

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>



SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ

5



Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 5

Tan Kitabevi Yayınları 25 / Sinema Dizisi 5 / Sekans 5

ISBN: 978-605-5668-26-6

© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2011

Aralık 2011, Ankara, 200 sf., 1000 adet

Baskı ve Cilt: Cantekin Matbaacılık

Yayın Yönetmeni

Ece Özdemir

koordinatör@sekans.org

Tasarım

Nagihan Konukcu

tasarim@sekans.org

Katkıda Bulunanlar

İsmail Haydar Aksoy, Rick Altman, David Balfour, Ender Bazen, Kenneth S. Calhoon, Nazım Arda Çağdaş, Fergül Çırpan, Ahmet Emre Çoban, Mariana A. C. da Cunha, Evin Doğan, Faruk Duman, Başak Emre, Gökhan Erkiş, Orhan Eskiköy, Maksim Gorki, Gökhan Gökdoğan, Ahmet Gürata, Sertaç Gürel, Fatin Kanar, Cemil Kavukçu, Barış Kılınç, Seyyidhan Kömürcü, Mihran Matkap, Vladimir Mayakovski, Oğuzhan Mutluer, İlker Mutlu, Sırrı Süreyya Önder, Ali Osman Öztürk, Altuğ Kaan Paçacı, Ebru Akay Pepedil, Tayfun Pirselimoglu, Mithat Sancar, Alexandra Smith, Berfu Şeker, Doğu Şenkoy, İrmak Taş, Tansu Ayşe Timuçin, Tomris Uyar, İzzet Yasar, Gül Yaşartürk, M. Kerem Yüksel, Pınar Yıldız

Bu kitap, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

Tan Kitabevi Yayınları

Konur 2 Sokak 54/12 Kızılay Ankara

Tel-Faks: 0312 419 33 53

www.tankitabevi.com

bilgi@tankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 5

Sinema-Eleştiri-Kuram-Edebiyat

SEKANS
SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
5



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
ELEŞTİRİ	
Zenne / Bir "Misyon" Filmi Olarak Zenne.....	8
Unutma Beni İstanbul / Hatırlanmaya Yazgılı Olanın Belleğinde Yaşamak	17
Gelecek Uzun Sürer / Gelecek 'Uzun' Sürüyor	23
Eylül / Yönetmenin Nedensiz Kendine Güven Hali, Filmin Yalpalayan Hali ve Korkarım 'Bir Kısım Sinema'mızın Gelecek Zaman Hali	28
ANA SÖYLEŞİ	
Pirselimoğlu Sinemasının Ruh Hali	35
ÇÖZÜMLEME	
Türk Sinemasında Aşkın Türlü Halleri: Tutulan, Acı Çeken, Başka Dilde, Geliyorum Demeyen ve Tesadüfleri Seven Aşklar	40
Alman RAF'ın Politik Sinemada Temsili.....	50
KISA FİLM	
Başak Emre ile Kars Öyküleri	62
ARKEOLOJİ	
Yıldız - 1948 Yıllık / İhtiyaç Olan Bir Parça Himmet	64
50. YAŞINDA	
Il Posto	69
DENEME	
Oynayan Dudaklar: Karnından Konuşan Sinema.....	75
ANISINA	
Andrzej Munk'un Yolcu'su.....	84
Muzaffer Tema - Aileden Biri Daha Gitti.....	87
Akad... Işık Karanlığa Yürüdü.....	90
100. YAŞINDA	
Enoch Arden: Bir Şiirimsinin Katli.....	104
PANEL	
12 Eylül ve Sinema.....	109
SİNEMA KİTAPLIĞI.....	117
DOSYA: SİNEMA VE EDEBİYAT.....	123
Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine Bir Deneme: Sinema Edebiyat İlişkisi.....	124
İki Öykü, Çeşitli Uzamlar: İsmail Kadaré'nin Edebiyatı ve Walter Salles'in Sineması.....	140
Gabito'nun Sineması.....	156
Ayna Filminde Arseniy Tarkovsky Şiirinin Okuyucusu Olarak Andrey Tarkovsky	163
Öyküleri Sinemaya Dokunan Yazar: Cemil Kavukçu.....	179
Panterin Gözü: Rilke ve Sinema Denilen Makine.....	184

ÖNSÖZ

Asla Yazamayacaksın O Şiiri

şiiirinde asla yapamayacaksın
bresson'un filminde yaptığını
evinden kaçmış bir yük eşeğiyle
bir sirk filinin göz göze gelişini
asla anlatamayacaksın
dört ayaklıların ulaşılmaz kaderine
yaklaşamayacaksın bile
bakışları bakışlarla örölmüş
zamansız tuz rahibeleri
hayallerinin dışında var olabilselerdi
belki dalgınlık anlarında söyleyebilirlerdi
böyle imkânsız bir şiiri
böyle insansız bir şiiri
üzgünüm ne kadar
ıslak burunlular
kuyruklular ve kanatlılar
yüzgeçliler ve kabuklular
bilmem ne dersin turgut uyar
şiir varsa var
ama bu kadar var

izzet yasar

ELEŞTİRİ

BİR “MİSYON” FİLMİ OLARAK ZENNE

berfu şeker

Zenne

Yönetmen: M. Caner Alper, Mehmet Binay

Senaryo: M. Caner Alper, Mehmet Binay

Görüntü Yönetmeni: Norayr Kasper

Kurgu: Jasmin Gušo

Oyuncular: Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvanek, Rüçhan Çalışkur, Tilbe Saran, Ünal Silver

2011/101'/Türkiye

Nefret, “ötekiler”in, benim veya bizim varoluş alanımıza bir tehdit olarak getirildiği, “ben”ler, “ötekiler” ve topluluklar arasındaki sınırların müzakeresine ilişkindir. Diğer ötekileri temsil eden ya da destekleyen bu öteki kişi, varlığını tehdit ederek bana baskı uygular. Ötekinin temasının yakınlığı “ben” tarafından bir olumsuzlama olarak hissedilir. Nefret, ötekilerden uzaklaşmayı içeren, bir “ben”e dönüş şeklinde gerçekleşir... Nefret ötekinin neden olduğu ama bana ait bir duygu olarak hissediliyorsa, o zaman (ne kadar hayali de olsalar) ötekiler, “ben”in veya “biz”in var olabilmeleri için gereklidir.¹

Sara Ahmed nefreti bu sözcüklerle tanımlıyor. Bundan üç sene önce **Ahmet Yıldız** babası tarafından güpegündüz öldürülüp, ailesi tarafından sahiplenilmeyen cenazesi arkadaşlarına da teslim edilmediği için günlerce morgda bekletilip, kimsesizler mezarlığına gömüldüğünde, “Ahmet benim ailemdir” diyen, “Kendi öz oğlunu nasıl öldürdün?” diye soran (ve hala da sormaya devam eden) insan hakları aktivistleri, nefretin, kendi hayat verdiğiniz çocuğun canını bile alacak kadar güçlü bir duygu olmasına isyan ediyorlardı. Bebekliğimizden beri bize kutsal olduğu öğretilen çocuk-ebeveyn arasındaki koparılamaz bağ, “dolap”tan çıkan eşcinsel evlâdın babası tarafından katledilmesiyle kopuyordu. Bu maalesef sadece bazılarımıza sarsıcı geldi. Ancak **Ahmed**’in, yukarıdaki alıntısında da anlatmaya çalıştığı gibi, nefret duygusunun kültürel inşası, “ben” veya “biz” olmanın iktidarını pekiştiren, ona hizmet eden bir duygu; dolayısıyla da yıkıcı ve ölümcül. Nefret aileyi, aşkı, arkadaşlığı ve hatta yaşamı aşan, çok daha büyük bir aidiyeti kuran, “biz” olma duygusuna hizmet eden, “ben” ve “ötekiler” arasına ölümcül sınırlar koyan bir duygu. İşte **Zenne**, “kutsal” kan bağıını bile aşan bu nefret duygusuna dikkat çekmek, “biz” ve “ötekiler” arasındaki ölümcül sınırlara işaret ederek **Ahmet Yıldız**’ın anısını yaşatmak, ona hakkını vermek, öldürülerek silinmek istendiği tarihteki yerini ona iade etmek için çekilmiş bir film.

Bu yazı yazıldığı sırada Altın Portakal'da En İyi İlk Film ve SİYAD ödülü de dâhil olmak üzere beş dalda ödül kazanan film, **Ahmet Yıldız** cinayetini belki de hiç olmadığı kadar gündeme taşıdı. Film sayesinde şu aralar her gün bir gazete haberinde ya da sinema programında **Ahmet Yıldız** cinayetinden bahsedildiğini duyabilirsiniz. **Ahmet**'in anısı bugünlerde capcanlı, ancak 3 yıldır firarda olan katil zanlısı baba hala yakalanmadı. Cinayetin diğer işbirlikçileri ile ilgili ise herhangi bir yargı süreci başlatılmadı. Bu dava şüphesiz Türkiye'nin "adaletsiz" adalet sisteminin göstergelerinden biri. Cinsel, etnik ve dinsel azınlıkların, yani "ötekiler" in hayatlarının değersiz sayıldığı bu ülkede, ataerkil, heteronormatif düzenin devamını destekleyen adalet sistemi de aldığı kararlarla bazı bedenlerin değersizliğini doğrulayıp, yeniden üreten bir mekanizma.

Adaletin düzgün işlemediği, mağdurun değil katilin korunduğu, kadınların, eşcinsellerin ve trans bireylerin hayatlarının hayattan sayılmadığı böyle bir ülkede sinema ve özellikle ana akım bu konulara işaret etmek açısından önemli bir yerde duruyor. **Zenne**'nin başarısı bu nedenle büyük yankı uyandırdı. Filmin gösteriminin ardından yönetmenlerin eşcinsel kimliklerini açıklamaları ya da film oyuncularından **Ünal Silver**'in "Bu ülkede bazı aileler katil çocuklarını alkışlarken, eşcinsel çocuklarını öldürüyorlar. Benim kızım da eşcinsel... Bunu çekinmeden söyleyebiliyorum." yönündeki açıklaması da elbet eşcinsellikle ilgili toplum içerisinde yaratılmış olan stigmanın kırılması yönünde önemli, olumlu adımlar. Filmi bu yönüyle takdir edip, desteklesem de, yazının ilerleyen bölümlerinde bahsedeceğim üzere **Zenne**'nin, nefret söylemleri açısından yeterince yıkıcı olmayan, genel geçer bir takım ön yargı ve ötekileştirme mekanizmalarına eklemlenen, cinsel ayrımcılığa karşıt bir mesaj verirken etnik ayrımcılığı pekiştiren bir yerde durduğunu düşünüyorum. Ancak bu eleştirilere geçmeden önce **Zenne**'nin temas etmekte başarılı olduğu noktalara değinmek gerekiyor.



Filmin yönetmenleri **Mehmet Binay** ve **M. Caner Alper**, her ikisi de belgeselcilik temelinden geliyorlar. İzmir'li bir zenne üzerine belgesel çekmeye hazırlanırken, arkadaşları olan **Ahmet Yıldız**'ın katledilmesiyle sarsılmışlar. Kendilerini toparladıkları noktada **Zenne Can** ile **Ahmet Yıldız**'ın hikâyelerini hayali bir arkadaşlık ekseninde kurmaca bir senaryoda bir araya getirmişler ve böylece ilk uzun metraj filmleri olan **Zenne** için yola çıkmışlar. Üç yıl süren film çekimlerinde kostüm, müzik ve koreografi unsurlarına çok titizlenmişler. Filmi bir misyon, bir görev filmi olarak tanımlıyorlar her ikisi de. Bu misyonun kendisi çok önemli: **Ahmet**'in hikayesini anlatmak, anısını canlandırmak, nefret cinayetlerine dikkat

çekmek. Filmin diğer bir misyonu ise ordunun eşcinselliğe karşı “bilimsellik” kisvesi altında, aslında bilimsel de olmayan tutumuna dikkat çekmek. Eşcinselliği tıbbi bir terimle “hastalık” olarak, yani “psikoseksüel bozukluk” olarak nitelendiren ordu, eşcinsel erkeklerin bu raporu almaları halinde zorunlu askerlik görevinden muaf olduklarını bildiriyor. Pembe rapor olarak adlandırılan bu rapor da filmin gösterimiyle beraber medyada konuşulmaya başlanan bir konu haline geldi.

