatımının da kapalı bir anlamlılık içerdiğini vurguluyorlar.

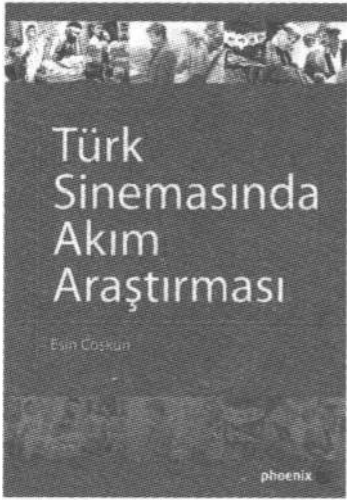
Kitabın sonundaki söyleşide **Demirkubuz** insanların genelde sırtlarını, akıllarını şahsi vicdanlarına değil de makama ve otoriteye dayandırdıklarını, karakterlerinin felsefi bir profil çizmesi için çaba göstermediğini ve hiçbir şeye hizmet etmediklerini, çıplak insanı anlattığını dile getiriyor. '*Daha dün yeryüzünü rastgele*

dolaştım, üzerinde dolaştığım binlerce yol beni hiçbir yere götürmedi; çünkü onlar başkalarının yollarıydı. Bugün yalnızca tek bir yolum var; nereye gittiğini tanrı bilir ama o benim yolum.’ diyen **Sartre**’ın **Sinekler** adlı romanının kahramanı Orestes gibi **Demirkubuz** da söyleşisinde ‘Benim yolum bu.’ diyor. Kendine ait dertleri, arayışları olan, sorgulamaya ve yaşadığını anlamaya çalışan ve rastlantılar sonucu sinemanın kapısına geldiğini söyleyen **Demirkubuz** ve sinemasını (ve anlamsızlığın anlamını) anlamamız adına önemli bir çalışma.

TÜRK SİNEMASINDA AKIM ARAŞTIRMASI

esin coşkun
phoenix yayınları
2009/92 sf.

erol büyükyazıcı



Türk sinema tarihi üzerine odaklanan hemen her kitabın izlediği yolda bir kez daha yürüyoruz. İzini sürdüğümüz şey **Coşkun**’un kitabın önsözünde de belirttiği gibi olmayan bir şey: sinemamızda bir akım bulmak. Yoksa niye yürüyoruz, biz de bilmiyoruz. Yürüyoruz. Aslına bakarsanız, olmayanın olmadığını ortaya çıkarmak da önemli bir iş.

İki bölüm olarak düzenlenmiş kitabın ilk bölümünde konumuzla ilgili olmayan bir başka yolda yürümeyi sürdürüyoruz. Bu bölüm başlangıcından 1960’lara kadar sinemamızın tarihini özetlemekte. Tiyatrocular Dönemi diye adlandırılan

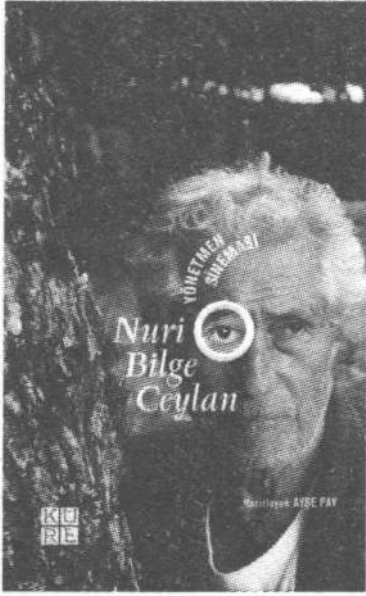
bu süreçte tiyatrocuların sinema üzerinde oyun, yönetmenlik veya konu seçimi açısından ne kadar etkin olduklarından ve bu dönem içinde yer alan 1915-48 yılları arasına **Muhsin Ertuğrul**’un vurduğu damgadan söz ediyor. Dönemin sonunda bir sonraki bölümde işlenen hareketlenmenin ilk örnekleri üzerinde duruluyor. Ve ikinci bölüm bu hareketlerin Türkiye’nin o zamanki siyasal ve toplumsal ortamından beslendiğini ve bu doğrultuda üretilen filmler olduğu üzerinde duruyor. Bu hareketler sırasıyla toplumsal gerçekçilik, halk sineması, ulusal sinema, milli sinema ve genç sinema başlıklarında işlenmekte ve yönetmenler, filmler ve yayınlardan yola çıkılarak bağlantılar açıklanmakta ve örnekler verilmekte. **Coşkun**, özet olarak akımların oluşması için nelerin gerektiğini ve nelerin eksik olduğunu açıklıyor. Meraklısının ilgisini çekecek türden bir kitap olduğuna şüphe olmasa da, bazı noktalara dikkat çekmek isterim. Metin kes-yapıştır tarzında kurulduğundan olsa gerek, alıntıdan geçilmiyor. Filmlerle ilgili yapılan açıklamalarda görülen orantısızlık, olasılıkla bazı filmlerin izlenmemiş olmasından kaynaklanıyor. Gereksiz bölümler şişirilmişken, akım araştırmasına odaklı bölüm yeterince işlenmemiş. Kitabı bir akımımızın bile olmadığı gerçeğiyle yüzleşmek üzere kapatırken, başka sorulara yanıtlar arıyoruz. Önsözde konumuzla hiç ilgisi olmasa da karşımıza çıkan ve yanıtını net olarak alamadığımız bir sorumuz oldu: Amerikan

sinemasında akım var mı, yok mu? Amerikan gerçekçi sineması denen akım hangi akım? Dönemin akımlarının sinemamızı etkilediği söylene de, kronolojik olarak bakıldığında ortada bir terslik var. Hollywood rönesansının ardındaki güç, bizim olmayan sinema akımlarımız olabilir mi?

YÖNETMEN SİNEMASI: NURİ BİLGE CEYLAN

haz: ayşe pay
küre yayınları
2009/76 sf.

burcu atahan



Sosyal bilimler üzerine olan yayınları okuyucularla buluş-turan Küre Yayınları ilgi alanına sinemayı da katmış görü-nüyor. Yönetmen Sineması dizisinde **Derviş Zaim**, **Zeki Demirkubuz** ve **Nuri Bilge Ceylan** kitapları bulunuyor. Dizinin **Ceylan** sinemasına odaklanan kitabının önsözü di-ğerlerinde de olduğu gibi **İhsan Kabil**'den. Filmleri hakla-rında hiçbir bilgi verilmeyen dört yazar değerlendirmekte. **Nuri Bilge Ceylan**'ın *Taşrası*'nı değerlendiren **Hilal Turan** Cumhuriyet'in kuruluşundan beri gerek politikadaki taş-raya yönelik söylemin, gerek romanlarda taşranın konum-landırılma biçiminin yarattığı çarpıklığın **Ceylan**'ın sine-masıyla kırıldığını belirterek; bundan hareketle **Kasaba** ve **Mayıs Sıkıntısı**'nı **Deleuze**'ün kristal öyküleme kavramıyla

örtüşdürür. **Ceylan** sinemasında taşra üzerinden iktidar, hiyerarşi ve otorite'nin na-sıl biçimlendiğini açıklamaya çalışır. *Kavramsal Bir Mesafe Olarak Uzak*'ta ise **Esra Bulut**, *Uzak*'ı taşradan kente göç ederek doğadan kopan insanın özüne yabancıla-şarak 'hiçleşmesi' çerçevesinde ele alır. Modern yaşamın tetiklediği bireysellikte öteki'ne olan mesafenin büyüdüğünü belirtip **Ceylan**'ın aidiyet, kimlik, mahremi-yet ve bellek kavramlarının altını çizdiğini söyler. Ayrıca **Ceylan**'ın filmografisini dönemlere ayırır ancak derinlemesine incelemesiz.

Yeni Kutsal'a Ödenen Bedel'le **Ayşe Pay** Tanrının yerini alan Sanatçı ve modernizm-le kutsallığını kaybeden dinin yerini kapatan Sanat'tan yola çıkar. Öyle ki sanat artık din ya da ahlak gibi kutsal kabul edilen eylemlerin çok çok üzerinde bir kutsallıkla sarmalar kendisini. Sanatın kendini var ettiği her alan kutsallaştırılıp sanatın sor-gusu da bir kenara atılır. Sanat bir put halini alır tapınılan. Böylece gerçek sanatı, sanat eserini ayırt etmek zorlaşır. **Ceylan** ise sinemanın sanat olduğu gerçeğiyle yüzleştirir bizi. **İklimler**'den yola çıkarak sanata yüklenen kutsallığın ortaya çı-kardığı soruların yanıtını bulmaya çalışır **Pay**. Ancak yanıtları ararken **İklimler**'de gerek kadın ve erkeğin konumlandırılış biçimlerini gerek karakterlerin kendi içsel bütünlüklerinin yaratımını tersten okumak ya da anlamak istediği gibi anlamak gibi bir yanılgıya düşer. Sanki değindiği **İklimler** değil de kendi kafasında oynat-

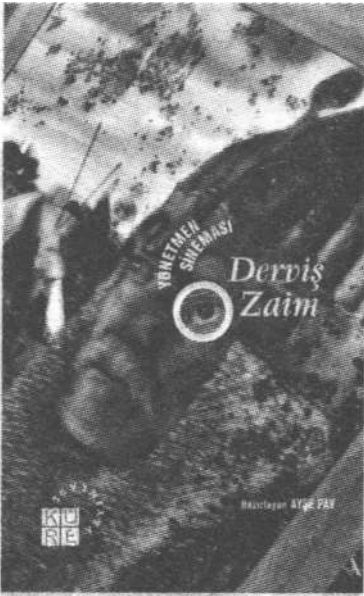
yan bir filmidir. Böyle olunca da filme yüklenen ve filminden çıkarılan anlam haliyle asıl anlamından kopup başka tarafa evrilir. **Fuat Er Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf**'ta fotoğraf ve fotoğrafik gerçekliğin **Ceylan** sinemasının hayati unsuru olduğundan hareketle fotoğrafın dikizleyen bakışının kentin görünen gerçeklerine değil karanlık köşelerine döndüğünü söyler. **Ceylan**'ın anlatısını açık uçlu imgeler üzerinden kurduğunu, işlenen konuların sinemamızda yeni olmamasına karşın farkın **Ceylan**'ın dilinde ve yarattığı mesafede olduğunun altını çizer. Keza **Üç Maymun**'da anlatılan klasik bir konu olmasına rağmen **Ceylan**'da bambaşka bir hale bürünür. Sesin kullanımı ise karakterlerin ruh hallerini ve iç çatışmalarını yansıtmaları bakımından önemlidir. **Ceylan**'ın diğer filmlerinde, işlediği taşra hayatının da kusurları olduğunu göstermesine rağmen **Üç Maymun**'da tam bir cehennem resmettiğini vurgular.

Kuramsal dayanağı olmamasına rağmen, **Ceylan** sinemasını anlamak isteyenlere yarattığı tartışma alanları sayesinde oldukça faydalı olacak bir kitap. Ancak **Uzak**'ın Cannes'da aldığı Jüri Büyük Ödülü'nün Jüri Özel Ödülü olarak yazılmasının burada da yinelenmesi gözlerden kaçmıyor. Kapak tasarımı ise yayınevinin içerik kadar görselliğe de verdiği önemin, bakmayı bilenlerden bakıldığını bilenlere yönelen bir sözün kanıtı.

YÖNETMEN SİNEMASI: Derviş Zaim

hazırlayan: ayşe pay
küre yayınları
2009/96 sf.

nagihan konukcu



Kitap, izini ancak geleneksel olanla yakından kurduğu ilişki sayesinde sürebildiğimiz **Zaim**'in, dilinin ve estetik anlayışının, yaşadığı toplumun tarihinden ve gündeminden beslendiği filmografisi ile beraber hayattaki 'değer üretme çabası'nı tartışmaya açıyor. Bunu yaparken de farklı yazarların **Zaim**'in filmlerine ilişkin kaleme aldıkları çözümlemelerden yararlanıyor. Çoklukla mekan-karakter-sembolizm odaklı bu çözümlemelerin temel tartışma alanı ise, **Zaim**'in başlangıç ve bitiş çizgisi arasında geçirdiği evrimlerin sinemasına yansıma biçimlerinin, filmleriyle yakınlık kurmamızda önümüze koyduğu engeller. Çözümlemelerin bu engelleri açıklığa kavuşturmak konusunda başarılı olduğunun altını çizmekte yarar var.

Çünkü **Zaim**'in filmografisinin yüzeyden dibe doğru giden anlatı eksenine karşın, yazarlar filmleri dipten yüzeye -geçmişten bugüne- bir bakışla irdeliyorlar; yönetmenin seyirci ile kurmadığı bağı, kitabın okuyucu ile kurması bu anlamda kayda değer.

Tabutta Rövaşata ile başlayıp **Nokta** ile şimdilik noktalanmış bir filmografi, tüm filmlerini izleyenler için **Zaim**'in Türk sinemasında nerede durduğu/nereye gittiği konusunda belirsizlik yaratır. Çoklukla seyircinin gözü önünde denemeye dayalı bu sinema anlayışı, kendisini temsil etmesinin önünü tıkar. Kitabın birincil niyeti, bu kendini açık etmezlik halinin, dilini yaratmak konusunda **Zaim**'i, filmlerine dahil olmak noktasında da bizi nelerden mahrum bıraktığını/bırakmış olabileceğini sorgulamaktır.

Tabutta Rövaşata'nın aidiyetsizliği, **Filler ve Çimen**'in rastlantısallık vurgusu, **Çamur**'un sembolik karmaşası, **Cenneti Beklerken**'in geleneksel dinamiği ve **Nokta**'nın suç ve ceza eksenli anlatısı hem **Zaim** sinemasının temsil ettiklerini hem de **Zaim**'in sinemasını temsil eden kavramları harekete geçirir. Bireyin çıkmazından, politik ilişki ağlarına; mitolojiden hat sanatına filmlerine katkı sağlayan konular ve malzemeler **Zaim**'in biçimsel kaygılarını güdüler, peki yan anlamlar arasında sıkışıp kalmış filmler ve bu filmleri güdüleyen gerçek niyetler, filmografisi üzerinden **Zaim**'i okumaya, onunla özdeşlik kurmaya ne kadar imkan tanır? **Zaim**'in bu özdeşliği bilinçli olarak kırmak için sergilediği mesafeli duruş, onu seyirciden uzak bir noktaya fırlatır; kitap bu anlamda okuyucuyu yakın bir noktaya geri getirip, seyircinin **Zaim**'e bir şans vermesini sağlıyor.

Filmlere ilişkin çözümleme yazılarından sonra **Zaim** ile yapılan bir söyleşiye de yer veren kitap hemen ardından da **Zaim**'in biyografisi ve filmografisini okuyucu ile paylaşıyor ki, bu içerik kurgusu kitabın kapak ve iç tasarımı ile birleşince, ortaya çoğu sinema kitabında yazık ki göremediğimiz özenli bir çalışma çıkıyor.

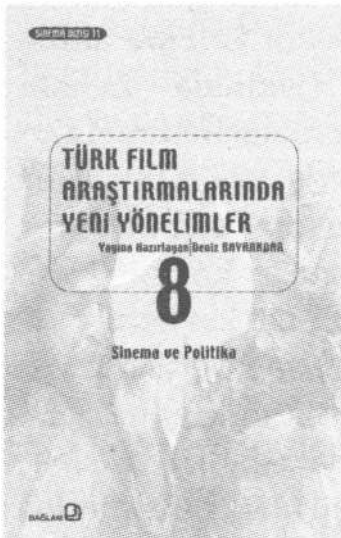
TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 8

yayın haz: deniz bayrakdar

bağlam yayınları

2009/438 sf.

doğu şenkoy



Tanıdık konferans dizisinin sekizincisi, ortaya çıkan kitabın hacmine bakılınca verimli geçmişe benziyor. Yazılar çoğaldıkça kendini yıldan yıla giderek hissettiren bir durum açığa çıkar oldu. Ya benzer bütün konferanslarda kabul görecektir kadar özgün, kapsamlı, özenli ve kalıcı yazılar ve öte yanda sıradan, yoksul, ham, uçucu yazılar. Bir de her iki sınıfta da bulunabilen tema dışı yazılar göze çarpmakta. Açılışı yapan **Ella Shohat**'ın *Kutsal Söz, Dünyevi Görüntü: Uyarıların Teolojileri*, **Serdar Öztürk**'ün *Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (18996-1923)*, bir **Ayşe Bayramoğlu-Deniz Ceyhan Arman-Sezin Bozacı** ortak yapımı olan *Darbe-Muhtıra Ortak Yapımı: Küçük Birey, Zahit*

Atam'ın ideolojinin sığ derinliğini aydınlatan *Türkiye'de Sinema İdeolojisi Hatırlarken* ve **Giacomo Manzoli**'nin yönetmeni anlamayanlara inat ince dokundurmalara bezediği *Pasolini'nin Politik Bakışının Çağdaş İtalyan Sinemasına Etkileri* adlı yazıları ele aldıkları konu üzerindeki birikimlerini belirgin biçimde ortaya koyarak konferansı zengin kılan ürünler olarak öne çıktılar.

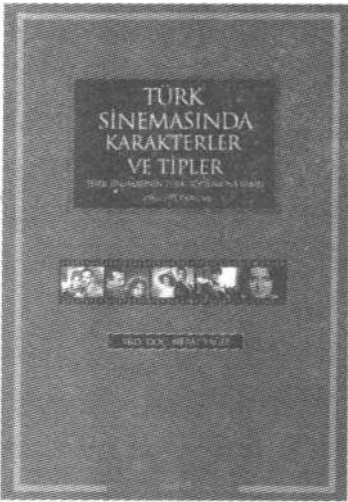
İki yazı var ki konferansın çitasını yükseltmelerine rağmen, farklı açılardan üzerinde durmak gerekiyor. Biri **Savaş Arslan**'ın *Jön Türk Shakespeare'in Hamletleri*, diğeri de **Dina Iordanova**'nın *Bu Kimin Hafızası? Balkan Sinemasında Suskun Anlatılar ve Seçici Hatırlama*. İlkinin bu seçkide ne aradığı, ikincisinin ise ulusal sinemanın politik söylem ve kimliğini nasıl kazanacağı üzerine yol göstericiliği üzerinde durulması gerekiyor. Ve konferansın doruğunda bir **Zeynep Tül Akbal Süalp** yazısı tek başına duruyor: *Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen 'Hiçlik' Kutsamaları*.

Okura küçük bir uyarı ile veda edelim. Bunun bir tercihten mi kaynaklandığını bilmiyoruz ama söyleşiler her daim bir fiyasko olma özelliğini koruyor. Katılımcılar ve hatta bazı yöneticilerin üzerine konuştukları konu hakkında içselleşmemiş bilgiye sahip oldukları veya ona bile sahip olmadıkları çok çabuk anlaşılıyor. Söyleşilerin ortalama düzeyini yükselttiğini düşündüğümüz sorulara yazık oluyor.

TÜRK SİNEMASINDA KARAKTERLER VE TİPLER

nebat yağız
işaret yayınları
2009/156 sf.

ender bazen



Tartışma alanı olarak odağına Türk sinemasında karakter ve tipleri yerleştiren çalışma, son dönemlerde ulusal sinema üzerine yoğunlaşan çalışmaların en ilginçlerinden biri. Çalışmanın zaman aralığının 1950-75 arası olarak seçilmiş olması, dönemin materyal zenginliğinden kaynaklanmış olmalı.

Seçili dönemin karakter ve tiplerinin köklerini aramak için işe geçmişe uzanarak, bir başka söylemle geleneksel sanatları araştırarak başlayan **Yağız**, ardından bu zaman diliminin sosyal-kültürel-ekonomik yapısını ve bu yapının sinema ile olan karşılıklı ilişkilerini ağırlıklı olarak perdeye yansıyanlar

üzerinden aktarıyor. Bu arada kısa süreliğine 1950 öncesine de giderek bir karşılaştırma yapma fırsatı da veriyor.

Kitabın ana damarını barındıran üçüncü bölüm sinemadaki yıldız sistemine değindikten sonra, karakter ve tiplerin seyirci gözündeki önemini, senaristin anlatısında bir araç olarak onları nasıl tasarladığını ve yönetmenin elindeki insan kay-

naklı bu materyali nasıl kullandığını örnekler vererek açıklıyor. Örnekler ulusal sinemada öne çıkan tiplerin özelliklerinin ortaya konulma aşamasında anahtar rol oynuyor. **Yağız**, sinemamızdaki tiplerin geleneksel sanatlarla olan bağlarının geçmişten geleceğe nasıl biçimlendiği konusunu dönemin filmlerinden tanış olduğumuz tiplerle açıklayarak çalışmasına noktayı koyuyor.

Sunulan bilgilerin ağırlıklı kısmının yineleme olması akademik format gereği olsa da, az rastlanır bir durum olarak eski-yeni tüm kaynakların amaca uygun kullanılması ve çalışmaya özel gerçekleştirilmiş söyleşilerle desteklenmesi ibreyi artıya çeviriyor. Aynı biçimde ilk bölümde kesinlik taşıyan söylemleri sinemanın doğasına uygun bulmayan okurlar da çıkacaktır, ancak bu saptamaların sırtını özellikle tiplerle dayayan ticari sinemayla ilişkilendirilmesi gereği açık. Sinema kitaplığımızda olması gereken bir kitap ama arayanı soranı bilir, bulunması zor.

SENARYO KİTABI

Öktem Başol
pana film yayınları
 2010/622 sf.

doğu şenkoy



İşin başlangıç noktasının ne olduğunu bilenler için senaryo-nun önemi yadsınamaz. Ancak iş öğrenmeye gelip dayanınca kimden, hangi kaynaktan, hangi filmler, hangi okuldan gibi soruların ardı arkası kesilmez. Senaryo denince bütünlüklü, kapsayıcı bir kitap önerebileni de bulamazsınız. Tarihsel, hukuksal, formal veya örnekleme açısından zengin bir kaynak arasanız kendinizi çıkmazda bulursunuz. Çeviri kitaplar terminolojik açıdan sorunlar yaratır. Deneyimli senaristler güç gösterisi yapmak için varını yoğunu ortaya koyar ama yazdıklarını bir tek kendileri anlar. Bu işin çok denklemlili bir kimya

sorunu olduğu unutulurken ortaya konan formüller -hele bir de tek atımlık da olsa tutmuşsa- kanun gibi sunulur.

Öktem Başol'un ***Senaryo Kitabı***'na gelince, kimden sorusuna güçlü bir alternatif, kaynak arayışına doyurucu bir yanıt ve örnekleme zenginliğiyle zirveye oturan bir eser. Senaryoya tarihsel geçmişinden bakarak yaklaşması, biçimsel veya teknik olarak değişen gereksinimlere nasıl uyum sağladığını açığa çıkarması, dramatisasyonun gelişim aşamalarını sergilemesi, senaristin elindeki kozları örnekleriyle ortaya koyması ve senaryo formları arasındaki girift yapıyı göstermesi eserin değerini arttıran özellikler.

Senaryo terminolojisinin oldukça doyurucu ve anlaşılır biçimde kullanılmış olması, konuya duyulan ilgiyi ve sahip olunan birikimi yansıtıyor. Ana dilde yazılmış

olması ise piyasadaki rakipleriyle arasındaki olası karşılaştırmaları lehine çevirebilecek önemli bir özelliği.

Kitabın ayrıntı zenginliğinin örtük bir olumsuz açılımı da beraberinde barındırdığı düşüncesindeyim. Kısaca, bilgi bombardımanının ters tepmesi bir olasılık. Eser üç beş okumayla özüksenecek cinsten değıl. O, çok tipik bir kaynak kitap. Bu arada, hafif ve taşınabilir bir versiyonunun kullanımını kolaylaştıracığı kanısındaım.

YÖNETMENLERİN İZİNDE MACAR SİNEMASI

tolga yalur
phoenix
2009/168 sf.

doğı şenkoy



Dünya sineması içinde kendine özgülüğüyle ayrıksı bir yerde duran, ülkemizde meraklısı çok olsa da bilen az olan Macar sineması üzerine dilimizde kaleme alınan bu ilk kitap, her şeyden önce **Tolga Yalur**'un Macar sinemasıyla kurduğu ilişkinin içtenliğiyle göz doldurmakta. Yazarın sunuş bölümünde de değindiğı üzere film ve yazılı materyallerine ulaşılması çok da kolay olmayan bu sinemaya dair sınırları dar tutulmak zorunda kalınmış bir çalışma olsa da Macar sineması adına sahip olunması gereken ilksel bilgileri kapsayıp, bu sinemaya dair bütünlüklü bir resim sunabildiğı için önemli bir noktada durmaktadır.

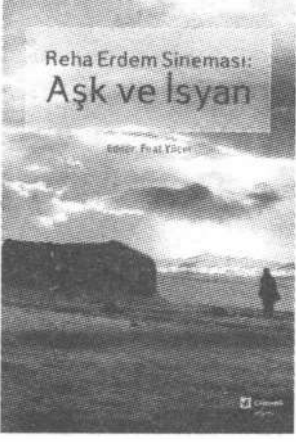
Yedi ana başlıkla bölümlenen çalışma, Macar sinemasını bir hat olarak belirlenen sosyalizmin öncesi ve sonrasındaki durumu üzerinden **Zoltan Fabri, Zoltan Huszarik, Istvan Szabo, Miklos Jancso, Marta Meszaros, Karoly Makk, Bela Tarr** gibi pek çok yönetmen eşliğinde incelemeye çalışmakta. Yönetmenlerin sinema özgeçmişlerini es geçmeden, önemli filmleri üzerinden sinemalarının temel izlekleri vurgulanıp hem onların meydana getirdiğı Macar sineması hem de bu sinema içinde durdukları yere değinilerek, genel bir çerçeve çizilmektedir. Kitabın Doğı ve Orta Avrupa sinemalarında köklü bir geleneğe sahip olan canlandırma sinemasına değinilen son bölümü, Macar sinemasının bu önemli kanadına dair de genel bir çerçeve çizerek alanla ilgileenecek olanların yola çıkış bilgilerini barındırmaktadır.

Yalur'un bu ilk çalışmasının incelediğı konuya dair çizdiğı genel çerçeve, Macar sinemasına dair daha ayrıntılı ve geniş bir okuma yapmaya özlem duyanların beklentilerini karşılayamayarak eleştiri mekanizmasını işletebilir. Ancak yazarın daha kitabın başında açık ettiğı niyeti ve oluşturduğu hattı belli etmesi bizim eleştirimizin yönünü buradan editoryal çalışmaya kaydırmamıza neden olmakta. Kitapta karşıımıza çıkan dizgi ve redaksiyon hataları ile görsel kalitesinin düşüklüğü editoryal çalışmanın zayıflığına işaret ederken, yazar-editör işbirliğinin çalışmalardaki önemini de bir kez daha gözler önüne sermekte.

REHA ERDEM SİNEMASI: AŞK VE İSYAN

editör: fırat yücel
çitlembik yayınları
2009/191 sf.

dursun veli es



Kesin olan şu: Bir yönetmenimizin dünyasını hem bir bütünlük içinde hem de tematik çerçevelerin daraltılmış alanında işleyerek bize yakın kılmak için harcanan çabaların en doyurucu örneklerinden biri karşımızda durmakta. Çerçeveler hayatımızda ve sinemada ne kadar kesişiyorsa kitapta da o kadar kesişmekte. Hayatın akışında sıkıcı olan ne varsa, burada, düzenlenmiş haliyle sıkı dokunmuş bir dünyaya evrilmekte.

Erdem sineması yaralardan sızarak insana ulaşır. Yarattığımız ve yaratılan sınırları aşmak için hayalleri yardıma çağırdığı da olur.

Söz geçiremediğimiz ruhumuz ve bedenimizle düşe kalka yol alır, örseleniriz. Sınırları çizilen oyun alanımızda soluğumuz yettikçe çevremizi yontmaya çalışırız ve onun yontuları bizim yaralarımız olur. Derken önceki yaraları küçümseyen edasıyla aşk çıkagelir, çoğu zaman davetsizce. İşte **Aşk ve İsyan** bu kaotik yapıyı ince ince işliyor. Gerçeklik-hayal çizgisi, kültür, kent-taşra ikiliği, beden ve/veya karakter temelli çatışmalar, modernitenin sürüklediği ve aşkın ilgi alanı olarak seçtiği karakterler... Filmler yazıları doyurucu kılıyor; kurgulanmış söyleşiler de bir o kadar besleyici. Odaklanması gereken bölüm ise **Reha Erdem** imzasını taşıyan ve kitabımıza adını veren son bölüm. Ve bizim de bir iki söz etmemizin nedenidir.

Bir kırılma noktası olan **Beş Vakit**, **Erdem** sinemasının tanımadığı bir dünyaya uzaktan bakabilmesinin zengin getirisini taşır. Zamanın kendi haline bırakıldığı bir coğrafyada bulunmak; insanı kendinden uzak ve ne kadar büyürse büyüsün küçük kılan, kazanma hırsında ve para tutkusunda boğan çılgın kalabalıktan uzağa düşmek yönetmenin en sonunda demlenmesini sağlamıştı. Onun düşünsel gözü akıp giden hayatı bütün parçalanmışlığının izlerini sürerek çözümlemiş olsa da üzerine düşen kentin gölgesinden sıyrılamamıştı. Düşüncesini, insana sadece tüketen bir mal olmasını buyuran kentin görünmez elleri kısıp almıştı.

Çıkmazı gören insan eğer bir düşünen insansa çıkışı arar. Aramayan bir dünyanın arayan bireyinin portresi çok grotesk ve yaşamla ilintili olmaktan uzaktı. Durduğu yerde duran taşra ise, taşra düşününün zenginliğinin farkında bile değil. Ona dışarıdan bakan, taşıdığı kentli değerlerin üstten bakma alışkanlığının boşunalığını anlayarak bakabilen bir göz kavrar önemini.

Kendine ihsan edilen perdeye sırtını çevirip kendi perdelerini yaratmak için yaralarına film çekirtmeyi, film çekerken acı çekmeyi, hayatın akıntısına karşı kürek çekmeyi göze alan bir yönetmenin sinemasını anlamak yolunda elinden çok şey gelen bir yol arkadaşı bu kitap.

Sinema ve Felsefe

Dosya

Görmenin Önselliği
ve Sinema

Sinema ve Felsefe

Metropolis'te
Aydınlanma'nın Diyalektiği

Béla Tarr'ın Gerçekliği Yaratıcı Keşfi'nde
Sanat ve Felsefe Olarak Sinema

Sartre, Hiçlik Felsefesi ve
Modern Melodram

Sinema ve Felsefe
İlişkisi Üzerine
Bir Soruşturma

GÖRMENİN ÖNSELLİĞİ VE SİNEMA

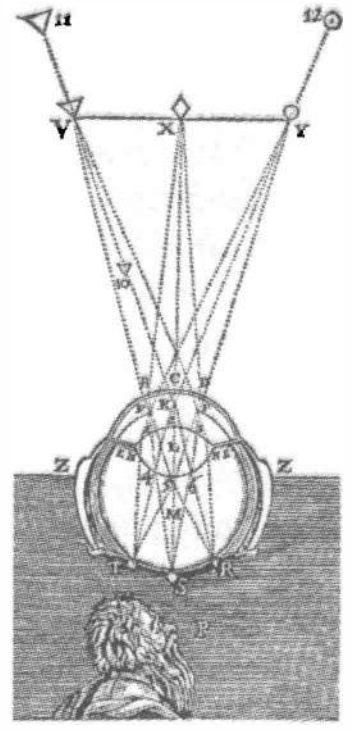
muhammet gözütok

Felsefe ile bilim arasında var olan yakın ilişki, felsefe ile bilimin bir arada anıldıkları eski dönemlere dayanır. Bilimsel kuramlar felsefi görüşleri etkilemiş olduğu gibi felsefi görüşler de yeni bilimsel kuramların gelişmesine önayak olmuştur. Optik ile felsefe arasında da böyle bir ilişki vardır. Bir filozofun epistemolojisine bakıldığında o filozofun görmeye ilişkin düşüncelerini tahmin etmek zor değildir. **Platon**'un optiğe ilişkin düşünceleri ile onun felsefi sistemi arasında sıkı bir bağ görülür. Aynı durum **Aristoteles**'in görüşlerinde de söz konusudur. Fotoloji ile felsefe arasında da buna benzer bir bağ **Derrida** tarafından kurulmuştur. Hatta **Derrida** felsefe tarihinin bir fotoloji olduğunu ileri sürece kadar bu bağın güçlü olduğuna inanır (Vasseleu, 1999: 20).

Optiğin ya da geleneksel adıyla görme biliminin çıkış noktası, ışığın kaynağı saptanması sorunudur. Görmeyi mümkün kılan ışığın kaynağı göz müdür, yoksa nesne midir? Optik bu sorunun yanıtlanmasına ilişkin verilen çabalar sonucunda gelişmiştir. Bu alana ilişkin bilim tarihinde iki egemen görüş bulunur. Birinci görüş **Eukleides** ve **Platon**'un da savunmuş olduğu *extramission* da denilen, ışığın kaynağının göz olduğunu ileri süren Gözışın Kuramı'dır. Bu kurama göre gözden çıkan ışık ışınları bir koni şeklinde yayılırlar ve ışın nesneye ulaştığında görme meydana gelir. Böylelikle göz o nesneyi algılamış olur. İkinci kuram ise *intromission* olarak da adlandırılan, **Aristoteles**'in de savunmuş olduğu Nesneışın Kuramı'dır. Bu kurama göre ışık ışınları nesneden çıkmakta, göze ulaşarak gözün o nesneyi algılamasını sağlamaktadır (Topdemir, Hüseyin Gazi; Unat, Yavuz: 2009: 123).