Zenne, gece kulüplerinde zenne olarak dans eden Can, üniversite öğrencisi Ahmet ve Alman belgesel fotoğrafçısı Daniel’in hayatlarının kesişmesiyle geliştirdikleri dostluk ilişkisini anlatan bir film. Üç karakter de ordu ve heteropatriarkal düzen tarafından yekpare bir kimlik kategorisine indirgenen eşcinsel kimliğin kendi içindeki farklı yüzlerini temsil ediyorlar. Filmin bu yaklaşımı, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim algısının iç içe geçtiği “homoseksüel” kategorisinin indirgemeci yapısının sorgulanmasına, farklılıkların ana akım sinema kodları içinde temsil edilerek geniş kitlelere tanıtılmasına olanak sağlıyor. Zenne Can’ın feminen cinsiyet performansı sergilemesine rağmen yöneliminin “aseksüellik” olduğu, Ahmet’in geleneksel erkeklik performansının ise esasen *Bear* (Ayı) kimliğiyle ilişkili olduğu vurgulanıyor. Daniel’in ise biseksüel olduğunu görüyoruz. Üç farklı karakterin bu şekilde konumlanması elbette, “gey” olmanın birincil göstereninin feminen cinsiyet performansı olduğu yönündeki algıyı sarsacak nitelikte. Özellikle filmin ana akıma ve geniş seyirci kitlelerinin beğenisine oynadığını düşünecek olursak, bu temsil belli bir takım ön yargıların sorgulatılmasına yardımcı olabilecek gibi görünüyor.



Can ve Ahmet’in kaderlerini birleştiren şey ikisinin de bir şeylerden kaçıyor olmaları. Can, savaşta ölmüş bir binbaşının oğlu; abisinin ise askerde geçirdiği psikolojik travma sonucu ruh sağlığı bozulmuş. Annesinin deyimiyle “Evde enkazı yatıyor”. Annesinin askere gitmesini kesinlikle yasaklaması sonucu Can, asker kaçağı olarak İstanbul’da hayata tutunmaya çalışıyor. Urfa’dan üniversite okumak için İstanbul’a gelen Ahmet ise eşcinsel olduğundan şüphelenen ailesinin peşine taktığı, gölgesi gibi onu takip eden Zindan’dan kaçıyor. Sonunda ikisinin de kaçıktan kurtulmak için pembe raporu almaları gerekiyor. Ahmet, Alman sevgilisi Daniel’le fiili livata’yı kanıtlayan fotoğrafı çektiyor ve zenne kılığında çıkıyor binbaşının karşısına. Can ise, fotoğraf çekirtmeyi reddettiği için anal muayeneye maruz bırakılıyor.

Fiili livata raporunun ulusalcı ve militarist erkeklik inşasında nasıl bir rol oynadığını daha iyi anlayabilmek için, bu raporun neye işaret ettiğini açmakta fayda var. Yönetmenlerin de altını çizdiği gibi ordu karşısında eşcinselliğin tek bir tanımı



var o da feminenlikle özdeşleştirilen bir cinsiyet performansı ve fiili livata raporuyla kanıtlanması istenen cinsel ilişki esnasında pasiflik. Bu anlayışın kökleri esasen modernizm öncesi sodomi anlayışına, Osmanlı cinsellik pratiklerine, hatta daha da geri gidecek olursak Antik Yunan'a dayanıyor. Örneğin "Antik Yunan'da cinsel ilişki esnasında gönüllü olarak pasif olmayı

kabul eden herhangi bir eril özne tam olarak 'erkek bedeninde hapsolmuş kadın ruhu' olarak betimleniyordu".² Cinsel ilişkiler fallik penetrasyon üzerinden organize edilmisti. Aktif olup, penetre edenler yetişkin ve özgür erkeklerdi. Öbür tarafta ise anal penetrasyondaki pasif taraf, yani kadınlar ve oğlanlar, kısaca "ötekiler" bulunmaktaydı. Cinsel ilişkideki aktif/pasif ayırımının düzenlediği toplumsal cinsiyet hiyerarşisi benzer bir şekilde Osmanlı'da da mevcuttu. Eril arzu, oğlanlar, kızlar/kadınlar arasında bir ayırım yapmıyor, domine edilebilen ve penetre edilebilen herkes erkek arzusunun nesnesi olabiliyordu.³

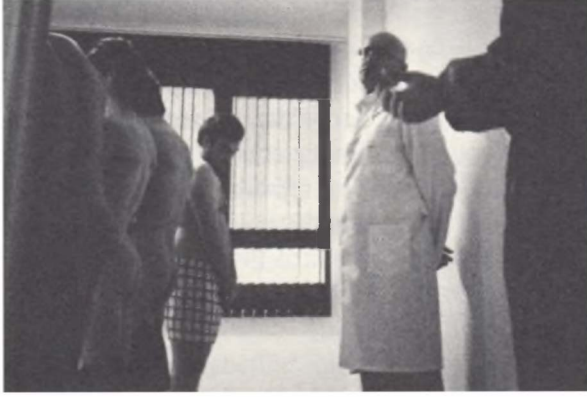
Ordu tarafından eşcinselliğin, cinsel ilişkide pasif olmakla özdeşleştirilmesi, Osmanlı'dan gelen toplumsal cinsiyete dair geleneksel görüşün bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Osmanlı'daki geleneksel anlayışa göre aktif olan taraf için aynı cinsten kişilerle cinsel ilişkiye girmek, aktif eril öznenin cinsiyet kimliğiyle ilgili herhangi bir kafa karışıklığı yaratmazken,



penetre edilen taraf hangi biyolojik cinsiyette olursa olsun kadınlıkla özdeşleştirilmekteydi. Kemalist modernizmin en büyük simgesi ve ideolojik taşıyıcısı olan ordu tarafından eşcinsellerden istenen fiili livata belgesi de heteroseksüel erkekliğin cinsel ilişkide aktif olmak üzerinden tarif edildiğini ve cinsellikle toplumsal cinsiyetin iç içe örülmüş olduğunu gösteriyor. Yasa gereği Türkiye'de eşcinseller "psikoseksüel bozukluk" raporu alarak, zorunlu askerlik görevinden "çürük" e çıkarak muaf tutuluyorlar. Eşcinselliğin kanıtı için istenen fiili livata durumunun cinsel ilişki sırasında fotoğraf ya da video ile belgelenmesi yerine eşcinsellik bazı durumlarda anal muayene yöntemiyle de saptanmaya çalışılıyor. Yani ordu tarafından eşcinsellik, cinsellik ve cinsiyetle ilgili heteropatriarkal önyargılardan yola çıkılarak, modern tıbbın söylemleri ve teknolojileri aracılığıyla bir hastalık, kadınlıkla özdeşleştirilen bir bozukluk olarak değerlendirilmekte. Filmde de bu pratiklere dikkat çekiliyor. Zeynep Can'ın gören Binbaşının "Oğlum, erkek adam dans

eder mi?" demesi kadar açık bir mesaj var ortada: "Erkek adam iktidar olmaktan vazgeçer mi?", "Anüsünün penetre edilmesine izin verir mi?", "Kendini kadınlığa, dolayısıyla güçsüzlüğe yakın konumlandırır mı?"

Silverman'ın da belirttiği üzere "insan kültürü cinsel pozisyonları, daha yakın zamanda da cinsel nesne seçimini toplumsal cinsiyetin ikili mantığından farklı bir şekilde konseptleştirmeye inatla karşı koymaktadır".⁴ Sonuç olarak pasif alıcı pozisyonu, bedene atfedilen biyolojik cinsiyet fark etmeksizin kadınsılaştırılmıştır. Böylece alt/üst, aktif/pasif pozisyonları toplumsal cinsiyetle özdeşleştirilmiş bir



şekilde hiyerarşik olarak kategorize edilmektedir. Fotoğraf/video görüntüsünde aktif olarak belgelenen tarafın askeriye tarafından eşcinsel sayılmaması ya da askeri doktorlar tarafından yapılan anal muayene (hiçbir bilimsel temele de oturmamakla birlikte) aslında **Leo Bersani**'nin Antik Yunan için bahsettiği güç ilişkileriyle doğrudan bağlantılı. Atina'da

onurlu olarak kabul edilen tek cinsel aktivite aktif olmak, domine etmek, penetre etmek yani otorite uygulamak idi.⁵ "Penetre edilmek güçten vazgeçmek anlamına geliyordu".⁶ Bu anlamda militarist, ulusalcı, patriarkal erkeklik inşasının cinsel pratiklerde de ilelebet aktif ve dominant bir cinsellik önermesi hayli anlaşılır. Zira Ahmet karakteri fiili livatayı belgeleyen fotoğrafı gösterip, zenne kılığına girince, Can da ancak anal muayeneden⁷ sonra "çürük" raporu alabiliyor.

Osmanlı'da zenne ya da köçek figürü arzu, bakış ve performans ekonomisi içerisinde önemli bir yere sahipti. Filme de ismini veren zennelik geleneğinden biraz bahsetmek burada faydalı olabilir. Kadın manasına gelen zenne, gelenek olarak, kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu bir devirde erkeklerin kadın kıyafetleri içerisinde, kadın rolünü per-



forme etmesi prensibine dayanıyordu. Aynı şekilde, kadınların dans etmesinin de yasak olduğu bu devirde, kadın kılığına giren oğlan dansçılara da köçek denmekteydi. Köçekler, sultanın haremde bulunabildikleri gibi eski Pera bölgesindeki tavernalarda da dans etmekteydiler. Dolayısıyla eril bakışın ve arzusunun nesnesi

olan köçekler adına pek çok methiyeler, güzellemler yazılmakta; onlara duyulan aşk pek çok şiire konu olmaktaydı. Filmdeki Zenne Can karakteri her ne kadar kostümleri, dansları ve şovu itibarıyla gelenekselden öte postmodern bir zenne yorumu olarak belirse de zenne ve köçeklerin bakışın nesnesi olarak kurgulanması filmde yeniden üretilen bir mesele. Şunu belirtmek gerekir ki Alman fotoğrafçı Daniel, zenne Can'ın fotoğraflarını çekerken oryantalist bir bakışa sahip. Zenne Can, aynı haremdeki kadınların Batılı seyyahların merak ve arzu nesnesi olması gibi bir yerden nesneleştirilerek fotoğraflanıyor. Daniel'in oryantalizmine getirilen tek eleştiri ise, onun kültürünü bilmediği Doğu toplumlarına kendi aydınlanmacı perspektifinden, kültürel farklılıkları anlamayan bir yerden bakıyor olması. Yönetmenler çeşitli röportajlarında da belirttikleri gibi kendilerini Daniel figürüyle özdeşleştiriyorlar ve Ahmet'in ailesine açılmasından ve dolayısıyla katledilmesinden bir nebze de kendilerini sorumlu tutuyorlar:



*Biz farkında olmadan **Ahmet**'i etkiledik. Ona bizim gibi gey örnekler olabileceğini de gösterdik (...) Bizim ailelerimizin cinsel kimliğimizle bir problemleri yok. Onlardan gizlimiz saklımız da. Bizi olduğumuz gibi kabul ediyorlar. Dolayısıyla "Merak etme, bir gün seni de ederler, sen onların evlatlarırsın" mesajı verdik. O, öldürülmekten korkuyordu, biz de onu rahatlatıyorduk, bir şey olmaz diye (...).⁸*



Kendi kimlikleri "Batılı" aileleri tarafından hoşgörölü karşılandığı için **Ahmet**'in "Doğulu" ailesi tarafından da anlayışla karşılanacağı yanlışına kapılmaları, yönetmenlerin, **Ahmet**'i ailesine açılması konusunda desteklemelerine neden olmuş. Dolayısıyla kendilerini Batılı, **Ahmet Yıldız**'ı ise Doğulu olarak kodlayarak, nefret cinayetleri ve homofobiyi bir Doğu-Batı çatışmasına indirgiyorlar. Bu

indirgemeci yaklaşımın içinde zannenin feminen, geleneksel ve "Doğulu" bir figür olarak oryantalist bir dürtüyle nesneleştirilmesiyle ilgili ise herhangi bir eleştirel perspektif bulunmuyor. **Mehmet Binay**, **Ahmet Yıldız** cinayetinin Doğu-Batı çatışması sonucu gerçekleştiği düşüncesini şu sözcüklerle ifade ediyor:

*Benim annem **Ahmet**'e sarılıp, "İnsan çocuğunu her türlü bağrına basar, dert etme. Annenlere selam söyle olur mu?" diyordu. Kimse hikâyenin böyle bir finali olabile-*

ricik unsuru olması. Ailesinden ölüm tehditleri almasına rağmen onu korumayan, nefret cinayetlerine ağır yaptırımlar uygulamayan devlet de adeta bu cinayetlerin teşvikçisidir. Eşcinsellik bir hastalıktır diyen eski bakan **Aliye Kava**'tan tutun da "Biz Müslüman bir toplumuz... Geylerin bu memlekette ne işleri var? İsterlerse ölsünler"¹⁰ diyen iktidar partisinin il başkanlarına, daha birkaç yıl öncesine kadar "Travesti Terörü" başlıklı haberler yaparak, toplum ve devlet tarafından evleri yakılan, öldürülen, taciz ve tecavüze maruz bırakılan trans bireyleri canavarlaştıran medya diline kadar karmaşık, sistematik ve örgütlü bir nefret söylemi toplumun her tabakası tarafından içselleştirilmiştir. Hal böyleyken **Caner Alper**'in röportajlarında defalarca tekrarladığı "Doğuda bu cinayetler işleniyor ve Doğu'nun bu meseleyi artık çözmesi lazım" düşüncesi geri, gelişmemiş, anti-demokratik Kürtler ve modern, ilerlemeci, aydın Türkler dikotomisini yeniden üretmekten başka bir işe yaramıyor. Töre cinayetlerine indirgenen kadına karşı şiddet olgusu, yıllarca, kadına karşı şiddetin sadece "geri kalmış", "aydınlanmamış" Doğu'da vuku bulan, Batılı "biz"lerden uzak bir durum olduğu yanlışlığının oluşmasına hizmet etti, Kadın örgütlerinin ve feminist örgütlerin çabaları sonucu, bu şiddetin sadece Doğu'ya özgü bir durum olmadığı, Batı'da da çeşitli nedenlerden dolayı kadınların her gün katledilmekte olduklarını vurgulandı. Dolayısıyla cinsel azınlıklar konusunda aynı

indirgemeci söylemin yeniden üretilmesi, nefret cinayetlerini temsil ederek, görünür kılmak gibi bir misyonu üstlenen yönetmenlerin etik sorumluluklarını ne kadar yerine getirdiklerini sorguluyor. Ayrıca, aile içi şiddet kadına ve cinsel azınlıklara karşı işlenen şiddet suçlarının önemli bir kısmını oluştursa da, nefret cinayetleri yalnızca aile fertleri tarafından



işlenmiyor, geyler ve translar tanışıkları yabancı erkekler tarafından da öldürülüyorlar. **Paris is Burning**'de (Jennie Livingston, 1990) New York'ta seks işçiliği yapan *pre-op* trans kadın Venus Extravaganza'nın müşterisi tarafından öldürülmesi ya da trans erkek Brandon Teena'nın **Boys Don't Cry** (Kimberley Pierce, 1999) filmine de konu olan, Nebraska'lı erkek arkadaşları tarafından trajik katli, Batı kültürünün de homofobik ve transfobik olduğunu ve saklanmanın hayat kurtarmadığını örneklemektedir. Kısacası saklansın ya da açık olsun, Dünya'nın Doğu'sundan Batısına kadar her yerde LGBT bireyler nefret suçlarıyla karşı karşıyalar. Batı'da mevcut yasalar nefret cinayetlerine karşı daha sert yaptırımlar uyguluyor, homofobi ve transfobiye ciddi suçlar olarak mahkûm ediyorsa bu, polis ve aile şiddetine rağmen açık olan, mücadele eden, karşı koyan LGBT'ler sayesinde gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla "saklan" mesajı, nefret cinayetlerini anlamak ve onlara karşı koymak adına cılız ve geçersiz bir söylem.



Film bahsettiğim şekilde indirgemeci söylemleri üstlenip, mottosunu bana göre politik olarak hatalı bir yerden kursa da, başta da belirttiğim gibi **Ahmet Yıldız** cinayeti ve nefret cinayetlerini gündeme taşımaları açısından önemli bir yerde duruyor. En azından **Ahmet Yıldız** cinayeti özelinde tüm nefret cinayetlerini ana akım

medyada konuşulur bir konu haline getirdi. Melodram türü içerisinde işlenen konu, büyük izleyici kitlelerinin filmi rahatça özdeşleşerek izlemelerine olanak sağlamakla birlikte stilize estetik unsurları da yine filmin geniş ve heterojen seyirci kitleleri tarafından da tüketimini arttıracak unsurlar olarak görünüyor. Ancak şunu da belirtmekte fayda var: Bir olguyu, bir ayrımcılığı, bir adaletsizliği temsil etmek başlı başına yeterli bir çaba değil. Bir meseleyi gündeme taşımak, yalnızca görünür kılmak da yeterli değil. Bir meseleyi temsil ederken ya da farkındalık yaratırken, bunun nasıl yapıldığı da aynı derecede önemli bir mevzu¹¹. Özellikle “misyon filmi” yapmanın kendisi çok iddialı bir söylem. Bu iddianın **Zenne**’yi hatta bir bütün olarak sinema yapmanın kendisini aştığını düşünüyorum.

Dipnotlar

¹ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, (New York: Routledge, 2004), p. 51.

² Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, (New York& London: Routledge,1992), p. 341.

³ Walter G. Andrews, Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds: Love and the beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*, (Durham & London: Duke University Press, 2005), p. 178.

⁴ Silverman, p. 342.

⁵ Leo Bersani, “Is the Rectum a Grave?”, *AIDS Cultural Analysis/Cultural Activism*, Vol. 43 (Winter 1987), pp. 197-222.

⁶ Bersani, p. 212

⁷ Bu uygulamanın kendisi hiçbir bilimsellik içermemekle beraber, daha çok kişileri ruhsal olarak yıpratmak ve aşağılamak için uygulanan bir yöntem.

⁸ M. Caner Alper, Mehmet Binay ile Ayşe Arman röportajı, “Dürüst olmak mı önemli hayatta kalmak mı?”, 25.09.2011, *Hürriyet Gazetesi*: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/18820704.asp>

⁹ Bawer Çakır, “Eşcinsel Olduğu İçin Öldürülen Ahmet’in Hikâyesi: Muhalefete Homofobiklikte Yıldız’lı Pekiyi” *Mesele*, sayı. 58 (Sonbahar 2011), pp. 51-53.

¹⁰ Amberin Zaman, “Gayler, namus ve Ahmet Yıldız”, *Milliyet Gazetesi* 16.07.2010.

¹¹ Bu sorunsalla ilgili olarak Hazal Halavut’un *Mesele* dergisi, Ekim 2011 sayısındaki “Behzat Ç. Niçin Deli Yürek’le ya da Polat Alemdar’la Aynı Damardandır?” yazısını okumanızı tavsiye ederim.

HATIRLANMAYA YAZGILI OLANIN BELLEĞİNDE YAŞAMAK

gökhan erkılıç
editor@sekans.org

Unutma Beni İstanbul

Yönetmen: Hany Abu-Assad, Aida Begic, Stefan Arsenijevic, Eric Nazarian, Stergios Niziris, Josefina Markarian, Omar Shargawi

Senaryo: Hany Abu-Assad, Aida Begic, Stefan Arsenijevic, Eric Nazarian, Stergios Niziris, Josefina Markarian, Omar Shargawi, Gül Dirican, Nazlı Elif Durlu

Görüntü Yön: Burak Turan, Erol Zubcevic, Emre Erkmen, Barış Özbiçer, Eken Özgür, Emre Tanyıldız

Kurgu: Mary Stephen

Oyuncular: Hiam Abbas, Hümeysra, Belçim B. Erdoğan, Liraz Charhi, Svetozar Cvetkovic, Ayça Damgacı, Baki Davrak, Mert Fırat, Mira Furlan, Süreyya Güzel, Salima Hamed, Esin Harvey, Amer Hlehel, Jacky Nercessian, Ahmet R. Sungar, Ali Suliman, Yorgos Smeonidis, Alma Terzic, Gökem Yeltan, Serra Yılmaz, Petros Markaris, Hüseyin Karabey

2011/112'/Türkiye

Pre...

Petros Markaris yıllar sonra yeniden arşınlar Bolis'in kaldırımlarını...

Az Kaldı / Hany Abu-Assad

Yaşlılar söz dinlemez genelde, başına buyruk ve harlı hareket ederler. Yılların birikmiş özlemi Samah Teyze'min özgüven yelkenlerini şişirir... Herkeşler İngiliz dilini anasının dili gibi konuşur bu memlekette, su gibi goner, damlaya damlaya... Taksiciler birer taksimetre mahkumu olarak dolandırıcılığın motorize halidir!?: Önyargının bir yumuşak geişle yargıya dönüşmesi an meselesidir... Yaşadığımız sürece rağmen, çantanızı herkes emanet almayı kabul eder, kimse kuşku duymaz ama sonuçlarına başkalarını da ortak eder. Kaderini kendi yaratan toplum



modeli, ütopyanın yaşayan hali, pozitivizmin inşa ettiği toplum... Olayların Genel Gidişi: Erkekler karar verir, kadınlar onların peşi sıra sürüklenir. Olayların Özel Gidişi: Samah Teyze!...

Yeni kuşak annelerin telefonlarıyla geçirdiği zaman çocuklarıyla geçirdiği zamandan daha çoktur... Natural Born Shoppers ablaların devinimleri, konuşmaları, dertleri, üstleri başları, müzikleri ve doğurdıkları şeyleri alt alta koyup topladığınızda Samah Teyze'nin insancıl sevimliliği daha bir ışıyor... Motosikletli servis elemanının 'Git işine' diyeni de, adrese teslim çalışanı da tipik yurdum insanı... İnsanın hayattan beslenen istekleri ölünce bile tükenmediğine göre, Samah Teyze'min yılların özlemini dindirme inadında, son bir hamle için mızımızlanmasını hoş görmek gerek: *Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden.*

Yarım Ay Yabancıları / Stergios Niziris



Çinliler yüzünden İstanbul'a mecbur kalan bir Yunan, Vangelis... Sadece verici olduklarında lanet değildir şu turkolar. Ulusal algıların karışık/olumsuz sürümlerinin genetik şifreleri yaşatılanların bir birikimi olarak uzun yıllar içinde yapılır... Vangelis doğası gereği yarım yamalak iş yapılan merdivenaltı tekstil işindeki siparişlerini Hasan'dan alamaz... Zeynep onun gazını

almak için Osman'ımın Yeri'ne içmeye götürür... Vangelis ayın aydınlık yüzünde yürümeye alışkın biri olarak karanlık tarafında bulunuyor olmaktan dert yanar Zeynep'e... Parasız ve otelsiz Vangelis'i yedeğine alan Zeynep adamı evine götürür... Eline para tutuşturup başından savmak ister ama mahallenin ablası İffet eski Rum komşularının hatırasıyla bir kahve içirmek ister Vangelis'e... Ama fal bakmadan da olmaz ki...

Vangelis sorunlarla boğuşmaktadır, bekardır, tipi düzgündür... İffet'in ampulleri yanar... Gecenin bu saatinde ne yapmalı: *Şuraya bir yatak ser yavaş yavaş...* Kuşları tutsak kılan şaşkınlık insanları da yönlendirir. Ama insanları saran tutsaklık bazen tercihlerinin sonucu bazen de ruhlarının yol arkadaşıdır... Kadınlar mantıları satar ve Hasan'ımın borcunun bir kısmı ödenir... Selanik'linin saati gelse de dönmek istemez. Aklı Zeynep'te kalmıştır. Lanet olmayan turkoların aşkı adına rakısına sevdalanır.