11. yy.da **İbn el-Heysem** Gözışın Kuramı'nı üç temel kanıtla çürütmüş ve ondan bu yana bilim tarihinde Gözışın Kuramı'nı kimse savunmamıştır. Ama bu kuramın savunmuş olduğu görme biçimine paralel epistemolojik görüşler **İbn el-Heysem**'den sonra da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Kartezyen felsefi dizge genel olarak böylesi bir kurama dayanmaktadır. Hatta **Levinas**, sadece Kartezyen felsefenin değil, bir bütün olarak Batı felsefesinin buna benzer bir kurama dayandığını belirtir. Ona göre Kartezyen felsefede varlığın belirliği muhtemelen bir görünüşten ibarettir (Levinas, 2003: 130-131). **Heidegger**'in de belirtmiş olduğu gibi Kartezyen felsefe 'Cogito ergo sum' önermesiyle şeylerin ve var-olanların tüm bilinçliliğini, bir bütün olarak, tüm pekinliğin sarsılmaz temeli olan insan öznesinin özbilincine aktarır (Turan, Bir Kez Daha Cogito Ergo Sum). Böylelikle Kartezyen anlayış, özneyi gerçekliğin temsilcisi olarak görür. Bu anlayışa göre özne, bakışını nesneye yönlendirir, bu bakış nesneyi kavrar ve tekrar özneye döner. Böylece özne nesnesini kavramış olur. Bu şekilde tanımlanan bir bakış **Levinas**'ın belirttiği gibi İthaka'dan yola çıkan Ulyses'in yıllar sonra da olsa şaşmaz bir şekilde tekrar evine dönmesine benzer (Levinas, 2003: 134).

Görme ediminin bu şekilde tanımlanması, radarın çalışma sistemine benzemektedir. Radar, göndermiş olduğu dalgaların tekrar kendisine dönmesiyle nesneleri tanımlar. Radar örneği Kartezyen görme kuramına oldukça uygun düşmektedir. Zira radarla tanımlanan cisim perspektiften ve derinlikten yoksun bir şekilde görülür. Analitik geometrinin yardımıyla tanımlanan nesne x-y koordinatı içinde konumlanır. Bu tarz bir görme, içinde olduğumuz dünyayı bir çevren olarak görmez, onu karşımıza alır. Oysa bir şeyin oradalığı ya da bu-radalığı derinlikten yoksun bir görme ile oluşmaz. Yakınlık ya da uzaklık görmedeki derinlik algısı ile ortaya çıkar. Derinliğin olduğu bir görme ise ancak görenin görülen çevren içinde yer aldığı bir durumda mümkündür. Oysa Kartezyen görmede gören özne görülen çevrenin dışında konumlanır. **Merleau-Ponty**'nin de belirtmiş olduğu gibi **Descartes** *Dioptrique*'de uzayı, üçüncü bir tanığın ya da onu yeniden kuran ve üstünden uçan bir geometricinin göreceği nesneler arasındaki ilişkiler ağı olarak tanımlar. Oysa ki biz, uzayı dış zarfına göre görmeyiz, onu içeriden yaşarız (Merleau-Ponty, 2006:59).



Gözün Kuramı'nın çekiciliği görme edimini gören açısından aktif bir eyleme dönüştürmesinde yatar. Zira Nesne'nin kuramında görene oldukça pasif bir rol biçilmiştir. Bu kuramda gören, sadece algı verilerinin yöneldiği bir hedef konumundadır. Nesne'nin Kuramı çerçevesinde açığa çıkan görme ediminin kendisi, nesnenin ve o nesnenin yansıtmış olduğu ışığın sonucudur. Bir şey görüyoruz çünkü o şey gözümüzün duyumsadığı bir ışık yansıtmaktadır. Bu tür bir görme ediminin kaynağı eylemin kendisinde değildir. Görme ediminin kendisi, görülen nesnelerin bir sonucu olarak açığa çıkmaktadır. Görülen nesneler görme ediminin kendisine önseldir. Peki, sinemada ortaya çıkan görme edimi böyle bir görme edimi midir?

Bir sanat olarak sinema, kamera ve perde olmak üzere iki önemli süreçten oluşmaktadır ve bu iki süreç sinemada açığa çıkan görme ediminin oluşturulmasında oldukça önemlidir. Kamera, sinema filminin üretimindeki en temel araçken perde de filmi izleyici ile buluşturan araçtır. Kamera, izleyicinin gözü gibi durmakta, birileri adına görme ediminde bulunmaktadır. Perde ise filme konu olan görsel içeriği göstermekte, dünyanın görsel bir temsilini gerçekleştirmektedir. Kamera bizim adımıza görürken perde de dünya adına görünmektedir. Perdede görünen dünya-çekim sonrası değişiklikler göz önünde bulundurulmadığı takdirde- kameranin gördüğü dünyadır. Sinemada öncelikle bir görme edimi gerçekleşmekte, sonra da buna bağlı olarak bir görünme edimi gerçekleşmektedir.

Görüleceği gibi sinemada açığa çıkan görme edimi ile doğrudan görme arasında oldukça önemli bir fark bulunmaktadır. Doğrudan görmede görme edimi görülenin bir sonucu iken sinemada açığa çıkan görme edimi görülene önseldir. Sinema,

doğrudan görmeyi tersine çevirmekte, görmeyi görünmeye önsel kılmaktadır. Öncelikle birileri görme ediminde bulunmakta ve sonra kamera aracılığıyla gördüğünü perdeye yansıtmaktadır.

Kameranın gördüğü şey sanatsal görünün ya da öngörünün sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. Sinemada elbette ki kamera ile perde arasındaki süreçte, yani çekim sonrası süreçte bir dizi işlem yapılmaktadır. Şöyle ki kameranın çektiği görüntüler kurgu ve montaj gibi çalışmalarla değiştirilmekte, yeni bir boyut kazanmaktadır. Kurgu ve montaj da sinemada görme ediminin görülene önselliğine ve görme ediminin görülene olan aşkınsallığına yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Sinemada görme ediminin görülene önsel olarak açığa çıkması, sinemanın da resim sanatı gibi bir tür görme biçimi olduğunu göstermektedir. Sinemanın bu özelliği filmi dünyanın bir temsili olmaktan çıkarır. Sinema bu sayede olanın dışına çıkabilir, olması gereken ile olası olana yönelebilir. Temsillik iddiasının ortadan kalkması ile birlikte imge artık bir gerçekliğe referansta bulunmaz. O daha çok dünyaya yönlendirilmiş bir bakıştır artık. Perdeye yansıyan ise kendini gerçeklik olarak sunmayan bir görüdür.

Bazı filmlerin başında, filmde geçen olayların gerçek olaylara dayandığı belirtilir. Bu sayede filmin kurgusal olmadığı anlatılmak istenir ve seyircinin filmi inandırıcı bulması beklenir. Bu tür filmlerde bir gerçeklik iddiası vardır ve Antik Yunan'dan günümüze kadar süren gerçeklik ile görünürlük arasındaki bağa atıfta bulunulur. Oysa gerçeklik ile görünürlük arasındaki bu bağ o kadar güçlü olmadığı gibi, bir olayın bir kez yaşanması, aynı olayın tekrar yaşanacağı anlamına gelmez. Aynı şekilde, yaşanmamış bir olayın hiç yaşanmayacağı da söylenemez. Gerçek olaylar üzerine yapılmış filmler bir yana belgeseller dahi kurgusaldır. Ama kurgusallık sinemayı dünyadan koparmaz, sadece farklı deneyimlere çağrıda bulunur, olası olanı görmeye çalışır.

Temsillik iddiasında bulunmayan bir görü elbette ki dünyadan bağımsız bir görü değildir. Böylesi bir görüde görülene aşkın olan bir şeyler vardır. **Merleau-Ponty**'nin de belirtmiş olduğu gibi bu aşkınsallık dünyayı insana içkin kılan Kantçı aşkınsallıktan ziyade Husserlci bir şekilde özneyi dünyaya yönelik gören bir aşkınsallıktır (Merleanu-Ponty, 1994:40). **Husserl**'in bahsetmiş olduğu görüsel bilinç dünyaya yönelik bir görüsellikten oluşur. Kamera ile perde arasında kurulmuş olan bu bağ dünyayı bize getiren bir bağ değildir. Bu bağ olsa olsa bizi dünyaya götüren, onunla yeni ilişki ağları oluşturan bir bağdır.

Doğrudan görme ediminde özne görülen çevrenin bir parçası konumundadır. Ağacın dallarını sallayan rüzgar, buna tanıklık eden benim yüzüme değmektedir. Gölün donmasına neden olan soğuk havadan dolayı ben de üşürüm. Bana doğru hızla gelen bir otomobilden sakınıyorum. Bu çevren içinde hareket etmekteyim ve gördüğüm şeylere etkide bulan etmenler aynı şekilde beni de etkilemektedir. Oysa kamera,

çevren içinde refleksler veren diğer öğelerden daha sınırlı bir şekilde hareket eder ve oraya dair görsel ve işitsel duyu verilerinin dışında hiçbir duyu verisini iletmez. Kameranın o çevrene ilişkin gördüğü her şey izleyicinin dışındaki birinin deneyimidir. Havanın sıcak olduğunu başka birinin alnındaki ter damlacıklarından anlarım, ama hissedemem. Bana ürkütücü gelmeyen bir manzaranın başka birinin hızlı bir şekilde soluklandığını izleyerek ürkütücü olduğunu anlayabilirim.



Sinema filmi elbette ki bir başkasının dünyaya ilişkin görme edimidir. Bu görme edimi kamera aracılığıyla gerçekleştirilmiş ve benim de bunu görmem için perdeye aktarılmıştır. Yani doğrudan olmayan bir görme deneyimi benim görmem için sunulmuştur. Bu sayede ben bir başkasının görmüş olduğu dünyayı görmekte, bir başkasının deneyimini izlemekteyim. Ama bu deneyim hiçbir zaman benim ulaşacağım bir yerde değildir. Bu deneyim benden bağımsız bir şekilde durmaktadır. Bu bağımsızlık perdedeki görüntülerin tamamen tüketilmesini engeller. Bu nedenle perde hep izlenilir. İzleyici izlediğini yakalayamaz, hep onun peşi sıra gider. Bu yakalayamama hali **Levinas**'ın asimile edilemez olan başka'sının kavranılamazlığı gibidir. **Le-**

vinas, Ulyses'in yolculuğuna benzettiği Batı Felsefesine karşı, İbrahim peygamberin Urfa'dan ayrılmasıyla başlayan yolculuğunu öne sürer. Bu yolculuğun terminali, varacağı nokta öngörülmemektedir. İbrahim peygamber çocuklarına ve torunlarına Urfa'ya dönmeyi de yasaklamıştır. Aynı'dan başka'ya dönük başlayan yolculuk hiçbir zaman sone eren bir yolculuk değildir. Perdeye yönlendirilen bakış Ulyses'in yolculuğundan ziyade İbrahim peygamberin yolculuğuna benzemektedir.

Perdede görülenler olmuş bitmiş şeylerdir. Onlar başka birinin gördükleridir ve başka bir zamana aittirler, hiçbir zaman benim ulaşabileceğim bir şimdide yer almazlar. Bu, doğrudan olmayan görmenin vermiş olduğu bir erişilemezliktir. Bu durum gördüğü her şeyi elde eden, aynılaştırarak onu tüketen insan düşleminin sonudur. Böylelikle, görmenin görülene önsel olduğu sinema, **Levinas**'ın belirtmiş olduğu o hiçbir zaman erişemeyeceğimiz, aynılaştıramayacağımız bir başkanın varlığını bize hissettirir.

Kaynaklar

- Levinas, E. (2003). *Sonsuza Tanıklık*. (çev. Atıcı M. vd.). İstanbul: Metis Yayınları.
 Merleau-Ponty, M. (1994). *Algının Fenomenolojisine Önsöz*. (çev. Atıcı M.). İstanbul: Afa Yayınları.
 Merleau-Ponty, M. (2006). *Göz ve Tin*. (çev. Soysal A.). İstanbul: Metis Yayınları.
 Topdemir, H.G. ve Unat, Y. (2009). *Bilim Tarihi*. Ankara: Pegem Akademi.
 Turan, E. R. (2006). Bir Kez Daha Cogito Ergo Sum. *İnsancıl*. 192
 Vesseleu, C. (1999). *Işığın Dokusu*. (çev. Sarıkaya A.). Ankara: Öteki Yayınevi.

SİNEMA ve FELSEFE

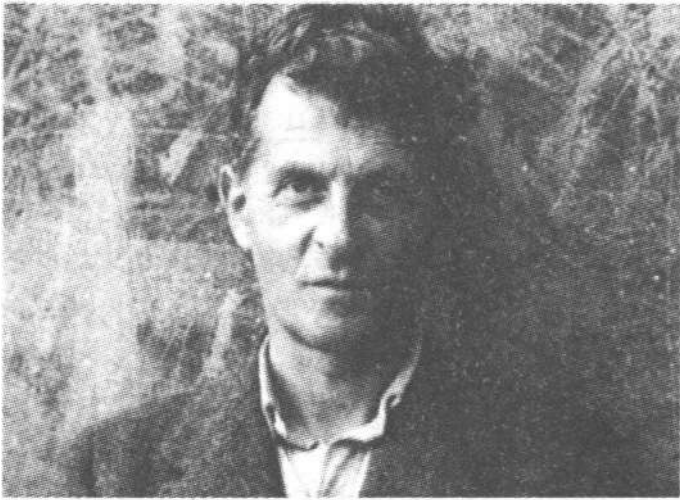
hakan savaş

Sanat ve Felsefe

Sinema ile felsefe arasında kurulacak her türlü bağda; felsefenin penceresinden sinemaya bakışta ya da sinemanın penceresinden felsefeye bakışta belirleyici olan unsur, bakış sahibinin sanattan ve felsefeden ne anladığıdır.

Felsefenin ne olduğu, tanımı, anlamı ve işlevi konusu, herkesin üzerinde uzlaşmaya vardığı bir konu değildir. Öyle ki, felsefe tarihinde ne kadar filozof-düşünür varsa o kadar da felsefe tanımı olduğu bile ileri sürülebilir. Felsefe sözcüğünün kendisinden hareketle 'phileo(sevgi)-sophia (bilgi)', bilgi-bilgelik sevgisidir demek de naif bir yaklaşımdan öteye gidememektir çünkü biliyoruz ki bugün aranan bilgi, her insanda doğuştan varolduğu kabul edilen merak sonucunda oluşan ve sevgiden kaynaklanan bilgiden çok, insanın önce doğa, sonra da hemcinsi üzerindeki iktidarını, gücünü arttırmasını sağlayan bilgidir.

Felsefeyi tanımlamak ne kadar zor ise sanatı tanımlamak da o kadar zordur, hatta daha da zordur. Belki de bu zorluk nedeniyle, ünlü ressam **Picasso**, kendisine sanatın ne olduğu sorulduğunda, 'benden sanatın ne olduğunu söylememi istiyorlar, bilseydim kendime saklardım' derken son derece haklıdır. Yine benzer nedenle, **Sanatın Öyküsü**'nü yazan **E. Gombrich**, bu ünlü eserinin daha ilk sayfasında 'Aslında sanat diye bir şey yoktur, yalnızca sanat eserleri ve sanatçılar vardır.' derken, sanatın genel geçer bir tanımının yapılamayacağını vurgulamak ister.



Eğer tanımlamak bir kavramın işaret ettiği şeylerin tümünde bulunan ortak özelliği, özü bulmak, bilmek demekse sanatın da felsefenin de bir tanımı yapılamaz diyebiliriz. Bu durumda, sanatta felsefeyle bakmak ve bu bakışı bazı sonuçlara bağlamaya çalışmak, iki bilinmeyenden bir bilinen çıkarmak için uğraşmaktır ki, bu uğraşın da boş bir çabadan öteye gidemeyeceği açıktır. Bu durumda ne yapılabilir? Belki de

çıkış yolunu gösterecek olan, çağdaş felsefeye damgasını vurmuş bir filozofun, **Wittgenstein**'in şu sözleridir:

'Bir kavramın anlamını bilmek, o kavramın işaret ettiği bütün şeylerin sahip olduğu ortak özelliği bilmek demek değildir. Kavramın nerede kullanıldığını ve o kullanıldığı yer itibarıyla işaret ettiği şeylerin ne olduğunu bilmek, tanımak gerekir.'

Bu sözler bizi tanımlamaya değil anlamaya çağıran sözler ve öneri gayet açık: Kavramı tanımlamaya, dolayısıyla o kavramın işaret ettiği şeylerin tümünde bulunan ortak özelliği bulmaya çalışmak yerine kavramın işlevine bakın diyor **Wittgenstein...**

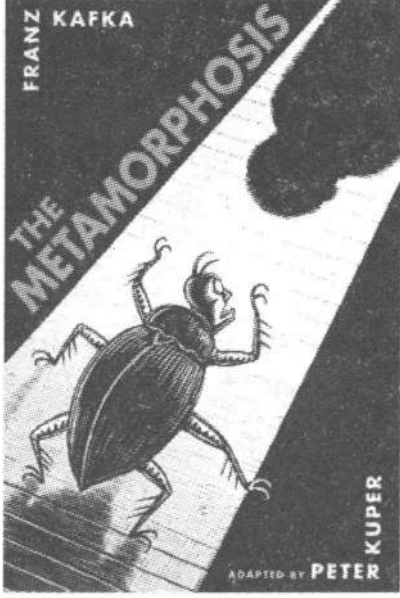
Öyleyse sanata felsefeyle bakarken, bu iki etkinlik arasında bir ilişki, bağ kurarken yapmamız gereken şey felsefenin ve sanatın işlevine bakmak olmalı... Bu da kolay bir iş değil elbette ama hiç olmazsa içinden çıkılması tamamen olanaksız bir sorun değil. Felsefenin ve sanatın işlevine, işgörüsüne ilişkin de bugüne kadar çok şey söylenmiş, farklı düşünceler ileri sürülmüştür. 'Felsefe ölmesini öğrenmektir'den başlayarak, felsefe kavramlara açıklık getirmektir, dizgeli düşünmektir, dil ile dünya arasındaki ilişkilerin sorgulanmasıdır, sürekli bir alternatif arayışıdır, her şeye dair soru sormaktır, soru sormaktan çok verilmiş yanıtları sorgulamaktır, şüphe duymaktan hiç vazgeçmemektir vb. pek çok işlev yüklenebilir felsefeye... Benzer şekilde sanatın işlevi için de çok şey söylenebilir, söylenmiştir: Sanat erdemli bir hayatın yol göstericisi olmalıdır; insan ruhunun kötü, olumsuz yönlerinden arınmasına (katharsis) yardımcı olmalıdır, sanat ahlaka, özellikle de toplumsal ahlaka hizmet etmelidir, dine hizmet etmelidir, sanat sanat içindir, sanatın işlevi estetik yaşantı ve estetik kaygı uyandırmaktır, anlatılardır; öykü anlatmaktır vb.

Her ne kadar felsefenin öncelikli işlevi, ele aldığı, sorguladığı konuya bağlı olarak değişse de sanatın hiçbir zaman değişmeyen öncelikli, birinci dereceden önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu işlev de insanın kendisini tanıması, anlamasıdır. Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır da denebilir. Öyleyse felsefe ve sanat arasındaki ilişkide ilk belirlenmesi gereken (aynı zamanda belirleyici olan) şey 'insan'dır. İnsanın ve insanın anlam, değer dünyasının sorun olduğu yerde felsefe ve sanat ortak bir paydada buluşmuş demektir.

Aynı Soru-Sorun, Aynı Diller...

Felsefenin ve sanatın sorusu da sorunu da aynı olduğu zaman, yani doğrudan doğruya 'insan' soru-sorun olduğu zaman ortak bir noktada buluşulmuş demektir fakat sanatın ve felsefenin kendilerine özgü yöntemleri, dilleri gereğince hala önemli ayrımlar vardır. Bu ayrımlardan ilki felsefede insanın ancak kavram düzeyinde varolması ve sorgulanmasıdır. Oysa sanatın dilinde insan yalnızca kavram olarak yer almaz, orada etten-kemikten, kanlı-canlı, yaşayan, bir bütün olarak varolan insan söz konusudur. Bilim ve felsefe ele aldıkları konuyu, yine ele aldıkları yönüyle sınırlar. Felsefede ancak kavram düzeyinde varolan insan, psikoloji biliminde yalnızca psikolojik yönüyle, sosyoloji biliminde de yalnızca sosyolojik yönüyle ele alınır. İnsanı bütüncül bir bakışla, iç ve dış dünyasıyla dile getirebilen tek dil sanatın dilidir.

Dil içindeki her dil (beden dili, matematik dili, spor dili vb.) belli bir bilgi alanını bulgular, betimler. Sanatın dili ise 'insanlık durumu'nu dile getirir. *'İnsanla ilişkisi dışında bir dünya bilmiyoruz; bu ilişkinin izinden başka bir şey olan bir sanat da istemiyoruz.'* diyen **Goethe**'nin dile getirmek istediği şey de aynı 'insanlık durumu'dur. İnsanın durumu, insanlığın durumu ise tarihseldir. Sürekli oluşum, değişim halinde olduğu için değişmez, hep aynı kalan bir öz yoktur, hayatta da, sanatta da... Yine **Goethe**'nin *'Sanatta da hayatta olduğu gibi oluşumu bitmiş bir şey yaşamaz, hareket halinde, sürekli oluşum halinde bir sonsuzluk vardır.'* derken dile getirdiği şeyin bu sürekli değişim olduğu söylenebilir.



Yine felsefeden farklı olarak sanatın dilinde, sanatçı kendisine konu olarak neyi seçerse seçsin (canlı ya da cansız doğa), odağa insanı, insanın anlam dünyasını alır, insan ile arada bir bağ kurar ve bir yaşantıya ya da yaşantı olanağına işaret eder, gösterir, duyumsatır. Örneğin bir martıyı anlatırken ya da resmederken, insanın özgürlüğüne ilişkin yaşantı olanağını gösterir. **Franz Kafka**'nın ***Dönüşüm*** adlı eserinde olduğu gibi insanın bir böceğe dönüşmesini anlatırken yaşantı olarak sunduğu şey, insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması sorunudur. Ayrıca sanatçı zaman ve mekanda gerçekleşmesi olanaksız olanı da araç olarak kullanabilir. Felsefe ya da bilim, insanın evrimsel gelişiminde böceğe dönüşeceğini söyleyemez. Bilim adamı,

filozof nesnesiyle bağ kurarken, onun bu etkinliğinin odağında insana ilişkin yaşantı olanakları yer almaz.

Felsefenin dili ile sanatın dili arasındaki önemli ayrımlardan bir başkası, sanatın doğrudan değil, dolaylı bir dil kullanması ve gölge dile başvurmasıdır. Gölge dil, söylenenle söylenmek istenen arasında duran, doğrudan söylenemeyenin dilidir. Bu nedenle eğretilmelerle, benzetmelerle, mecazlarla doludur sanatın dili ve olabildiğince öznelidir. Oysa felsefede dolaylı anlatımdan, öznelikten kaçınılır çünkü felsefeden istenen kavramlara açıklık getirmesidir. Kavram dediğimiz şey anlam çatısı ise, felsefe bu çatıyı olabildiğince açık seçik ve sağlam kurmakla yükümlüdür. Filozoftan istenen üslup güzelliği ya da estetik yaşantı uyandırması değildir.

Kısacası soru-sorun aynı olsa da, mesele 'insan'ı anlamak ve anlatmak olsa da, felsefenin ve sanatın dili arasında benzerlikten çok farklılık olduğu söylenebilir. Öyleyse, şimdi sorulması gereken soru şudur: Sanata felsefeyle bakmak sanata ya da felsefeye ne katar? Bir sanat eserinde felsefi bilgi olması o sanat eserini daha değerli kılar mı? İlk sorunun yanıtı kolay ve açıktır, sanata felsefeyle bakmak, felsefeye sanat felsefesini katar, estetiği katar; felsefe sanatın alanındaki güzel'i sorgular, sanatı araştırma, sorgulama konusu yapar. İkinci sorunun yanıtı ise ilki kadar kolay değildir. Daha doğrusu iki yanıt verilebilir bu soruya: Bir sanat eserinin içinde felsefi bilgi olması o sanat eserini daha değerli kılabilceği gibi, değersiz hale de

getirebilir. Felsefi bir önerme ya da kavram felsefede başka sanatta başka bir anlam değeriyle ortaya çıkar. Sanatın, sanat yapıtının içerdiği bilgi düpedüz felsefi ya da bilimsel yönüyle değil, sanatta büründüğü anlam ve değer yönüyle önemlidir. Bu konuyu somut bir örnekle açıklamak daha kolay olabilir. Fransız filozof **H. Bergson**, ***Bilincin Dolayımsız Verileri Üzerine Deneme*** adlı eserinde zamana ilişkin olarak bize şu bilgiyi veriyor:

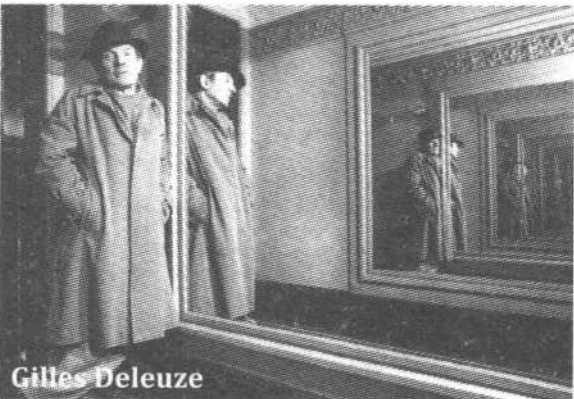
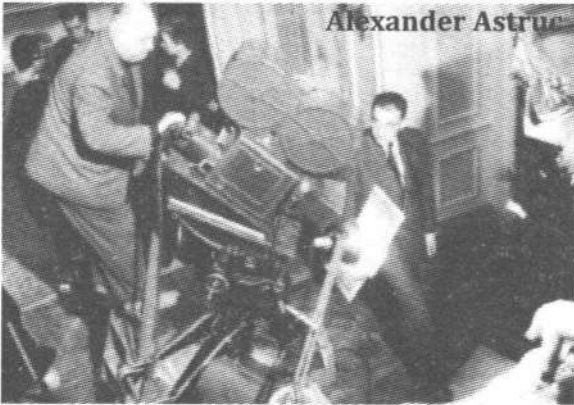
'Ben'in kendi kendisini yaşamaya bıraktığı zamanlar, Ben'in geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrılık olmaksızın, zamanın bütünlüğü içinde parçalanmaz bir akışla aktığı anlardaki o süre'dir.'

Bire bir aynı olmasa da benzer bilgi **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın şiirinde şu şekilde dile getiriliyor: *'Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında / Yekpare geniş bir anın / Parçalanmaz akışında.'*

Bu küçük örnek de gösteriyor ki, sanatın alanındaki bilgi, düpedüz felsefi ya da bilimsel anlamı ve değeriyle ortaya konulan bilgi olmayıp, daha çok bilgeliğe dönüşmüş şekliyle ve sanat eserinin biçimine, sanatçının üslubuna yedirilmiş şekliyle karşımıza çıkan bilgi olduğu ölçüde değerli olabiliyor ve sanat eserine değer katıyor.

Sinemaya Felsefe ile Bakmak...

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki üzerine, yukarıdaki uzun olmasına uzun ama gerekli olduğuna inandığım bu düşüncelerin ardından sinemaya felsefeyle bakmanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak, sanırım şimdi birkaç söz söyleyebilirim.



Sinemaya felsefeyle bakmanın bir anlamı, sinema sanatı özelinde sanat felsefesi yapmak olabilir. Sinema nedir sorusuyla başlayacak olan bu bakış açısı çerçevesinde, gerektiğinde dilbilimden, anlambilimden ya da göstergebilimden de yararlanarak, film dili ve bu dili oluşturan araçlar üzerine dizgeli bir düşünce kurmaya çalışmak mümkündür. Ünlü sinema kuramcısı **Andre Bazin**'in çalışmaları ya da **Sergei Eisenstein**'in kurgu kuramı, **Alexander Astruc**'un auteur sineması ile ilgili kuramsal bakışı ilk anda akla gelen örnekler olarak düşünülebilir. Daha önce üretilmiş, eski film kuramları ile felsefe arasında yeni bağlar kuran çalışmalar da bu çerçevede değerlendirilebilir. **Noel Carroll**'un sinematografik görüntü ontolojisi üzerine çalışmaları ya da bir filozof olan **Gilles Deleuze**'un ***Cinema-***

Movement Image ve ***Cinema-Time Image*** adlı çalışmaları da yine bu kapsamda ele alınabilir.

Sinemaya felsefeyle bakmanın bir başka yolu, felsefi temaları tek tek filmlerde ya da belli bir film türünde aramak şeklinde de karşımıza çıkabilir. Örneğin varoluşçuluk, kara filmler (film noir) özelinde felsefi bakışın konusu olabilir ya da ahlak felsefesi tek bir filmde örneklendirilerek felsefi tartışmaların, sorgulamaların alanına taşınabilir. Felsefi temalar, kavramlar ya da konular yabancılaşmadan hayatın anlamına, bireysel kimlik sorunundan nihilizme, hedonizmden bellek ve zamana kadar çok geniş bir yelpazede çeşitlendirilebilir. Ancak burada belirtilmesi gereken önemli bir şey de şudur, sinemaya felsefeyle bakarken seçilen bu yol sinemadan çok felsefeyi zenginleştiren, felsefenin işine yarayan bir yoldur. Nitekim bu yol, özellikle Batıda felsefe öğrenimini kolaylaştırmak ya da felsefenin konularını daha ilgi çekici bir şekilde öğrencilere aktarmak için günümüzde sık başvurulmuş bir yoldur.

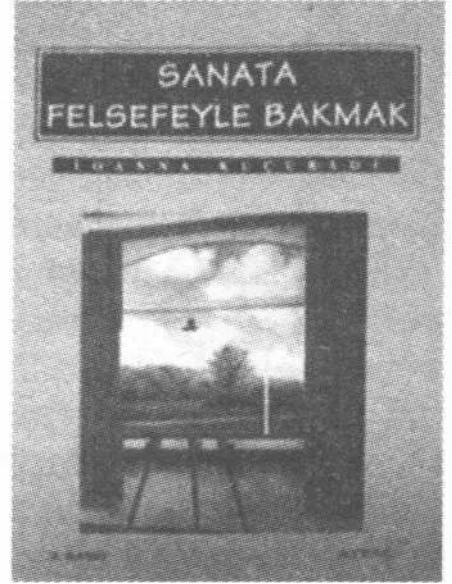
Film kuramları ile felsefe arasında bağ kurmanın ya da filmi belli bir felsefi söylemin tanığı, kanıtı olarak görmenin dışında, sinemaya felsefe ile bakmanın bir başka yolu da felsefi bakışı, film eleştirisine taşımaktır. Sanatın her alanında, her dalında olduğu gibi, sinema için de eleştiri, gelişmenin, sanatsal üretim ve canlılığın olmazsa olmaz koşullarından birisidir. Sinemada çağdaş anlatının, dolayısıyla modern sinemanın temelini atıp, yolunu açanın Fransız Yeni Dalga Sineması olduğunu düşünmek ve Yeni Dalga Sinemasını oluşturan yönetmenlerin hemen hepsinin film eleştirisinden geldiğini, yetiştiğini hatırlamak bile, eleştirinin ne kadar önemli olduğunu anlamaya yetecektir.

Film eleştirisi insanı konu alan hemen hemen tüm bilim dallarından yararlanmıştır. Buna neden ise, **Memet Fuat**'ın yıllar önce önemle belirttiği gibi eleştirinin bilimselleşmesi değil, olabildiğince nesnel olabilme yolunda duyduğu kaygıdır. Bu kaygıyla kimi zaman psikolojiden, kimi zaman sosyolojiden yararlanan film eleştirisi, kimi zaman da sinemanın kullandığı araçlarla ilgili bilim dallarından yardım almıştır; dilbilim, göstergebilim gibi... Ancak tüm bu çalışmalar sırasında unutulmuş önemli bir şey vardır ki o da eleştirinin bilim değil sanat olduğudur! Evet, eleştiri, aslında yazınsal bir türdür, eleştirinin kendisi sanattır. Yine yıllar önce **Enis Batur**'un ***Estetik Ütopya*** adlı kitabında yazınsal eserler için sorduğu ama tüm sanat eserlerinin eleştirisi için geçerli olan bir başka önemli soru daha vardır: *'Bilimsel bilgiler devşirmek için başvurmuyorsak bu yapıtlara; bu yapıtlar bilimsel bilgiler barındırmıyor, kimi zaman da yanlış, çarpık bilimsel bilgiler barındırıyor, onların üzerinde bilimsel yöntemin eylemesinden ve bu etkinlikten doğan sonucun bütünselliğinden ne umabiliriz?'*

Enis Batur'un yazın için sorduğu bu soruya verilecek yanıt sinema ve film eleştirisi için de aynı yanıt olacaktır: Bir şey umulmaz, umamayız! Özellikle ülkemizde yapılan, yazılan film eleştirisine baktığımızda durum daha bir çıplak olarak

karşımıza çıkacaktır. Film eleştirisi, bilimsel olduğunu iddia eden film eleştirisi, üniversitelerin hakemli dergilerinin içine hapsolmuş durumda ve çok az insanın ulaşabileceği bir yerdedir. Dolayısıyla, bu eleştirinin sinemaya bir yararı olacağını düşünmek oldukça zordur. Sinemayı popüler kültürün, kültür endüstrisinin bir aracı, üreticisi olarak gören bakışın yazdığı, film tanıtımından öteye gitmeyen yazılar ve bu yazıların niteliği de ortadadır. Öyleyse ne yapılabilir? Yapılması gerekenin, acil bir ihtiyaç olarak felsefe ile sinemayı eleştirmede, film eleştirisinde buluşturmak olduğunu düşünüyorum.