Otel(o) / Aida Begic

Çağdaş Desdemona otele gelir. Sürekli gelen telefonlar belli ki her an tartışmaya hazır, sorunlu, ilişkiden kopmaya çalışmakla sahiplenmek arasında gidip gelen sevgilininindir... Desdemona oyuncudur ama seçme için kente gelmiş olan ve 'umarım' aşamasındaki bir sinema oyuncusudur... Sevmek suçtur. Sevmek ölümcüldür... Desdemona'yı arayıp bulmaya gerek yoktur. İlle de gerek var diyenler o bahtsız kendinde aramalıdır... Elektroarya gerçeği değiştirmez: Erkek iğrençtir. Kadın iğrençtir. İnsan iğrençtir... Sinemasal tatlar yelken açmamızı sağlamış olsa da: *Desdemona bir harika, İstanbul ne alaka?*



Mirko / Stefan Arsenijevic

Her hallerinden kelimenin her anlamıyla yabancı oldukları belli bir çift atışır çarşıda, karşılıklı artizlikten sonra ruhsal durumunun depreşik olduğu gözlerinden okunan kadın atar kendini başka bir sokağa... Kalabalıkta rastladığı gençten bir oğlanı oğlu sanarak peşine takılır. İstanbul'da hiç ama hiç olmayacak olan olur, oğlana araba çarpar. Kadın oğlanın başı omzunda, bir taksiyle hastaneye ulaşır... Kan verirken kendisini anlamayan hemşireye anlatır: Mirko on beş yıl önce öldü diye gömdükleri oğludur. Fotoğrafını göstermek için elini çantasına atar ama cüzdanı çalınmıştır. Ah Türkolar ah!... Türkçe bilmediği için laf dinlemez ve tansiyonu düşünce yere kapaklanır. Yatırıldığı odadan çıktığında Mirko'yu arar



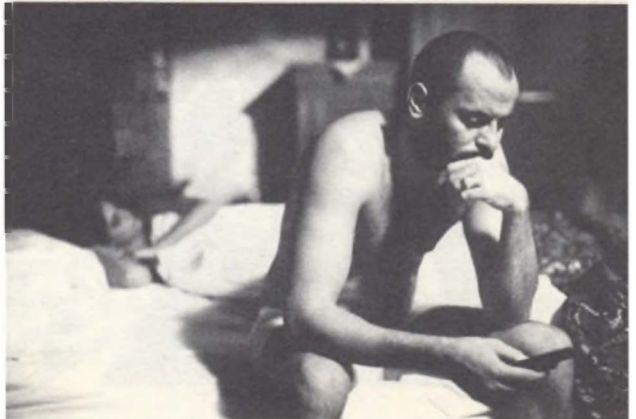
ama bulamaz... Çıkan kabloları yerine bağlanınca otele döner. Çoktan otele varmış olan koca alışkanlıkla önüne zıplar resepsiyonda ve unuttuğu cüzdanını uzatır kadına. (Ah Türkolar ah 2!) Kadın Mirko'nun fotoğrafının yerinde durduğunu görünce normalleşme evresini tamamlar. Bunu kanıtlayan bir başka durum, kocasına yaptığı alışverişe çıkma teklifidir.

Yahudi Kız / Omar Shargawi

Fayez Haadi yazar, seveni var, sevmeyeni de. İsrail’li bir Arap. Babasından öğreniriz ki Tel Aviv’de ailesi onu beklemektedir. O ise İstanbul’da sürtmektedir. Kitabından yapılacak film teklifi onu buraya sürüklemiştir ama daha çekici konular da yok değildir... Kendisine Hotel Arafat’ta yer ayarlayan egzotik abla, bin bir gece masallarının İsrail versiyonundan damıtık Levana, ona eğer işler yolunda gitmezse diye iki oda tuttuğunu söyler. (Normalde burada frene basılmalı. Bir oda iki oda olunca, samanlık yolgeçen hanına dönermiş. Ama hovardalığın raconu getiriyi götürüden düşmeyi akıl edemez. Film işte!)... Kadın boşanmıştır ve çocuğu babasıyla kalmaktadır. Aslen Faslıdır ve sıcakkanlı doğası onu olayların içine çekmektedir. Tıpkı şimdi ünlü yazarla ve üstelik de İstanbul’da buluşması gibi.

Yazdıklarına inanıp inanmadığını sorar yazara; Yahudi Arapların Filistin topraklarında Filistin halkı kadar hakkı olduğunu söylerken mesela. Arapların bölünmüş olmasının Tanrı’nın değil, insanların işi olduğunu söyler Fayez... Fayez havaya girmiştir bi kez. Kalbinin kapsama alanının sınır tanımazlığı üzerine Doğu kökenli bir söylev çeker. Çok yakında çöl misali kalbinde kendisinin de yer edineceği müjdesini verir kadına. Ve zerre kadar şaşırtmayan bağlantıyı kurarak, onu da hayatının içine almak üzere olduğunu söylediğinde, genç kadın pause moduna geçer, kalkar ve gider. Fayez’in antenleri kapsama alanının genişliğinden olsa gerek, bu bozuk sinyaller üzerine yoğunlaşıp havada asılı kalan gerginliği algılayamaz.

Fayez bir süre sonra Levana’nın odasının kapısını çalar... Olur da ölürsem in this heartless place / Ellerini tutmadan and kissing your face / Death çöşku dolu olurdu / knowing I was on my way to kurtuluş ve zarafet... Aptallığın ön şartı olan romantizm türüne Arap romantizmi denir. Bu yorum, kökeninin Faslı olduğu bilgisi doğru olsa da bir İsrailli bakışını vurgular. Köken bilgisi doğru olduğunda işin rengi değişir; devreye orientalist kompleks girmiş demektir... Popülerliği arttıkça kendisine yönelen nefretin de arttığını söyler Fayez... Levana kendisine zarar vermek isteyenlerden korkup korkmadığını sorar. İsraillilerin kendisinin peşinde olduğunu düşünmesini onun gibi bir adamın zekasına yakıştıramadığını söylediğinde, Levana’nın oyunsever karakteri sırtmaya başlar. Ama bu da yetmez: Levana



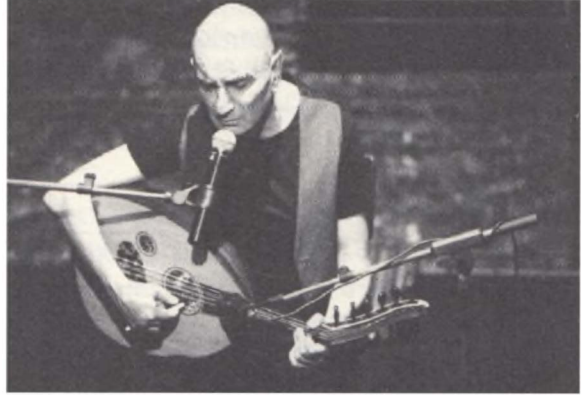
film için yardım etmek isteyenlerin kendileri olduğunu söylediğinde artık cıvıklık noktasına ulaşmıştır.

Gündüz dolaşırlarken sorar Fayez, orduda işin neydi diye? İstihbarat notlarını çevirdiğini söyler Levana. Fayez sorgulamasını sürdürür ve tutuklulara dayak atıp atmadıklarını öğrenmek ister. Kadın bu sorgudan sıkılır, adamı korkaklıkla suçlar. Avrupa'dan konuşmakla korkak bir köpek gibi davrandığını, bütün Filistinliler gibi korkak olduğunu söyler... Ve Fayez otomatiğe bağlanmış bu yok edici nefretin, canına yönelmiş tehditin eylem öncesi sınırlarda dolaştığını algılamaz. Saatler yağmur öncesini göstermektedir. Kendini savunur: *'Seni benim halkıma köpek gibi davranırken görmek ve sonunda seni ve kızımı kendimle birlikte götürmek için mi İsrail'e taşıyayım?'*

Levana bir bombayla ölen küçük erkek kardeşinden söz eder. Fayez kadının geçmişle olan hesaplaşmasının kurbanı olduğunu burada da anlamaz. Kadının, yaşadığı acı nedeniyle, kendisinden tüm olanları anlayışla karşılamasını beklediğini sezer. Bunu dillendirince kadının öfkesi yüzünde patlar. Fayez bunu da es geçer. Klasik bir ilk anlar kadın tribinin siyasal versiyonu olarak algılar... Sona erecek olanın bir kaçamakla sınırlı olacağı düşüncesi içinde telefona sarılır. Film meselesinin saçma olduğunu, tüm söylediklerinde haklı olduğunu söyler babasına. Kapısı çalınır, cellatlarına yol veren, kalbinin aday adayı Levana'dır.

Bolis / Eric Nazarian

Udi Armenak Muradian Udi Hrant Kenkilyan'ı keşfetti keşfedeli çalmayı bırakmamıştır. Neredeyse yüz yıl öncesinde kopan bir öykünün mirasının izinde İstanbul'a, dedelerinin topraklarına gelir... Her canlı ölümü tadacaktır! Peki ya hayatı?... Dedesi 1915'ten beri kayıp olsa da o kendini bu topraklarda yabancı hissetmez. Nefret etmek istese de edemez.



Çelişkiler içindedir. Bunda Görkem'in yüzdelik payı okkalı olsa gerek... Armenak iki İstanbul'dan söz eder: Avrupa'ya yürüyen ve 1915'te takılıp kalmış olan... Dedesinin yaşadığı sokağa gelir. Dedesinden kalan aile yadigarı udun izini sürer. Dört nesilden beridir Muradian ailesinin kuşaklarını birbirine bağlayan bir ud... Dedesinin yaşadığı sokağı bulur ve sakinlerinden Reyhan'la tanışır. Gidenlerin, gitmek zorunda bırakılanların ve arkada bırakılan udun bölük pörçük öyküsü doldurur odayı... Kahve bir kültür köprüsüdür... Armenak İstanbul'da bulunma nedeni olan dinletide orada olmaktan duyduğu hazzı açığa vurur. Ancak bir el atımlık mesafe-

de de olsa uda ulaşamaz: 1868 Constantinople yapımı bir Ohannes Muradian. Ama eli boş dönecek olsa da zaman aşırı dostlar edinmenin keyfini yaşamaktadır.

...pilog / Josefina Markarian

Hüseyin Karabey Bolis'in kaldırımlarına aşına olduğu adımlarından belli olan **Petros Markaris**'le yapmış olduğu sohbette İstanbul'un bir binasını araya uzun yıllar girmiş olsa da paylaşmış olduklarını öğrenir...

Markaris geçmişi bazen belleğinden bazen fotoğraf karelerinden çekip çıkarır ve arsızca gözlemleyen bir kameranın aracılığıyla günümüze taşır. Dünü, yitirilenler üzerinden bugüne bağlar. Altı dilli İstanbul'dan dilsiz bir şeye...



İstanbul kuşakları, zamanı, dilleri, dinleri, aşkları, işleri aşarak geleneksel nefrete teslim olmayan veya insan kalabilmeyi becerebilmiş olanların yarım kalmış öykülerini bizlerle paylaşmayı sürdürür. **Unutma Beni İstanbul**, bu sayısız öyküden yedi (altı+bir) tanesinin bir araya geldiği episodik bir film. Bu tür filmlere özgü bütün olumsuzlukları üzerinde taşıyor. Koşuya epey bir geriden başlamak-tan farksız bir durum bu. Ama içinde öylesine güzellikler de taşıyor ki. Bizi yakalamak için sahip olduğu yedi fırsatın bazılarını çok yerinde kullanıyor. Bu da bize yetiyor. İşte filmin tablo karnesi:

PRE	AZ	YAR	O	MİR	YA	BOL	...PİL

GELECEK 'UZUN' SÜRÜYOR

ece özdemir

koordinator@sekans.org

Gelecek Uzun Sürer

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Ayhan z, Thomas Balkenhol, Özcan Alper, Umut Sakallıoğlu

Oyuncular: Gaye Gürsel, Durukan Ordu, Erdal Kırık, Osman Karakoç, Sarkis Seropyan

2011 / 108' / Türkiye

*Film çekerken hep kendi kendime
bir mısra ya da bütün bir kıta mırıldanırım.
özcan alper*

Tarkovsky'nin imajın kendisi, **Pasolini**'nin çekimlerin dizimi, **Vigo**'nun ise çekimlerin süresiyle yaratmaya çalıştığı şiire, ilk uzun metrajı **Sonbahar**'da Kalatozovcu bir doğa-insan eşlemesiyle ulaşan, doğayı örneğine sinemamızda az rastlanır şekilde iç dünyanın eğretilemesine dönüştürerek, karakterlerini ve seyircisini ters yüz eden **Özcan Alper**, **Gelecek Uzun Sürer**'de de şiirin ardı sıra yürüyor. Pek çok şiirsel an ile bezediği bu ikinci uzun metrajında, ham haliyle de estetize ettiği gerçeği bu şiirsel anlara ilştirip, seyircisini **Novecento** (Bertolucci, 1976), **Salvatore Giuliano** (Rosi, 1962), **Soy Cuba** (Kalatozov, 1964), **Sur** (Solanas, 1988) gibi filmlerin iklimine çekerek, konu edindiği hazmı zor meselede soluk alınıp, umut tazelenebilecek duraklar yaratıyor.

Politik sinemanın şairlerinden **Solanas** ve **Rocha**'nın sinemasının da ayırt edici özelliklerinden olan bu şiirsel anlar, toplumsal olanla bireysel olanın giriftliğinin, ikisi arasındaki dolayımın ve toplumsal olanı anlamaya giden en doğru ve etkili yolun, bireysel olanı anlamaktan geçtiğinin kanıtı olarak politik sinemanın anlatısındaki yerlerini alırlar. Çünkü toplumsal olandan kaçamayan ve onunla şekillenen iç dünya en etkili şekilde ancak bu anlarla görünür kılınabilir. **Alper** de bir iç yolculuk üzerinden anlatmayı tercih ettiği, Kürt halkının kayıplarını, o coğrafyada işlenen faili meçhul cinayetleri ve yaşanan tüm acıları, biçimini politik sinemanın bu damarından besleyerek oluşturduğu **Gelecek Uzun Sürer** ile görünür kılıyor. **Solanas**'ın **Sur**'da, **Fabri**'nin **Requiem**'de (1982), **Manchevski**'nin **Before The Rain**'de (1994) yaptığı gibi seyircisini aşk ve onun kayıpla da yüzleştirerek, politik olanın bu en 'şahsi' olan üzerindeki etkisine de bir kez daha işaret ediyor. Üstelik bunu sert bir gerçekliğin içinden, o gerçeği gölgelemeden geçerek yapıyor ve dert edindiği meselenin Türkiye sinemasındaki son dönem örnekleri olan **Bahoz**

(Kazım Öz), **Min Dit** (Miraz Bezar) ve **Press**'in (Sedat Yılmaz) ana akım sinemadan devşirilmiş biçimlerinin aksine, dikiş tutmama ihtimali yüksek olan bir biçimle, belgesel gerçekliği ile şiirsel gerçekliği birleştirerek ve yabancılaştırma öğelerini devreye sokarak yapıyor. Biçimin, filmin ideolojisinin bir parçası olduğu gerçeğinin sıklıkla göz ardı edildiği, içeriğin biçimi, biçimin içeriği reddettiği son dönem politik filmlerimizde karşımıza çıkmayan biçim-içerik uyumu **Gelecek Uzun Sürer**'de sağlanıyor. **Alper**'in, zorlu biçimsel tercihinin üstesinden büyük oranda geldiği bu önemli film, başta kurgu olmak üzere ritim, karakter inşası, derinleşmeden ziyade yığılma yaratan göndermeleri ve oyunculukta ise yer yer aksıyor. Ancak bu aksaklıklar, **Gelecek Uzun Sürer**'i Türkiye sineması ortalamasının çok üstünde bir film yapmaktan ve yazılanların aksine **Alper**'in filmografisinde ileriye atılmış bir adım olmaktan alı koymuyor.



Yolculuklar, Yüzler ve Ağıtlar

Anadolu'daki ağıtları kendi dillerinde ve kendi sesleriyle derlemeye çalışan bir etno müzikolog olarak kurguladığı karakteri Sumru'yu, ağıt derlemek ve Kürt silahlı direnişine katıldığı için bir süredir haber alamadığı sevgilisinin izini sürmek üzere çıkardığı yolculukta, bireysel bir kaybın üzerinden bir halkın ve ülkenin kayıplarını görünür kılan **Alper**, anlatısını iki ana hat aracılığıyla ilerletiyor. Biri, Sumru'nun bizi filmin meselesinin coğrafyası ve gerçek tanıklarıyla buluşturacağı Güneydoğu yolculuğu, diğeri bu coğrafyada yaşananların ve bir kayba sahip olmanın içimizdeki izdüşümünün göstergesi olması beklenen iç yolculuğu. **Alper** filmin bu iki ana hattından ilkini başarıyla kotarıırken, ikincisinde anlatıyı ve ana karakterini zaman zaman dağıtıp, yörüngesinden çıkarıyor. Sumru'nun, anlatının ilk hattında yani bizi nesnel gerçeklik, bölgenin insanları ve kayıp yakınlarıyla buluşturmasını beklediğimiz yolculukta bir aracı olarak nesneleştirilmesinin isabetliliği, onu duyguları, düşünceleriyle bir özne olarak görmemiz gereken ikinci hatta yani iç yolculukta karşımıza çıkmıyor. Sumru'nun içini açık edecek, dışa vuracak çatışmalar, eğretilemeler, göstergeler ve **Sonbahar**'ın Yusuf'unda olduğu gibi eşleşmeler (doğa-insan) yaratmayan **Alper**, Sumru'yu iç yolculuğunda da nesne olmaktan çıkarıp, özneye dönüştürmüyor. Oysa Sumru'nun filmdeki diğer karakterleri ve öğeleri (ağıtlar, gerçek tanıklıklar) bağlayacak bir nesne olarak kalması, iç yolculuğuna tanık kılın-

maya çalışıldığımız ve bir dönüşüm yaşamasını beklediğimiz bir karakter olarak kurgulanmamış olsaydı, seyirciye filmin aksayan bir yönü olarak yansımayacaktı. Uzun uzun görüntülenen, seyircinin sık sık yüzüyle, ifadeleriyle ve suskunluğuyla baş başa bırakıldığı ana karakterin, bir dönüşüm yaşayacağı beklentisini yansıtan bu sunumu, filmin anlatısında bir gedik açarak, seyirciyi içi



yeterince dışa vurulmamış, görünür kılınmamış bir karakterle baş başa bırakıyor. **Alper**, Sumru'nun içinin görünür kılınması, somutlanması için dramatik öğeleri (diyalog, çatışma, eğretileme...) kullanmak yerine, söyleşilerinde de dile getirdiği üzere oyuncunun yüzüne başvuruyor ancak **Gaye Gürsel**'in yüzü anlamın taşıyıcısı olamıyor. Yüzün sinemada, karakterlerin ve filmin duygusunun, dahası sözünün taşıyıcısı olarak kullanılması; **Bonitzer**'in deyişiyle yüzün arazisinin bir anlamlar haritasına dönüştürülerek anlatıda merkezi bir rol üstlenmesi fikrinin **Gelecek Uzun Sürer**'de kullanılması isabetli bir tercih. Ancak bu seçim, hem oyuncu **Gürsel**'in performansı hem de **Alper**'in yakın çekimden ayrıntı çekime geçmeyen, izleyiciyle kurduğu mesafeyi en aza indirmesi gereken bu anlarda bile 'uzak'tan bakan kamerasıyla yeterince işlemiyor. **Alper**'in bizi kayıp yakınlarının hikayeleriyle baş başa bıraktığı, bir sözlü tarihin içine çektiği 'belgesel' anlar için son derece etik ve tutarlı bir tavır olan bu mesafesi, kurgu karakterlerin sunumu için fazlalaşıyor.

Filmin, seyircinin herhangi bir mesafe ve aracı olmadan, doğrudan temas etmesi gereken parçalarından biri ise ağıtlar. **Alper**'in kayıp yakınlarının anlatıları için-den, Sumru'nun ses kayıt cihazından ya da Ahmet'in yapmış olduğu çekimlerden bize ilettiği ağıtlar, bu aracılıklarla gücünü yitirip, filmin duygusunu taşımak konusunda yetersiz kalıyorlar. Sumru'nun bir sabah belli belirsiz duyarak peşine düştüğü, damların üzerinde gezinerek kaydettiği bir ağıtın sahibine ulaşması ve kayıp yakınlarıyla bu şekilde temas etmesi, ağıtların olağanlığının, o coğrafyanın tanığı, tarihi, çığılığı, yarası ve ilacı oluşunun aktarımı için daha etkili bir yol olabilirdi.



Ağıtları yakanlara, onların hikayelerine tıpkı Antranik Amca'da olduğu gibi filmin kurmaca dünyasının içinden geçerek, mülakatların, kayıtların doğrudan aracılığının aksine dolaylı bir şekilde ulaşıyorduk ve karşımıza çıkan insanlar yine gerçek tanıklar olsaydı, hem filmin gerçekçi dünyasına hem de kurmaca dünyasına zarar vermeden ağıtlarla aramızdaki mesafeyi kapatırdık.

Kaybıyla yüzleşen Sumru'nun, filmin son planında bir başına ve yalnız yürüyüşünün üzerine binen, Antranik Amca'nın annesinin yakmış olduğu Ermeni ağıtının ya da **Sonbahar**'da Yusuf'un cenazesine eşlik eden ağıtın, eşleştiği planlarla kazandığı gücü ve etkisi, ağıtların başrolde olması gereken **Gelecek Uzun Sürer**'de yeterince ortaya çıkmıyor.

Kurgu, Tempo ve Ritim

Bizi meselesine bir olay örgüsünden ziyade, karakterleri ve onların ruh durumlarıyla dahil etmeye çalışan tüm filmlerin üstesinden gelmesi gereken tempo ve ritim sorunu, **Gelecek Uzun Sürer**'de de yer yer kendini gösteriyor. Planların ve daha ziyade planın kapsadığı eylemin süresiyle yaratılan tempo ve karakterlerin filmin iç çatışmasını nasıl taşıdıklarıyla şekillenen ritim, film kurgusunun senaryo ve çekim senaryosu



aşamasında hesaplanması ve belirlenmesi gereken zorlu öğelerinden. **Krzysztof Kieslowski**'nin **Mavi** filminin kamera arkası görüntülerinden oluşturulan belgeselinde, **Kieslowski**'nin asistanının ve **Juliette Binoche**'un aktardıkları anekdotlar, ritme ve tempoya dair uç örnekler gibi görülse de ufuk açıcıdır. **Kieslowski**'nin asistanı, filmin ana karakteri Julie'nin (Binoche), bir cafede kahvesine değdirdiği şekerin gösterildiği detay planın, **Kieslowski**'nin hesapladığından üç dört saniye daha fazla sürmesinin, yönetmenin kahveyi daha hızlı emecek bir şeker buldurup, planı öyle çekmesiyle sonuçlandığını anlatır. **Kieslowski**'nin, filmin hiçbir planının sarkmasına ya da hesapladığından daha kısa sürmesine tahammülü yoktur. Bir müzisyenin, kayıplarının ardından müzik aracılığıyla hayata yeniden tutunmasının filmi olan **Mavi**, temposunu ve ritmini planlarının süresi kadar karakter üzerinden yaratılan iç çatışmasına da borçludur. **Binoche**'un şaşkınlık ve hayranlıkla anlattığı hastanedeki uyku planında **Kieslowski**, oyuncudan onun da neden yapıldığını anlamayadığı tekrarlar istemektedir. **Binoche**, Julie'nin hastanede dinlenmekte olduğu ve uykuya daldığı bu planda neyi yapamadığını, neyin yanlış gittiğini sorduğunda **Kieslowski**'den doğru nefes almadığına dair bir yanıt alır. Yönetmene göre trafik kazası geçirmiş, kızını ve kocasını yeni kaybetmiş karakteri **Binoche**'un yaptığı gibi rahat nefes almamalıdır. **Mavi**'yi **Binoche**'u düşünerek yazdığını ve o oynamasaydı çekmeyeceğini söyleyen **Kieslowski**, karakterin bize taşıyacağı iç çatışmayı oyuncu seçiminden, en belirsiz yüz ifadesine, konuşmasından nefesine kadar hesaplamıştı. Bu ilk anda fazlaca abartılmış gibi görünen detaylar, **Mavi**'nin gerçekliğinden bir an olsun şüpheye düşmediğimiz şiirsel dünyasını, dili asla sürçmeyen şiirini yaratan ritmi oluşturmışlardı.

Bizi gerçeklikten koparmadan, şiirsel bir evrene çekmeye çalışan **Gelecek Uzun Sürer**'de ise özellikle karakterlerin ruh hallerinin yansıtılmaya çalışıldığı çekimlerin süresi, oyunculuk ve oyuncu yönetimi nedeniyle zaman zaman aksayan ritim ve tempo, filmin duygusunu gölgeliyor. Kurgu karakterlerle bölge insanını yan yana getiren ve onları gerçeklikleri, inandırıcılıkları açısından benzer bir noktada tutmak gibi bir risk alan **Alper**'in, karakterlerdeki ve oyunculuktaki iç dinamikleri daha özenli kurması ve onları seyirciye yansıtacağı çekimlerin sürelerinde daha hesaplı olması gerekirdi.