Sinemayı sanat olarak görüyorsak ve her sanat dalı gibi sinemanın da öncelikli sorunu insan ise; insanı, bireysel ve toplumsal bir varlık olarak insanı anlamak, yorumlamak ve anlatmak ise, sinemaya felsefe ile bakmak konusunda, felsefeye düşen iş bellidir. Değerli felsefe hocamız **Ioanna Kuçuradi**'nin ***Sanata Felsefeyle Bakmak*** adlı kitabında, yazın sanatı ve felsefe için söylediklerini sinema sanatı için de kendimize rehber alabiliriz. Bu filmde insan ve insana ait değerlere, insanın anlam dünyasına ilişkin yeni ne söyleniyor? İnsan için, bugünün insanı, bu çağın insanı için, giderek tüm bir insanlık için bu değerlerin değeri, bu anlamın anlamı ne? Felsefe bu sorulara yanıt vermede yardımcı olabilir, hatta 'olabilir' bir yana felsefeden başka yanıt verecek de yoktur. Söz konusu bu söylenen, yani 'ne', sinema sanatının, film estetiğinin gerektirdiği 'nasıl' ile sunulmuş mu izleyiciye? Yani bilgi, film biçimine-biçemine yedirilebilmiş mi? Ne anlatıldığı kadar nasıl anlatıldığına da önem verilmiş mi? Felsefe ile film eleştirisinin bulunduğu bu bakışın 'güzel' olması için ne yapılabilir? Burada güzel den kasıt, eleştirinin, nasıl bir üslupla kaleme alınması gerektiğidir. Öyle bir üslupla kaleme alınmalıdır ki, yavan olmasın, okunabilir olmanın ötesinde yazınsal bir tad alarak da okunabilsin, film eleştirisi gerçekten bir sanat olsun? Bu soruya verilecek en doyurucu yanıtlardan birisi herhalde 'deneme' olacaktır. Eğer deneme, bu yazın türünün ustası **Salah Birsell**'in dediği gibi dil ile düşüncenin dansı, tangosu ise ve tangodaki üstü kapalı erotizm neyse deneme için de yazın sevgisi, tutkusu o ise, eleştiriye deneme ile iç içe geçiren, ağırlığı denemeye veren bir üslup, sinemaya felsefe ile bakışa en çok yakışan üslup olacaktır.



'*İnsan ölçü olmaktan çıkarsa hiçbir şeyin ölçüsü kalmaz.*' diyor felsefe... Sinemaya felsefe ile bakışta, bu bakışın film eleştirisine taşınmasında da ölçüt 'insan'dır; insan ve insana bağlı değerlerdir. **Kuçuradi**'ye göre de sanat eserinin değerlendirilmesinde, bilgisel bir etkinlik olarak değerlendirilmesinde atılması gereken en önemli ve son adım, insana ilişkin değerlerin, özellikle de etik değerlerin değerlendirilmesidir ki, bu değerlerin değerine ilişkin bilgiyi bize sağlayacak olan da felsefedir.

Ancak film eleştirisinde, bir filmin felsefi eleştirisinde atılacak bu son ve en önemli adımdan öncesi de vardır, bizi bu adımı atmaya hazırlayan ilk şey ise izlediğimiz filmi 'anlamak'tır. Yalnızca film eleştirisinde değil, genel olarak tüm sanat dalları için eleştiride atılması gereken ilk adım, eleştirinin başlangıç noktası, belkemiği, dayanağı değerlendireceğimiz eseri doğru anlamaya çalışmak olmalıdır. Elbette herkesin anlamaktan anladığı da farklıdır, farklı olabilir. Kimisi için izlediği filmi anlamak demek, o filmde veri aramak demektir: Eleştirisinde kullandığı kurama, ölçüte uygun verilerin, kanıtların peşindedir ki, bu yolun sağlıklı sonuçlar doğurmayacağı söylenebilir, çünkü eleştiri, eleştirilecek yapıta tepeden inme bir kuramı zorlayarak giydirmek demek değildir. Dahası, sanatın gerdeğine kuru kuramla girilmez. Kimisi için de anlamak, yapıt karşısında tamamen nesnel olabilmektir. Oysa sanatın alanı, (sanatçı için de sanatın alımlayıcısı için de) öznelliğin belki de en yoğun olduğu alandır ve burada yüzde yüz bir nesnellikten söz etmek olanaksızdır. Eleştiride atılması gereken ilk adım yapıtı anlamak ise bu ilk adımın öncelikle öznel olduğu söylenebilir ki, bunu en iyi dile getirenlerden birisi **Ferit Edgü**'dür: *'Çünkü anlama, bir ortak dil gerektirir. Ortak dil ise, ortak yaşam / ortak bilgi / ortak birikim / ortak düş, kimi yerde de ortak düşünüş demektir. Ortak değilse bile, yakın / benzer / gibi...'*

İzlediğimiz filmle aramızda kurduğumuz ilk bağ öznel, kendi yaşam deneyimlerimizle filmde gördüklerimiz arasında farkında olsak da olmasak da ilişki kurarız ve aramızdaki ortaklık ne kadar çok ise o kadar fazla haz alırız. Ancak kalıcı, sağlam, tutarlı bir eleştiriden beklenen bu tür bir öznellik değildir. Çünkü aldığımız haz film, filmin sanatsal değerine ilişkin bilgi vermez; olsa olsa bize, kendimize ilişkin bilgi verir. Bu nedenle, film eleştirisinde öznelliğimizin bilincinde olduğumuz ve onu denetleyebildiğimiz ölçüde nesnel olabiliriz. Başka bir deyişle, eleştireceğimiz filmle aramıza kuramsal bakışın gerektirdiği mesafeyi koyabildiğimiz, kendimizi öznelliğimizi geriye çekip filme uzaktan bakmayı becerdiğimiz ölçüde nesnel olabiliriz. Bunun için de filmin bizim üzerimizdeki ilk etkilerinden, ilk izlenimlerden kaynaklanan coşkuyu, duygusal yoğunlaşmaları kontrol edebilmemiz ve filmi yalnızca duygusal değil düşünsel olarak kavrayabilmemiz gerekir. **Kuçuradi**'ye göre, anlamak, bir sanat eserini duygusal değil düşünsel temelde anlamak demek, o eserde gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarını görmek ve eserin bunlar aracılığıyla insana ilişkin hangi değerlerin bilgisini verdiğini kavramak demektir. Değerlendireceğimiz, eleştireceğimiz filmi bu anlamda anlamayı başarabilmişsek, bir sonraki adıma geçebiliriz ki, bu adım da o filmi kendi alanı içinde bir yere oturtmayı, o alan içindeki yerini, varsa değerini-önemini bulmayı, sorgulamayı gerektiren adımdır. **Kuçuradi**'ye göre bu aşama, 'yeni' ile 'yenilik' sorunu ile karşı karşıya kaldığımız aşamadır ve sanatın alanında yeni-yenilik demek de çoğu zaman yanlış anlaşıldığı gibi çoğunluğun ya da başkasının yaptığından farklı bir şeyler yapmak demek değildir. **Kuçuradi**, sanatın alanındaki 'yeni'yi, 'yenilik'i şöyle tanımlıyor:

'Yenilik, ancak etik değerlerin çağın tarihsel – bu yüzden de hep yeni olan koşulları çerçevesinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın

koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan yapıta 'yeni 'denebilir.'

Nihayet, bilgi temelinde, insanı bir bütün olarak gören, insana ve yaşama bütüncül bakmaya çalışan bilgi temelinde, felsefe ile film eleştirisini buluşturan bakışta atılması gereken son ve en önemli adım, daha önce de belirtildiği gibi, o filmde gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini, anlamını sorgulamayı gerektirir. Bu soruyu sormanın nedeni böyle bir filmin yapılmış olmasının, insan için, insanlık için, dünyamız için ne anlam ifade ettiğini göstermeye çalışmaktır. Başka bir deyişle, filmin ne ölçüde evrensel ve değerli olduğuna bir karar vermektir. Bu açıdan bakıldığında eleştiri, **Carlson** ve **J. Filloux**'un tanımıyla '*felsefi bir güdü olarak, insanı bütünlüğü içinde kavrama ve onu insan koşulu içindeki yerine oturtma yolunda bir çabadır. Felsefi eleştiri insanlığın yürek vuruşlarıyla yaşayan bir sanatın bilinci olmak istediği oranda, eleştirinin ileri kanadını temsil etme görevini üstlenecektir.*' de diyebiliriz. Bu tanımdan hareketle, sanat olduğu kadar, tüm sanat dalları içinde kültür endüstrisi olarak adlandırılan endüstrinin günümüzdeki en önemli üreticisinin, belirleyicisinin sinema olduğu düşünüldüğünde, sinema ile felsefenin, film ile felsefi film eleştirisinin buluşmasının keyfi değil, zorunlu bir görev, acil bir ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Kaynaklar

- Allen, Richard ve M. Smith. *Film Theory and Philosophy*. New York: Published in the United States by Oxford University Press Inc., 1997.
- Batur, Enis. *Estetik Ütopya*. İstanbul: B/F/S Yay., 1987.
- Cöntürk, Hüseyin. 'Bilimsel, Mantıksal ve Öznel Eleştirme' *Pazar Postası*. Sayı: 13, Mart 1958, s. 2
- Edgü, Ferit. *Şimdi Saat Kaç*. İstanbul: Ada Yay., 1986.
- Erinç, M. Sıtkı. *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Çınar Yay., 1998.
- Filloux, C. Jean ve J. C. Carlson. *Eleştiri Kuramları*. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Gelişim Yay., 1975.
- Freeland, Cynthia A. Ve Thomas E. Wartenberg. *Philosophy and Film*. USA: Published in Routledge., 1995.
- Fuat, Memet. 'Memet Fuat Anlatıyor' *Varlık*. Sayı: 520, Şubat 1960. s: 7.
- Gombrich, H. Ernst. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- Goethe, J. W. *Goethe Der Ki...* Çeviren ve Derleyen: Gürsel Aytaç. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay, 2002
- İpşiroğlu, Zehra. *Eleştirinin Eleştirisi*. İstanbul: Cem Yay., 1992.
- Kuçuradi, Ioanna. *Sanata Felsefeyle Bakmak*. 2. Basım. Ankara: Ayraç Yay., 1997.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 8. Basım. İstanbul: Cem Yay., 1991.
- Timuçin, Afşar. 'Edebiyatta Felsefe, Felsefede Edebiyat.' *Varlık*. Sayı: 1094, Kasım, 1998, s: 4-8.
- Savaş, Hakan. *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yay., 2003.
- Yetişken, Hülya. *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yay, 1997.
- Yücel, Tahsin. 'Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı' *Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.

METROPOLİS'TE AYDINLANMA'NIN DİYALEKTİĞİ

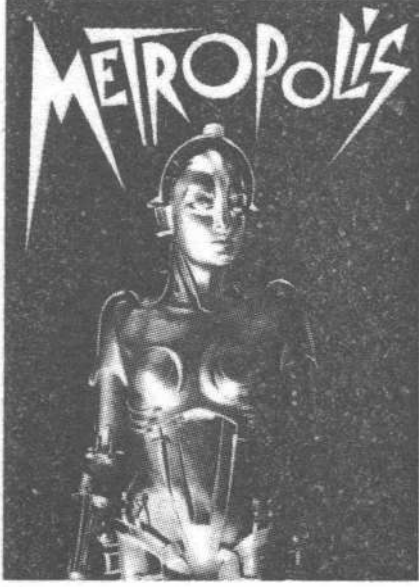
jerold j. abrams*
the philosophy of science fiction film / ed: steven m. sanders
the university press of kentucky

çev: t. enes gedik

Mit zaten aydınlanmadır ve aydınlanma mitolojiye geri dönmüştür.
theodor adorno & max horkheimer
Aydınlanma'nın Diyalektiği

Erken Bilim Kurgu Sineması

Yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarında yaşayan herhangi biri için bilim kurgu sineması, insan doğasının ve uygarlığının geleceğini tahmin etmeyen çalışan birkaç sanat formundan biridir - uzay yolculuğu, nanoteknoloji, genetik mühendisliği ve yaygın gözetimle dolu bir gelecek. **Ridley Scott**'un *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, 1982) ve *Yaratık*'ı (Alien, 1979), **George Lucas**'ın *Yıldız Savaşları* serisi (Star Wars, 1977-2005), **Watchowski Kardeşler**'in *Matrix*'i (1999) ve **Stan-**



ley Kubrick'in *Dr. Strangelove* (1963) ve *Otomatik Portakal*'ı (A Clockwork Orange, 1971) en etkili bilim kurgu filmleri arasındadır. Ancak hiçbiri, ilk olarak **Fritz Lang**'ın - **Thea von Harbou**'nun aynı isimli romanından uyarladığı (von Harbou senaryo yazımına da yardımcı olmuştur) - erken bilim kurgu başyapıtı, *Metropolis* (1927) üzerinde durulmadan yeterince anlaşılamaz.¹ Elbette günümüz yönetmenleri, bilinçli bir şekilde **Lang**'ın erken başyapıtından fikirler ödünç almaktadır: mesela, çılgın bilim adamı Dr. Rotwang'ın (**Rudolf Klein-Rogge**) yapay, eldivenli siyah eli, Dr. Strangelove ve Luke Skywalker'in (ikinci ve üçüncü bölümlerde de Anakin Skywalker'in, *Star Wars*) eline dönüşmüştür.²

C-3PO, *Metropolis*'teki Makine Kadın'ın neredeyse bire bir kopyasıdır. Benzer şekilde, **Lang**'ın Makine Şehri ve devrimci yeraltı işçileri, *The Matrix*'in Makine Şehri, devrimci işçileri ve *Dark City*'nin (**Alex Proyas**, 1998) makine dünyası haline gelmiştir. Ayrıca yüksek kule kurumundaki adamla Makine Kadın da (*Metropolis*'in sahte Maria'sı), *Blade Runner*'deki Tyrell ve replikantlara dönüşmüştür. Yapılan göndermelerin listesi uzayıp gitmektedir ve şundan şüphe edilemez: yirminci yüzyılın bütün büyük bilim-kurgu yapımcıları için *Metropolis* sinematik bir İncil'dir.³

* Makalenin taslaklarını okuyan ve yorumlayan Steven M. Sanders'a, ayrıca Metropolis ve Aydınlanmanın Diyalektiği üzerine sohbetleri için Elizabeth F. Cooke'ye teşekkür ederim. Bu makalenin epigrafı, Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar'dan alınmıştır. [Theodor Adorno and Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments, trans. Edmund Jephcott, ed. Gunzelin Schmid Noerr (Stanford: Stanford University Press, 2002), xvii.]

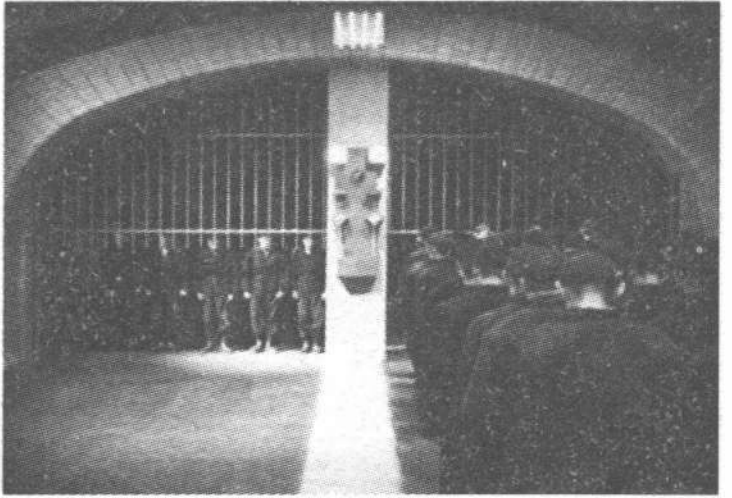
Metropolis'in Karanlık Şehri

Metropolis, yüzyıl sonrasına dair (2026 civarlarında), geleceğin distopik kentinin karanlık betimlemesini (müzikler eşliğinde) sunan sessiz bir filmidir. Metropolis kenti, yapım-cının yüzyıl sonra nasıl olacağını hayal ettiği New York model alınarak hazırlanmıştır – hayal ettiği gelecek bugünlerde **Bıçak Sırtı**'ndan fırlamış gibidir: her yerde gökdelenler, her düzeyde uçan jetler, katları bir-



birine bağlayan tek raylı sistemler ve bütün bu karmaşanın içinde süzülen helikopterler. Joh Fredersen (**Alfred Abel**), zevk ve sefahat içinde yaşayan üst sınıf seçkinler için inşa edilmiş Metropolis kentinin tasarımcısıdır. Bu seçkinlerden biri de Joh'un oğlu Freder Frederson'dur (**Gustav Fröhlich**): Yakışıklı, iyi huylu ve Metropolis'teki en ayrıcalıklı genç adam. Ancak, bunun yanında oldukça saf ve budala biridir. İçinde bütün zamanını -seks ve sporla uğraşıp dinlenerek- geçirdiği sistem hakkında hiç bir fikri yoktur; ondan zevk alması hariç.

Joh'un önderliğindeki Metropolis kenti, -İşçi kentinde yaşayan- köle işçiler sayesinde varlığını devam ettirebilmektedir. Orta sınıf ya da aşağı sınıf yoktur, sadece (bir liderle birlikte) efendiler ve köle işçiler vardır. Bu işçileri sıralar halinde yürürken ve asansörle yeraltına çalışmaya giderken görürüz. Bir grup işçi inerken, başka bir grup çıkmaktadır; çalışma ve dinlenme. Dinlenmeler sırasında bazıları, kentin iki bin yıllık yeraltı mezarlıklarında, Maria'yı (**Brigitte Helm**) dinlemek için bir araya gelmektedir – Maria hem bir yeraltı hareketinin lideri hem de çalıştıkları ve uyudukları sırada işçilerin çocuklarına bakan gözetmendir.



Bir gezi sırasında Maria, çocukları, seçkinlerin vakit geçirdikleri güzel bir bahçeye çıkarır. Burada ilk kez Maria ve Freder göz göze gelir (an-



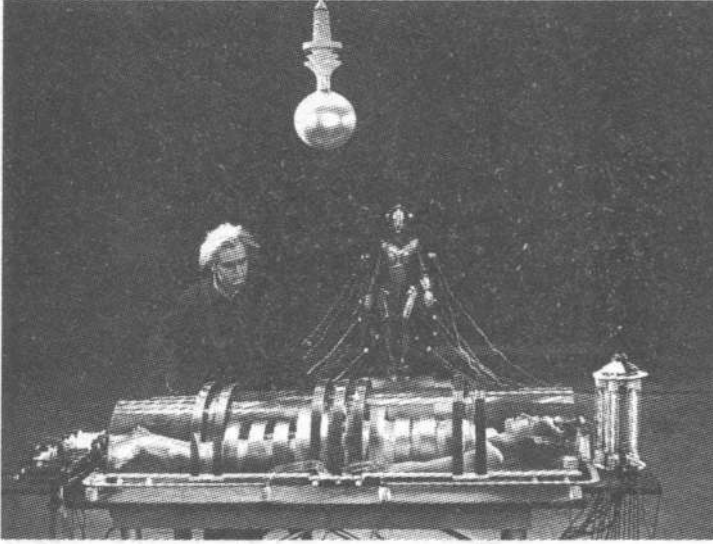
cak uzaktan). Freder hemen aşık olur ve o aşağı dönerken Maria'nın peşinden gider. Ancak izini kısa sürede kaybeder ve kendini büyük makine salonunda, devasa M-Makinası'nın karşısında bulur. İşçiler yine çalışmaktadır, kir içerisinde ve bitkin bir şekilde. Freder, Metropolis'in yüce görkeminin arkasında onu besleyen karanlık ve kötü bir yeraltı dünyası olduğunu anlamıştır. Masumiyeti parçalanır ve artık o dertsiz tasasız budala değildir. Babasının hemcinslerine yaptığı işken- celeri bilmektedir. Derhal, babasıyla yüzleşmek üzere yukarı çıkar:

Freder: Ve elleri senin kentini kuran insanlar baba, onlar neredeler?

Joh: Ait oldukları yerde.

Freder: Derinliklerde? Ya o derinliklerde yaşayanlar bir gün sana başkaldırırsa?

Freder'in sözleri geleceği görür gibidir. İşçiler, elbette, Joh'a başkaldırmak için örgütlenmektedir. Planların kanıtı, ustabaşı Grot (**Heinrich George**) tarafından bir işçinin cebinde zaten bulunmuştur. Grot Joh'a sadıktır ve planları hemen ona teslim eder. Joh gönül borcu duyar ama planları çözemez. Ve eski dostlarından birini, Dr. Rotwang'ı ziyaret etmek zorunda kalır. Aralarında köklü bir kin vardır çünkü ikisi de aynı kadını, Hel'i sevmiştir: Hel, Joh'u Rotwang'a tercih etmiştir ancak sonunda Freder'i doğururken ölmüştür. Hel'in ölümü iki adamı da farklı şekillerde yıkar. Joh totaliter bir canavar, Rotwang ise çılgın bir bilim adamı ha-



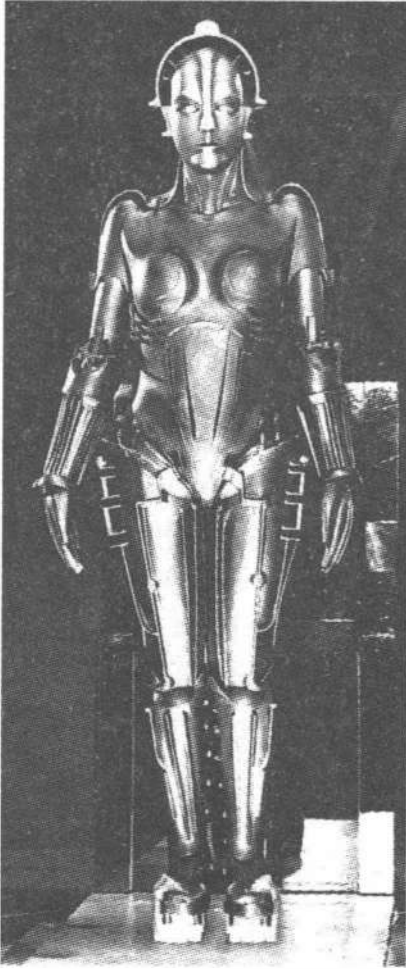
line gelir; ikisi de kırık bir kalp yü- zünden. Rotwang, üzüntü ve öfkeyle, Hel'in yerine geçecek yeni bir kadın yaratmak için yıllarca çalışır: onu hiçbir zaman terk etmeyecek ve öl- meyecek bir kadın. Bu, Metropolis'in en ünlü karakteri, gerçek boyut- larında dişi bir robot olan Makine Kadın'dır. Şeytani biçimde yeni ya- ratısından memnun olan Rotwang şimdi onu tamamlamak için sadece bir karaktere (bir insandan alınmış

ruh ve kalbe) ihtiyaç duymaktadır. Onu laboratuarda gören Joh inanılmaz şekil- de etkilenir ve Rotwang bundan memnun kalır. Sonra ikisi, Rotwang'ın Joh için işçilerin planlarını deşifre ettiği çalışmasının başına geçer. Rotwang işçilerin o anda bir yeraltı mezarlığında toplandıklarını Joh'a söyler; onları oraya götürecek bir gizli geçit bulmuştur. Beraber yeraltına inerler.

Bu sırada, -kalbi babasının zalimliği yüzünden kederli- Freder de yeraltına iner. Biraz dinlenmesi için, bir işçiye yer (ve elbise) değiştirmeyi önerir. Freder, mola sırasında, işçinin elbisesinde planların bir kopyasını bulur. Kısa bir süre sonra, başka bir işçi ona, yeraltı mezarlıklarında toplanacaklarını söyler. Böylece, Fre- der Maria'yı dinlemeye gider, tıpkı Joh ve Rotwang gibi (bitişik bir mağarada saklanmaktadırlar). Maria bir kurtarıcının, 'başı' (Joh) ve 'eli' (işçiler) bir ara-

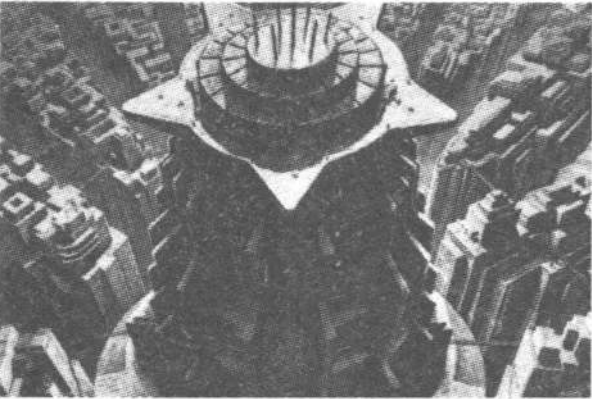
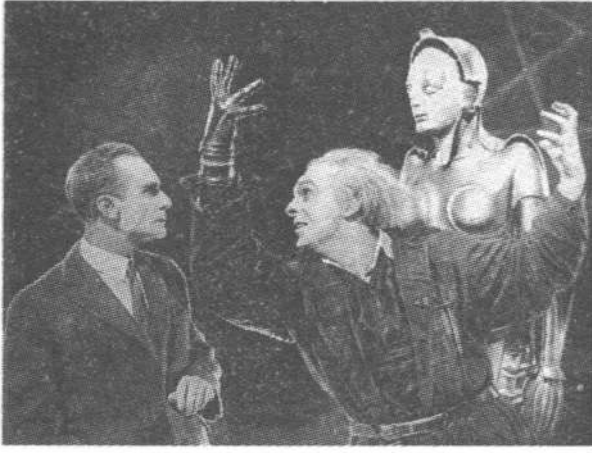
ya getirecek büyük bir 'kalbin' (arabulucu) gelişinden bahsetmektedir. İşçiler dikkatle dinler ancak Maria'nın beklemlerini ve işlerine devam etmelerini söyleyen stratejisini sorgularlar. Joh'a başkaldırmak istemektedirler, arabulucuyu beklemek değil. *'Bekleyeceğiz Maria, ama uzun süre değil!'* Elbette, arabulucu, Maria'yla konuşmak için kalabalığın dağılmasını bekleyen Freder olacaktır. Bir anda, Maria kehanetin gerçekleştiğini fark eder. Arabulucu sonunda gelmiştir. Öpüşürler ve daha sonra gizlice buluşmak üzere ayrılırlar.

Artık Joh, imparatorluğunun karşısındaki tehdidin ve Maria'nın işçiler üzerindeki muazzam gücünün tamamen farkındadır. Birden Rotwang'ın Makine Kadını ve ona bir kalp ve ruh aktarılması gerektiğiyle ilgili sözlerini hatırlar. Rotwang'a, Maria'yı Makine Kadına kopyalaması emrini verir (ve bir kez daha, Rotwang'ın elinden kadını alır). Makine Kadın, yani yeni Maria, mesajı değiştirecek ve işçilerin arasına ayrılık tohumları ekecektir; böylece işçiler örgütlenemeyecektir. Elbette, Rotwang söylenenleri yapar (ya da öyle gözükür), ancak onun da kendi planları vardır. Mağaradaki ufak delikten bakarken, Rotwang'ın görüp Joh'un görmediği Maria'yla konuşan adamın Freder olduğudur. Sonunda, Rotwang'ın bunca yıldır beklediği intikam için fırsat doğmuştur.



Planlandığı gibi hareket eden (o an için) Rotwang, -Joh'un emrettiği gibi- Maria'yı kaçırmak, böylece Freder'le buluşmasını engeller. Maria Freder'e haykırır ve Freder onu kurtarmak ister, ancak faydası yoktur. Maria çabucak Rotwang'ın laboratuvarına getirilir; burada, bir kaç basamağın üstündeki bir sandalyede hareketsiz biçimde oturan Makine Kadının karşısına, boru şeklinde bir bölme konulur. Rotwang bir kolu çeker ve parlayan halkalar Maria'nın bedenini tarayarak ruhunu ve kalbini Makine Kadına aktarır (bütün bunlar Maria'ya zarar verir gözükmemektedir). Makine Kadın ve Maria'nın birleşimi sonucu ortaya çıkan bir çeşit sayborg kadın, yani sahte Maria'dır. Saf ve masum gerçek Maria'nın aksine, sahte Maria karanlık ve seksi bir şeytandır. Gösteriş yapmak için, Rotwang onu bir erkekler kulübüne götürür. Orada, Metropolis'in seçkin erkeklerinin şehvetli bakışları altında, yarı çıplak bir halde erotik dansını sergiler. Freder orada olmayan tek seçkin erkektir. Ancak o da, (filmdeki öteki sahneleri görmesini mümkün kılan) bir çeşit yeti sayesinde, erotik dansı görebilmektedir – ve dehşete kapılır.

Joh ise sahte Maria'nın gücünden oldukça memnun kalır ve onun işçilerle ilgili sorunlarına çözüm olacağına inanır. Ancak Rotwang'ın yine başka planları vardır. Joh'un emirlerini görmezden gelir ve sahte Maria'yı işçileri ayaklanmaya ve



Metropolis altındaki makineleri parçalama-ya kışkırtmak üzere programlar. Yıkım bir kere başladığında, işçiler, şehri sular altında bıraktıklarını ve (olasılıkla) çocuklarının boğulmasına sebep olduklarını çok geç fark ederler. Gördüğü korkunç halüsinasyonların etkisinden kurtulan Freder de Maria'yı aramaya çıkmıştır. Ancak kandırıldıklarını anlayan işçiler Maria'yı daha önce bulur, onu bir cadı gibi kazığa bağlar ve yakarlar. Freder dehşet içinde olan biteni izlemektedir, ancak o ve işçiler kısa bir süre sonra bunun sadece bir robot olduğunu anlar. Freder zaman kaybetmeden gerçek Maria'yı bulur ve ikisi hızla çocukları boğulmaktan kurtarmaya giderler. Metropolis'in temellerinin yıkılmasıyla birlikte, geleceğin yeni şehri üzerine görüşmek için Joh ve işçiler bir araya gelir ve arabulucu Freder (ve gerçek Maria) sayesinde uzlaşmaya varırlar.

Seksen yıl sonra bile, seyirciler, nefes kesici kent manzaraları, devrimci sinematografisi ve yapay zekayla ilgili çığır açıcı hayal gücü karşısında şaşkınlığa düşmektedir. Ve kimse, görkemli bir felsefi başyapıtı tanıklık ettiği hissi duymaksızın **Metropolis**'e bakamaz. Ancak, **Lang**'ın felsefesinin ne anlama

geldiği, en azından ilk bakışta, açık olmaktan uzaktır. Aynı soru sıkça duyulur: **Metropolis** filmi, felsefi düzeyde, ne demek istemektedir?

Aydınlanmanın Diyalektiği

Bu sorunun yanıtı, modernitenin yükselişi ve düşüşüyle ilgili başka bir yirminci-yüzyıl-ortası analizde, **Theodor Adorno** ve **Max Horkheimer** tarafından yazılmış **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde bulunmaktadır. Bu çalışma, (**Karl Otto Apel** ve **Jürgen Habermas**'ın dahil olduğu) Alman eleştirel teorisi için bir başyapıt niteliği taşımaktadır. Ve hala, modern teknoloji, araçsal rasyonalite, kapitalizm, popüler kültür, faşizm ve totalitarizm karşısında en güçlü eleştirileri sunmaktadır. Bir not daha düşebiliriz ki konumuzla ilgisiz değildir, **Lang** ve **Adorno** yakın arkadaşlardı ve aydınlanma projesinin çöküşüyle ilgili benzer görüşlere sahiplerdi: Bilim ve teknolojinin, genelde kabul edilenin aksine, karanlık ve mitolojik bir geçmişten özgürleştiren güçler olmadığına, yeni bir baskı aracı olduğuna inanıyorlardı.

KİTABIN SAVI

Bir başlangıç notu olarak, **Adorno** ve **Horkheimer**'in metninin, okunmasının ve yorumlanmasının zorluğuyla tanındığını belirtmeliyiz. Düşünceler gariptir ve inanılmaz biçimde geniş bir alana yayılmaktadır. Yani amacımız metnin bütün kapılarını açacak bir anahtar değil, sadece yorum sunmaktır. **Adorno** ve **Horkheimer**, temel problemlerini kitabın ilk satırlarında şöyle ifade eder: '*En geniş anlamda düşüncenin ilerlemesi olarak kabul edilen Aydınlanma, her zaman insanları korkularından kurtarmayı ve onları efendi konumuna yükseltmeyi hedeflemiştir. Ancak bütünüyle aydınlanmış dünya utkulu bir yıkımın ışığıyla parıldamaktadır.*'⁴ Yazarların, yıkım ile kastettikleri – ki bunları onun en güçlü olduğu dönemde yazmaktadırlar – Nazi totalitarizmidir. Bilmek istedikleri, insan ruhunu özgürleştirmek gibi yüce bir amacı olan Aydınlanma projesinin neden bu kadar çabuk ve rahatsız edici biçimde faşizme götürdüğüdür. Birçokları bugün Nazi totalitarizmini hatalı bir dönemeç, Aydınlanmaya giden yolda bir kaza olarak görmektedir. Ancak **Adorno** ve **Horkheimer**, onun Aydınlanma aklının doğal bir ürünü olduğunu iddia eder. Bu iddiayı temellendirmek için **-G. W. F Hegel**'in diyalektik görüşüne karşıt olmasına rağmen- açıkça diyalektik bir metodoloji kullanırlar. **Adorno** ve **Horkheimer**, tarihin basamaklarını mutlak öz bilinç ve özgürlüğe doğru bir ilerleme olarak değil, yirminci yüzyıl totalitarizminde vücut bulduğu haliyle mutlak çılgınlığa doğru bir ilerleme olarak görür.

HOMERİK MİTOLOJİDEN MODERNİTEYE

Adorno ve **Horkheimer** iki temel kavram kullanır: Mit ve akıl; ikisi de sürekli bir gerilim halindedir. Mit anlatıdır, kökenlere dair anlattığımız öykülerdir: Vahşi, ruhlar ve tanrılarla dolu, kontrol edilemez doğaya dair anlattığımız öyküler. Akıl ise tam tersine bu karanlık güçleri kontrol eder ve tanrılara üstün gelir. O hesaplama ve kontroldür: '*Akıl hesaplama ve planlama organıdır; sonuçlara karşı kayıtsızdır; onun temeli koordinasyondur.*'⁵ Ve '*Teknoloji bu bilginin özüdür.*'⁶ Mit ve akıl arasındaki gerilim ilk kez **Homer**'in **Odyssey**'inde ortaya çıkar. Doğanın vahşi güçlerine rağmen, çevresini şekillendirmek için teknik rasyonaliteyi kullanan ilk insan Odysseus'tur. Bu tam manasıyla **Adorno** ve **Horkheimer**'in **Aydınlanma**'dan anladığıdır –yani, aklın teknik niteliğinin doğanın ve mitolojinin üstesinden gelmesi: '*Aydınlanma projesi dünyanın büyüünün bozulmasıdır. Mitleri defetmek, fanteziyi bilgiyle alt etmek istemektedir.*'⁷ Ve bir kere ortaya çıktıktan sonra Aydınlanma aklı, tarih boyunca her gelişim aşamasında mitleri ikincil kılar. Sonraki aşama, daha fazla organizasyon, daha fazla birlik ve planlama (mesela, bütün bir doğayı tasarlar) sağlayan Hristiyanlıktır. **Adorno** ve **Horkheimer**'in söylediği gibi 'Yerel ruhlar ve şeytanlar, cennet ve onun hiyerarşisiyle yer değiştirmelidir.'⁸ Böylece kadim tanrılar, tekil rasyonel bir tanrıya dönüştürülür (dünyayı rasyonel hale getiren tasarımcı bir tanrı).

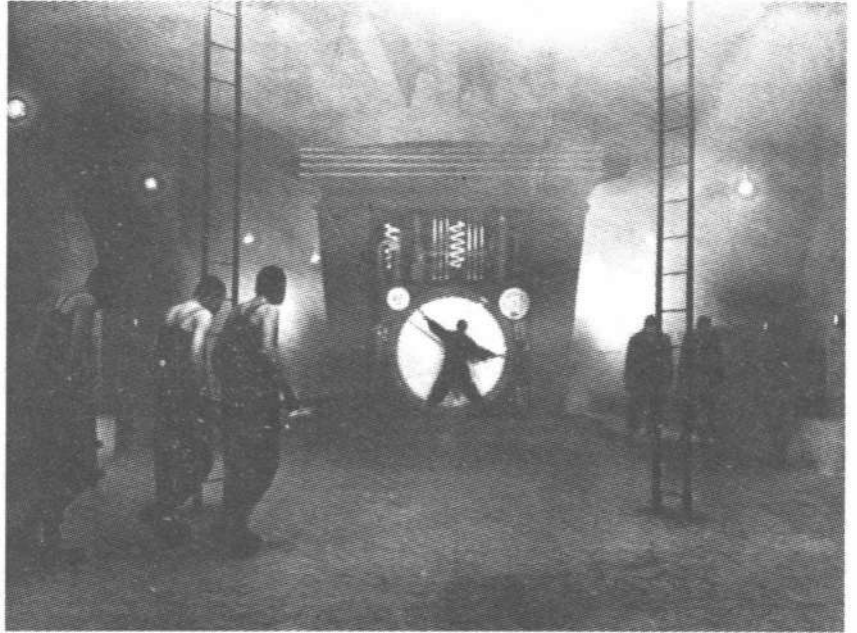
Ancak, elbette, başka bir mit olarak Hristiyanlık da rasyonel eleştirinin hedefi haline gelecektir. Modernitede, **Adorno** ve **Horkheimer**'in belirttiği gibi 'bütün tanrılar ve değerler yok edilmelidir.'⁹ Ayrıca 'hesaplanabilirlik ve yararlılık ölçütlerine uymayan herhangi bir şeye şüpheyle bakılmalıdır.'¹⁰ Dolayısıyla modernite, kilisenin, meleklerin, şeytanların, dönüşümün, ölümsüz ruhların, azap ve kurtuluşun yerine bilimsel, teknik ve oldukça düzenli, mükemmel şekilde tahmin ve kontrol edilebilir durumlara dayalı yeni bir kültür yaratır. Her şey harita üzerinde olduğu gibi enlem ve boylamlar arasında, (belli bir düzlemde) kavranır.

MARQUIS DE SADE'İN JULIETTE'İ

Adorno ve **Horkheimer**, modern Aydınlanmanın özünü yakalayabilmek için, *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ndeki bir bölümü (Juliette ya da Aydınlanma ve Moralite), **Kant** kadar önemli buldukları **de Sade**'a ayırmıştır: '*Sporun ortaya çıkmasından bir yüzyıl önce, Kant'ın transandantal olarak temellendirdiğini Sade ampirik olarak kanıtlamıştır: Boş zamanlarında dahi rasyonalize edilen burjuva varoluşuna, kaçınılmaz işlevsellik damgasını vuran bilgi ve planlama arasındaki ilişki.*'¹¹

De Sade bütün dinlerin bir mit olduğunu ilan eder. Akıl onların hem yok edicisi, hem de kurtarıcısıdır – tıpkı insan ruhunun büyük özgürleştiricisi olduğu gibi. Bunlar sıra dışı düşünceler değildir. Ancak **de Sade**'ı ayıran cinsellik üzerine görüşleridir. Batının cinsel ahlakı Hristiyanlık tarafından biçimlendirilmiştir. Yani bir kere, Hristiyanlık mit olarak ilan edildiğinde, onun ahlakı da bir mit haline gelir.

Heteroseksüellik, tek eşlilik, aşk, evlilik vb. hepsi ortadan kalkar. Artık, en temel hayvani ve cinsel güdülerimizin planlanması ve düzenlenmesinden başka hedefi olmayan akıl devreye girer – yani, takımların, kuralların ve her teknik için ayrı sebeplerin olduğu, Juliette'in sürekli ve fazlasıyla düzenli orjileri. **Adorno** ve **Horkheimer**'in ifadesiyle 'Hiçbir üyesinin kendi rolünden şüphe duymadığı ve her üyesi için bir yedeğin hazır tutulduğu, kesin biçimde koordine olmuş modern spor takımları tam karşılıklarını, hiçbir anın boşa geçmediği, hiçbir deliğin göz ardı edilmediği ve hiçbir işlevin etkisiz bırakılmadığı Juliette'nin seks takımlarında bulurlar.'¹²



Adorno ve **Horkheimer**'in **de Sade**'ı kullanarak dikkat çekmek istedikleri nokta, hayatın her alanının, seksin dahi, –Aydınlanmanın tepe noktasında- mutlak planlama, mutlak kontrol ve mutlak rasyonalite tarafından düzenlenebileceğidir.

TOTALİTARİZM

Bütün bu planlama, kontrol ve rasyonalite, kaçınılmaz olarak, mutlak biçimde kontrol edilen devletlerin ortaya çıkmasına sebep olur. **Adorno ve Horkheimer**'in '*Aydınlanma totaliterdir.*'¹³ demesinin nedeni budur. **Kant**'ın, kendilerinde amaçlar olarak (*ends-in-themselves*) insanlara saygı duyduğu sürece 'planlamayı' (ya da hipotetik ve araçsal aklı) iyi bulduğu doğrudur. Ancak elbette bu düşüncenin de (saf düşünür) bir mit olduğu ilan edilir. Dolayısıyla, her şeyi insanlar *için* planlayan aydınlanma, insanlar *üzerinde* de planlama yapmaya başlar – sanki onlar sadece plan içindeki araçlarmış gibi. **Adorno ve Horkheimer**'in belirttiği üzere, 'Bir kere hareket (Aydınlanma) dış baskı tarafından engellenmeksizin gelişmeye başladığında geriye dönüş yoktur. Bu harekete, onun kendi insan hakları ideali, eski evrensel ideallerden daha iyi karşılık veremez.'¹⁴ Yani, hangi mit-kurucu ve planlama kurulu başta olursa olsun, birey harcanabilir.

AKLIN MİTOLOJİYE DÖNÜŞÜ

Mutlak politik devletin ufukta görünmesiyle birlikte, akıl bir kimlik krizine girer. **Adorno ve Horkheimer**'in söylediği üzere, mitolojiye 'döner.' Belki de kitaplarının en gizemli kısmı burasıdır – aklın tam olarak nasıl tekrar mit haline geldiği. Teknik aklın totaliter ve şiddet dolu bir dünya yarattığını hayal etmek zor değildir ve o zamana kadar birçok filozof bunu iddia etmiştir. Peki, dönüşümle **Adorno ve Horkheimer** tam olarak ne kastetmektedir? Bana kalırsa, üç şey:

Aklın kendini bir mit olarak ilan edişi: Nietzsche Öncelikle, akıl kendini her zaman mitle ilişkili –ve ona karşı- olarak tanımlar. Şimdi, geriye mitoloji kalmadığı için, akıl yeni bir hedef aramaya başlar ve (hiçbir şey bulamadığından) kendi üzerine döner. Aslında akıl, mitlere saldırarak her zaman tanrıları (Homerik ya da Hristiyan) hedef almıştır. Ve şimdi geriye kalan tek 'tanrı' kendisidir. Yani, Orta Çağın inançlarına saldırdığı şiddet ve öfkeyle kendine saldırır. Bu durumu **Adorno ve Horkheimer** şu sözlerle açıklar: 'Kendine karşı acımasız olan Aydınlanma, kendi farkındalığına dair son kalıntıların kökünü kazır. Ancak kendine şiddet uygulayacak güçte bir düşünce, mitleri parçalayacak kadar kuvvetlidir.'¹⁵ **Adorno ve Horkheimer**, aklın -Zeus gibi, Tanrı gibi- bir başka büyük mit olduğunu ve aklın özünün 'güç istencinden'¹⁶ başka bir şey olmadığını fark eden **Friedrich Nietzsche**'ye gönderme yaparlar. Etkili bir biçimde, akıl kendini yok ettiğinde son miti de yok etmiş olur – ve böylece içinden çıktığı mitolojiye geri döner. Benzer iddialar, **Alasdair MacIntyre** ve **Richard Rotry** gibi günümüz filozofları tarafından da dile getirilir – insanlar mit anlatıcıları ve kurucuları olarak o kadar saf düşünürler değildir.¹⁷

Doğaya mitik bakışın dönüşü İkinci olarak, doğaya bakışımız -**Homeros**'taki gibi- şiddetli, kaotik ve döngüsel olduğu ölçüde akıl mite döner. **Adorno ve Horkheimer**'in dediği gibi 'Aydınlanma, antropomorfizmi –bireysel niteliklerin

doğaya aktarımı- mitin temeli olarak kabul eder.’¹⁸ Ancak antropomorfizm bir kez üzerinden sıyrılıp alındığında dünya, formların ve teleolojik amaçların olmadığı; tanrısız, ruhsuz, büyüsünü yitirmiş bir yer haline gelir. Başka bir ifadeyle geriye kalan, yönsüz, kaynayan, döngüsel ve şiddet dolu mekanik bir kütledir – yani ‘güç istenci’. **Adorno ve Horkheimer**’in ‘*Aydınlanma, kendisinden hiçbir zaman kaçamadığı mitolojiye geriler. Çünkü mitoloji kendi formunda var olan düzenin –döngüsel hareket, kader, dünyanın hakikat olarak ele geçirilmesi- özünü yansıtır ve umudu reddeder.*’¹⁹ Elbette şimdi, antik mitler gerçekliği, Aydınlanmanın orijinal özgürlük ve eşitlik mitinden daha iyi tasvir eder. Antik mitler çoğulluğu savunur ve çoğulluğun bastırılması istenci olarak akıl başarısız olmuştur; artık çoğulluk söz konusudur. Mit döngüsellliği savunur ve doğrusal tarih anlayışıyla akıl başarısız olmuştur; başarısız olmuştur çünkü döngüsel olarak mitolojiye geri düşmüştür, mitolojinin döngüsellliği daha fazla anlam ifade etmektedir.

Antik mitolojinin çözülüşü Üçüncü olarak, (bir şekilde) antik mitlerin içeriğine geri dönüş söz konusudur. Bu noktada, Aydınlanmanın diyalektiğinin Freudyen boyutu göze çarpmaktadır – özellikle, yüceltme (güdülerin bastırılması) ve yüceltmenin çözülüşü (bastırılmış güdülerin serbest bırakılması) arasındaki diyalektik. Kolektif bilinçdışı mitolojinin imgeleriyle doludur: kahramanlar, tanrılar, canavarlar, şeytanlar, vahşi doğa, büyü ve bir sürü antik sembol. Ve bunlar bastırılmış bir halde aklın kıyısında durmaktadır. Ancak bir kere akıl kendini (**Nietzsche**’nin ellerinde) mit ilan ettiğinde ve gerçeklik antik, mitolojik dünyaya daha fazla benzediğinde, bütün bu semboller, kahramanlara ve şeytanlara dair mitler, şiddetli, çoğul, vahşi ve erotik itkiler kabarak yüzeye çıkar.

Elbette bu, tamamen, **Homer**’un dünyasına dönüyoruz demek değildir. Söz konusu olan, antik mitolojinin totaliter ulus-devlette yeniden doğmasıdır. Total organizasyon ve mitoloji, yeni ve şiddetli bir güç ve büyü dünyasında bir araya gelir. Elbette **Adorno ve Horkheimer** için, **Adolf Hitler**’in -maymun-insanları haki-miyeti altına alan Aryan ırkına dair- bir mit inşa ederken kuzey mitolojilerinden antik semboller ve öğeler devşirmesi tesadüfi değildir: bu tam da Aydınlanma’nın tepe noktasında olur: mutlak bilinç olarak varsayılan sonundan çok uzakta duran akıl, Nazi rejiminin mutlak çılgınlığı karşısında çöktüğünde.

Metropolis ve Aydınlanmanın Diyalektiği

Lang’ın ***Metropolis***’i ***Aydınlanmanın Diyalektiği***’nin bu felsefi görüşünü mükemmel biçimde yakalar: Mitolojiden totalitarizme, sonra tekrar mitolojiye.

KARANLIK ÇAĞLARIN MITOLOJİSİ

Mitoloji, ***Metropolis*** boyunca önemli bir rol oynar. Mesela, iki bin yıllık yeraltı mezarlıklarını hatırlayalım. Buradaki sembolizmin dört boyutu vardır. İlk olarak, bu dünya, onun geçmiş (tarih) olduğunu sembolize eden yeraltındadır. Tıpkı, çok

uzun zaman önce bu dünyadan göçüp gitmiş kuşaklar dolusu inananın ve işçinin binlerce kemik ve kafatasıyla 'tarihin derinliklerine gömülmesi' gibi. İkinci olarak, mezarlıkların iki bin yıllık olmasıyla, Hristiyanlığın doğuşu arasında açık bir bağlantı vardır. Ayrıca, taş sunak üzerinde çok sayıda haç bulunmaktadır. Üçünü olarak, yeraltında ve neredeyse tamamen karanlık olmasıyla, Ortaçağ Hristiyan dü-



şüncesinin Karanlık Dönemi arasında bir ilişki söz konusudur. Son olarak, Maria Meryem Ana'yı çağırıştırır. Saftır, beyazlar giyer, temizdir – (cinsel olarak) bakire ve (sembolik olarak) anne olduğunu biliyoruz; hatırlayın, uyudukları ve çalıştıkları sırada işçilerin çocuklarına o bakmaktadır. Öngörüler de benzer biçimde Hristiyanlık'tan alınmıştır. Sömürülen işçilere onlara yardım edecek bir kurtarıcının, sonunda barışı getirecek, aşağı ve yukarı dünyalar arasındaki dengeyi sağlayacak bir arabulucunun gelişini müjdeler.

MODERNİTE

Ne var ki, yeraltındaki bu karanlık ve mitik geçmişten büyük bir Aydınlanma, aklın doğuşu yükselir: Parlak ışıklar saçan yukarı dünyanın yeni özgür kenti; dinsel değil, tamamen bilimsel ve modern. Aşağıdan yukarıya, Ortaçağ'dan Aydınlanma'ya doğru ilerledikçe, metin yukarı doğru kayar ve piramit şeklini alır; aynı bunun gibi:

En
derinlerde
yatar işçilerin
şehri, toprağın altında,
yükselir üstünde 'Oğulların
Kulübü', derslikleri ve kütüphaneleri,
tiyatroları ve stadyumlarıyla.²⁰

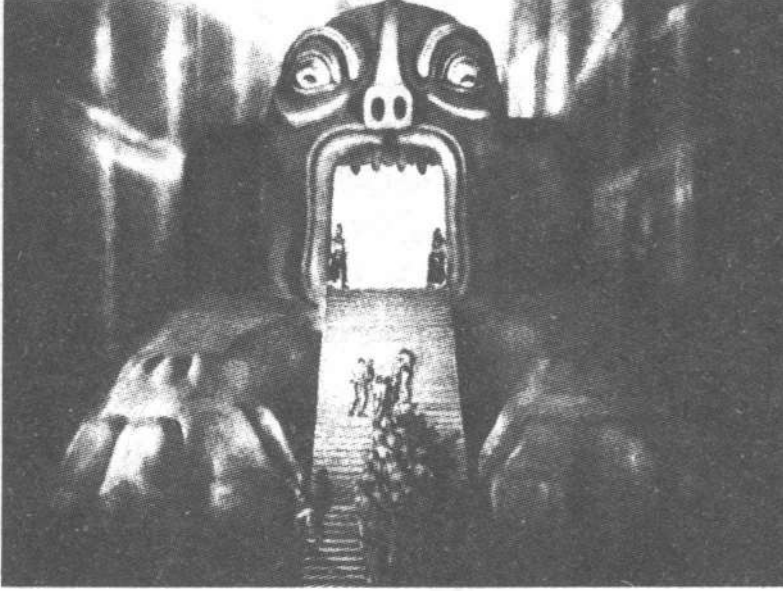
İzleyen sahneler de doğrudan **Aydınlanma'nın Diyalektiği**'nden alınmış gibidir: Mükemmel biçimde düzenlenmiş cinsel davranış ritüelleri, spor karşılaşmaları, bilim, modern mimari ve yüksek teknoloji. Her şey organize olmuştur, sistematik hale getirilmiştir ve kontrol edilmektedir; farklılıklar bütünün yapısına uyarlanmıştır.

Sessiz bir film karesinde, **Metropolis**'in kent mottosunu okuruz: '**BÜYÜK OLAN DÜNYA VE YARATICISIDIR VE BÜYÜK OLAN İNSANDIR.**' 'Yaratıcı' burada tanrı olarak düşünülmemelidir; Joh, bütün Metropolis'in 'yaratıcısı' kastedilmektedir.

Metropolis dünyası dışında bir 'dünya' olmadığına dikkat edilmelidir. Elbette, Metropolis seçkinleri arasında tanrıdan ve dinden hiç söz edilmemektedir.

TEKNOTOTALİTER METROPOLİS

Metropolis tekno-kentinin yaratıcısı, tasarımcısı ve yöneticisi olarak Joh, bir diktatördür. Metropolis, demokrasinin olmadığı, seçkinlerin güç ve ayrıcalıklardan faydalandığı, işçilerin köleleştirildiği ve mutlak düzenin kanun haline geldiği faşist totaliter bir devlettir. Bu işçiler ayrıca hiçbir şekilde farklılaşmamıştır: birbirlerine benzerler, aynı elbiseleri giyerler ve sırayla Makine Kente girip çıkar-ken aynı mekanik yürüyüşü sergilerler. Çalıştırdıkları kollar, çarklar, göstergeler ve pompalar kadar robotik görünürler. Üstelik çalışma asla durmaz. İki vardiya birbirini izler: Biri Makine Kente girerken, öteki grup çıkar. Ve film tarihçisi **Enno Patalas**'ın belirttiği gibi, işten çıkanlar girenlerin (ki çoktan yorgunluktan yavaşlamışlardır) yarı hızında yürümektedir. Aylaklık için zaman yoktur. Bu ayrıcalık sadece, boş zamanın tadını spor gibi çeşitli etkinliklerde çıkaran zengin seçkinler için saklı tutulmaktadır. Burada belirtmeliyim ki, benim yorumum **Patalas**'inkinden farklılaşmaktadır: *'Spor stadyumunun, uçsuz bucaksız gökyüzü altındaki genişliğiyle sıkışık İşçi Kenti arasında güçlü bir karşıtlık bulunmaktadır; Tıpkı beyazlar içindeki gençlerin özgür ve kaygısız hareketleriyle koyu elbiseler*



*içindeki işçilerin bunaltıcı uyuşukluğu arasında olduğu gibi. Aynı karşıtlık iradeli yatay hareketle işçilerin asansörle aşağı inişi arasında da bulunmaktadır.'*²¹

Patalas'ın söylediklerine kısmen katılıyorum: Metropolis, işçilerle seçkinler arasındaki farkı genel olarak ortaya koymaktadır. Ancak yakından bir inceleme, karşıtlığın farklılık kadar benzerliğe de işaret ettiğini gösterecektir. İşçilerden atletlere

doğrudan atlayarak **Lang**, bize aralarındaki paralellikleri göstermektedir. Çünkü atletler de (işçiler gibi) fiziksel aktivite gerçekleştirmektedir, (işçiler gibi) tek tip giyinmektedir, yarışlara (işçiler gibi) sıralar halinde girmektedir, kurallara uymaktadır ve her şeyi (tıpkı işçiler gibi) mükemmel bir zamanlama ve düzen ile yapmaktadır. Ayrıca, neredeyse hiçbir ayrıntının (ve oturma yerinin) olmadığı faşist mimariye dikkat edilmelidir – çizgiler, onları dış dünyadan yalıtarak, atletlerin üstünden yukarılara uzanmaktadır. Sonuç olarak, spor stadyumunun görüntüsü, **Adorno** ve **Horkheimer**'in modern sporlar ve orji takımlarıyla ilgili analizine uymaktadır: *'Hiçbir üyesinin kendi rolünden şüphe duymadığı ve her üyesi için bir yedeğin hazır tutulduğu, kesin biçimde koordine olmuş modern spor takımları.'*²²

Bütün Metropolis bu görü etrafında işler. Hiçbir şey boşa harcanmaz. Her an hesaplanmış, boş zamanlarda dahi. Sonsuz Bahçelerdeki cinsel ritüeller bile katı ve düzenlidir; genç kadınlar bir çeşit bahçe müdürü (Patalas, ona sirk yöneticisi demektir) tarafından toplanır. Her biri çalışma ve seçme için incelenir; özellikle biri, mekanik bir biçimde giyinik olan ön tarafını göstermek için döner, bu sırada arka tarafı neredeyse tamamen çıplaktır. *'Hanımlar, hanginiz bugün Efendi Freder'i, Joh Fredersen'in oğlunu, eğlendirme [cinsel ilişkiye girme] onuruna sahip olmak ister?'* Elbette, Metropolis'in esas amacı, ruhu ortadan kaybolana dek insanlığı robotik hale getirmektir. Ve bu, Metropolis'teki herkes için geçerlidir, sadece işçiler için değil (Patalas'ın bu nokta dışında oldukça parlak olan yorumunun tersine).

İNSAN VE MAKİNEİN BİRLEŞİMİ

İnsanla makinenin bu karışımı sadece çevreye uyum sağlamakla sınırlı değildir, ayrıca ontolojiktir. Mesela, Rotwang elini Makine Kadın için feda etmiştir. Artık Makine Kadınla aynı materyalden yapılmış (üzerine sürekli siyah eldiven giydiği) robotik bir ele sahiptir. Rotwang Makine Kadın'ın bir parçasıdır, Makine Kadın'da Rotwang'ın. Burada, sinemada sayborgun doğuşunu görürüz; sık sık tekrarlanan ancak ataları da olan bir form. Bunlardan biri açıkça **Mary Shelley**'in *Frankenstein*'idir, ancak daha yakın bir öncül **L. Frank Baum**'un 1900 tarihli kitabı *The Wonderful Wizard of Oz*'daki Teneke Adamdır. Makine Kadın Teneke Adam'a (en azından *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz, **Victor Fleming**, 1939) filminde görüldüğü haliyle) oldukça benzemektedir. Önemli bir başka ortak nokta ise hem Makine Kadın'da hem de Teneke Adam'da onları insan yapacak bir şeyin eksik olmasıdır. Teneke Adam'da eksik olan kalptir. Ve Makine Kadın, Maria-Makine birleşimi sırasında, parlak ve atan bir kalple gösterilmektedir; bu Makine Kadın'a neyin aktarılması gerektiğini imlemektedir. Ayrıca, Oz'un futuristik kentleriyle Metropolis arasındaki ve Büyücüyle Joh arasındaki benzerliklere dikkat edilebilir.

Yıldız Savaşları serisinin yaratıcı **George Lucas** açıkça bu temayı sevmektedir ve her iki esere de seride saygılarını sunar. C-3PO Lang'ın Makine Kadınına benzemektedir ve tıpkı Teneke Adam gibi bağırmaktadır: *'İşte buraya!'* Çünkü tamamen kaskatı kesilmiştir. Luke Skywalker'ın atölyesinde yapacağı bir yağ banyosuna gereksinim duymaktadır. Benzer biçimde, Dorothy de Teneke Adamın eklem yerlerini yağlamaktadır ve Rotwang da kaskatı ve cansız Makine Kadını aktive etmektedir.

Oz Büyücüsü'nden *Metropolis*'e, oradan da *Yıldız Savaşları*'na, makine-insan, bilimkurgunun temel unsurlarından ve en önemli ikonlarından biridir. İki sebepten önemlidir. Öncelikle, gördüğümüz gibi, bilimkurgudaki sonraki bütün insan-makine birleşimleri için model oluşturmaktadır: C-3PO, Darth Vader, *Bıçak Sırtı*'ndaki replikantlar, *Star Trek: Generations*'daki (**David Carson**, 1994)

Borg ve Data, Terminatör, **2001: Uzay Yolu Macerası**'ndaki (2001: Space Odyssey, **Stanley Kubrick**, 1968) HAL, **Yapay Zeka**'daki (A.I: Artificial Intelligence, **Steven Spielberg**, 2001) Mecha, **RoboCop** (**Paul Verhoeven**, 1987), hatta **Austin Powers: International Man of Mystery**'deki (**Jay Roach**, 1997) *femmebot*lar (Makine Kadının parodileri). İkinci olarak, Makine Kadın, gerçek hayattaki teknoloji için de bir model sunar. Günümüzde, birçok bilim insanı, bu düşüncüyü oldukça önemsemektedir. Yapay zeka literatüründe, insan zekasını transfer sürecine, yani, onun tam atomik yapısının robotik bir alıcıya kopyalanmasına, *yükleme* denmektedir. Açıkçası günümüzde yükleme teknik olarak mümkün değildir, ancak birçok kimse, **Lang**'ın tahmin ettiğinden daha kısa sürede bunun mümkün olacağına inanmaktadır. Makine Kadının günümüz türevi, kendilerine ekstropianlar diyen bir grup bilim insanı, felsefeci ve yapay zeka uzmanı tarafından yaratılmış bir tasarımdır: *Primo Posthuman* (ürkütücü ve tuhaf bir biçimde Metropolis'teki Makine Kadın'a benzemektedir).²³

AKLIN KENDİNE DÖNÜŞÜ

Kusursuz rasyonalite, mutlak kontrol ve verimlilik noktasına ulaşmasına rağmen, akıl sürekli kendi üzerine dönmeye başlar. Araçsal aklın vücut bulmuş hali olan Rotwang'ın Joh'a karşı gelişi bu durumun kanıtıdır. Ancak belki de daha açık bir kanıt babasına isyan eden Freder'dir. Bir süre öncesine kadar Freder babasını saf aklın tanrısı olarak putlaştırmıştır – tıpkı aklın kendini modernitede putlaştırması gibi. Ancak, O, seçkinlerden saklı tutulan karanlık sırrı keşfetmiştir. Metropolis yüce değildir ve bir yalanı yaşamaya devam etmektedir. Metropolis halkının çoğu, işçilerin korkunç bir hayat sürdürdüğünün farkında değildir. Joh bu gerçeği saklamaktadır, çünkü böyle bir bilgi, özyüceltimlerini ve sözde mükemmel uyumlarını olumsuz etkileyecektir. Fakat Freder, yeni idol'un basitçe eskinin yerine geçtiğini ve ondan daha iyi olmadığını görür. Orta Çağ Tanrısının yerini alan Metropolis'in totaliter tanrısı aynı ölçüde boştur. Freder bu yeni Tanrıyı alt etmeye çalışır, tıpkı öncekini alt eden (ve Metropolis'i kuran) Joh gibi. Acımasız tanrı hala kalesinde dimdik durmakta ve küçük insanlara hükmetmektedir - Feodal kitleler üstünde yükselen Kutsal Roma imparatorları ya da Yahudilere hükmeden Firavunlar gibi.

METROPOLİS'İN MİTOLOJİYE DÖNÜŞÜ

Adorno ve **Horkheimer**'in düşüncelerini yansıtan, **Metropolis**'teki öğelerden en çarpıcı olanı teknototalitarizmin ve antik mitolojinin birleşimidir. Joh'un, karakterinde -**Metropolis**'in yeni tanrısında- hiçbir yerde olmadığı kadar açık bir şekilde, geleceğin total teknolojik düzenine doğru ilerlemeyi ve buna denk düşen antik mitolojiye dönüşü (aynı anda) görürüz. **Patalas**'ın işaret ettiği gibi, Joh'un adı, Eski Ahit'teki Jehovah'ı anımsatacak biçimde, *h* harfiyle söylenir. Ve Joh da katı ve şiddetli bir tanrıdır; aynı zamanda Metropolis'in tasarımcısı ve yaratıcısıdır. 'Metropolis'in Beyni' olarak adlandırılır: Sürekli saate dikkat eden,

zamanın ve kontrolün tanrısı. Joh'un ölen karısı da bir tanrıdır, daha doğrusu, tanrıçadır – Hel, kuzey mitolojisinde Hel'in (aynı adı taşırlar) yani yeraltı dünyasının kraliçesidir. Ayrıca, Metropolis 'anne şehir' anlamına gelmektedir (Hel'in şehrinde olduğu gibi).

Joh, Metropolis'in tepesinde, şehrin en yüksek binasında, Yeni Babil Kulesinde yaşamaktadır. Genesis 11'de gökyüzüne ulaşmak ve tanrı olmak için, insanların Babil Kulesini inşa ettikleri geçer. Ancak Tanrı buna öfkelenir, kuleyi yok eder ve evrensel dili yeryüzündeki dillere parçalayarak insanları cezalandırır. Ancak, burada insanları (işçileri ve seçkinleri) bölen kulenin yaratılışıdır. Ve iktidarının zirvesinde, tıpkı Maria'nın yeraltı mezarlıklarında öngördüğü gibi Metropolis de yok edilecektir. Aslında Babil Kulesiyle ilgili antik miti anlatmaktadır. Vurguyu görmezden gelmek zordur; Yeni Babil Kulesi başından beri aynı şeydir, sadece Joh'un totaliter Aydınlanmasında tekrar doğmuştur.

Babil'in düşüşü, Freder'in, -yeni Cennet Bahçelerini simgeleyen- Sonsuz Bahçelerden yeraltına inişiyle başlar. Bu bahçeler güzel ve organik, tanrı Joh tarafından özellikle oğlu Freder için yaratılmıştır (tıpkı Adem gibi). Burada Freder, etrafındaki güzel bakirelerle beraber ağaçların ve çeşmelerin keyfini çıkarır. Perde arkasında neler olup bittiğini bilmeksizin cinsel arzuların onu kontrol etmesine izin verir. Ancak iyi ve kötüyü öğrendikten sonra bahçeleri terk eder ve M-Makinasını gördüğü yeraltına iner. **Patalas M'nin** 'anne'yi ya da belki de 'İsrailliler'in Musa'yı ve Tanrı'yı utandıracak biçimde çocuklarını kurban ettikleri, Ammonların tanrısı Moloch'u' simgelediğini kaydeder. Dehşet içinde M-Makinesine bakan Freder, halüsinasyon görmeye ve zihninin içinde bir film yaratmaya başlar. M-Makinesi futuristik teknolojinin ve antik mitolojinin görkemli bir birleşimi haline gelir. Bütün manivelalar ve çarklar, kızgın gözleri, açık ağzı, dev kolları ve sivri pençeleriyle aslanı andıran dev bir yaratığı (yaklaşık altı metre boyunda) biçimlendirir. M-Canavarının pençeleri arasında bir merdiven durmaktadır ve Antik Mısır giyimli muhafızlar, ağızdan içeri düşmeleri ve diri diri yanmaları için işçileri basamaklara doğru itmektedir.