Gelecek Uzun Sürer'in temposunu da bozan çekim sürelerinden kaynaklanan sorunlu kurgusu, ayıklanmayı bekleyen plan ve sahneleri nedeniyle de yer yer aksıyor: Ahmet'in çay bahçesinde Sumru'nun yanından ayrıldıktan sonra gelen bisiklet sahnesi; Sumru'nun Ahmet'in evine gittikten sonra kendi evinde görüntülendiği plan ile bu planın hemen ardından Mehmet Uzun Kütüphanesi'nin önünde yürüdükleri sahne; Ahmet'in **Berlin Üzerinde Gökyüzü**'nden diyalogları düşündüğü sahneden sonra her iki karakteri evlerinde ayrı ayrı gördüğümüz sahneler ve Sumru'nun evde helikopteri gördüğü sahnenin tümü. **Alper**'in zamanı eksiltilemeden yansıtma çabasına ve seyircinin mekan ve zamandaki geçişi kolaylıkla ta-



mamlamasına engel olmayacak bu tip 'bağlantı' planlarının ve sahnelerinin atılması, **Gelecek Uzun Sürer**'i 'uzun' olmaktan kurtarabilirdi. Film, Ahmet ve Sumru'nun göl kenarında **Furuğ**'u dinledikleri; Ahmet'i, evinde ayın altında sigarasını yakarken gördüğümüz güzel ama 'işlevsiz' bazı planlardan arındırmak da ölü zamanlarından kurtarabilirdi.

Başta ritmi ve kurgusu olmak üzere, aksayan tüm yönlerine rağmen politik sinemamız içinde ayrıksı bir yerde duracak olan **Gelecek Uzun Sürer**, **Alper**'in konu ettiği meseledeki cesur tavrını biçiminde sürdürmesi açısından da önemli bir film. Çetrefilli anlatı yapısı ve melez biçimiyle örtüşen özenli ve güçlü sinematografisi, filmin geçtiği şehirler ve mekanlarla da uyum içinde. **Alper**'in kamerayı, ışıktan mizansene kadar görüntüye ait tüm öğeleri filmin derdini anlatmak için bir araca çevirmesi, içeriği estetiğe yem etmeyerek tutturduğu denge de henüz ikinci uzun metrajını çekmiş bir yönetmenden beklenmeyecek bir olgunluk. **Özcan Alper**, Türkiye sinemasının yeni yönetmen kuşağının içinde konu edildiği meseleler ve onlara yaklaşımıyla olduğu kadar, estetiğe verdiği önemle de farklı bir noktada duracağının kanıtı olan **Gelecek Uzun Sürer**'iyle umut tazeliyor.

YÖNETMENİN NEDENSİZ KENDİNE GÜVEN HALİ FİLMİN YALPALAYAN HALİ VE... KORKARIM 'BİR KISIM SİNEMA'MIZIN GELECEK ZAMAN HALİ

gökhan erkılıç

Eylül

Yönetmen: Cemil Ağacıkoğlu

Senaryo: Cemil Ağacıkoğlu

Görüntü Yönetmeni: Ali Olcay Gözkaya

Kurgu: Taner Sarf

Oyuncular: Turgay Aydın, Görkem Yeltan, Elena Polyanskaya, Serkan Keskin, Mete Dönmezer, Ayten Uncuoğlu

2011 / 88' / Türkiye

Yazıdaki senaryo, anlatım dili, mizansen, oyunculuk, görüntü ve kurgu konularındaki saptamalar Eylül filmine yönelik olsa da, son üç yılda gerçekleştirilmiş ve sayısı kırkı aşan filmimizin genel durumunu ortaya koymaktadır.

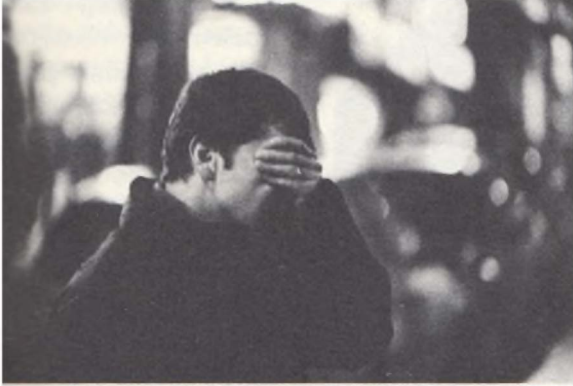
Hastalığı hastalığını gizleyen Aslı (G.Y.) ve andacında dolanan Yusuf'u (T.A.) onları hastaneye götüren taksinin içinde tanırız. Hastane rutinlerine, alışkın oldukları bir dünyaya kabul edilmişlercesine uyumlu olduklarını görürüz.

Aslı sorun yaşadığında haber veremeyen yatak komşusu Elena (E.P.), olay tekrarlanırsa ulaşabilmek için Yusuf'tan telefon numarasını alır. Elena'nın Yusuf'un cep telefonu numarasını edinmesi için kullanılan nedenin fazla basit ama akılcı bir nedenselliğe bağlı olması, olay örgüsündeki bu ilk düğüm noktasında, filmin genelinde yaşayacağımız ikeriklikli ruh halinin ve çapraşık eleştirel okuma sürecinin de ilk sıkıntılı durağı, buruk habercisi oluyor.

Olması gerektiği gibi, Balta'dan (S.K.) kaçmaya çalışan Elena Yusuf'u arar, bulunduğu yeri tarif eder ve kendisini aldırır. Yusuf bir servis şoförünün günlerdir tekrarladığı bir rutini yerine getirircesine o köşeden alır genç kadını. Yusuf'un kalbindeki kara deliği sezgisel olarak gören Elena bütün bildik açmazlarını sıralar: Dayak yemiştir. Pasaportu elinden alınmıştır. Kalacak yeri yoktur.



İkinci düğüm noktasının da ilki kadar basit ama yine akılcı bir nedenselliğe bağlı olması, filmin anlatısal yapısının kurulmasında yaratıcılık çıtasının düşük tutulduğunu açığa çıkarır. Olay, Yusuf'un Elena'yı götürdüğü otelde resepsiyon görevlisi ile yaptığı ve sorgulama-utanma-temize çıkma-yardım etme-viddan muhabesevi evrelerinde ileri geri gezinen eciş bücüş konuşmanın ardından istenilen



kimlik için kendisinininkini vermesidir. Otelimizin adı içten içe kaynayan kader yoldaşlarımızın ertelediği eylemin yakın gelecek halinin ironisini taşır: Ferah. Alınan sorumluluğun doğuracağı suça kuluçka adımı, stratejik ortağı olan ceza adının yolunu boşuna bekler; filmimizin sonunun sonunda bile birbirlerine kavuşamazlar. Bir düğüm kendi haline bırakılır,

unutuluşa terk edilir, yarattığı beklentinin altında ezilir. (Aslına bakarsanız, bu eleştiriye verilebilecek yanıtlar arasında tımtıraklı, ilk anda ikna edici, entel doğaçlı olanlar var ama geriyi yürütmez.)

Aslı istedi diye, patronundan aldığı ödünç arabayla eşinin anne (A.U.) ve dayısının (M.D.) yaşadığı kasabanın yolunu tutar Yusuf. Orada sanki dönüşünde yaşanacak sürecin önünü kesmeye çalışır. Kesmek istemediğini anlayınca geleceğin olasılıklarına hazırlar kendini. Burada filmin bu düşünsel evreleri aktardığını, görünür kıldığını söylemek olaşı değil. Sonucu öğrendikten sonra, süreçte geriye dönüp baktığımızda böyle anlamlandırıyoruz. İç çatışma o kadar derinde ki var edebilmek için bizim devreye girmemiz gerekiyor.

Eşine son kez bakıyormuş gibi bakan Aslı'nın bakışları altında kasabadan ayrılır Yusuf. O bakış, kendisinden bir parça gördüğü bir varlığı belleğine silinmezcesine yerleştirmek isteyen bir insanın bakışıdır. Noktayı koyan bir kadının bakışıdır. Gerçekten de kasabaya dönme günü geldiğinde yola çıkan Yusuf yol ayrımında olmasının doğal sonucu olarak ikilem yaşar ve bir U dönüşüyle yeni olan için eski kentin yolunu tutar.

Yusuf İstanbul'un o her karesini bildiği topluluğın ucu büyüklüğündeki bölgesini yeniden arşınlamaya koyulur. Yönünü tayin etmekte zorlanır gibidir. Bir biranın serinliğinde kendini bulmak ister. Oysa uzak değildir aradığı, sadece bir cesaret anıdır gereken ve bir de beklenen adımı atmak. Ferahtan yana nasiplenmemiş Ferah'ın yolunu tutması ilahi bir emirdir ve üstelik de bir bekleyen varsa mutlak yerine getirilmelidir. Vardığı otelde soğuğa çare bulması gerekir. Ruhu ısıtmak için de bedenini soğukluğunuzla ısıtmak gerekir. <https://rantey.org>



Filmin o ana kadar idare ederek ötelediği, insafımıza bırakılan, gizli saklı taşıdığı anlatabilme sorunu, bu yarım yamalak çıplaklığa öykünürcesine filmin bedenine saplanıp kalır ve gizlenmesi olanaksız biçimde su yüzüne çıkar. İnsan ruhen bu kadar durağan olunca sevişmesi de bu kadar oluyor, buna olmuyor demek daha doğru

olur. Soğuk soğüğün üstüne kapanıyor. Bedenin soğukluğu ruhun soğukluğunu koruması altına alıyor.

Yusuf'un işi bitiyor. Yusuf kendi işini bitiriyor. Evine dönüyor, boşluğa. Daha öncesinde çıkmaya istekli olduğu balkonun o eski çekiciliğinden eser yok. Işığı söndürüyor. Aslı aydınlıkta olduğu gibi karanlıkta da yok. Hayat, yokları oynuyor. Anlatı başladığı yanılgısından uyanamadan bitti. Elena insanca ve kadınca hamlelerle hayata tutunmanın çarelerini aramayı sürdürecektir. Hayat, şimdi var modunda. Başladığını sanan anlatı bu kez de bittiğini sanıyor.

Minimal sinemanın karakteristik özelliklerinin görüldüğü filmimiz yeri geldiğinde olmamışlık, yeri geldiğinde olgunlaşmamışlık hissi veriyor. Artıları ve eksileri iç içe geçmiş. Sorumuz şu: Bu olmamışlık/olgunlaşmamışlık hissini neden yaşıyoruz?

Oyunculuk

Minimal sinemanın olmazsa olmazı olarak bakılan ekonomik oyunculuk (sade, doğaç, amatör/ümsü) tarzı, zaman zaman duygusal nabız atışlarının üzerini örtmesi ve doğal tepkilerin açığa çıkmasını engellemesi nedeniyle iletişimsizliği bile iletmez bir kıvama indirgeniyor. Bu, ekonomik oyunculüğün doğasında taşıdığı bir açmaz. Hiçliğe düşme veya stilize bir gösteriye dönüşme risklerini taşıyor. Dozajını iyi ayarlamadığınızda veya oyuncular arasında ortak bir dil kurulmadığında uyumsuzluğu gizleme şansınız da kalmıyor.



Diyalog

Konuşmaların sınırlanması karakterlerin okunabilirliğine darbe vuracak ölçülerini aşsa da filmin ruh haline çok katkı sağlamakta. Beden dilini yol arkadaşı edinip doğal olmayı kendine amaç edinmiş bir diyalog çalışması var. Sessizliği izleyen bir konuşma bir konuşma uygulamaları özellikle beden dilinin yetersiz kaldığı yerlerde yaptıkları göndermelerle anlatının önünü açıyor: Hastane çıkışı eve döndüklerinde, Aslı Yusuf'tan pencereyi açmamasını ister. Bunu günlük paylaşımın ne denli sıradanlaştığına bir vurgu olarak okumak fazla basit geldiyse, derinlere inmeli. 'Pencereyi açık bırakma ki kuş uçup gitmesin.' meselesiyse bu, 'Gitme, kal!' demekse, iki değini noktamız var. Bir, bu söz hemen her zaman gecikmiş bir sözdür ve sonrasındaki hesaplaşmalar için atılmış bir adımdır. Kaldı ki sonuç değişmez; niyeti bozuk kuş kaçacak bir yer bulur. İki, bu söylem, Aslı'nın çatışma içindeki kaçınıcı kişiliğinin kaçınıcı ürünüdür? Öte yandan, bu tür karakterlerin koşulları değişir değişmez sözel bir dışavurum alanı yarattıkları bilinir. Netekim, Aslı yaşam alanı değişir değişmez, içinde büyüdüğü ortamın sağladığı kabulün itkisiyle kabuğunu zorlamaya başlar. Yusuf ise geriye doğru değil, ileri doğru yürümeyi tercih eder. Bu nedenle, konuşmalara duyarsızdır, tepkisizdir ve bilinmezcin çekiciliğine yenik düşmüştür. Konuşamadıklarının baskısı eylem zamanını öne çeker.