Teknoloji ve antik mitolojinin benzer bir bileşimi, Dr. Rotwang ve sahte Maria'da da gerçekleşir. Özellikle Rotwang'ın Laboratuvarı yüksek teknoloji, çok sayıda mitolojik sembol ve Orta Çağ'dan kalma aletler barındırır. Her şey ya antiktir ya da futuristik – evi bile antik bir görünüme sahiptir (Metropolis'in ortasında olmasına rağmen). Rotwang'ın dünyasında hiçbir şey katı bir biçimde modern değildir. Ancak belki de, uzak geçmişle uzak geleceğin birleşimi en açık şekilde, Makine Kadının altında durduğu büyük, ters pentagramın (kötülüğün antik sembolü) gösterildiği sunak sahnesinde görülür. Makine Kadın, hem antik, mitolojik kötülüğün hem de futuristik teknolojinin ürünüdür. Ve makine-mitoloji sentezi Maria'nın yüklenmesi tamamlandığında yoğunlaşır. Artık Rotwang sahte Maria'yı erotik dansını sergileyeceği Oğullar Kulübüne götürebilecektir. Daha önce söylediğimiz gibi, Freder, kulüpten çok uzakta olmasına rağmen (bir çeşit yeti sayesinde) bu

dansı görebilmektedir. İlk önce öteki erkeklerle aynı şeyi görür – erotik dansı. Ancak sonra, M-Makinesinde olduğu gibi sinematik imgelemi sayesinde, dansı antik mitolojiye bir dönüş olarak görür. Maria, yedi başlı dev bir canavara binen Babil fahişesi (Revelations 17) haline gelir. Freder, içinde yedi günahın ve herkesin canını almaya gelen Azrail'in de olduğu başka halüsinasyonlar da görür.

Ve **Metropolis**'in sondan önceki sahnelerinde, totalitarizmin ve mitolojinin tamamen birleştiği anlarda, herkes mutlak bir delilik halinde görülür; tıpkı **Adorno** ve **Horkheimer**'in Aydınlanma'nın sonunda olacağını iddia ettikleri gibi. Freder hastadır ve vahşi halüsinasyonların etkisinden yeni yeni kurtulmaktadır. Joh, zalim diktatör, güçle delirmiştir. Rotwang (Dr. Frankenstein geleneğinde) dünyayı yok etmeye karar vermiş deli bir bilim adamıdır. Sahte Maria, sahnede çıldırmış gibidir, tam bu sırada **Lang**'ın kamerası şehvetten delirmiş oğulların gözlerine odaklanır. Artık zombiler haline gelmiş ve Metropolis'i yok etmeleri için kışkırtılmış işçiler de çılgınca isyan etmektedir – böyle bir hareketin çocuklarını öldüreceğinin farkına varmaksızın.

Seksen Yıl Sonra Metropolis

Seksen yıl sonra bile, **Metropolis**, ufku ve güzelliğiyle -ve ürkütücü gelecek görüşüyle- nefes kesen görkemli bir sinema başyapıtı olmaya devam etmektedir. **Lang** mükemmel bir biçimde, şu ana kadar çekilmiş en görkemli sahnelerden birkaçını kullanarak, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni sunmaktadır, **Adorno** ve **Horkheimer**'den yaklaşık yirmi yıl önce. Onlar, Hitler Almanyası'nda yaşayarak, Aydınlanma'nın nasıl totaliter hale geldiğini, mitolojiye döndüğünü ve çılgınlığa gerilediğini gördüler. **Hitler**'in faşist totalitarizminin yükselişinin tanıkları olarak, gördüklerinden felsefi olarak faydalandılar. Ancak **Lang**, aynı çılgın totalitarizm-mitoloji birleşimini **Hitler** iktidara gelmeden çok önce öngörmüştü. Çok az film –hatta çok az sanat eseri – bu kadar açık bir felsefi öngörü sunabilir. **Hegel**'in söylediği gibi, büyük düşünce sistemleri ancak tarih gerçekleştikten sonra kurulabilir. Ancak **Lang** bir şekilde, teknik aklın felsefesi olarak Aydınlanma'nın doğrudan (ve duraksamaksızın), mutlak akla değil, mutlak deliliğe götüreceğini anlamıştır.

Dipnotlar

¹ Metropolis'in orijinal kopyası artık bulunmamaktadır. Birçok sahne eksiktir ve film bir bütün olarak ağır bir değişikliğe uğramıştır. Sinema tarihçisi Enno Patalas'ın belirttiği gibi, 'Filmin çeyreğinden fazlası yerine konulması olanaksız biçimde kaybedilmiştir. Çok az film sistematik olarak bu kadar değiştirilmiş, zedelenmiş veya bozulmuştur. Çekimler ve başlıklar çıkarılmış ve değiştirilmiştir. Ancak, bu çapta bir zorbalığa uğramış olan hiçbir filmde olmadığı kadar orijinalinin neye benzediğini biliyoruz.' Enno Patalas, commentary, Metropolis, DVD (1927; restored ed., New York: Kino International, 2003).

² Robotik kol ve el teması düzenli olarak tekrarlanır; örnek olarak, The Terminator (James Cameron, 1984) and Terminator 2 (James Cameron, 1991).

³ Robert Ebert, Metropolis üzerinde bir yorumunda bu noktaya dikkat çekmektedir: 'Film sağduyuya ters gelen bir akışa sahiptir, ancak bu süreksizlik onu etkili kılar. Metropolis'i

sanrılı hale getirir – düzenli olaylar dizisi temin etmeyen bir kabus. Çok az film görsel olarak bu kadar canlandırıcıdır.’ Şöyle devam eder: ‘Genel olarak ilk büyük bilimkurgu filmi kabul edilen ‘Metropolis’ (1926), bilimsel ilerlemenin ve çaresizliğin cehennemi olarak futuristik şehir imgesini, yüzyılın kalanı için belirler. Bu filmde, çeşitli biçimlerde, sadece ‘Dark City’ değil, ‘Blade Runner’, ‘The Fifth Element’, ‘Alphaville’, ‘Escape from L.A.’, ‘Gattaca’ ve Batman’ın Gotham Şehri de etkilenir. Kötü dahinin, Rotwang’ın laboratuvarı gelecek yıllar için çılgın bilimadamı görünüşünü yaratır, özellikle ‘Bride of Frankenstein’de (1935) görüldükten sonra. Ayrıca ‘sahte Maria’, insan gibi görünen robot, ‘Blade Runner’deki ‘Replikantlara ilham verir. Dr. Rotwang’ın yapay eline bile ‘Dr. Strangelove’da gönderme yapılır.’ Roger Ebert, review of Metropolis, http://www.ew.com/four/metropolis_silent_rev.htm.

⁴ Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 1.

⁵ A.g.e., 69

⁶ A.g.e., 2

⁷ A.g.e., 1

⁸ A.g.e., 5

⁹ A.g.e., 4

¹⁰ A.g.e., 3

¹¹ A.g.e., 69. Immanuel Kant, modern felsefenin en önemli eserlerinden biri olan *Saf Aklın Eleştirisi*’nin (1781) yazarıdır. Burada Kant ünlü ‘Transandantal felsefesini’ geliştirir. Kant bu metodu ahlak yazılarında da uygular ve saf pratik akıldan transandantal olarak ahlak yasası çıkarmayı dener. Ancak bu, iyi bilindiği ve Adorno ile Horkheimer’in gösterdiği üzere, problemsiz değildir. Kant’ın kategorik emrinin temelsiz olduğu gösterildikten sonra geriye kalan kişinin hipotetik emirler planlama ve oluşturmadaki ustalığıdır. Ve Kant’ı total planlamanın filozofu – yani Sade’nin analojisi- olarak analiz ederken Adorno ve Horkheimer’in aklında olan budur.

¹² Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 69.

¹³ A.g.e., 4

¹⁴ A.g.e., 3

¹⁵ A.g.e., 2

¹⁶ A.g.e., xviii.

¹⁷ Richard Rotry, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1981). MacIntyre şöyle yazmaktadır: ‘Temel bir tez belirmeye başlar: insan eylem ve pratiklerinde, kurgularında olduğu gibi, hikaye anlatan bir hayvandır. Özsel değil; ancak tarihi dolayısıyla, gerçekliği arzulayan bir öykü anlatıcısı haline gelmiştir.’ MacIntyre, *After Virtue*, 201.

¹⁸ Adorno and Horkheimer, 4.

¹⁹ A.g.e., 20. Bu, günümüzde birçok postmodern filozofun, kültürün doğrusal olmadığını, formların mekanik yeniden üretiminin bir biçimi olduğunu ve tekrar eden boşluğunu vurgulamasını sebebdir. Adorno ve Horkheimer bu fikri daha teorik bir düzeyde sunar: ‘Düşünce makinesi varlığı daha etkili biçimde hükmü altına aldıkça, onun yeniden üretilmesinden, kör bir şekilde, daha çok tatmin olacaktır.’ A.g.e. Mesela, gündelik eğlencenin en alt düzeyinde bile, ‘her film, kahraman çiftleri aynı egzotik güneşin altında bir araya getireceğini vaad eden sonraki filmin öngösterimidir: sonradan giren biri, filmi mi yoksa fragmanı mı izlediğini söyleyemez.’ A.g.e., 132.

²⁰ Patalas yönetmen Luis Bunuel’den alıntı yapmaktadır: ‘Başlıklar bile - nasıl belirip kayboldukları – bir bütün olarak harekete karışsa da, kendi başlarına birer resimdir.’ Patalas, commentary.

²¹ A.g.e.

²² Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 69.

²³ Bkz. <http://www.natasha.cc/primo3m+diagram.html>

SARTRE, HIÇLIK FELSEFESİ VE MODERN MELODRAM

andrás bálint kovács
ELTE Üniversitesi Sinema Bölümü

çev: ebru işeri erdoğan & ebru akay pepedil



1950'lerde ve 1960'lı yılların başında, Batı felsefesinin belki de en etkili düşünürü olan **Jean Paul Sartre**'in eserlerinin çağdaş sanat dallarında, özellikle tiyatro, edebiyat ve sinemada büyük etkileri olduğu bir gerçektir. **Sartre**'in Avrupa sanatı üzerindeki etkisini açıklayan birçok etmen vardır. O bir yazardı ve düşüncelerinin çoğunu tiyatro oyunlarında ve romanlarında açıklayarak, felsefi yazılara öncülük etmiştir. Varoluşçu felsefeyi gündelik kişisel psikoloji düzeyine indirgeyerek dramatik koşullara uyarlama işini kolaylaştırmıştır. **Sartre** ayrıca, sorumlu edebiyat kavramını savunarak felsefe, sanat ve politika arasında doğrudan bir bağ kurmuştur. Aslında onun felsefeci personası bu bahsettiğimiz etkiyi daha iyi açıklar. Aynı zamanda

hem düşünür, yazar, gazeteci ve hem de siyasetçi olan **Sartre**'in 'Fransız Entelektüeli' tanımına karşılık geldiğini söyleyebiliriz. O ayrıca, bir çeşit ruhani liderdi; hatta **De Gaulle** ondan Mon Cher Maitre (Sevgili Ustam) diye söz etmiştir.

Bu yazıda, **Sartre**'in 1943 yılında yayınlanan ve fenomenolojik (görüngübilim) felsefeyle ilgili en önemli eseri olan Varlık ve Hiçlik'in modern sinemayı nasıl etkilemiş olduğu irdelenecektir. **Sartre**'in *Hiçlik* kavramı ile modern insanın somut sanatsal temsile yatkın hale getiren temel varoluşsal yalnızlık ve yokluk deneyimleri arasında nasıl doğrudan bir ilişki olduğunu çözümlemeye çalışacağım. **Sartre**'in felsefesinde *Hiçlik*, günlük fenomenolojik deneyimin temel ve görülmez bir parçası haline gelir. Görülmez olan bu parçanın ötesinde fiziksel gerçekliği gizleyen anlaşılabilir bir boyut vardır. Bu görülmez ama anlaşılabilir durum arasındaki ilişkiyi ifade etmede en etkili yöntem sinemadır. Gerçekliğin fiziksel yüzeyini sinema kadar iyi temsil edebilen ve bu yüzey arkasındaki potansiyel hiçliği sinema kadar titizlikle ifade edebilen başka bir araç yoktur. Buradan itibaren, 1960'lı yıllarda *Hiçlik* felsefesinin en yoğun şekilde işlendiği modern melodram ve entelektüel melodram türlerinden bahsetmek istiyorum. Bu kategoriye giren filmlerde *Hiçlik* kavramı çaresiz olan başkarakterin karşısında alt etmek zorunda olduğu bir güç olarak karşımıza çıkar. Modern melodramda ise, hiçlik kaybolmuş insani değerlerin yerini alan olumsuz bir güçtür.

Modern felsefenin kavramı olan *Hiçlik*, **G.W.F. Hegel**, **Soren Kierkegaard** ve **Friedrich Nietzsche** gibi Alman romantik felsefesinin önde gelen filozoflarının eserlerinde ortaya çıkmıştır. Bu kavramın önemli bir özelliği de varolana tamamen yabancı olmasının yanısıra ona ayrılmaz bir biçimde de bağlı olmasıdır. **Nietzsche**'ye göre, bu fikir hayatın sıradanlığına karşı gelen bir etken ve bireyin gücünün ön koşulu olan bağımsız bir güçtür. Diğer bir deyişle **Nietzsche**, hiçliği metafizikle savaşmak için bir araç olarak kullanmıştır. Fakat bu araç, zamanla amacı için uygun olmayan bir hale dönüşmüştür. Bireyin özerkliğinin kazanılması romantik anlayıştaki bireyin ilahi bir varlık olduğu fikrini gerçekleştirme üzerinedir. Birey kendi doğasına yabancı herhangi bir güce boyun eğmek zorunda kalmaz. Tam tersine davranarak seçer, meydan okur, karşı durur ve insanüstü güçlere karşı ayaklanır. Ama romantik bireyin özgürlüğü, bireyin karşı çıktığı kendisinden daha büyük insanüstü gücün kendi ilahiyetinin özü olduğunu anladığı anda sınırlandırılır. **Nietzsche** bu romantik anlayışın sınırlarını anlamış ve bireyin bu güçle bağlantısını reddetmiştir. **Nietzsche** der ki: *'Bana kendim tarafından yeni bir onur bahşedildi. Benim de salık verdiğim işte budur: Kafadaki metafizik şeylerle uğraşmayı artık bırak. Bundan sonra evreni dünyevi aklınla anlamaya çalış'.* Modernizmin arifesinde ortaya çıkan ve **Nietzsche**'nin felsefesinde de bahsedilen insan bireyciliği anlamında kullanılan teklik kavramı sayesinde özne-nesne zıtlığından kaçınabiliriz. **Nietzsche**, bu 'yeni onur' fikrini metafizik bir zemin olmadan hayatın tekliğine uygulamak niyetindedir. Böylece bireysel özne metafizik bir destek olamadan büyük güç haline gelir. Yalnız ilginç bir şekilde, bireyin tekliği olarak görülen yaşamın nihai gücü tek başına varolamaz. Bir zıtlık gücü ve bir seçim nesnesi haline gelir. Nesnel teklik yoksayılmış insanüstü güçlerin yerini almakta başarılı olamayabilir ve sanki ilahi bireyin içindeki boşluğu zamanla gelişen *Hiçlik* kavramı doldurabilir. Bu bağlamda, hiçlik yok olmuş metafizik güçlerin bir gölgesine dönüşür. Buna karşı girişilen tüm çabalara rağmen, bu düşünce on dokuzuncu yüzyıl romantik felsefesinde görülen metafizik özne-nesne ikiliğinden doğmuş ve postmodern felsefe ortaya çıkana kadar tartışılmıştır. *Hiçlik* kavramı, **Martin Heidegger** ve en son **Sartre** ile varoluşçu felsefenin özellikle **Sartre**'in varoluşçuluğunun merkezinde yer almıştır. Bu kavram ayrıca, özne-nesne ikiliğini korumaya ve böylece yeni bir metafizik mit yaratmaya yardımcı olmuştur. Felsefedeki *Hiçlik* kavramını yaratan bu mitin en güçlü biçimde modern sinemada temsil edildiğini düşünüyorum.

Sartre, soyut *Hiçlik* kavramına somut nitelikler atfeder ve bunu da tam bir olumsuzlama ile yaparak varolmayanın yalın boşluğundan ayırır. **Sartre**'in kavramsallaştırma süreci, *Hiçliği* insan ilişkilerinde ve insanın dünya ile olan ilişkisinde anahtar kavram yaparak gelişir. *Hiçliği* insani amaçların bir ürünü ve varlığın özü olarak yorumlar. *Hiçlik*, **Sartre**'a göre, bizim dünyamızın dışında ayrı bir dünyadır. **Sartre**, *Hiçlik* kavramını yalnız olan insanın inançları ve beklentileri yüzünden hayal kırıklığına uğradığı ve ümitsiz bir biçimde kimliğini sağlamlaştırmaya çalıştığı gündelik durumlara uyarlar. *Hiçliği* dünyanın tam ortasına yerleştirir. *Hiçlik* **Hegel**'de olduğu gibi varlığın peşinden gitmez; ya da **Heidegger** de olduğu gibi dünyanın ötesinde

değildir, tam tersine varlıkla beraber ve aynı zamanda varolur. Genel mantıksal ya da ontolojik bir boyutu olmasının aksine insan varlığının temelidir.

'*Hiçliği* doğuran insanoğludur.' der **Sartre**. (s.65) *Hiçlik* insanın dileği ya da beklentisi yerine gelmediğinde ortaya çıkar. *Hiçlik*, genel bir yokluk değildir, olan birşeyin ya da olması gereken birşeyin yokluğudur. Diğer bir deyişle, *hiçlik* insan beklentisi, hayalkırıklığı ve insan belleğidir. Böylece, kavramın gösterdiği gibi basit bir olumsuz kategori olarak görülemez. Tüm beklentiler, hayal kırıklıkları ve bellek soyut içerikle ilişkilidir. Eğer cüzdanım boşsa tamamen boş değildir, içinde sadece yeterli miktarda para yoktur ya da eksiktir. Bir sınıf boş olduğunda içeride var olmayan öğrencilerdir, yarış atları değil. Peter'i aramak için bir cafeye girdiğimde ve onun yerine John'u bulduğumda. Peter'in yokluğu John'un orada olmasıyla direkt ilişkilidir. Yani *Hiçlik* dolaysız olarak varlık tarafından temsil edilir.

Hiçlik bir başka açıdan olumlu bir kategoridir. Boş alanın, aralığın arasında ne olduğu ve ne olabileceği yerde insan seçimlerinde özgürdür. *Hiçlik*, insanın geçmişinden kendini kurtardığı ve seçme özgürlüğünün olduğu bir dünyada boş bir andır. Bu anlamda, *Hiçlik* özgürlüğün tanımıdır ve geleceğin yüzündeki geçmişiler. 'Özgürlükte insan geçmişi hükümsüz kılar ve kendi *Hiçliğini* yaratır. *Hiçlik*, geçmiş ile gelecek arasına giren özgürlüktür' (p.76). Özgür irade *Hiçliğe* dayanır çünkü insanı seçmeye zorlar ve seçileni bundan haberdar etmez. *Hiçlik* geçmiş ve geleceğin baskılarının seçimlerimizi etkilemediği boş bir uzamdır, kısacası özgürlüktür. Çünkü özgürlük geçmiş ve gelecek sayesinde gerçekleşmez, özgürlük öngörülemez. Eğer seçim bilinmiyorsa, kendimiz için olduğu kadar başkaları için de öngörülemez olur. Öngörülemezlik, bizim kızgınlığımızın kaynağı iken diğerleri için tehlikedir. *Hiçlik* üzerinde temellenen özgürlük, tek erk ve insan ilişkilerinde tehlikenin ana kaynağıdır. *Hiçliğin* bir de tehlikeli gücü vardır. '*Hiçlik* diğerinin özgürlüğü tarafından yazılan ve yeniden yazılandır. Sanki radikal bir *Hiçlik* ile ayrılmış olan benim varlığında başka bir boyut da vardır. Bu durumda *Hiçlik*, diğerinin özgürlüğü olur'. (p.320). *Hiçlik*, sanki eksik olan birşeymiş gibi sunulan ve insanın dünya ve diğerleriyle ilişki kurmasına yarayan bir terimdir. Böylece, **Sartre**'ın *Hiçlik* kavramı insan varoluşunun modernlik deneyiminin ifadesi haline gelir: geçmişinden azade, seçim yapıp, kendini düşünmek zorunda olan yalnız adam, sürekli olarak metafizik değerlerin ve güvencelerin eksikliği ile karşı karşıya kalır.

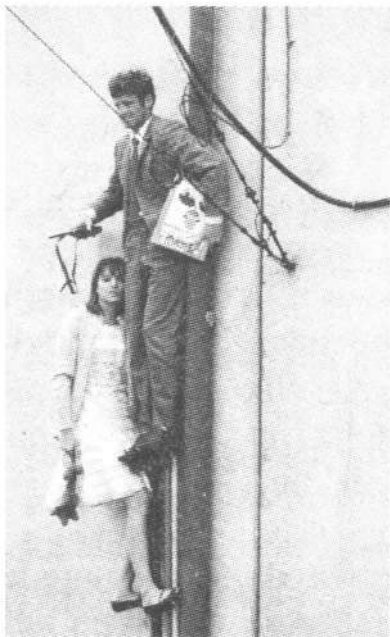
'Modern özgün birey' *Hiçliği* özgürlüğünün temeli olarak gören ve geleneksel metafizik değerlerin peşinden gitmeyendir. Modernliğin kitle kültürüne olan karşıt tutumu modernitenin, kitle kültürünü, varlığın temelindeki *Hiçlikle* yüzleşmesinden bir kaçış olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Kitle kültürü Tanrı, Doğa, Sevgi, Tarih, Kader gibi geleneksel güçlerin modern dünyada da etkili olduğuna inanır. İkinci Dünya Savaşı sonrası modernite de ise, tam tersine modern dünyadaki ilahi güç *Hiçlik* olarak karşımıza çıkar. Özgür modern birey, Tanrıyla özgür bir birey, sadece bir milletin ya da bir cemaatin üyesi olarak karşılaşmaz. Eğer modern birey özgürleşecekse *Hiçlik* ile yüz yüze gelmek zorundadır. Romantik an-

layışa göre, birey hayatın anlamsızlığı yerine ölümü tercih eden içsel özgürlüğe sahiptir. Diğer yandan modern birey ise, hayatın önemsizliğini ve hiçliğini kabul ettiği ölçüde özgür sayılan bireydir. *Hiçlik* modernitede romantik anlayıştaki gibi hayata karşı ölüm değildir. *Hiçlik* yaşamda ölüm hatta yaşamın ta kendisidir. Romantizmde birey etrafındaki dünyadan bağımsız olabilir. Modernitede ise birey hayatın önemsizliğini görebilir ve kendisini dünyanın hiçliğinden doğan endişeden kendini sıyrabilir ve varlığını *Hiçliğin* tam ortasında kabul eder.

Hiçliğin romantik ve modern yorumu arasındaki farklılığın en güzel resmedilişini **Jean-Luc Godard**'ın *Serseri Aşıklar* (A Bout de Souffle, 1959) ve *Çılgın Pierrot* (Pierrot Le Fou, 1965) filmlerinde görebiliriz. *Serseri Aşıklar* filminin bir sahnesinde Patricia (**Jean Seberg**) Michel'e (**Jean-Paul Belmondo**) üzüntü ile *Hiçlik* arasında bir seçim yapmak zorunda kalsa hangisini seçeceğini sorar. Michel



de *Hiçliği* seçeceğini söyler. Bu konuşmanın önemi filmin en sonunda Patricia'nın Michel'i polise ele verdiği ve ona kaçması için yalvardığı sahnede açıklığa kavuşur. Bu aslında Patricia'nın seçiminin doğal bir sonucudur. Michel'in hayatıyla sunulan *Hiçlik* fikrini kabul etmeyi reddeder. Ama Patricia'nın çelişkisi ise Michel için üzüntü duymasıdır. Bu durum Patricia'yı Michel'e kaçması için yalvarması gibi melodramatik bir harekette bulunmaya iter. Michel ise *Hiçliği* tercih ederek kaçmayı reddeder. Patricia Michel'i romantik bir kahraman olarak kabul eder, bunu da Michel'e ihanet ettiğinde görürüz. Michel'in ölümü Patricia'nın gözünde romantik bir ölümdür çünkü Michel *Hiçlik* için ölmemiştir, aşk için ölmüştür. Bu durum da Patricia'nın kabul edebileceği bir şeydir ve onun üzüntü duymasına sebep olur. İşte bu yüzden Patricia Michel'in son sözünü anlamaz "Tu es degueulasse!" (İğrençsin) ve Michel'in parmağıyla çenesini ovuşturma hareketini tekrarlar. Patricia



Michel'i kendisi için ölmeye hazır romantik bir kahraman olarak kabul eder. Ama Michel'e göre bu hiç de romantik bir ölüm değildir. Çünkü Michel ölmek istememiştir. Sadece polise teslim olmayı düşünmüştür. Michel kaçmak istemez, çünkü kahraman olmak ister. Patricia'nın ihanetinden sonra artık hiçbir şeyin önemi kalmamıştır. Michel hep 'Yorgunum.' der. Bir talihsizlik sonucu öldürülür ama Patricia ise bu duruma melodramatik bir anlam yükler.

Çılgın Pierrot'da buna benzer bir ikircikli durumla karşılaşırız. Tek fark çelişkinin bu sefer aynı kişide görülmesidir. Hayatın sıradanlığından kaçan Ferdinand (**Belmondo**) aradığını bulmasının mümkün olmadığını farkeder. Michel'in durumunda olduğu gibi ve romantik bir biçim-

de intihar etmeye karar verir. Yüzünü maviye boyayıp kafasına dinamitlerle bağlar. Ama son dakikada fitili ateşlerken '*Aslında ben bir aptalım!*' diye mırıldanır. Ama geç kalmıştır. Ferdinand, hayatın onun için önemsiz hale geldiğini gördükten sonra ölümün de anlamsız olduğunu farkederek. *Hiçliği* kabul edip hayata devam etmek dışında başka bir çaresi kalmamıştır.

Gücün yitirilişini ve *Hiçlik* kavramını gösteren direkt ve dolaylı birçok yol vardır. Örneğin **Ingmar Bergman** modernist filmlerinde eksiklik ve yitiriliş hissini çeşitli şekillerde ifade etmiştir. *Zindan* (Fangelse, 1949) filmi **Sartre**'ın *Hiçlik* kavramının (Varlığın tam ortasında *Hiçlik*) açık bir yansımasıdır. Daha sonraki filmlerinde **Bergman**, güç yitirilişinin yerine ölüm kavramını koyan daha romantik bir anlayışa sahiptir. *Yedinci Mühür* (The Seventh Seal, 1956), *Yaban Çilekleri* (Wild Strawberries, 1957) ya da Tanrının yokluğunu işlediği *Aynadaki Gibi* (Sasom i en Spegel, 1961), *Kış Işığı* (Nattvardsgästerna, 1966) ve *Sessizlik* (Tystnaden, 1963) gibi filmlerini sayabiliriz. Ama *Persona*'da (1966) *Hiçliği* açık ve net bir şekilde kullanmıştır. Elizabeth (**Liv Ullmann**) filmin en sonunda uzun bir sessizliğin ardından *Hiçlik* kelimesini kullanmıştır. **Michelangelo Antonioni**'nin kariyerinde *Bir Aşkın Güncesi*'nden (Cronaca di un Amore, 1950) *Cinayeti Gördüm*'e (Blow Up, 1966) kadar olan filmlerinde *Hiçlik* kavramının izi rahatlıkla sürülebilir. İnsanın yokoluşu ve kayboluşu özellikle *Tutulma* (L'Eclisse, 1962) ve *Kızıl Çöl*'de (Il Deserto Rosso) giderek soyut bir hal alırken, *Cinayeti Gördüm*'de ise *Hiçlik* filmde ana tema ve en önemli semboldür. **Andrei Tarkovsky**'nin 1966 yılında çektiği *Andrei Rublev*'i ise dünya savaşı modernitesinde modern sinemanın *Hiçlik* kavramının etrafında inşa edildiğini kanıtlayan bir örnektir. Bundan sonraki bölümde **Sartre**'ın *Hiçlik* kavramının modern melodramda nasıl merkezi bir tema haline geldiğini tartışacağım. Son bölümde ise **Antonioni**'nin *Tutulma* filmi bağlamında *Hiçlik* kavramını daha yakından izleyeceğiz.



Melodram ve Modernizm

Melodram yoğun duygusal tepki oluşturan hikayeleri tanımlamak için kullanılır. Bu duygusal yoğunluk özel bir anlatım yönteminin sonucunda meydana gelir. Melodram altedilemez güçler arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Örneğin insanın karşısında çaresiz kaldığı ve sadece mucize yoluyla kurtulabileceği toplumdan veya doğadan gelen güçler yer alır. Bu güçler: fiziksel (örneğin; ölümcül bir hastalık, kaza), sosyal (savaş, açlık, sınıfsal farklılık) ya da psikolojik (örneğin güçlü bir aşk, ölümcül bir nefret ya da bağımlılık veya ahlaki çöküş) olabilir.

Melodram, onsekizinci yüzyılın sonlarında bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Sahnede patetik oyunların sergilendiği, öngörülemez ve talihe yönelik iniş çıkışların yer

aldığı, müzikli bir tiyatro türüydü. İlk melodramlarda bu duygusal ortam dış güçler tarafından ortaya çıkan beklenmedik olayları önceden haber vermek için kullanılırdı. Melodramlar, kelimelerin veya sözlü tanımlamaların eksikliği ya da yetersizliği ile ilişkilidir. Bu yüzden melodramlarda büyük mimikler ve abartılı müzik kullanımı yer alabilir. Ayrıca melodramlar, hep acı çekmesinin sebebi kendisi olan masum kurbanları konu eder. Bundan dolayı melodramlarda, bir şans ya da mucize eseri hiç beklenmedik bir anda mutlu son gerçekleşir.

Melodramlar temelde kaderci özellikler taşır ve her ne kadar yoğun bir duygusallık içerse de anlatıları sadece duygusal çelişkiler üzerine değildir. Melodramın kaderci karakterleri her türlü sosyal, politik ve tarihi anlatılarda kullanılabilir. Ayrıca, natüralist romanlar, tiyatro eserleri ve sinema doğanın, toplumun güçleri ve insanın içgüdülerini işlediği için melodram türünden faydalanır. Natüralist anlatının çelişkisi nesnel olan ile toplumun ya da insan doğasının güçleri ile çaresiz insan arasında olmasıdır ki bu da melodramın anlatı türüne uyarlanabilir. Diğer taraftan natüralist tür melodramın duygusallığını beslemede yetersiz kalır çünkü natüralizm bireyin bakış açısından ziyade nesnel kurallara odaklanır. Melodramın bireyciliği patetik, aşırı duygusal karakterlerin temelini oluşturur. Bu da melodramda duygusallığı sağlayan nesnel bir kadercilik ile gerçekleşir. Aslında melodramın temeli bireyin yaklaşımıdır. Modernizm ile melodram arasındaki ilişkiyi anlamamızı sağlayan bireydir.

Bilişsel film kuramcısı **Torban Grodal** modern anlamda melodram türünün nasıl işlediğini anlamamız için yararlı bir bakış açısı önerir. **Grodal** melodramatik tutumda kullanılan iki ögenin öneminden bahseder: Edilgen tepki ve öznellik. Melodramlarda pasif bir bakış açısından yalnız insan ile nesnel güçlerin arasındaki çözülemeyen sorunlar anlatılır. Natüralizmde hem dünya hem de kurban özne nesnel bir bakış açısından aktarılır. Melodramda ise nesnel dünyanın baskıcı görüşü öznel bir bakış açısı olarak sunulur ve bu da zihin ile ilgili bir deneyim olarak yaşanır.

Grodal *'Eğer nesnel kuralların edilgen nesneleri haline dönüşeceksek, özdeşleşme olasılığı zayıflar ya da engellenir. Böylece, deney mantıklı ve nesnel olmaktan uzaklaşarak akıl sağlığı ile ilgili bir olay haline gelir. Rüzgar Gibi Geçti'nin (Gone with the Wind, 1939) önemli melodramatik sahnelerinden birinde; karakterler hayattaki tüm güçlerini kaybeder ki bu da zihinle ilgili bir olay olarak deneyimlenir.'*

Grodal bu edilgen ve nesnel deneyimi melodramın duygusal tatmininin sebebi olarak görür. Daha basit bir anlatımla, yalnız özne baskıcı gücün karşısında sadece çaresiz değil, onun çaresizliği edilgen bir süreç, bir algılama ya da duygusal bir durum olarak gösterilir. Çünkü aracı ile çevre arasındaki rol yapma potansiyel farkı o kadar belirgindir ki melodramın kahramanı önemli anlarda edilgen bir hale gelip, zayıflığının farkına varır ve bu farketme durumuna duygusal bir biçimde tepki verir. Melodram kahramanı kaderini değiştiremeyeceğine göre, çaresizliğini 'aşırı'

duygusal tepki vererek aşmaya çalışır. Yoğun duygusal zenginlik göstermek, melodramın abartılı yanı değildir; melodram türünün geleneksel sunum yönteminin bir parçasıdır. (Bu yöntem melodram ile kaderi ve çaresizliği anlamaya yardımcı olur ve böylece saf duygusal deneyimi de açıklar).

Bizim için aydınlatıcı olan **Grodal** tarafından yaratılan aktif-edilgen değişkenidir. Bizim bakış açımıza göre en önemli edilgen ruhsal deneyim hem entelektüel hem de duygusal olabilir. Çaresizlik, kaderle ilgili işleyen saf bir entelektüel süreç, edilgen ve nesnel bir deneyim yaşanmasına sebep olabilir. Kendinden büyük bir güce rağmen gerçekleşen edilgen deneyim duygusal olarak hayli yoğun olan deneyimlere oranla bilimsel durumlara aktarılabilir. Böylece, melodramın anlatı yapısı işler vaziyette kalır. (Burada melodramda sunulan ve seyirci tarafından provoke edilen duygulardan bahsediyoruz. Klasik melodramlar bu gibi durumları göstererek seyircinin duygusal tepkilerini harekete geçirir. Modern melodramlar ise birazdan göreceğimiz üzere, duyguların gösterilmesini önleyerek seyircide duygusal tepki oluşmasını sağlar. İşte bu yüzden modern melodramlar izleyicide endişe ve korku duygularının uyanmasına neden olur.

Melodramatik yapının merkezinde yer alan edilgen nesnel deneyime bu kadar vurgu yapılması 1930'ların İtalyan 'beyaz telefon' melodramları ile **Antonioni**'nin elit modernizmi arasındaki bağlantıları anlamamızı sağlar. Bize temelinde naturalist anlatıma sahip bir evren olarak İtalyan yeni gerçekçilik akımının 1940'lar İtalyan sinemasının melodramatik anlatım biçimlerinden nasıl doğduğunu açıklar. Ayrıca, aynı melodramatik yapının, içe dönük ve giderek 'öznelleşen' bir yapıya bürünen modern öyküsel sinemanın içinde nasıl barınabildiğini de açıklayabilir. Çaresiz kişinin dış güçler karşısında duygusal veya düşünsel duygu durumlarında artık birey olmadığı anda ve o kişinin çaresiz bir kurban olduğu ortamın aktif bir parçası olarak temsil edildiği zaman naturalist melodram ortaya çıkmıştır. **Vittorio De Sica**'nın yeni gerçekçi **Bisiklet Hırsızları** (Ladri di Biciclette, 1948) filmi melodramatik bir yapıdan yararlanan naturalist sinemaya iyi bir örnektir. **Antonio (Lamberto Maggiorani)**, psikolojik karakteri veya duyguları ile bireyselleştirilmemektedir; daha ziyade, içinde bulunduğu belirli bir ortamın aktif bir parçası (bisikletini bulmaya çalışması) olması ile tanımlanır. Nitekim ne kadar aktif bile olsa, en başından itibaren o kaybolmuş bir kurban olarak konumunu korur. Sosyal düzen, ondan daha güçlüdür. Klasik melodram, kişinin içinde bulunduğu sosyal ortamdaki pasif duygusal tepkilerinin çaresizliğinde, dışsal güçlerin kurbanı olarak tanımlanması yoluyla naturalizmden doğmuştur. Yeni Gerçekçilik sonrası klasik melodrama en iyi örneklerden biri **Federico Fellini**'nin **Sonsuz Sokaklar** (La Strada, 1954) filmidir; Gelsomina'nın (**Giulietta Masina**) öyküsü toplumsal direnişin içinde başlar ve duygusal ve manevi bir kurtuluş öyküsü olarak biter. Son olarak *modern* melodramdan bahsedilebilir. Burada, kendini naturalizmin melodramatik yapısında bulan kahraman, özneliği (fakat salt duygusal öznel temsillerinin değil) ya da rüya, anı veya hayal gücü gibi diğer zihinsel temsillere olan saf duygusal tepkileri değerlendirilerek bireyselleştirilir. Yani, melodramatik

yapıyı kullandığı sürece modern sinemada birinin çaresiz durumunu temsil etmek için kullanılacak 'zihinsel olgu', duygusal bir boyuttan (bilinç ya da bilinçaltı) daha farklı bir zihinsel boyuta (bilinç ya da bilinçaltı) geçmektedir. Bunun için verilecek iyi bir örnek **Antonioni**'nin *Gece*'si (La Notte, 1960) olabilir. Bu filmde, anlatı boyunca karakterlerin pasif oluşu birlikteliklerinin nedenlerine ilişkin öznel kararsızlıkları ya da bilinçsizlikleridir.

Başrol oyuncu kendini, anlam veremediği bir varoluşsal durumda bulduğunda ve bu anlam verememe pasiflik, acı çekme ve endişe duymaya yol açmışsa, modern entelektüel melodramdan bahsedebiliriz. Anlam verememe durumu veya bilememe durumu klasik melodramın da içselleştirdiği bir niteliktir. **Laura Mulvey**'nin de söylediği gibi, 'melodram dünyasında kendini bulan karakterlerin kapsamlı bir farkındalık veya bilgiye sahip olma hakkı pek de yoktur. ... Kendi içgüdüsel davranışlarını veya karşı karşıya oldukları güçleri tam olarak anlamazlar.'¹⁰ Karakterlerin kısmi bilinçsizliği, melodramın kaderciliğinin doğal sonucudur. Ancak klasik melodramda, anlamamak çekilen acının temel sebebi değildir; aksine, klasik melodramın kahramanları anlamasalar bile yine de acı çekerler. Klasik bir melodramda, kahramanların kendilerinden büyük bir güçle karşı karşıya olduklarını anlamaları yeterlidir. Bildikleri tek şey vardır, o da çaresiz olduklarıdır. Bu durum ise yüksek duyguları tetikleyen şeydir. **Douglas Sirk**'in klasik melodramı *Aşktan Kaçılmaz*'da (All that Heaven Allows, 1954), kadın sevgilisini terk eder çünkü kendisini üyesi olduğu sosyal sınıfın bireylerini motive eden sosyal alışkanlıklarından uzaklaşmış hisseder. İşçi sınıfından bir adamla olan evliliğini onamayan iki çocuğu da aynı durumdadır. İçinde bulunduğu durumu tamamiyle anlamaktadır ve zaten bu nedenle sevdiği adamdan ayrılır. Sosyal sınıfının kabul edip etmedikleri karşısında tam anlamıyla çaresizlik içinde kaldığını hisseder.



Buna kıyasla, modern melodramlardaki karakterler içinde bulundukları durumun ne kadar kritik olduğunu bilmezler. Tepkisizliklerinin farkındadırlar ama nedenini bilemezler. Modern melodramlarda kaybedilecek temel deneyim *çaresizliği anlamaktır*. Bu yüzden modern melodramlar çoğu kez izleyicide endişe uyandırır. Klasik melodramlarda seyircilerin en başından itibaren (büyük olasılıkla farkında olmayan karakterler için) hissettiği sempatiyi, entelektüel melodram seyircileri ancak en sonunda hissedebilir. Modern melodramdaki başrolün çevre baskısına vereceği tepki en iyi koşullarda *zihinsel arayış* olarak nitelendirilebilir. Modern melodramlarda, karakterin tepkileri çevresini entelektüel olarak anlamaya çalışma çabasından oluşur ki bu anlama fiziksel tepkilerin öncüsüdür ya da onun yerini alır. Başrolün duygusal rahatsızlığının temel nedeni somut bir doğal, sosyal veya duygusal felaket değildir. Hikayenin eylemlerini ne gibi somut bir olay tetiklerse tetiklesin, bu somut olay sadece daha derin ve daha genel bir

krizin yüzeysel maskesidir ve buna anında verilecek fiziksel bir tepki yoktur. O anın tek verilebilecek tepkisi 'genel krizi' anlamaya yönelik pasif entelektüel bir tepkidir. Böylelikle, anlama gerçekleştiğinde fiziksel bir tepki verilmesine yol açacak bir seçim için hazırlık yapılabilir. **Sonsuz Sokaklar** bu anlamda klasik bir melodramdır, çünkü oyuncular içinde bulundukları duruma baş eğmeden önce anlık, doğrudan ve tamamıyla duygusal tepkiler verirler. Bulundukları durumu gayet iyi anlamaktadırlar ve bu durum ile ilgili rahatsızlıklarını tanımlayabilirler. Zampanò (**Anthony Quinn**) Gelsomina için çok kabadır. Gelsomina ise Zampanò için çok aptaldır. Kıyaslamak gerekirse, **Fellini**'nin **8½** (1963), **Tatlı Hayat** (La Dolce Vita, 1960) ve **Antonioni**'nin bu döneme (1957-1965) ait tüm filmleri modern melodramdır çünkü bu filmlerin karakterleri içinde bulundukları durumların kurbanları olmanın da ötesinde, durumun ne olduğunu anlamaya çalışan bireylerdir. **Çılgılık**'ta (Il Grido, 1957) karısı tarafından terk edilen Aldo (**Steve Cochran**) huzur bulabilmek ve duygusal rahatsızlığından arınabilmek için henüz küçük olan kızı ile dolaşır durur. Aslında aradığı, kayıp kendisidir. Bir yıl sonra evine geri döndüğünde, yeni kocasından olan çocuğu ile eski karısını bulur ve tüm gücünü kaybeder, eski çalıştığı fabrikanın kulesinden atlar. **Serüven**'de (L'avventura, 1959) ise, Sandro (**Gabriele Ferzetti**) ve Claudia (**Monica Vitti**), ansızın kaybolan arkadaşları Anna'yı (**Lea Massari**) aramaktadırlar. Durumlarını anlayabilmek için, birbirleriyle olan ilişkilerini, arkadaşları ile olan ilişkilerini ve dünya ile ilişkilerini sorgularlar. Fakat sonuç olarak tek anlayabildikleri şey, duygusal boşluklarının Anna'nın kayboluşunun yarattığı boşluk kadar büyük olduğudur. **La Notte**'de, yakın arkadaşlarının acısına duydukları hayretle Giovanni (**Marcello Mastroianni**) ve Lidia (**Jeanne Moreau**) tüm gün, gece ve ertesi sabaha kadar depresyonlarından kurtulmaya çalışırken, kendi evliliklerinin umutsuz olduğunu fark ederler. **L'eclisse**'e baktığımızda, hikayenin başında Vittoria (**Monica Vitti**), Riccardo (**Francisco Rabal**) ile olan ilişkisini bitirir ve sonra yakışıklı olduğu kadar entelektüel anlamda boş olan bir borsacı ile bir ilişki denemesinde şehirde amaçsızca dolaşır ancak her ikisinin de bu ilişkiyi ciddiye almadıkları anlaşılmaktadır. Ne Vittoria, ne de Piero (**Alain Delon**) randevularına gelmezler. Bu dönemin belki de öykülemeci yanı en zayıf olan **Antonioni** filmi **Il Deserto Rosso**'da, yine **Vitti** tarafından canlandırılan duygusal olarak dengesiz Giuliana, oğlu ile birlikte, kendi hayatının duygusal çölünün yanı sıra çevreyi zehirleyen endüstriye karşı hayatta kalma savaşı verir. Bu karakterlerin hiç birisi aslında kendilerine ne olduğunu anlamaktadır. Her biri, o ya da bu şekle kaybolmuşlardır. Tek bildikleri şey, bir rahatsızlık duydukları veya tehlikeli bir durumun içinde olduklarıdır ve alışlageldikleri yaşamlarını daha fazla o şekilde sürdüremeyecekleridir. Ancak yaşadıkları krizler, onların çözümlenebilecekleri, tanımlanmış bir sorun bulacak kadar yeterince net bir biçimde dile getirilememektedir.¹¹ Bu karakterler, tüm dünyayı karşılarında bulurlar ya da kendi kişiliklerinin tamamı etraflarını sarmıştır.

Modern melodramlardaki karakterlerin neden kendilerinin ümitsiz durumlarını anlayamadıklarının nedeni, bu filmlerde yer alan 'daha büyük güç' olgusunda

aranabilir. Eğer çevre, karakterin gücünün çok üstünde bir gücü temsil etmekteyse ancak o zaman melodramdan bahsetmek mümkün olabilir. Modern melodramatik filmlerindeki ölçülemez güç, onu diğer melodramlardan ayırır. Modern melodramlardaki 'büyük güç', karakterden daha güçlü bir şeyi temsil eder – ancak varlığıyla değil, *yokluğuyla*. Birçok kez yoksun olan şeyi açıkça dile getirmek mümkün değildir. Ancak olumlu genel insani değerler onu tanımlamaya çalışırız: sevgi, şefkat, duygu, güven, insanlar arasındaki iletişim veya Tanrı. Modern melodramlardaki bu başkarakterlerin karşı karşıya olduğu şey bu *olumlu değerlerin yoksunluklarıdır* – ve yenilmez bir güç olarak karşımıza çıkan da bu yoksunluktur. Bu metnin ilk bölümünde anlatılan varoluşçu felsefe açısından bakıldığında, bu yenilmez güç aslında *Hiçlik* tir.

Bir Modern Melodram: Antonioni'nin Tutulma'sı

Antonioni'nin 'altın çağ' filmleri arasında, ***Tutulma*** modern entelektüel melodram olarak adlandırılan örnekler arasında belki de en radikal olanlardan biridir. Dahası, modern melodramın taşıdığı *Hiçlik* kavramının rolü hakkında iddia ettiklerime en açık örnektir. Zaten başlığı da ışığın ve sıcaklığın kaybolmasını çağrıştırır: anlatıda yinelenen temel unsur kişinin kayboluşudur.

Her ne kadar aralarında güçlü bağlar olmasa da, anlatı üç bölüme ayrılmıştır. Gece boyu süren bir tartışmanın sonunda, Vittoria nişanlısı Riccardo'dan ayrılır. Onlarla karşılaştığımızda, bu çiftin ilişkileri aslında bitmiştir ve tartışmalarının en güç kısmını atlatmışlardır. Vittoria, '*Söylenecek her şey söylendi.*' der. Riccardo ise henüz ondan vazgeçmemiştir ancak Vittoria'nın kararını değiştirmesini sağlayamaz.



Neden artık bitirmek istediğini sorduğunda, Vittoria'nın tek söyleyebildiği '*Bilmiyorum*'dur. Ona olan sevgisinin ne zaman bittiğini sorduğunda da aynı yanıtı verir. Film boyunca, ne zaman onun ne istediğine dair bir soru sorulduğunda söyleyebileceği tek şey budur: '*Bilmiyorum*'. Öykünün bir sonraki bölümü, annesini (**Lilla Brignone**) bulmak için gittiği borsa ve borsanın etrafında geçer. Vittoria, annesine Riccardo ile ayrıldığını anlatmaya çalışır ancak annesi onu dinlemeyecek kadar hisseleri ile meşguldür.

Vittoria, Piero adında genç, yakışıklı ve dinamik bir borsacı ile tanışır ve öykünün devamında bu kişi ile yeni bir ilişkiye başlar. Filmin bu ikinci bölümünde, **Antonioni** borsada olan bitenlere odaklanır. Borsanın ani düşüşü ve içlerinde Vittoria'nın annesi de olmak üzere, birçok kişinin bu olaylardan dolayı iflas edişi ele alınır. Borsa merkezli bölüm, Vittoria'nın Kenya'dan dönen bir komşusunu ziyaret etmesiyle sona erer. Filmin üçüncü bölümü Vittoria ve Piero'nun niha-

yetinde bitecek olan ilişkisini anlatır. Her ikisi bir ilişkinin başlaması için hazır görünmektedirler fakat hep son anda Vittoria kendini çeker. Neden olduğunu bilmediğini tekrarlar. İsteklidir aslında ama bu isteği gerçekleştirecek duygusal enerjiyi kendinde bir türlü bulamamaktadır. Vittoria sürekli duraksar ve karasızdır. Kıyasla Piero'yu anlamak daha kolaydır: tek aradığı şey cinsel temastır. Duygusal veya entelektüel bağların onun için önemi yoktur. Son sahnede, ilişkileri sona erer. Ancak bu bir bitiş gibi de değildir; boşlukta yok olur gider.

Filmin üç bölümü de ayrı ayrı bir şeyleri açıkça anlatır. İlk bölümün uzunluğu 14 dakikadır. İkinci bölüm ise bunun iki katı uzundur (yaklaşık 30 dakika) ve üçüncü bölüm ise ilk bölümün yaklaşık 3 katı uzunluktadır (45 dakika). En kısa olan bölüm deneyimlenen ve hatırlanan, açık ve net olan duyguları temsil etmektedir. İkinci bölüm ise daha uzundur fakat hiçbir duygu yoktur. Bu ikinci bölüm, yeni duyguların arayışı ve bu arayışın sonundaki hüsrana anlatan üçüncü ve en uzun olan bölüm için bir arka plan oluşturur.

Hikaye bir dizi kayboluşlar üzerine kurulmuştur. En başında Vittoria ve Riccardo arasındaki aşk biter ve Riccardo filmin geri kalanında hiç yoktur. Sonra, borsa ile ilgili bölümün ilk sahnesinde ölen bir meslektaşlarının anılması için borsa kısa süreli durur. İkinci borsa sahnesinde ise birçok kişi servet sayılacak yatırımlar kaybederler. Piero'in arabası çalınır. Daha sonra ise ilk kez Piero kaybolur: Vittoria ona veda eder ve uzaklaşmaya başlar fakat bir an durup arkasına baktığında Piero'nun orada olmadığını görür. Hikaye karakterlerin kaybolması ile biter: ne Piero ne de Vittoria randevularına gelir. Filmin en son sahnesinde güneşin ışığı söner.

Filmin hikayesi insani duygulardan ve temaslardan o denli yoksundur ki, oyuncuların performanslarını da etkilemiş, sorun yaratmıştır. **Antonioni**, insani temaslarını neredeyse sıfır noktasına kadar düşürür; bu durum, filmin oyuncularının uygun mimikleri bulmasını ve yansıtmasını zorlaştırır. Filmin başrolünü canlandıran **Monica Vitti** oynadığı karakter için şu yorumu yapmıştır: '*Bu oynadığım en zor roldü çünkü hiç böyle bir kadın görmedim; şöyle söyleyen bir kadın: 'birbirini sevmek için birbirini tanımak önemli değildir ve hatta sevmek bile önemli olmaya-bilir'. Böyle düşünen bir kadının bakışı, sesi, yürüyüşü nasıldır bilmiyorum.*'¹² Ancak bu karakterleri yansıtırken, **Antonioni** bu psikolojik konumu önemsiz ve durumun da normal olduğu anlamına geldiğini anlatmak istememiştir. Sadece yalnız ve duygusal bakımdan boş olan insanların dünyasını değil, aynı zamanda duygusal boşluğun duygusal *dramını* göstermek istemiştir. Kendi tavrını **Alain Resnais**'nin yaklaşımı ile karşılaştırır: '*Tutulma, Marienbad'da Geçen Yıl* (L'année dernière à Marienbad, 1961) ile kıyaslanmıştır ancak bu yanlıştır. Bence *Marienbad*'da **Resnais**, karakterlerin bir nesne durumuna indirgenmesinden hoşnut görünüyor. Bana göre bu dramdır. Yani, bireyin gerçek 'boşluğu'. Samimiyet ve güzellik genelde yok olur.'¹³ **Antonioni**'nin, gösterdiği dünyaya karşı gerçek bir eleştirel söylemi vardır ve temel sanatsal amacı, temelde insani değerlerden *yoksun* bir durumun *dramatik* niteliğini göstermektir. Bu yoksunluk karakterlerin acı çekmesine sebep

olur. **Antonioni**'ye göre, bu yoksunluk mutsuzluğun en uç nedenidir. Dünyada bir amaç yoktur ve karakterlerin bir pişmanlığı ya da hatası yoktur. En temel varoluşsal durumdur. Dolayısıyla, dramatik çatışma açık ve net olan değerler arasında değil, bu değerlerin istenmesi ancak onlardan yoksun olunması arasındadır. **Antonioni** *kaybolmanın dramını* yaratır: karakterlerin acı çekme sebebi sevebilme yetisinin onlar için kaybolmuş olmasındandır. En derin isteklerinin gerçekleşmesi, elde edilmesini önlemektedir. Mutlu olamama sebepleri yine kendileridir. Karakterlerin acı çekmelerinin nedenleri nelerden yoksun olduklarını fark etmeleridir ancak kayboluşlarının da önüne geçememektedirler. Vittoria, Piero'ya, '*Keşke seni hiç sevmeseydim ya da daha çok sevseydim*' der. Vittoria kendi duygusal 'özü'nün' ve tutarsız duygularının hem tutsağı, hem de kurbanıdır. Melodramın temel kaynağı da budur işte. **Jenö Király**'nin dediği gibi: '*Melodramda duygular tutarsızdır. Eksik kahramanları sadece kendilerinin düşmanları değil, birbirlerinin de düşmanlarıdır. ... Melodramlarda, aşıklar birbirlerine karşıdırlar.*'¹⁴ Sevmeye çalışırlar ancak bunu beceremezler.

Filmdeki karakterlerin performanslarının ifadesiz olmamasının sebebi de budur. **Resnais**'nin *Marienbad'da Geçen Yıl*'daki insan figürlerine benzer duygusuz 'nesne' veya 'model' gibi olmadıkları için değil. Aksine, artta kalan son duyguların çürüme halindeyken sergilenmesidir. Filminden iki örnek bu durumu bize gösterebilir. Gece boyu süren bir tartışmanın sonunda olmamıza rağmen, son sözlerin söylenmesinden hemen önceki ayrılma sahnesi duygusal gerginlikle doludur. Çok az sayıda sözcük sarf edilir. Vittoria'nın yüzü ve vücut dili, onun artık duyguların ötesinde olduğunu, son kararı verdiğini ve tek isteğinin o durumdan artık uzaklaşmak olduğunu bize gösterir. Riccardo, Vittoria'nın ilişkilerinin bitmesini istediğini anlamıştır aslında ama duygusal olarak bunu kabullenmekte zorlanır. Aralarında dalgalanan bir gerilim vardır ve her ikisi de bir şey olmasını bekler: Riccardo, Vittoria'nın fikrini değiştirmesini bekler; Vittoria ise gidebilmek için güç toplar. Bu dalgalanma, tüm o dramatik gerginliğin kaybolmasını sebep olur. Bu sahnede, birkaç kez, yakın çekimlerden faydalanarak Riccardo ya da Vittoria bir şey söyleyecekmiş gibi veya bir şey yapmak için hazırlanıyormuş gibi gösterilir ancak herhangi bir söz sarf edilmez, bir geri çekilme söz konusu olur ya da kafalarını çevirirler. Dramatik gerilim artar fakat hemen sonra rahatlar. Bu bölümde Riccardo'nun sözleri bu örüntüyü tekrarlar ve bununla birlikte son kez duygusal 'çürüme' sürecini sonlandırır. Vittoria'nın evine kadar onunla yürür ve aralarında her şey iyiymiş gibi davranır. Tüm bunların boş çabalar olduğunu görünce nazik fakat duygusuz bir biçimde vedalaşır: '*Seni yine görürüm. Yok, görmem. Birbirimizi ararız. Hayır, kimse kimseyi aramaz. Hoşça kal.*' Vittoria ile el sıkışır. Sakindir; artık umudu kalmamıştır. Vittoria'nın duygusuz durumuna o da bürünmüştür.

Filmin sonunda bu duygusal çürüme yinelenmektedir. Ancak bu sefer, **Antonioni** daha erken bir safhada başlatır ve süreci daha hızlı ve basit bir biçimde tamamlar. Böyle yaparak, bir an için tatmin olmuş bir aşk yanılsaması yaşatır. Duyguların kaybolması birkaç dakika alır ve hiç tartışma yaşanmaz. Piero'nun bürosunda se-

viştikten sonra, Piero ve Vittoria öpüşür ve birbirlerine sarılır. Birden birbirlerine gerçek aşıklar gibi bakarlar. Ve ilk defa böyleymişçesine birbirleriyle konuşurlar:

Piero: Yarın da buluşalım mı? Yarın buluşalım. Ve sonraki gün de.

Vittoria: Ve ondan sonraki gün ve ondan da sonraki gün de.

Piero: Ve ondan sonraki gün de buluşalım.

Vittoria: Ve de bu akşam.

Piero: Evet, akşam sekizde. Her zamanki yerde.

Bu ani isteklilik sürpriz olarak algılanır çünkü Piero ve Vittoria'nın koltukta yan yana yattıkları önceki sahnelerde duygusal aşıklar gibi değil, daha çok çocuklar gibi güldüklerini ve oynastıklarını görmüşüzdür. Şimdi, bu ana kadar hikayede eksik olan bir şeylerin gerçekleştiğini düşünebiliriz: Gerçek aşk. Ve aslında olan da budur ama sadece birkaç saniyeliğine. Vittoria bürodan ayrılırken, merdivenlerden yavaşça, belki de acılar içinde, indiğini izleriz; hikaye boyunca sergilemiş olduğu kaygı ve kararsızlık içine tekrar düşmüş olması halini. Yüzünde mutsuzluk ve çaresizlik ifadesi vardır. Sokağa çıktığında, artık o aşkın geldiği gibi kaybolduğunu görürüz. Ardından, sahne Piero'ya döner. Onun, yüzünde benzer bir çaresizlik ifadesi ile bürosunda amaçsızca dolaştığını ve çalmasına bir süre izin verdikten sonra telefon ahizesini yerine yerleştirdiğini görürüz. Filmin son sekansında, buluşma noktasını günün farklı saatlerinde görürüz ancak her ikisi de orada değildir; oraya hiçbir zaman geri dönmeyeceklerini anlarız.

Kayboluşun dinamikleri, Vittoria'nın durumunun 'boşluk', 'yoksunluk' ya da *Hiçlik* ile açıklanabilmesine yol açar. 'Boşluk', onun kendi içindeki varoluşsal durumdur; onun için bu, sebebi olmadığı ve aynı zamanda karşı da koyamadığı bir eksiklik veya bir 'hastalık' olarak işler. O, kötü veya suçlu olduğu için acı çekmez. Acı çekmesinin hiçbir ahlaki nedeni yoktur. Bu nedenden dolayı Vittoria duyguları ile ilgili bir şey söyleyemez. Piero ona '*Sadece 'bilmiyorum' diyorsun*' der. Vittoria'nın duyguları kalmamıştır ve bu boşluğun hiçbir nesnel ya da öznel nedeni yoktur. Filmdeki herkes, belli derecelerde böyledir: Riccardo fazlaca karşı koymaz ve ayrılmalarını kolaylıkla kabul eder. Vittoria'nın annesi daha çok hisseleri için kaygılanır; kızının nişanlısından ayrılmasına sırf Riccardo artık ona maddi bir yardım sağlayamayacağı için kızgındır. Piero'nun ilgisi ise sadece para, araba ve sekse odaklıdır. *Yoksunluk* veya *boşluk* nihai güç olmaktadır ve karakterlerin sevgiye olan arzuları bu güce karşı koyamaz. *Hiçlik* işte böylelikle durumlarının mantıklı ve aktif bir parçası olur. Vittoria'yı diğer karakterlerden ayıran özellik ise, en azından kendisinin içinde bulunduğu durumu anladığını sanmamızdır. **Antonioni**'nin filmleri arasında *Tutulma*'yı öne çıkaran, duygusal boşluğun baskıcı durumunun karakterleri çaresiz ve acı çeken kurbanlara dönüştürmesinin en açık temsili olmasındandır. *Serüven* ve *Gece* gibi filmlerde, böyle bir durum anlatının sonucudur. Ancak *Tutulma*'da başlangıç noktamız budur ve öykü, *Hiçlik* durumunun sebep olduğu endişenin doruğa ulaşmasını ve kemikleşmesini anlatır.

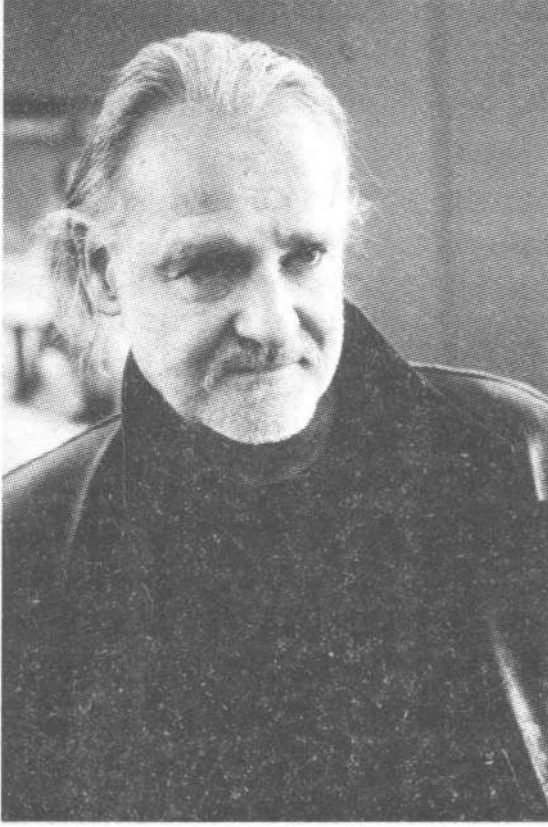
Notlar

1. Bu makale, yazarın çıkacak olan Modern European Art Cinema [Modern Avrupa Sanat Sineması] adlı kitabının bir bölümünü teşkil edecektir. (Chicago University Press).
2. Charles de Gaulle'un Satre'a yazdığı 19 Nisan, 1967 tarihli mektubundan. Situations VIII (Paris: Gallimard, 1972), s. 43.
3. Friedrich Nietzsche, Also Sprach Zarathustra [Böyle Buyurdu Zerdüst] (Budapeşte 3: Grill Károly Könyvkiadója, 1908), s. 38. Belirtilmişler dışında tüm çeviriler kendimindir.
4. Hiçliğin romantik kavramının aslında metafizik bir niteliğe sahip olduğuna ilk dikkat çeken Bergson olmuştur: 'Zaman içindeki gerçekliğe ilişkin metafiziğe karşı nefretin kaynağı, metafiziğin 'hiçlikten' doğmasıdır; çünkü metafizik için zaman içinde bulunmak hiçliği yenerek kendini kabul ettirecek kadar güçlü değildir.' Bergson, L'évolution créatrice [Yaratıcı Evrimi] (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1930), s. 252. Bu sebepten dolayı, Bergson, Hiçlik kavramına herhangi bir ilgi atfetmemeyi ve Hiçliğin sadece subjektif bir görüntü olduğunu kanıtlamayı önemli bulmuştur. 20. yy'ın ilk yarısını meşgul eden felsefi tartışmalar göz önünde bulundurulsa (en azından 1960'lara kadar), bu hedefinde çok başarılı olmadığı söylenebilir.
5. Burada 'mit' sözcüğünü, daha ulvi değerlerin kaybolmasının sonucu olan Hiçlik olgusunun anlatıcı niteliğini vurgulamak için kullandım. Metafiziktir, çünkü metafizik değerleri olumsuz bir şekilde korur ve dolayısıyla, kendi varlığı da bizden veya dünyadan 'öte'dir.
6. Jean-Paul Sartre, L'être et le néant [Varlık ve Hiçlik] (Paris: Gallimard, 1957), s. 57. Bu noktadan sonraki 2 paragraftaki referens gösterilen sayfa numaraları da bu esere atfedilmiştir.
7. Bu noktada, Satre'nın Hiçlik kavramındaki Bergsoncu temellerini göz ardı etmek olmaz. Bergson, Hiçliği beynin bir işlevi olarak görmektedir. Onun için Hiçlik sadece bir mantık işlemidir; insanının dünyaya olan ilişkisini bir bilinç unsuruna indirger. Bergson, Hiçliğin öznel bir durumdan başka bir şey olmadığına dair kesin bir duruşu vardır. Hiçlik bir yanılsama, bir sözcük, bir tatmin yoksunluğunun sonucundan başka bir şey değildir. Bergson, Satre'dan daha kesindir: 'İnsanın düşünceleri geçmiş bir hatıraya ilişkilendirildiği zaman boşluk kavramı ortaya çıkar. Varolanlar ve var olabilecekler arasında yapılan bir kıyastan başka bir şey değildir; yani, tamamının tamamı ile karşılaştırılması.' Bergson, L'évolution créatrice, s. 257. Sartre'nın Hiçliğin insanlarda ortaya çıkmasına dair ifade ettiklerinden aslında çok da farklı değildir ancak Sartre, Hiçliğe Bergson tarafından reddedilen ontolojik bir ağırlık katmaya çalışır.
8. Yirminci yüzyılın başındaki Hristiyan kişiselcilik, bu tehditkar sonuçtan sıyrılabilmek için benliği ikileştirmiştir. Berdjajev, benliğin 2 parçaya ayrılmasından bahseder: çevreleyen dünyaya bağımlı olan birey, ve maddi dünyadan bağımsız ve Tanrı'ya benzer olan kişilik (persona). Kişilik özgürdür ancak bu özgürlük benliği Tanrı'yla karşı karşıya getirmez. Benliğin içindeki Tanrı'dır maddi dünyaya karşı koyan: 'Dünya ve Tanrı arasındaki çekişme benliğin içinde gerçekleşir.' Nikolaj Berdjajev, Az orosz vallásbölcselet virágkora'da 'The Persona,' bölümü, ed. Török Endre (Budapest: Vigilia, 1988), s. 217. Bu meta-psikolojik kurgu ile Berdjajev bireysel özgürlüğü kurtarıırken aynı zamanda 'nihilizm'den [yokluktan] kurtulmaya çalışmıştır; nihilizm ki, bireysel özgürlüğün tehlikeli sonucudur. Yinede, kendisi de (Nietzsche değil, Rus şekliyle) nihilizmin, kişilikçiliğe çok benzer olduğunu kabul etmektedir. Bakınız: Nicolas Berdiaev, L'idée russe [Rus Düşüncesi] (Paris: Maison MOME, 1969), s. 142.
9. Torben Grodal, Moving Pictures. A New Theory of Film, Genre, Feelings and Cognition [Hareketli Resimler. Film, Tür, Duygu ve Biliş Üzerinde Yeni bir Kuran](Oxford: Clarendon Press, 1997), s. 257.
10. Laura Mulvey, Visual and Other Pleasures [Görsel ve Diğer Zevkler] (London: MacMillan Press, 1986), s. 41.
11. Il Grido bu örüntüye istisnadır.
12. L'Express'de yer alan bir söyleşiden alıntı; May 24, 1962.
13. Bir önceki ile aynı.
14. Jenö Király, Frivol múzsa, Cilt 1 (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1992), s. 289.