Ortam ve Sosyal Hayat

Seçilen ortamlar, dekor tasarımının işini azaltırken aksesuar ve kostüm kullanımı-na yüklenilmesi sonucunu doğurmuş görünüyor. Sadeliğin bir tarz seçimi olarak ortaya çıkması, sosyal ve ekonomik düzeyi yansıtmak anlamında dekor, kostüm ve aksesuarın söz sahibi bir pozisyon elde etmesini sağlamış. Kasaba hayatına dışarıdan bakan insan, zamanın yüksek hızlı karelerin projeksiyonu olarak aktığını sanabilir. Zaman ayağını sürçer durur. Üstelik sadece zaman değil insan da başka bir türlü akar buralarda. Yalnızlar yalnızlıklarının farkında değildir. Ruhen yalnızlık bedenlen yalnızlığa omzunu yaslar. Küçük hesaplar ve sarmalından kurtulanamayan alışkanlıklar en önemsizinden dertleri kendine iş edinmeyi bir alışkanlığa dönüştürür. Cenaze namazına sekiz, mevlide on sekiz kişi gelir. İnsanlar hayatlarını din odaklı yaşasa da, bu da bir yanılsamadır. Çünkü hemen her yerde ve hemen her zaman olduğu gibi, hayalini kurdukları o geleceğin böyle bir hayatın mirası olmayacağına farkında olamayacak kadar biçimselliğe tutsaktırlar. Arayış içindeki ruhlar için çekilmez, kasvetli ve durağandır kasaba yaşamı; geçmişi veya geçmişe dönüştürülmek istenen dünyayı temsil eder.

Görüntü

Netlik alanı değişimleriyle çerçeve içi karakterin bakış açısının etkin pozisyona geçtiğinin vurgulandığına ve o bakışın öznesinin odaklandığı karaktere/nesneye vurgu yapıldığına tanık oluruz. Hastanede Aslı'nın Elena'ya yönelen bakışını vurgulayan sahne dışında, anlamın optik eyleme eşlik etmemesi rahatsızlık yaratıyor.



Aydınlatma, aydınlığı ve karanlığı ile melankolinin karakterlere eşlik etmesini sağlıyor. Çerçevelerde bir düzen disiplin göze çarpıyor. Sanki her sahnede kameranın duracağı yer adım adım planlanmış gibi. Bir yüz var, yarım; çerçevenin dışına uzanıyor. Klasik söylemde bayat bir karşılığı var bunun: Hayatın yarım yamalaklığı, bölünmüşlüğü. Elli yıl öncesinde

fena durmuyordu bu Fransız artizlikleri. Eğer böyle ise, hiç olmaması filmin kimyası adına daha yerinde olurdu. Hayatı sığlaştıkça homojenleşen ruhlar bölünmüşlüklerini biçimsel olarak mı yaşarlar, yoksa duygusal olarak mı?

Ses

Yusuf kuyumcu atölyesinde iken duyduğumuz vapur sireninin, bir sonraki deniz kıyısı sahnesine öncelleme yapmasında olduğu gibi, ses kurgusunda öne bindirmeler mekan-zaman-karakter uyumsuzluğunu destekliyor ve akışa tempo kazandırıyor.

Çözümlemeler

Aslı taşralı damgasıyla açılımlara kapalı, devinmeye kalksa tarzı sadece geriye adım atmak olan durağangiller familyasından. Yusuf tipik ortaalt sınıf Türk erkeğinin radara yakalanmayan, devinmeye kalksa tarzı iki ileri bir geri adım atmak olan sinikgiller familyasından. Çoktandır iflas etmiş pusulasına yeniden ayar vermek için arıyor. Aslı ve Yusuf, ortak paydaları olsa da kullanmaya niyeti olmayan iki insan. Elena, ülkesinde bulamadıklarını bulmak umuduyla yollara düşmüş, devinmeye kalksa tarzı sadece ileri adım atmak olan arayangiller familyasından. Elena ve Yusuf, ortak paydaları olsa da koşullarınca sınırlanan ve o sınırları aşma gücü olmayan iki insan.

Görünür kılınmasına çabalanan zamanın içinde gezinen ruhlar. Ölü canlar, yalnız ruhlar. Oysa ruhlar, bedenleri yalınlaştıkça tutulmuşluktan çok daha hızlı devinirler.

Soluk almak için kendilerini dışarı vurmak isterler, bedenlerine yürümek isterler. İstekleri hareket alanlarının izin verdiği ölçüde gerçeğe dönüşür. Karakterler bulanık kalmakta ısrarcı davrandıkça, mekanlar sahiplerinin ve yaşayanlarının iç dünyalarını görünür kılmakta sanki daha bir ısrarcı. Bedenler ruhlarıyla örtüşmüyor. Ruhlar bedenlerini kabuğu olarak görmüyor. Yaşamla bağı güçlü olanların, yaşam belirtisi gösterenlerin bu belirtilerin içtenliği ve yoğunluğu oranında yakınlık kurması cinselliğin matematiğinde var.



Elena'nın bedenini görmeyen yok: Balta'nın görmesi tek boyutlu olduğu için olsa gerek, yok hükmünde. (Aslında bu nimetten sayılmama halini anlatısal ve estetik kaygıların ağır basmasının bir armağanı olarak görmekten memnunum ve anlatıyı raydan çıkaran böyle bir okumayı da kasıtlı olarak yapmanın keyfini sürüyorum.) Yusuf ve Aslı'nın uygunsuzluklarını kanıtlarcasına bir durum var bu bakışlarda: Elena'nın çıplaklığını biri arkadan göz ucuyla, diğeri önden bulduğuyla yetinecek kadar tadar. Filmin kurgusal olmamışlığının formülü de Elena odaklı bu bakışlarda özetini bulur: $0 (1/2 - 1/2)$.

Mekan kullanımı kasabada kendine egemenlik alanı kurmuş. Kasaba zamanın aksak ritm aktığı, insanını akar gibi yaparak durağanlaştırdığı bir dünya. Mekanın izini süren kostümler, aksesuarlar ve hava durumu içe kapanık atmosferin sağlanmasında, dışavurumsuzluğu dışavurumunda etkin biçimde kullanılmış.



Filmin en önemli artısı mizan-senin görüntü düzenlemesi ayağı. Sahne sahne çalışıldığını düşündüren ortak bir tasarım tutumu seziliyor. Ancak ikinci aşama için varsaydığımız bu yoğunlaşma, ilk aşama olan senaryo kurulumundaki defolar nedeniyle kendi sınırlarında bir başarı yaratmakla sınırlı kalıyor, metnin görselleştirilmesi aşamasında ipler



kopuyor. Kurgu aşamasında, eldeki malzemenin kopukluğu nedeniyle özellikle zaman tartımında den-
gesiz kesmeler görülüyor. Olma-
mışlık hissini yaşatanlardan biri
de özellikle sahne uzunluklarında
gözlediğimiz bu orantısızlık. Dra-
matik tonlamalar, kesmelerin bu
ritmik aksaklıklarında dramatik
iletilerini taşıyacak olgunluğa ya
erişemiyor ya da sarkıyor. Tempo-

nun durağanlığı belli ki zamanı ve zamanın içinde yolunu bulmaya çalışan ruh-
ları görünür kılmayı amaçlayan yönetmenin tercihi. Ancak birçok kritik sahne
bu amacı gerçekleştirmekten uzak düşüyor; çırpınıyor ama içini dolduramıyor.
Yaşam gerçekte durağanlıkta da sürer; oysa film, karakterlerine yaşattıklarını
kendine saklıyor. Olay örgüsünün tatmin edici olmaktan uzak olması, eksik ku-
rulmasından kaynaklanıyor. Eksiltileme alanının genişliği ve tüm filme yayılması
akışı işlemez hale getiriyor. İşte bu noktada, kurulum sürecine dahil oluyorsu-
nuz ama ortak yönetmenliğe soyunduğunuzdan haberiniz yok. Kısaca, filmimiz
üretim aşamaları arasında yaşanan kopukluklar nedeniyle bütüncül bir anlatı
doğurmuyor.

Sorun genel olarak sergilenen yönetmenlik tarzında. Başkalarına değil kendine
dönük bir çalışma bu. Filmin görünür kusurları, **Ağacıkoğlu**'nun, oldu dediğin-
de olduğuna inanan ve karşısındakinin de koşulsuz böyle düşünmesini bekleyen
biri olduğu izlenimini uyandırıyor. Oysaki yapıtının olmadığını görebilecek gö-
rüyeye sahip olduğuna dair işaretleri yapıttan okumak da olası. Emek harcanmış
olması, ortaya çıkan yapıtın iyi olduğunu garanti etmez. İlk filmler çoğunlukla uç-
larda gezinirler. Ya yaratıcılığın bütün olanaklarının belki de bir daha rastlanma-
yacak ölçüde becerikli bir sentezi ya da algısal miyopinin yeni bir kurbanı olurlar.

Bir de ödül durumu var filmimizin. Olmamış, masada kalmış bir denemenin
karşılığında bir en iyi yönetmen ödülü. Umarız, yönetmenimiz yapıtı karşısında
jüriden daha sağlıklı değerlendirmeler yapabilecek durumdadır. Yoksa, sonraki
filmlerinde daha nitelikli olanını üretebileceği konusunda uyandırdığı havanın
boşa çıkmasını izlemek durumunda kalacağız. Sırası gelmişken, oyuncu perfor-
manslarına değinmeli. Başroller arasında **Yeltan** ve yardımcı roller arasında
Keskin karakterlerini yaşar kılmalarıyla daha kabullenilesi roller sunuyor.

Yalnızlık, bir sessiz ölümün habercisidir, bazen de bir serseri mayın adayı
müjdeler. Ancak, hayatın damıta damıta geldiği bir konuma karşılık geliyorsa
dünya güzeli bir konumdur ve dibine kadar keyfi sürülmelidir. Aksi durumlarda
sığınılacak limanın girişine kurulmuş bir pusudur. Bir de, adına sadelik denilen
şeyin göstergeleri arasında düzen, açıklık ve olgunluk vardır.

ANA SÖYLEŞİ

PİRSELİMOĞLU SİNEMASININ RUH HALİ

“Hakikatin ve vicdanın bu kadar örselendiği bir zamanda yaşamak herkes için yorucu ve sıkıntılı”

söy: ece özdemir

İlk filminiz *Hiçbir yerde*'den başlayarak bireyin iç dünyasını yansıtmaya çalıştınız. *Rıza-Pus-Saç* üçlemesiyle giderek artan dozlarda insanın karanlık yanını ortaya çıkardınız, trajedisini görünür kıldınız. Sıkça referans verdiğiniz bir isim olduğu için sormak istedik; Dostoyevski'nin yeraltı trajedisi olarak tanımladığı, toplumun ben'imiz üzerindeki etkisi ve baskısından doğan bu ruh halini Türkiye özelinde nasıl tanımlarsınız? Karakterleriniz niye hep bu halin içindeler?



'Modernleşme' maceramız başladığından beri karşı karşıya geldiğimiz bireyin düştüğü sıkıntı 'hali' evrensel bir insanlık problemi. Şimdilerde, bu süreç nitelik değiştirerek ve katmerleşerek hızla yol alıyor. Bu gün daha tuhaf ve de tehlikeli olan, sistemin her şeyin daha güzel ve iyi olacağı yolunda bütün unsurları - ki buna sinema da dahildir- kullanarak oluşturduğu ilüzyonun gerçek olduğuna dair bireyi inanmaya zorladığı, acımasızca icbar ettiği haldir. Bunun bir karşılığı

olmadığını ve acı bedelini idrak etmenin, bu vesveseye kapılmış birey üzerinde yarattığı kaygı, açıkçası **Dostoyevski**'nin işaret ettiğinden bile daha vahim görünüyor. Zira onun sığındığı alanlar da artık tehlikede. Türkiye özelinde bu halin daha da yıkıcı ve acımasız olduğuna inanıyorum. Hakikatin ve vicdanın bu kadar örselendiği bir zamanda yaşamak herkes için yorucu ve sıkıntılı. Ama içinde bulunduğumuz sistemin bu halin var olmadığını, varsa da bizi ilgilendirmedğini, ilgilendirse de uzağında durmamız gerektiğini inandırma yolundaki çabası, içinde olamadığımız bir hayata dışarıdan bakmamıza neden oluyor ki, bu hepten bir trajedidir.