BÉLA TARR'IN GERÇEKLİĞİ YARATICI KEŞFİ'NDE SANAT VE FELSEFE OLARAK SİNEMA

elzbieta buslowska
university of essex (ingiltere)

çev: tolga yalur



Bir inek sürüsü bir ağıldan dışarı çıkar; çamurlu, açık bir alanda, görünüşte terk edilmiş bir köyün evleri arasında başıboşça, ağır ağır gezerek binaların arasında kaybolur. Buna rüzgarın hayaleti andıran sesi ve derinden gelen çan sesleri eşlik eder. *Sátántangó*'nun (Şeytan'ın Tangosu, 1994) neredeyse on dakika süren açılış sahnesi zaman-imgedir; etki/tepkideki anlatı nedenselliğinin estetik mimarisini açığa vurduğu, öykünün anlamının şiirsel düşüncenin mantığına razı olduğu bir 'saf ses ve görüş durumu'dur.

Macar yönetmen **Béla Tarr**'ın filmleri, insanların sürekli yağın yağmurun altında ıslandığı ve buralarda saplanıp kaldıkları izlenimini veren küçük Macar kasabalarında geçer. *Werckmeister Armonileri*'nin (Werckmeister

harmóniák, 2000) sakinleri trajik bir şekilde, kasabayı ziyaret eden gizemli bir sirkin büyüğü altına girerler. *Kárhozat*'ın (Lanetli, 1989) sıkıcı ve duygusuz varoluştan kaçmak isteyen ana karakterleri ya boş sokaklarda gezerler [Res. 1] ya da yerel bir meyhanede vakit geçirirler. *Sátántangó*, insanların düşleri, zayıflıkları ve ihanetlerinin tangonun yavaş ritmiyle ortaya çıkarıldığı küçük bir çiftlik kolektifinin yavaş yavaş çöküşü etrafında döner. **András Bálint Kovács**'ın da işaret ettiği gibi, bu zavallı ruhlar buraya yeni gelmiş ve bir şekilde geri kaçamıyor gibidirler. Kim olduklarını, buraya nasıl geldiklerini, öykünün ne zaman ve nerede geçtiğini bilmeyiz. Hiçbir şey vaat etmeyen bu dünya, burada yaşayan ve buradan umutsuzca çıkmak isteyenleri esir alır. Karakterler 'seçimlerinde *Sátántangó*'nun ağır hareket eden ineklerinden daha



zeki, daha yürekli değilmişler gibi kendi amansız yazgılarına doğru, basit bir şekilde yol alırlar' (Kovács, 2000: 132). Bir temel öykünün eksikliği, profesyonel olmayan oyuncular, inşa edilmiş mekanlar ve kurguda kesilmemiş uzun çekimler İtalyan Neorealist geleneği hatırlatabilir ki bu akımda filmlere, gerçeklik deneyimi kaygısıyla fikirler veya bakış açıları dahil edilmez. **Tarr**'ın bir söyleşide yorumladığı gibi: *'Bu film çekmek gibi bir şey değil, yaşamın bir bölümü gibidir.'* (söy. Eric Schlosser). Aynı zamanda, **László Krasznahorkai**'nin romanlarından uyarlanan uzun ve 'dikkatlice koreograflı çekimler', titizce tasarlanmış yönetimin sonucudur. **Bazin**'den sonra, burada gerçekliğin filtre edilmiş olduğu ve analiz edilmediği fakat hem algısal gerçekliğin betimini, hem de zaman ve yaşamın akışıyla ilgili rastlantısallık, açıklanmamışlık, kararsızlık gibi daha soyut nitelikleri içerdiği iddia edilebilir.¹ Buradaki ne gerçekçi ne de gerçekçi olmayan bir temsildir. *'[E]traftaki dünyayla ilişkilerin bir bütünüdür'* –ki bu gerçektir-, yaratıcı ve oldukça somuttur. **Béla Tarr**'ın sanrı veya *déjà-vu* sınırında bulunan dünyasının uzun, yavaş, siyah/beyaz zaman-imgesi, 'gerçeklik'in en önde gelen kategorisinin yeniden değerlendirilmesiyle açılır.

Bu filmlerde gerçekliğin, birbiriyle etkileşim halinde olan, yaratım ve algı arasında çalışan iki düzeyde işlediği iddia edilebilir. Bu, yönetmen tarafından temsil edildiği gibi, Macaristan'ın post-komünist gerçekliğince haberdar edilen bir dünyadır; bilinçli bir şekilde inşa edilmiş 'sefalet ve ahlaki çöküntü' imgesidir. Karakterlerin geçmişi, trajik veya trajikomik durağanlığın çevrelediği yaşamı tekrar etmeye mahkum edildikleri; kendilerini kurtaracak bir şeyi veya birini umutsuzca aradıkları bir 'bellek kaybı durumu'dur. Öte yandan, filmin kendi bilinçaltına yerleşmiş, bazı belirsiz anı ve deneyimleri ortaya çıkararak en içteki duygularımıza ulaşan, *'ruhumuzu, herhangi bir şekilde yorumlanması imkansız bir ifşa gibi karıştıran'* bir 'duygular bütünü', tanımlanamaz 'bir şey' de vardır (Petric, 1989/90). Asla tamıyla uygun bir dil bulamayacağımız o en içteki deneyim -saf etkiler ya da algılar, etkimelere ve algılamalara indirgenemeyen, öznelleştirilmemiş, - **Deleuze**'ün ileri sürdüğü gibi – felsefi kavramlara denk olan virtüel varlıklar.² Film bir yapıdır; kendi dünyasına aittir; sanattır. Bir sanat eseri olarak, bir deneyim olmak için, 'sezilebilir olanın bilimi' olmak için temsil alanından ayrılır (Deleuze, 1994). Nesnel bir şekilde kavranılan ve bağımsız olarak var olan, gerçeklik ya da metafiziksel bir öte olmaktan çok, oluş halinde olan, hem gerçel hem de virtüel bir varlıktır.³ Bu nedenle, yoksulluk ve yozlaşmışlıktan mustarip olan, görünüşte gerçekçi bir dünya betimine rağmen, filmlerde inşa edilen gerçeklik ne toplumsal gerçekçiliğe ne de tarihsel olayların temsiline ilişkindir. Ancak, gerçeğin düşünen imge biçimindeki yaratıcı keşfidir ki burada gerçek, bir gerçeklik temsili ve virtüel, gerçeğin bir olumsuzlaması değildir. Sanat ve felsefedir.

Bir tez veya öykü yerine, yanıltıcı bir yargı/tanımlama alanı yaratmaktansa farklı bir alan sunan; yaratıcı dönüşüm sürecinde filmin, izleyicinin, dünyanın ve dışarısının etkileşim içinde oldukları bir karşılaşma uzamı sunan olaylar dizisiyle karşılaşırız. Bu karşılıklı 'karşılaşma/olay' nasıl olası olur?⁴ **Béla Tarr**'ın yağmurlu Ma-

caristan imgesi, uzun çekimlerde, derin görüntü odaklarında, 'herhangi-bir-yerde', karakterlerin yüzlerinde, mekanların 'mimari'sinde ve seste saklanmış, güçlü ve eşsiz bir 'görüş'tür. Anlatılmamış bir öykünün parçalarından örülmüş bir örümcek ağı gibi; bira bardaklarının uzun çekimlerinde veya binaların duvarları boyunca, nesneler ve yüzler arasında yavaşça süzülme hareketlerinde aktarılan zamanın bir imgesidir. Yönetmen tarafından kullanılan biçimler, etkiyi ve yaratım yoluyla düşünmeyi üreten bir tarz edinir. Sürenin estetiği -bir tarz; beyinsel ve temassal görselliliğin ritmi tarafından 'kontrol edilen', artık hareketin değil zihinsel ilişkilerin tanımladığı kamera bilinci tarafından belirlenen... Betimleme sanatı, saplantılı çerçeveleme ve yalın siyah-beyaz görüntü, imgeyi gerçeğin yoğunluğuyla ve karşılaşma uzamıyla donatan araçlardır.⁵ Uzun çekimler, oyuncuların yaşamasını, manzaranın nefes almasını ve ışığın sürekliliğini olanaklı kılar; filmi kozmolojik bir anlamla, izleyiciyi bir etki ve düşünce alanıyla donatır.⁶

Umutsuz/zamansız tekrarlar 'bellek yitimsel' gerçeklikleri kaydedilen başıboş karakterler, görkemlice tasarlanmış açılış sahneleri tarafından ilan edilirler. **Kárhozat**'ta kasaba üzerinde gıcırdayan kömür ocağı teleferiğinin ağır, mekanik hareketi, **Sátántangó**'nun amaçsızca dolaşan inekleri ve **Werckmeister Armonileri**'nin ilk sahnesinde János'un kasaba ayyaşlarından evrenin çalışan bir modelini oluşturması... Bunları izleyen ise sonu gelmeyen yürüyüşler ve bağlantısız ve yönsüz anlatılarda karakterleri ve mekanları olası bütün açılardan alan, hiçbir olayla ilgili olmayan kameranın sonu gelmeyen gezintileridir. Hiçbir şeyin olamayacağı yönsüz ve ritmik yapıda kilitlenen bağımsız ve tekil sekanslar, çok yönlü kompozisyon gibi genel biçimden uzaklaşma eğilimindedir. Buralarda cansız ve uyurgezer dans sekansları anlatıyı böler; karakterleri ve izleyicileri çılgın bir sürekliliğe hapseder. Duvarların, yağmurun ve köpeklerin de kendi öykülerinin olduğu bir tür dairesel dans sağlanır. Konumların yüzleri vardır. Bu, **Deleuze**'ün herhangi-bir-yer dediği, mantıksız, bağlantısız, sapkın ve sağduyusal nedenselliğe daha fazla boyun eğmeyen, belli bir tür uzamdır. İnsan ve uzam birleşir. Sis in örttüğü, anlamsız bakışlar ve yabancılaşmış, hiçbir şey ifade etmeyen yüzler, ışıkla, harap olmuş binalarla, 'şizofren' manzarayla ve başıboş hayvanlarla aynı anda yaşar ve birbirine karışır. Karakterler, profesyonel olmayan ama başka alanlarda sanatçı olan oyuncular tarafından oynanırlar. Oyuncu olmayan bu profesyonellerin, durumu yaşayabilen veya oynamaktan çok görebilen bu orta-oyuncuların hepsinin, sahne dekoruna, hava ve zamana uyan, gerekli gerilimi yaratan farklı yüzleri ve karakterleri vardır. Öte yandan, ses, kamera ve manzara da birer karakterdir. Özerk, ritmik ve akıldan çıkmayan 'aşırı dün-



yevi' ses, imgeyi tuhaflık ve yinelemeyle donatır –dışarıda yağmur bardaktan boşanırcasına yağar ve köpekler başıboşça gezinir. Hiçbir mantık duygusu olmadan, mükemmel anlar en sıradanlarına, en sıradan anlar en mükemmellerine veya trajik anlar komiklerine yol verir. Bir örnek olarak, *Sátántangó*'da sarhoş monologlarla ve saçma/komik dans sekanslarıyla [Res. 2] birlikte işlenen, kediye işkence yapıldığı ve ardından kızın intihar ettiği sahneler, hem anlatı sürekliliği hem de kurgunun diyalektik mantığı ilkelerinden uzaktır. Sonuçta, *'sinemanın belirsizliğe attığı 'çelme' o kadar ezicidir ki imgesel ve gerçek ayırt edilemez olur.'* (Frampton 2006, 68).

Kasabaların bu başlangıçsız ve bitişsiz, sanrısız yaşam dünyalarında zaman anlamsızdır – 'çığırından çıkmış'tır. Uzun, tekdüze ve defalarca tekrarlanan sahnelerde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, birbirine karışarak bir baş dönmesi ve bir düş oluşturur. Filmler biterken *'yakında yeniden başlayacak kötü bir düşten uyanırsız'* (Romney 2001, 8). Filmlerin yavaş ve başıboş gezintileri hiçbir yere götürmez. Sadece çerçevelenmiş imge ve zamanda tutuklanan işkenceli duygu vardır.⁷ Ne mekanlar ne de karakterler bir şey ortaya çıkarır veya durumun dışında bir şeye işaret eder. Bunun yerine, izleyici *'donmuş-çerçeve ve bunun içinde açık bir imge gibi tutulan çelişkileri'* okumaya bırakılır.⁸ **Tarr**'ın karakterleri ileri görüşlülüdür ama bu dolambaçlı bir görüştür; ne/hem öznel ne/hem nesneldir. Filmin, yönetmenin, izleyicinin ve dışarısının birbirleriyle uyduğu ve birbirini etkilediği bir görüştür. Her defasında çözüm umudu boşa çıkar. **Deleuze**, bu tür anlatı ya da daha doğrusu bunun eksikliği için, aykırılıklarla, düzensizliklerle ve yanlış süreklilikle gelişen 'kristal anlatı' der. Burada alanlar dağınıktır, karakterler artık davranışları tarafından değil görüşleriyle tanımlanırlar ve anlatı saptırıcıdır. Hem 'gerçekçilik' hem 'öykü', **Deleuze**'ün 'yanlış' dediği şey ve onun sanatsal, yaratıcı gücü için alt edilir. Bir filmin 'öykü'sü bir ideale veya gerçeğe gönderme yapmaz; bir 'takma-öykü', bir şiir, *'taklit eden bir öykü ya da daha doğrusu bir öykünün taklidi'* olur (Deleuze 2005b, 149). Bizimki ise bağımsız bir estetik bilinci algısıdır (Deleuze 2005b, 77).

Karakterler otururken, içerken veya yürürken, kamera etrafı; mekanları, yüzleri ve nesneleri inceler. 'Israrlı' ya da 'saplantılı' bir çerçevede uzam ve yüzler ara-

sında hareket eder; bir süre duraklar, karakterler ayrıldıktan sonra biraz daha takılıp kalır ya da her defasında aynı yerlere farklı bir bakış açısından tekrar ve tekrar döner; sanki bir gerçek arayışındaymış gibi. Asla betimlenen yere aceleyle girmez; gözü yüzeyde takılmaya ve izleyiciyi kenarda kalmaya davet eder. [Res. 3-4]



Tarr'ın ozansı sözcük dağarcığı 'betimleme sanatı' aracılığıyla gerçekliğe ve simgeciliğe direnir. En somut ve dünyevi durumlar ve yapılar, oluşturulması güç görsel öğelerin eşit olarak ele alınmasıyla perdenin yüzeyine getirilir. Dikkatlice gözlemlenmiş, ayrıntılı ve gündelik işler ağır bir devinimde veya bir düşteymiş gibi oynanır. Zaman, kendi ta-



nımlarına indirgenmiş binaların dıştaki ve içteki yüzeyleri tarafından desteklenir. Terk edilmiş binalar, yağmurla örtülmüş boş ve karanlık meydanlar, yıpratıcı aydınlığa boğulmuş tavan araları ve çamurlu sokaklar, aynı eski siyah-beyaz fotoğraflar gibi unutulmuş dünyaların sözcelerinin tınlayabileceği yüzeye çıkar. Yanıltıcı derinliğe değil; biçimin, ışığın ve yapının 'zamansız meditasyon'una rehberlik eden devingen gerçekliğin simge-öncesi kavranışına yeltenirmiş gibi, nesnesini yok etmek için, dünyadaki beden gibi ne tamamen bilinçli ne de bilinçsiz, özne ve nesne arasındaki karşıtlığı silerek tekrar başlar. Zaman, sonsuzluğun küçük evreni gibi öncesi ve sonrası olmayan bir tanımı ve 'sorun'u olan imgeyi tüketir. Artık daha fazla 'uzun çekim' yoktur, **Daniel Frampton**'un işaret ettiği gibi: '*insanın boşluksuzluk deneyimini düşünmek*' vardır (Frampton 2006, 139). Başka bir deyişle uzun çekim, yaşanmış deneyimin uzun süresi haline gelir. Tanım, önceden var olan asıl gerçekliği artık tanımlamaz fakat onun nesnelerini destekler; aynı zamanda nesneleri, 'fantastik bozulmalar'da yaratır ve siler.

Algı, ezici, sanrısız ve katlanılamayacak kadar yoğun bir hale gelir. **Sátántangó**'nun en 'hipnotik' sahnelerinden birinde, kamera uyuyan insanlar etrafında 360 derecelik bir dönüş yapar; ilk uyuyana geri döner, daha sonra aynı dönüşte tekrar tekrar devam eder. Burada kaplanan hareket ve uzam, yavaşça hareket eden bir tavan vantilatörünün bakış açısı izlenimi yaratır (Totaro). **Werckmeister Armonileri**'nde kamera, kasaba meydanında toplanmış kalabalık ve 'bulanık' yüzler düğümünde kaybolur. Bunlar son derece uzun, bağlantısız ve etkisini koruyan, gerçekle - belirsiz ve dağınık dışarıyla - bağlantıyı kuran anlardır; artık imgeler değil düşüncelerdir. '*[D]üşünceyi kendisine gösteren hipnoz*'dur bu (Deleuze 2005b, 119).

Gerçeklik, 'bellek ve beyin' olur, 'çağların ve lobların üst üste geçişi' durumuna gelir (Deleuze 2005, 121). Aynı zamanda, '*perdenin kendisi beyinsel bir zar olur; geçmiş ve gelecek, gerçek ve imgesel, içerisi ve dışarı arasında, karar vermesi olanaksız bir uzaklıkta, herhangi bir durağan noktadan bağımsız, acil ve dolaysız karşılaşmanın gerçekleştiği yerdir burası*' (Deleuze 2005b, 121). Artık özel bir tarihsel zamanın - post-komünist Macaristan- değil, 'bu dünya'nın herhangi bir zamanının toplumsal gerçekliğidir. Bunaltıcı ve yabancılaştırıcı ortam ve çevre -kimliklerin

manzaraları- herhangi-bir- yerde dağıtılır ve başka bir şey olma olayına, anlatının bir ucunda olduğu kadar dilin de bir ucunda olan bir şey olma olayına geri getirilir. Abartıyı bozan sert tarz, *'güçlü, organik olmayan, dünyayı sınıksız tutan Yaşam'* olarak ortaya çıkar: **Deleuze**'ün ileri sürdüğü gibi, sinemanın mide bulandıran, harap olmuş, ölüm saçan manzarada keşfetmeye zorlandığı yeni bir tür sağlık olarak (Flaxman 2000, 42). **Deleuze**'ün onayladığı gibi bu 'yaşamsalcılık'tır: gizemli bir güç değil, yaratım ilkesi olarak Yaşam'ın soyut gücüdür.⁹ 'Dünyaya yönelik' ya da dünya içinde bir düşünce biçimidir; bu dünyaya ve dönüşmüş olan bir başka dünyaya olan bir inançtır.

Asla-bitmeyen umutsuzluğu ve kötüleşmeyi uzatan şey olarak algılanabilecek olan aslında; yaratıcı, üretken ve bir simgeler dizgesi olarak dili aşan, sözdiziminin ve anlamın sınırlarının ötesinde bir gizilgüçle imgeyi donatan bir stratejidir.¹⁰ Bu nedenle, anlatı ve simgecilik sınırlarının ötesinde ele alınır. Bunlar basitçe farkına varamadığımız fakat mantığın en önde gelen sınırında karşılaşabildiğimiz simgelerdir. Örneğin **Werckmeister Armonileri**'nde, hastane katliamının sessiz ve törensel şiddetinin sonunda banyodaki bir adamın ansızın ortaya çıkışı, ya da **Sátántangó**'da bir kızın meyhane pencerelerindeki sessiz bakışı – 'mantıksız kurgular', temsil dilinin veya iletişimsel konuşmanın ötesinde, yabancılaştırmanın veya iletişimin olanaksızlığının simgeleri değildir. İmgede 'biriken' duyulardır – **Deleuze**'ün 'görüşsimgeler' (opsigns), 'sesselsimgeler' (sonsigns), 'dokunsal-simgeler' (tactsigns) olarak ifade ettiği, kendileri dışında hiçbir şeyle ilgili olmayan duyulardır.¹¹ *'[G]ünlük düzeni bozma, sağduyu mekanizmasına kısa devre yapma ve 'düşünülebilir' diye tabir edilebilecek eşiğe farklı bir tür görüş getirme kapasitesine'* sahip herhangi bir anlamdan önce veya anlamın dışında, saf 'mekanik' yoğunluklardır (Deleuze 2005b, 172).¹² Bu ancak sezilebilecek bir şeydir, muğlaktır, kişisel deneyimin ötesinde tekildir; fizikseldir, somuttur ve hemen hemen varoluş durumundadır. Gerçekçi olmayan anlamda gerçektir, bir 'sabitlenmemiş' kimlik uzamıdır. Burada virtüel hiç olan dışarı, başka dışarılardan sonsuzluğa açılır; her şeyi içine alır: 'olumsuz', karamsar, üzgün, melankoli, gerçek ve ölüm. Artık aynı şeyin değil farklının bellek yitimsel tekrarı olan sonsuz dönüşte; bir ve aynı olayın bu farklı dünyalarda, birbirleriyle bağdaşmayan biçimlerde sahnelendiği yaratıcı olaylaşma sürecinde... Böyle bir evren yaşanmış herhangi bir deneyimin ilerisindedir; sadece düşüncede var olur ve sanat eserinden başka bir ürünü yoktur. Aynı zamanda bu evren aracılığıyla *'düşünce ve sanat gerçek olur ve gerçekliği, ahlaklılığı ve dünya ekonomisini rahatsız eder'* (Deleuze 1997, XXVII). Sinemada bu *'kendi imgesi olan bir dünyadır, kendisi dünya olan bir imge değil'* (Deleuze 2005a, 59).

Bu ilerisi ne varoluşsal ve kurtarıcı bir boşluktur ne de nihilizmdir. Daha doğrusu bu, kendisini oluşturan yoğunluğu hafifçe delerek ve hiçliğe biçimler vererek 'dünya bağlılığı'nı koruyan bir sezgidir.¹³ Bu şeyi tam olarak kendisine, kendi korku ya da güzellik bolluğuna, köktenci ya da savunulamaz karakterine getiren 'bütün'dür, çünkü artık daha iyisi ya da kötüsü için 'haklı çıkarılmaya' ihtiyacı yoktur (Flaxman 2000). Bu imgelerin kendi ifade ve dilsel olmayan iletişim mantıkları vardır.

Özgür, dolaylı, öznel-üstü bir film görüşü sağlayan mantıktır bu. Konuşulamayan, temsil edilemeyen ve sessiz olan imge; umutsuz bir kendini dile getirme girişiminde, artık mümkün olmayan deneyimin bedenine 'aşılanmış' bir damga veya doğum lekesi gibi 'delip geçen' imge... Artık birisinin kendi deneyimi değil bir 'deneyim-olay'dır. Yaşayan, titreyen, kendi 'boşluk'unda gerçek ve hareketli olan imge; hiçbir başvuru noktası olmayan, virtüel bir dünya tarihine kapılan bir imge, hiçbir şeyi aşmayan bir 'imge', varoluş düzeyine varoluş öncesinden dokunur.

Belirli hiçbir bakış açısı veya giriş olmadan ve bildik kimlik paradigmalarının dışında, izleyici, konvansiyonel okuma yolundan ve durağan anlamın onaylanmasından dışarı çekilir. Onun yerine yoğun bir merak ve istenç durumuna gönderilir. **Béla Tarr** devingen bir dünya kurar ve sonra bunun içinden yavaşça ve sabırlıca geçer; çalışmasını, kültürel ve evrensel olduğu kadar kişisel veya özel olan bir yaratıcı bilinç düzleminde 'yaşama'ya bırakır. Filmleri karşılaşma sanatını: parçalar halinde, geçici ve kaçırılmış karşılaşmaların sanatını olanaklı kılar. Bunlar, **Deleuze**'ün 'düşünülmüş yargı'sının veya **Laura Marks**'ın 'temassal görsellik'inin bilinmediği durumdan gelen bir imgeyle olan 'gerçek', açık ve dokunaklı etkileşimlerdir.¹⁴ Valuska, evreni sarhoşlara açıklarken rica eder: '*İstediğim şey sizin benimle dipsizliğe adım atmanızdır*'. Ve bu belki de, **Jonathan Romney**'in düşündüğü gibi, aslında **Tarr**'ın izleyiciye bir çağrısıdır (Romney 2003). Dipsizlikte duyular doğar ve değişim olanaklı kılınır.

Dipnotlar

¹ Notlar

Bazin, karmaşık ve belirsiz bir gerçeklik kavramı ile bunun filtre edilmiş fakat algılanmış gerçekliği ve yaşamla ilgili daha soyut niteliklerini içeren materyal olarak temsilini ileri sürer (Bazin 2005).

² Deleuze'e göre bunlar virtüel varlıklardır, sanat ve edebiyatın 'üretme'de başarılı olduğu kişisel ve dilsel olmayan imlerdir (Deleuze 1997 ve 2005b).

[Çevirmenin notu: Deleuze'e göre 'virtüel', gizil bir durumdur, gerçekleşmemiş bir gerçektir.]

³ Oluş, Deleuze'ün felsefi düşüncesinde anahtar temadır ve bir üretim sürecine (ya da farklılığın 'dönüş'üne), yeni bir sunuma işaret eder. Oluş, değişimin en önde gelen hareketliliğidir. Heterojen terimler arasında bulunur ve belirli bir amaca veya sonuca yönelik değildir (Parr 2005).

⁴ Karşılaşma-olay, Bracha Ettinger tarafından, psikanalizdeki Ödipal öznellik yapısının dışındaki öznel arası dizeysel (sınır) karşılaşma uzamını tartışmak için kullanılan bir terimdir (Ettinger 2006).

⁵ Betimleme burada, Deleuze'ün Fransız romancı Robbe-Grillet'den alarak geliştirdiği özne ve nesne, gerçek ve düşsel arasındaki iki yönlü karşıtlığın yıkılmasını olanaklı kılan 'nesneyi yaratma ve yok etme süreci' olarak betimleme düşüncesine ilişkin kullanılıyor. Aynı zamanda, Svetlana Alpers'in anlatı yerine betimsel olarak, İtalyan Rönesans sanatının bir karakteristiği olarak on yedinci yüzyıl Hollanda resmi tartışmasına ilişkin kullanılıyor (Alpers, 1983).

⁶ Béla Tarr birkaç söyleşide filmlerinin kozmik boyutlarından sık sık söz ediyor.

⁷ İmge artık 'gördüğümüz' şeyle sınırlı değildir. Düzensiz 'boşluklar, delikler ya da göz-

yaşlarının [...] dışarıdan veya başka bir yerden bir şeyler almak için genişlediği' anlar vardır. Bu deliğin içinden sızan, 'görülen veya duyulan şey', Deleuze'un dediği gibi, imgedir (Flaxman, 12).

⁸ Açık imge düşüncesi için bkz. Chaudhri ve Finn 2003.

⁹ Bkz. Daniel Smith'in *Essays Critical and Clinical*'a girişi (Deleuze 1997).

¹⁰ Jean-Jacques Lecercle'in Deleuze'un 'dil kuramı' olarak söz ettiği tartışma için bkz. Lecercle 2002.

¹¹ Parantez içindeki özgün kelimeler çevirmen tarafından eklendi.

¹² Bunlar Deleuze'un, Saussure'un dil-analoji temelli göstergebilimine alternatif olarak C.S. Pierce'un göstergebiliminden geliştirdiği dokunsal simgelerdir.

¹³ *Weckmeister Armonileri* olayının Heidegger tarafından *Metafizik Nedir*'de geliştirilen hiçlikle ilgisi konusunda Steven Marchant (2008) ilgi çeken bir yazı yazmıştır.

¹⁴ Temassal görsellik (bilişsel olmaktan çok duysal) kavramı için bkz. Laura Marks 2000. Deleuze için, Kant'tan uyarladığı düşünülmüş yargı, eğretilmeden konuma doğru bir kaymadır ki burada 'hiçbir şey asıl yetilerin görüş noktasından verilmez' ve daha önceden var olan bir bağlamdan çok bütün yetiler arasındaki 'özgür ve belirsiz uyum' söz konusudur (Flaxman 2000).

Kaynaklar

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983

Bazin, André. [1958_1962] *What is Cinema?* Vol. II. Berkeley Los Angeles and London: University of California Press, 2005

Chaudhri Shohni ve Howard Finn. *The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema*. Screen 44. 1. Spring 2003: 38-57

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. London: Athlone Press; and New York: Columbia University Press, 1994

Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997

Deleuze, Gilles. [1983] *Cinema 1. The Movement Image*. London: Continuum, 2005a

Deleuze, Gilles. [1985] *Cinema 2. The Time-Image*. London: Continuum, 2005b

Ettinger, Bracha L. *The Matrixial Borderspace*. Theory out of Bounds Volume 28. London: University of Minnesota Press, 2006

Flaxman, Gregory. Introduction. In *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. Gregory Flaxman, 1-61. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

Frampton, Daniel. *Filmosophy*. London: Wallflower Press, 2006

Kovács, András Bálint. Sátántangó. In *The Cinema of Central Europe*, ed. Peter Hames, 237-245. London: Wallflower, 2004

Lecercle, Jean-Jacques. *Deleuze and Language*. London: Palgrave Macmillan, 2002

Marchant, Stephen. *Nothing Counts: Shot and Event in Werckmeister Harmonies*. Revised draft for New Cinemas: July, 2008

Parr, Adrian, ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press, 2005

Petric, Vlada. *Tarkovsky's Dream Imagery*. Film Quarterly 43 (Winter) 1989/90: 28-34

Romney, Jonathan. *End of the Road: the films of Béla Tarr*. Film Comment Sept-Oct 2001: 7-11

Romney, Jonathan. *Outside the Whale. Werckmeister Harmonies*. Sight & Sound April 2003: 15-17

Schlosser, Eric. Béla Tarr and *Werckmeister Harmonies*. Interview with Béla Tarr. www.brightlightsfilm.com/30/belatarr1.html

Totaro, Donato. Sátántangó: *And then there was Darkness*.

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/satantango.html

SİNEMA VE FELSEFE İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR SORUŞTURMA

Ardında bıraktığı 100 yılı aşan süreçte sinemanın kendine özgü ve görselliğe dayalı bir düşünme anlayışı geliştirdiğini düşünüyor musunuz?

Aslı Daldal: Sinemanın kendine özgülüğü (tiyatro, edebiyat, resim gibi sanatlardan farklılığı) konusunda özellikle sinemanın ilk yıllarında çok fazla tartışma yapılmıştı. Günümüzün postmodern ve melez sinema ortamında bu tartışma artık fazla yapılmıyor. Sanatlar arasında, aynı akademik alanlarda olduğu gibi, bir disiplinlerarasılık ve geçişkenlik mevcut. Ancak elbette 'saf' sinema dilini kullanarak filmler yapmak isteyen sinemacılar geçmişte olduğu gibi günümüzde de mevcut. Belli bir düşünceyi (felsefi anlamda) sadece görsel malzeme kullanarak anlatmaya çabalayan ve bunu başaran pek çok sinemacı da var.

Semir Aslanyürek: Elbette... İcat edildiği günlerde resmi hareketli gösterip insanları hayrete düşüren ve deyim yerindeyse bir panayır atraksiyonu gibi algılanan sinema bir sanat olmaktan çok uzaktı. Başlangıcında tek startla çekilen belgesel tarzdaki film parçacıklarının insanlar üzerinde bıraktığı 'sihir' etkisi kaybolunca, sinematografin önündeki parlak ticari geleceği öngören ilgilileri sinematografin insanlar üzerindeki etkisini sürdüreceği yeni biçim ve içerik arayışına götürmüştür. Çok geçmeden sinematograf, yine tek startla çekilen ve sokaktan geçen bir adamın başına un çuvalının düşmesi, ayağı takılan birinin çamurlu su birikintisine yuvarlanması veya bir kadının kendi kocasının kafasına oklavayı indirmesi vs. gibi, içinde oyunculuk elementlerinin de görüldüğü ve izleyeni güldürmeyi amaçlayan 'tek hücreli' filmlere dönüştü.

Zamanla kurgunun da devreye girmesiyle 'tek hücreli' filmlerin olayları biraz daha zorlaştırıldı. Çeşitli komik olayların tek süje halinde birleştirildiği filmler ortaya çıktı. Bunun ardından sinematografin sadece komik olayları değil; cinayet, kovalamaca, polisiye gibi aksiyona dayalı dinamik olayları iletebileceği düşünüldü. Sonunda sadece keskin ve dinamik olayların sinematografik olabileceği hükmüne varıldı. Zamanla bu düşünce de geçerliliğini yitirip sinematografin edebiyat ve tiyatrodan az olmamak üzere insani duygu ve düşünceleri iletebileceği anlaşıldı. O zaman, sinema kuramcıları, olayların dış dinamizmine dayanarak insani duyguları iletebilen bir sanat olarak tanımlamaya başladılar. Fakat kısa bir süre sonra, sinemada iç dinamizm belirtilerinin de görülmesiyle bu sınırlandırma da kalkmış oldu. Sinema artık iç ve dış eyleme dayanan insani duyguları olduğu kadar, felsefi görüş ve düşünceleri de titizlikle iletebilen bir sanat haline geldi.

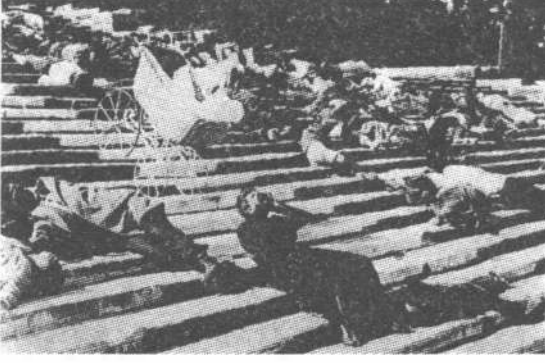
Thomas Balkenhol: Kant diyor ki: *'Kavramlarımızı ne kadar yüksekte kurarsak ve duyumlarımızdan soyutlarsak, bu kavramlar hep bir görselliğe yapışır ve bu görsellik kavramları deneysel kullanımına hazırlar.'* Okul yıllarımda sinemacı olarak

görevimizin sinema yoluyla insanı ve toplumu daha yüksek bir bilince ulaştırmak olduğunu düşünürdük. Filmlerimiz aracılığıyla insanlar hayatlarını ve toplumsal ideolojilerini sorgulamalı, anlamalı ve değiştirmeliydi. Oysa sinema düşündürücü değil, duygulandırıcıdır. Bu duygusal yanının sistemin afyonu olduğunu düşündük; duygu sömürüsüne dönük karakterini sorguladık ve bunu kırmaya çalıştık. Sinemadan çıktıktan sonra seyirci ağlamasın; düşünsün ve birşeyleri değiştirsın istedik. Müzik kullanımını bile reddettik çünkü müzik belli bir propagandanın aracıdır (Türk sinemasındaki ve televizyon haberlerindeki müzik kullanımı bunun bir kanıtıdır). Yine de deneysel sinemayı severdik. Deneyselci **Hans Richter**'in *Der Kampf um den Film* (Film İçin Mücadele) kitabındaki ilkeye katıldık: Film '*Öyle anlatımsal biçimler bulmalı ki, düşünmeye hiç hevesli olmayan seyirciyi bile rahatça ve keyfini eksiltmeden düşünmeye davet edebilmeli.*' **Eisenstein**'a göre sinemanın ödevi '*kaybolmuş duygu ve düşünce birliğini yeniden kurmaktır.*' **Eisenstein** bunu kurgu ile gerçekleştirmeye çalıştı. O dönemde, özellikle Rus Sessiz Sineması'nda, görsel bir dil, gramer geliştirildi. Bu gramerle '*insan kısaltarak düşünebilir*' (**H. Richter**). Kurgucu olarak bu grameri her gün kullanıyorum. Bu felsefi bir iştir: Karşılaştırıyorum, özetliyorum, bağlantı kuruyorum, nesnelere anlam veriyorum, yorumluyorum, bir sanat eseri yaratıyorum. Bu kurgu işi 'kendine özgü ve görselliğe dayalı bir düşünme anlayışı' ile olur. Sinema tarihine baktığımızda, sessiz sinemanın kurgu kültürü sesli sinema geldiğinde ne yazık ki bir diyalog gevezeliğine dönüştü. Ne yazık ki ana akım sinema görüntünün (ve sesin) kurgu dilini pek geliştiremedi, tiyatroya sözlü anlatıma geri döndü. Bilim ve felsefe sinema dilini hemen hemen hiç kullanmıyor; hala sözlü ve yazılı olarak ifade ediliyorlar. Sinemada felsefede olduğu gibi nesne-özne ilişkileri önemli. **Ümit Ünal**'a göre '*Bir filmin her şeyi; bir sanatçının, bir 'yaratıcı yönetmen'in kafasının içinde olup biter.*' Bu kurmaca sinema, yaratılmış dünya için geçerli. Bir de 'yaratıcı yönetmen'in kafasının dışında bulunan gerçek var, o da izleyen ve kurgulayan belgesel sinemayla ortaya konuluyor. Belki kafamızın dışındaki gerçek daha geniş ve aydınlatıcıdır. Kurmaca sinemanın ödevi, anlama görselliği ve sesi katmaksa, belgesel sinemanın ödevi görselliğe ve sese anlam vermektir. Bu da felsefe ile ilgili bir çabadır çünkü gerçek, gerçeklik arayışı ile ilgilidir. Temel soru: Neler algılayabiliriz, görebiliriz ve duyabiliriz? **Brecht**'in yorumu geçerliliğini koruyor: '*İş zorlaştıran nokta, gerçeğin basit yansımasının gerçek hakkında pek az şeyi söylemesidir.*' Çünkü yüzeyi görebiliriz. Özneye inmek içinse kurgu gerek. Kurgusunu yaptığım belgesel filmlerin çoğu portrelerdir: İnsan portreleri, şehir portreleri, manzara veya dönem portreleri. Hem resim sanatında hem de fotoğrafçılıkta portre çizmek; tarz kazandırmak, betimlemek kısaca yorumlamak demektir. Bir de bulunmuş gerçeğin bir ütöpik tarafı da var. '*Tragedya'da ozanlar, gelenekle gelen adlara bağlanırlar. Bunun nedeni, olabilir olan'ın aynı zamanda inanılır olmasındadır. Gerçekte olmamış bir şeyin olabilirliğine ise, kolay kolay inanamayız. Ama gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır. Çünkü olanaksız olsaydı, ger-*



çekte olmayacaktı (Aristoteles Poetika 5.). İşte bu olabilir olanı, yüzeyde görünen ve seslerde duyulanlardan çıkarmak yine kurgucunun felsefe çabalarındadır.

Prof. Dr. Esra Biryıldız: Sinema çeşitli duygu, düşünce ve mesajların görüntüler yardımıyla, sesle de desteklenerek anlatılmasıdır. Sinema ilk kamuoyu ile tanıştığı yıllarda sadece hareketi aktaran teknolojik bir yenilik ve eğlence aracı olarak görülmekteydi. Ancak geçen yıllar sinemanın asıl gücünü sergilemesine tanıklık etti. Sinema bir dildi. Nasıl yazın hecelerle, kelimelerle ve cümlelerle duygu, düşünce ve fikirleri okuruna aktarıyorsa, sinema da bunu görüntülerle yapıyordu. Çerçeve sinemacının elinde çok büyük bir olanaktı. Çerçevenin içinde görüntü ile hayat bulan düşünce sinemanın anlatımını oluşturdu.



Sinema fikri ve düşünceyi görüntüyle aktardı, görüntü dilini kullanan bir anlatım aracı olarak kendini kanıtladı. Daha sinemanın ilk yıllarında **Eisenstein'in** (*Potemkin Zırhlısı*) ve Dışavurumcu Alman Sinemacıları'nın sinema eserleri düşüncenin görüntüye, görüntünün tekrar düşünceye dönüşümünün en başarılı örneklerini sergiliyordu.

Geçen yüzyılda sinema çok yol aldı, anlatım olanakları arttı, teknoloji baş döndürücü bir hızla ilerledi, düşünce/fikir görsel anlatımın katmanlarında vücut buldu. Alt okumalar ve sinemanın görsel anlatım olanakları düşüncenin ifade edilmesini geliştirdi.

Hüseyin Karabey: Evet düşünüyorum... Sinema 60'lara kadar hayatı tekrar üretiyordu. Bunu kamerayı kullanan yönetmenin yorumu ile yapıyordu. 60'lardan sonra özellikle 80'lerde artık hayat sinemayı taklit ediyor. Davranış tarzımızı, tepkilerimizi, duygularımızı ekrandan öğreniyoruz. Bu diğer sanatları da etkiliyor. Tiyatro, resim, edebiyat ve diğer sanat dalları da özellikle kurgu anlamında sinemanın olumlu olumsuz etkisi altında kalmaktadır. Bu pozitif anlamda bir gelişme diye nitelenebilir her zaman. Hareketli görüntünün insanın hafızasında yarattığı etkinin anılarımızın zihnimizde bıraktığı etkiye benzemesi nedeniyle bu sürecin geri dönüşsüz olduğunu düşünüyorum.

Prof. Dr. Şükran Esen: Düşünmeyi seven, meraklı, bilmek isteyen, yaşamın anlamını çözmek isteyen insan, başlangıçtan bu yana soruyor, araştırıyor, bağlantılar kuruyor, çıkarımlar yapıyor. Bu çıkarımlarını diğer insanlarla paylaşıyor. Bu paylaşımdan doğan birikim, bin yıllardır felsefeyi oluşturuyor. Yaşamın anlamını soran, meraklı, bilmeyi seven insan, yani 'filozof', sorularının peşinde koşup araştırırken, öncelikle beynini ve beş duyu organı başta olmak üzere, tüm organlarını ve kendinden önce oluşturulmuş bilgi birikimini ve teknolojik gelişimi kullanıyor. Her bir filozof bir öncekinden biraz daha donanımlı olarak varsayılabilir belki, ama yaşam da sürekli değiştiğinden, 'temel' sorunun yanıtına tam anlamıyla ulaşmak pek

mümkün olmuyor. Yanıtlanan sorular, yeni sorular oluşturarak, yaşam da felsefe de sürüp gidiyor.

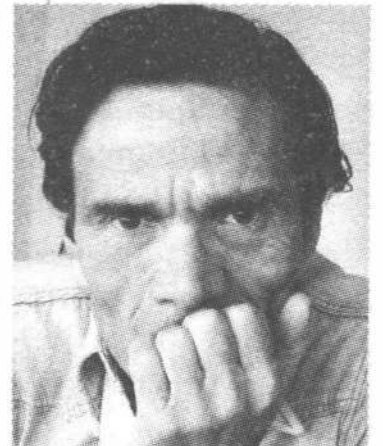
Filozofların düşünme biçimleri, yaşamı algılayışları toplumsal ve doğal ortamdan, sanatsal gelişimden, kullandıkları araçlardan, bilgi birikiminden tabii ki etkileniyor. Tüm bunlar, felsefesini oluştururken etkili oluyor. Ama, bunların içinden yalnızca bir tek araç tümüyle, 'düşünce anlayışı' üzerinde belirleyici olamaz. 'Düşünce anlayışı'nın gelişimini belirleyen, tüm etkilerin bileşimidir.

Sinema da, gözü, kulağı ve beyni kullanan bir araç, bir dil ve bir anlatı biçimi olarak, düşüncenin gelişimi üzerinde yoğun bir etki yaratmıştır. Ama, yeni bir düşünce anlayışı, kendine özgü görsel bir 'düşünce anlayışı' yaratmıştır demek güçtür. Düşünen sinemacı, düşünen izleyiciye, düşündüklerini 'sinema' aracılığıyla aktarmaktadır. Düşünen insanların, düşünce paylaşımında kullandıkları bir araçtır sinema da. Tıpkı diğer araçlar gibi... Tıpkı, kendinden önceki diğer altı sanatın ve bilim dallarının da olduğu gibi.

Düşünen insanların düşüncelerini geliştirirken, dayanakları, algılarıdır. Sinemanın bulunuşu, bu algıya etki etmiştir doğal olarak. Ama, ondan önce resim ve fotoğraf da görsel bir algı türü olarak insanı etkilemişti. Hareketli görüntüyü kaydeden ve kaydedilmiş görüntülerin belli bir düşünce ve estetik çerçevesinde yeniden düzenlenmesiyle yaratılan sinema, onları düzenleyen görüşlerini yansıtan bir paylaşım-dır sonuçta. Düşünce paylaşımının görsel öğelere dayanan bir anlatımla yapılmış olması görsel algıyı yaygınlaştırarak geliştirir. Sesin, rengin ve kurgu aracılığıyla yaratılan zamanın da, hareket ve oyunun yanısıra kullanılabilmesi, sinemanın araç olarak gücünü ortaya koyar. Ama, düşünce anlayışını yeniden yapılandırıldığını söylemek, abartılı olur.

Sinemayla düşünmek ile diğer sanatlarla düşünmek arasında etkileme gücü, kalıcılık, derinlik ve vizyon açısından farklılıklar nelerdir?

Aslı Daldal: Sinema, edebiyatın sahip olduğu 'sözcük' lüksüne sahip değil (tabii daha saf bir sinema dili kaygısı varsa). Ancak görsel sembollerle de pek çok fikir ifade edilebilir. **Pier Paolo Pasolini**'nin sinema dili bağlamında kullandığı 'metonimik' tanımlaması çok aydınlatıcı olabilir. Öte yandan sinema, bir anlam ifade etmek için 'kurgu', 'alan derinliği' gibi başka bir çok öğeden yardım alabilir. Gene de sinemadaki düşünsel üretimin biraz 'izleyici' merkezli olması yani 'yeniden yazılabilir', 'yeniden yaratılabilir' olması kaçınılmaz diye düşünüyorum.



Semir Aslanyürek: Bu anlamda (ve daha birçok anlamda) sinema ile diğer sanatları karşılaştırmak bile istemem. İnsanlar arasında, hatta sinema uygulayıcı ve

kuramcıları arasında 'Sinema ondan önce gelen sanatların bir sentezidir' gibi bir düşünce yaygın. Ancak bu söylem doğru değildir. İlk bakışta resmin, müziğin, grafiğin, edebiyatın, tiyatronun, heykelin, mimarının... Kısacası tüm güzel sanatların veya birkaçının sinemada bir araya geldiğini görüyoruz. Ama işin özüne bakarsak nasıl ki buğday ekmeğe dönüşünce artık buğday değilse ve ana maddeleri buğday olduğu halde ekmek ile çiğ köfte veya baklava kıyaslanmayacak kadar birbirinden farklıysa sinemadaki müzik, resim veya diğer bir sanat dalı artık o sanat değildir ve farklı bir kategoriye veya estetiğe sahiptir. (Bu arada müzik, resim veya diğer sanatların sinemada ne kadar doğru kullanıldıkları da tartışılır.) Bu durumda sinema neyin sanatıdır diye sorulduğunda, hemen hareketli resmin sanatıdır yanıtını alıyoruz. Sinema hareket eden resmin sanatı değildir. Sinema hareketin kendisinin sanatıdır. Ama bu hareket koşan, zıplayan, insan veya objenin, patlayan bombaların, uçan uçağın, fırtınalı denizin yahut perdede devamlı devinen görüntülerin yani mekanik hareket türünün değildir. **Friedrich Engels Doğanın Diyalektiği** adlı yapıtında hareketi açıklarken onu iki türe ayırır. Bunlardan birincisi mekanik hareket, ikincisi ise diyalektik gelişmedir. Eğer mekanik hareket objelerin mekanda yer veya konumlarını değiştirmelerini inceliyorsa, diyalektik gelişme ise maddenin özündeki değişikliği, neden sonuç ilişkisini incelemektedir. Yani eşyanın eskimesi, bir yumurtanın embriyona dönüşmesi, otobüs bekleyen bir insanın sinirlenmesi veya bıkmak, cinayet işleyebilecek duruma gelme, delirme vs. gibi gelişmeler, başka bir deyişle nicel birikimlerin nitelik değiştirmesi hareketin ikinci türü olan diyalektik gelişme alanına girer. Sanatlardan hiç biri yukarıda sözü edilenleri sinema gibi işleyemez. Müzik, edebiyat veya tiyatro belki bunlara değinir fakat sinema bizzat diyalektik gelişmenin sanatıdır (Burada sırf ticari kaygılarla yapılan film veya dizileri konumuzun dışında tutuyorum, çünkü ticari film ve diziler sanatın tüm cephaneliği kullanılarak yapılmalarına rağmen sanat olmaktan uzaktırlar. Çünkü sanatın sanat olabilmesi için sanatsal kaygılarla tasarlanması lazımdır).

Thomas Balkenhol: Bence sinema sanatı resim ve müzik sanatından çok geridedir. Hala özellikle 'doğa kopyacı' 'naturalist' resimler yapılır. Çaba 'gerçekçi oyunculuk', 'gerçekçi anlatım', roman, öykü anlatımı. Şiir daha keşfedilmemiş (deneysel sinema dışında); renk, biçim, yeni boyutlar keşfedilmemiş. Sinema tarihinin en deneysel dönemi (Rus Sessiz Sineması, Amerikan Sessiz Komedi Sineması, Alman Fantastik Sineması) resim sanatının deneysel döneminin (ekspresyonist, kübist, fovist, sürrealist) akımlarıyla paralel gerçekleşir. Sesli sinema ile sinema tekrar klasik tiyatro biçimine döndü. Hakim ideolojisi basit gerçekçilik, naturalizmdir. Belki mavi atlar, gerçek renkteki atlardan 'at oluşunu' daha etkileyici ve belirleyici gösterir; belki iki bakış açısından çekilen ve birlikte gösterilen bir insan yüzü (**Picasso**'nun kübist portreleri gibi) bir insanın daha önemli taraflarını gösterir; belki rönesans perspektifini bırakan ve minyatür gibi aynı zamanda arka arkaya ve yan yana gösteren manzaralar, bir bölge ve şehrin daha bütünleyici bir resmini sunabilir. Artık dijital efektlerle sinema daha özgürdür, ancak bu efektlere anlam verecek hikayeler daha geliştirilmemiştir.

Prof. Dr. Esra Biryıldız: Sinemanın öteki sanatlara göre en büyük farklılığı tüm sanatları bünyesinde barındırıyor olmasıdır. Bu sinema için çok büyük bir avantaj olarak görülebilir. Sinemanın kendi anlatım olanaklarının yanında öteki sanatların anlatım olanaklarından da yararlanması onun daha şanslı olmasını sağlamaktadır. Sinemanın görsel ve işitsel olması, birden çok duyuya aynı anda ulaşabilmesi de etkileme gücü açısından önemlidir.

Hüseyin Karabey: Sinema benzersiz ve kıyaslanamaz bir farklılık yaratmıştır. Bunu en kabaca simülasyon etkisi ile açıklayabiliriz. Sinema daha cüretkar bir şeye soyunmuştur: Hayatın kendisi olmaya. Ve ne yazık ki bu gerçekleşmiştir. Hayatımıza giren hareketli görüntü yığinsal olarak diğer sanat biçimleriyle kıyaslanamayacak kadar ciddi bir oranda bireyler tarafından tüketilmektedir. Bundan sonra devrim ekrandan gerçekleşecektir, aynı darbeler gibi. Görmediğine inanamayan birey artık görerek ikna edilmek zorundadır. Aşkın, ölümün, hayatın, rengin ve diğer herşeyin tanımı görüntü yoluyla manipüle edilmiştir. Bu süreci değiştirmek ya da geriye çevirmek yine ve ancak hareketli görüntüyü kullanarak mümkündür. Diğer sanat dallarını sinema üzerinden yeni bir perspektiften tekrar okumak mümkün olmakla beraber, tersi yani diğer sanat dallarının sinemanın algılanmasını etkilemesi artık mümkün görünmemektedir.

Prof. Dr. Şükran Esen: Sinemayla düşünmek ile diğer sanatlarla düşünmek arasında, sanatların herbirinin kendine özgü yapısından gelen bazı farklar vardır. Ama bunlar, üstünlük-gerilik bağlamında değil. Kullanıcının, yani düşüncesini sanat aracılığıyla paylaşmak isteyen kişinin, seçtiği sanat dalını iyi tanıması, iyi bilmesi ve düşüncesini o sanatın diline iyi uygulayabilmesi ile başarılacak bir konudur. Işığı, gölgeyi ve rengi doğru, anlamlı ve güzel kullanabilen; sesi ve sessizliği müzik, diyalog ve efektler aracılığıyla yerli yerine yerleştirebilen; aktarmak istediği düşüncesi derin ve güçlü olan; bu düşüncesini senaryo düzleminde kurgu, oyun ve kamera aracılığıyla doğru yerleştiren; bu yerleştirmeyi çekim aşamasına doğru aktarabilen bir sinemacı-düşünür, en az diğer altı sanat kadar etkileyici, kalıcı ve derin bir ürün ortaya koyabilir.

Sinema, edebiyat kadar derin ve kalıcı, tiyatrodan daha çarpıcı, müzikten daha duygusal olabilir. Düşünce paylaşımı için kitlelere ulaşabilmesi bir avantaj iken, teknolojik gelişmeler sonucunda (DVD), bireysel kullanımla da daha kalıcı ve derin etkiler bırakabilecek duruma gelmiştir. Sinema, yedinci sanat olarak tüm sanatları içinde barındırabilir. Ama, diğer sanatlar da onu kendi kullanımlarına alabilirler.

Sonuçta, önemli olan düşünmek, düşünmeyi istemek ve düşünceyi paylaşmak istemek. Tüm sanat dalları, onu kullananların niyeti ve ustalığı oranında düşünceye hizmet eder.

Tersten bir bakışla, şöyle de diyebiliriz: Tüm sanatsal araçlar, sanatsal kullanım dışında, 'düşündürmemek' amaçlı da kullanılabilir. Sinema, kültür endüstrisinin

bu türlü kullanımına da çok uygun bir araçtır. Duygulara yüklenebilme ve gerçekte var olmayan bir evreni varmış gibi hissettirebilme gücüyle, 'Sanal ortam' yaratarak uyuşturmaya da elverişlidir.

Türkiye sinemasında felsefi referanslara sahip filmler ve sinemasında felsefi alt metinler kullanan yönetmenler olduğunu düşünüyorsanız, örnekleme yapabilir misiniz?

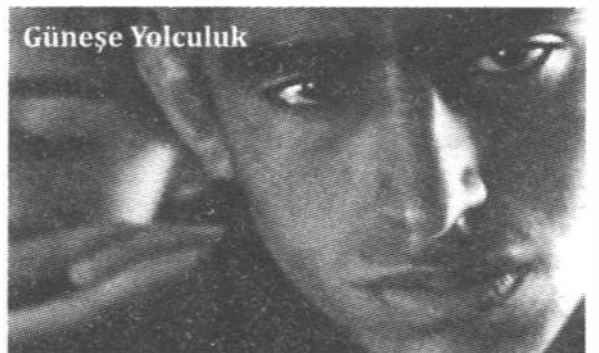
Aslı Daldal: Burada eğer felsefi referans olarak daha geniş bir alan kastediliyorsa tabii pek çok film bu bağlamda incelenebilir. Örneğin Marksist felsefeden esinlenen ya da tasavvuf felsefesini yansıtan pek çok film yapılmıştır. **Yılmaz Güney** filmleri



belli bir Marksist siyaset felsefesini temel alırken, örneğin **Metin Erksan**'ın *Sevmek Zamanı* çok ince felsefi göndermeleri olan (özellikle tasavvuf felsefesi anlamında) bir filmidir. Ancak burada kastedilen daha doğrudan bir felsefi referansa sahip olmak ya da bir felsefi metni görselleştirmek ise bu fazlaca yoktur. Ancak zaten sinema didaktik bir metin olmadığı için bunu yapması da pek beklenemez. Belki **Zeki Demirkubuz**'un bazı yapıtları (**Nietzsche** ve **Camus**'den etkilenen *Yazgı* gibi) bu bağlamda incelenebilir. **Semih Kaplanoğlu**'nun *Yusuf Üçleme*si de zengin felsefi okumalara olanak tanımaktadır.

Semir Aslanyürek: Dünyada veya Türkiye'de sanatsal kaygılarla yapılan filmlerin tamamı az veya çok felsefi düşünceyle ilgilidirler. Felsefeyle ilgilerinin az veya çokluğu da o filmin ne kadar sağlam bir düşünce içerdiği ve ne kadar başarılı bir şekilde gerçekleştirildiğiyle doğru orantılıdır. Ne var ki, sinemanın göbek bağıyla paraya bağımlı oluşu ve film için harcanan parayı faiziyle birlikte geri getirmek zorunda bırakılışı, sinema sanatını felsefi düşüncesinden olduğu gibi estetiğinden de ödün vermeye zorlamaktadır. Bu anlamda Sovyet sinemacıları dünyanın en şanslı sinemacılarıdır. Çünkü bu yönetmenler filmlerini yaptıkları zaman filme yatırılan paranın geri dönüşünü düşünmek zorunda değillerdi. Özellikle dünya sinemasının en önemli filozofu olan **Andrey Tarkovski** bunlar arasında en çarpıcı örneği teşkil eder.

Thomas Balkenhol: Türk filmlerinin isimlerinde bazen felsefi kavramlar karşımıza çıkar: *Endişe, Umut, Masumiyet, Yazgı, Nokta, Kosmos*. Türk sinemasında bu kavramlar gerçekçi anlatımla çekilen örnek öyküyle işlenir. En güçlü Türk filmleri toplumun dertleri ve meselelerini yansıtan eserlerdir: *Hudutların Kanunu, Kuyu, Umut, Sürü, Yol, Anayurt Ote-*



li, Güneşe Yolculuk, Uzak, Sonbahar. Son yıllarda belgesel veya belgeselvari kurmaca filmlerin festivallerdeki ve gişedeki başarısı göze çarpar oldu (**Köprüdekiler, 11'e10 Kala, İki Dil Bir Bavul**). Sanki Türk seyircilerin bir kısmı melodramdan, kitsch sinema ve TV dünyasından bıkip gerçek insanları görmek istiyor. Bugünlerde sanki sadece yaratıcı yönetmenlerin kafalarından çıkan dünyalar değil, toplumun ve tarihin önerdiği, üzerine film yapılması gereken konular öne çıkıyor. Bu yeterince düşündürücüdür. Ancak **Aristoteles**'in bahsettiği '*Olan olağandır.*' sözünün ütöpik yanı pek yoktur bu filmlerde. Bir gün mutlaka olması dileğiyle....

Prof. Dr. Esra Biryıldız: Türkiye sinemasında felsefi referans ve alt metinler kullanan yönetmenler tabii ki vardır. Bunların başında **Metin Erksan**'ın **Sevmek Zamanı** filmi gelir. Diğer yönetmenler ve filmleri arasında **Ömer Kavur**'un **Akrebın Yolculuğu, Anayurt Otel, Gizli Yüz, Gece Yolculuğu;** **Reha Erdem**'in **A Ay, Korkuyorum Anne** ve **Beş Vakit;** **Derviş Zaim**'in **Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken** ve **Nokta** filmlerini sayabiliriz.



Hüseyin Karabey: Türk Sineması felsefi alt metinleri olan filmler ve felsefi alt metinleri kullanan yönetmenlere sahip olmuştur ama ben felsefe ve sanatın ilişkisinde son dönemde bir yanlış anlamının mutlaka belirtilmesi gerektiğini düşünüyorum. Felsefe insanın hayat görüşüne yön veren düşünceler sistemidir. Bu sanatçı için de geçerlidir yani sanatçı felsefeyi günlük yaşamının her anında kendisine yön veren bir güç olarak görmelidir, tıpkı diğer insanlar gibi. Yani bir eserinin içinde felsefi alt metinleri kullanarak felsefe yapılmaz; o eseri sadece içeriğinde değil, üretim sürecinde ve daha sonra sunumunda ve aslında nefes alıp verdiği her anda yaşaması ile bu süreç içten ve samimi bir şekilde hissedilebilir. Ülkesinin günlük sorunlarından bağımsız bir felsefe algılayışı hastalıklı bir durumdur. Günümüzde ne yazık ki hakim olan budur. Ülke yanıp yıkılırken günlük sorunlara dair ya da yaşanan siyasi ortama dair filmler yapmak aşağılık bir iş gibi algılanır bu yüksek felsefi alt metinleri olan yönetmenler tarafından. Halbuki felsefe hiç bir zaman günlük yaşamdan, siyasi hayattan kopuk olmadı. Büyük filozoflar hep bu güne dair bir çözüm ya da duruş sergiledikleri için felsefeleri ölümsüzleşti.

İktidar tarafından tehlikeli bulunduğu için ölüme mahkum edilen **Sokrates** ile başlar bu gelenek; **Alfred Dreyfus** davasında **Emile Zola**'nın 'İtham Ediyorum' başlığı ile yaptığı savunma ile devam eder. Cezayir savaşında idam mahkumlarını gizlice kurtarmaya çalışan **Albert Camus**, faşizmi yaşamak yerine intiharı seçen **Walter Benjamin** ne kadar felsefeciydi ve ne kadar günlük yaşamın sorunları ile ilgilendiler, hep hatırlanmalıdır.

Hatta bu tür yönetmenlere yakıştırılan en önemli sinema adamı **Andrey Arsenyeviç Tarkovski** zamanın en önemli muhalifiydi Sovyet Rusya'sında. O büyük bir

sinemacı olmasını bu duruşa borçludur. O herşeye dokundu ve yine de büyüleyici filmler yapmasını engellemedi bu duruşu. Gerektiğinde sürgünde de yaşadı. Ya da **Carlos Saura'yı** düşünün: Franco faşizmi zamanında Franco'yla dalga geçen filmlerini öyle bir incelikle yapmıştı ki Franco'nun sansürcüleri bile engelleyememişti onun filmlerini. 12 Eylül karanlığında cezaevindeyken bile ülkesinin sanat tarihine en önemli filmleri hediye eden **Yılmaz Güney'i** hatırlayın. Bu sinemacıların eserlerinde felsefi alt metinler olmadığını söyleyemeyiz değil mi? Ama bugünkü algılanış çok farklıdır. Felsefeyi bu yönetmenlere yakıştır(a)mıyoruz ne yazık ki. Halbuki varoluşun sorgulanması ise felsefe, tabi ki bu politik ve sıradan yaşamın rutinine bir eleştiridir aynı zamanda.

Bu sebeple günümüzde sıradan hayatın sorunlarıyla ilgilenmediğini söyleyen ve ulaşıl(a)maz sanat yapan, sıradan politik sorunlarla uğraşmayı aşağılayan, bu yüzden de felsefeye daha yakın olduklarını ima eden 'felsefi alt metinler kullanan yönetmenleri' bir daha aklın sorgusundan geçirmekte fayda olduğuna inanıyorum.

Tarihimiz de birçok sanatçı ebedileşmelerini işte tam da hayat görüşlerine yön veren felsefeye ihanet etmemelerine borçludurlar. **Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Orhan Kemal, Abidin Dino** ve ismini sayamadığım bir çok sanatçı felsefe ile sanat ilişkisinin pratikleri ve ürünleri ile bize nasıl olması gerektiğini göstermişlerdir.

Birşeyi düşünmek yetmez, hatta onu eserlerinde anlatmak da. İnsanın en büyük eseri kendi hayatı ve duruşudur. Bu duruş zor zamanlarda sınanır. Sınavı geçenler hatırlanır: **Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Ömer Hayyam** ve diğerleri gibi...

Felsefe başkaldırıdır. Asiler yapar felsefeyi. Ehlileştirilmiş bir felsefe, felsefenin ölümüdür.

Prof. Dr. Şükran Esen: Türkiye Sineması'nda, felsefi referanslar kullanan filmler ve yönetmenler, çok mutluyum ki, az değildir. Hemen akla geliverenlerden söz edersek: **Lütfi Ömer Akad.** Akad'ın ticari olmayan tüm filmleri diyebiliriz. Hatta ticari sanılan, çok bilinmeyen bir filmini, **Ak Altın'ı** da örnek olarak verebiliriz. Yaşamda varolabilme savaşımı üzerinedir. **Ömer Kavur'un Anayurt Oteli, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu; Yavuz Turgul'un Gölge Oyunu; Yavuz Özkan'ın Yengeç Sepeti; Reha Erdem'in Beş Vakit, Hayat Var** filmleri... **Zeki Demirkubuz'un Masumiyet'i, İtiraf'ı, Yazgı'sı...**



Sinemayı ve düşünmeyi sevenlere sevgiyle...



**Sinema yazıları seçkilerinden oluşan
kitaplarımızın sonraki sayıları için
aşağıdaki konu başlıklarında dosyalar
hazırlamaktayız.**

**Bu konulara uygun düşen yazılarınızla
dosyalarımızı daha zengin kılabileceğiniz
düşüncesindeyiz.**

Sinema ve Arkeoloji

•

Kısa Film

•

Sinema ve Politika

•

Sinema ve Din

•

Kurgu

•

2000'lerde Sinemamız

info@sekans.org

www.sekans.org

***Sekans Sinema Yazıları Seçkisi
kitaplarını bulabileceğiniz satış noktaları:***

ANKARA: Tan Kitabevi-Kızılay, Dost Kitabevi-Kızılay, Dost Kitabevi-Çayyolu, İmge Kitabevi-Kızılay, Ada Müzik&Kitap-Çayyolu, Dipnot Kitabevi-Kızılay, Turhan Kitabevi-Kızılay

İSTANBUL: Pandora Kitabevi-Beyoğlu, Bilim ve Gelecek Kitabevi-Kadıköy, Mephisto Kitabevi-Beyoğlu, Mephisto Kitabevi-Kadıköy, Nazım Hikmet Kültür Merkezi-Kadıköy, Penguen Kitabevi-Kadıköy, Doğu Kitabevi-Cağaloğlu, İmge Kitabevi-Cağaloğlu, İmge Kitabevi-Kadıköy

İZMİR: Duvar Kitabevi-Konak, İletişim (Kitapsan) Kitabevi-Alsancak

ESKİŞEHİR: Dost Kitabevi

TAN TAN KİTABEVİ YAYINLARI 13
SİNEMA DİZİSİ 2 / SEKANS 2
www.tankitabevi.com

8 TL (KDV DAHİL)