Üçlemenizi “Duvarı aşamayacakların hikayesi” olarak tanımlıyor, şehrin ötedilediği ve çeperlerine attığı insanları yansıttığından bahsediyorsunuz. Üçlemenin bize yansıyan sosyo-ekonomik şartlarca sıkıştırılmış insanlar oldukları kadar, varoluşları tarafından da sıkıştırılmış oldukları. Özellikle *Pus* filminiz varoluşsal bir sancının filmi olarak okunup, analiz edilebilir. Ne dersiniz?

Şehrin ve hayatın sıkıştırdığı insanlardan söz ediyoruz. Şehre ve hayata dahil olmayanlardan; şehrin ve hayatın görünmez duvarlarının dibinde birikenlerden. Nedenini ve nasıldığını bilemedikleri şekilde sürüklenip bir çizgiyi geçemeyenlerden. Bunun yarattığı ruh hali her türlü huzuru didikleyen bir kaygıdır. Şehrin varoş kahvelerinde bir karanlık köşeye oturmuş bekleyen, neden ve ne kadar bekleyeceğini bilemeyen, bilse bile nereye gideceğini kestiremeyen bireyin kaygısının ontolojik bir tasavvuru taşımadığını söyleyemeyiz. Bu entelektüel olmaktan çok fitri bir haldir. Bu hal her türlü soruyu akla getirir ve -sizin ifade ettiğiniz şekliyle- sahip olduğumuz varoluşsal sıkıntıları ayaklandırır. Mana ve manasızlık birbirine girer. Neden sorusu ne kadar uzakta tutulursa tutulsun huzursuz edici bir şekilde bir yerden belirir; kendisini koruyacak alanlar kapalıdır ya da kapatılmıştır. **Pus**'ta kassap kaldıramadığı, sıkışıp kaldığı bu hayat karşısında ölümü seçer. Rıza da, Hamdi de başkalarını öldürürler. Memleketin 'gösterilmeyen' havasından haberdar olanlar için bu ölümler çok da anlaşılmaz değildir.

Üçlemenin karakterlerinin hiçbirinin genel-geçer, "sıradan" insanlar olduğunu düşünmüyoruz. Bize bir kasabın, bir kaçak DVD'cinin, bir şoförün, bir perukçunun gündelik yaşamını anlatmıyorsunuz. Onları hep "sıradışı" olay, eylem ve ruh hallerinin kahramanları olarak görüyoruz. Söyleşilerinizden anladığımız kadarıyla ise onları genelleştirilebilecek bir ruh halinin taşıyıcıları olarak okumamız gerektiğini belirtiyorsunuz. Yarattığınız karakterlerle, belirttiğiniz okumayı yapabileceğimiz karakterler arasında sizce de bir ayırım yok mu?

Mesele de bunların 'sıradan' insanlar ve olaylar olması. Hiçbir olağan dışılık taşımıyorlar. Yaşadıkları da bu vasat hayatın içerisinde yer alıyor. Sizin sıra dışı eylemler olarak gördükleriniz aslında hayatın olağan tezahürleri. Bunun algılanmamasına şaşıyorum. Bunlar o kadar olağan ki, gazetelerde bile kendilerine yer bulamıyorlar. O ölümlerden haberdar bile olamıyoruz. Bu sıradan hayatlar içerisinde bir ölümden haberdar olabilmemiz için onun neredeyse pornografik bir özellik taşıması gerekiyor. Filmlerdeki karakterler izleyici için hiçbir 'olağan üstülük' taşımıyorlar; eylemleri de öyle. Çünkü hayat burada böyle akıyor.



Filmlerinize sıkça yöneltilen eleştirilerden biri karakterlerinizin içinde bulundukları durumun, durumların ve ruh halinin sebebi olan sosyo-ekonomik şartların yeterince öne çıkarılmamış olduğu yönünde. Ne dersiniz?

Bu da tuhaf bir hal. Her üç film de şehrin sınırlarında sıkışıp kalmış ve hayatın onları taşıdığı yerde kaygılar içerisinde yaşayan insanların hikayelerini anlatıyor. Bu

hayatların sizin sözünü ettiğiniz ibareyle 'sosyo-ekonomik' şartları ve onun neden olduğu ıstıraplar, insanların sınıfsal konumları, yaşamak zorunda bırakıldıkları-
nın kendilerini sürüklediği noktalar ve de bunların neden olduğu olaylar her türlü
idrakin -varsa, böyle eleştirilerin sahiplerinin de- kavrayabileceği kadar bariz ve
açık. Eğer hala bir sıkıntı varsa bunda, kabahati kendimde aramam doğrusu.

Filmlerinizi iç patlamaların, karışıklıkların, bulantıların yansıması... Bunları sinemanın dili içerisinden (akla ilk gelen) yöntemlerle iletmiyorsunuz seyirciye: Yakın planlar, diyaloglar, monologlar, metaforlar sıkça çıkmıyor karşımıza... ama örneğin iki kamyon arasında namaz kıldırдыңız bir kamyon şoförü kaynağını da gizlemeyi başardığınız bir sıkıntı, sıkıştırılmış duygusu yaratıyor seyircide. Ya da *Pus*'ta kadın kadraj dışında bıraktığınız bir erkekle birlikte olurken yaşadığımız bunaltı. Anlatımınızı kuran bu detaylardan söz etmenizi rica etsek.



Sinema kadraji ile izleyici arasındaki ilişki neredeyse ilahi bir nitelik taşır. Camera Obscura'dan beri göz ile görünen arasında var olan bu münasebetin yarattığı problematik bu gün daha da can alıcı bir hal almıştır diye düşünüyorum. İzleyicinin talepkar bir konumda olduğu bu ilişki içerisinde sinemanın sunduğunun ahlak ve estetik bağlamında bir karşılığı vardır. **Godard** bunu kameramanın yerleştirildiği noktadan başlatır ki, sonrası da en az o nokta kadar önemlidir. Kurduğunuz her bir karenin gösterdiği kadar göstermediği alanı da önemli buluyorum. Bu çerçeve dışı alanın işaret ettikleri ve iması gösterilen kadar önemli ve değerli. İzleyici için 'rahatlatıcı' neredeyse ilüzyonel olacak öğelerden; anlamsız parçalamalardan, işarete yönelik hareketlerden, müzikten, gereksiz diyaloglardan olabildiğince uzak durmanın daha doğru ve önemli olduğuna dair bir inancım var. İzleyici ile sekansın eşitlendiği bir alan yaratıldığında arada bir mesafenin de var olması gerektiğini; idraka saygı göstermemizin atlanmamasının icap ettiğini düşünüyorum.

Sinemanızı kuramsal bir çerçeveye oturtmak istesek, temalarınız, öyküleriniz, zaman, mekan, ses kullanımınız ve yalın sinematografik tercihleriniz açısından sizi gerçekçi olarak tanımlayabiliriz. Sinemanız size de böyle mi görünüyor ve yeni filmlerinizde farklı tercihlerle karşı karşıya kalabilir miyiz?

Kendimle ilgili sıfatlar kullanmayı doğru bulmuyorum. Mesele bir 'hikaye' anlatmaktır. Ben de kendi usulümce böyle anlatıyorum. Ne ki, anlatılan hikayenin niteliği ile anlatma 'biçiminde' değişimler olabilir, ama sonuçta bu üslubun içerisinde

olan bir değişimdir. Her ne olursa olsun yüzeyde olanın da altına nüfuz edecek bir okumayı talep eden bir hikaye peşinde olmak önemlidir.

Oyuncularınızı çekim öncesinde çok az hazırladığınızdan söz etmişsiniz. Bu da gerçekçi yönetmenlerin ortak bir tavrı gibidir; oyuncunun çekim öncesinde çalışmasının yaratacağı yapaylığın önüne geçileceği düşünülür. Siz de benzer nedenlerle mi bir hazırlık beklemiyorsunuz onlardan ve istediğiniz sonucu alabiliyor musunuz?

Oyuncunun senaryoyla kurduğu ilişki ona istenenden farklı anlamlar yüklemesi noktasında sıkıntılar doğurur. Bu biraz da oyuncunun sınırlarının nasıl çizildiği ile ilgili bir sorun. Uzun provalar, karakterin üzerinde ‘taklalar atmalar’ın işin ruhunu zedelediğini düşünüyorum. ‘Hakiki’ olanın kamera önünde ortaya çıkması gerekiyor; onu bulduktan sonra tekrarlamak değil. Bu tehlikeli ama sonuçları açısından denemeğe değer bir yöntem. Bu yüzden oyuncuyla prova yapmaktan çok konuşmanın ve onun ne ölçüde karaktere nüfuz ettiğini anlamanın daha doğru olduğunu düşünüyorum.



Yazarlar ve akademisyenler yeni bir sinemacı kuşağın oluşmasıyla, Türkiye sinemasını 80’lerin sonundan başlayarak kategorileştirme ve dönemselleştirme çabası ve eğilimi içinde. Biz de sizi bireyin iç çatışma ve çelişkilerini, toplumsal arka planı çok da görünür kılmadan yansıtmaya çalışan bir auteur olarak tanımlayıp, insanın karanlık yüzüne odaklanmanız açısından da Ceylan ve Demirkubuz sinemasıyla yan yana koyuyoruz. Filmlerinizdeki vicdan, suç, ceza, kader gibi tematik örüntüler nedeniyle de özellikle Demirkubuz sinemasına akraba olduğunuzu düşünüyoruz. Siz ne dersiniz?

Seksenler sonrası Türk sinemasında farklı bir bakışın oluşmaya başladığı görüşü itibar edilebilir bir ifade olabilir. Bence doksanlardan başlayan daha belirgin bir nefesten söz edilebilir. Bu, hikayelerini kendi üslubunca anlatan, ifade biçimini de dert edinen bir sinema; bir tema ortaklığından çok, anlam derinliğe de dikkat eden bir çaba. Bu giderek belki görsel olarak daha da ‘perfeksiyonist’ bir hal aldı. Bu ‘yeni’ sinemanın zenginliği farklılıkları da barındırması ki, bunu çok önemsiyorum. Bu hareketin içerisinde farklı kanallardan akan sinemalar var. Benim sinemam da bir yerlerden akıyor ama onun yerleştireceği yer konusunda fazla söyleyecek sözüm yok.



2000'lerde film çekmeye başlamış ve henüz birinci ya da ikinci filmlerini çeken 'yeni' sinemacıları nasıl buluyorsunuz? Sinemasını beğendiğiniz ve geleceğe kalabileceğini tahmin ettiğiniz isimler var mı?

Bu yeni filmler bir sinüs eğrisini takip ediyor sanki. Çok heyecanlandırıcıları ardından düş kırıklıkları geliyor. Eskiye nazaran film çekilmesi kolaylaşmış olmalı ki, sayı da arttı. Ne ki, nicelikteki sıçrama

nitelikteki artış kadar değil. Yine de bu bir umutsuzluk nedeni olmamalı. **Çoğunluk, Sonbahar** gibi filmlerin çekildiği bir sinemadan söz ediyoruz.

İyi bir filmi, 'izledikten sonra aklınızda bir takım soru işaretleri bırakan ve bir süre onlarla yaşadığımız' filmler olarak tanımlıyorsunuz. Söyleşilerinizde özellikle de dünya sinemasından beğenip, takip ettiğiniz yönetmenlere rastlamadık. Sizde soru işaretleri uyandırmış yönetmenleri ve filmleri merak ediyoruz.

Aynen budur: İyi filmle aklınızda cevabını aradığınız sorularla birlikte onu gördükten sonra da yaşarsınız. Benim de birçokları gibi aklımda, kalbimde dolaştırdığım yönetmenler var. Başta **Orson Welles** geliyor ki, onu sadece yönetmen olarak değil hayatının her evresinde sinemayı massederek yaşadığı için de değerli buluyorum. Başkaları da var; **Bela Tarr, Tsai Ming Liang, Terrence Malick, Carlos Reygadas** ki, **Silent Light** filmini çok ayrı bir yerde tutuyorum.

Bu sayımızın dosya konusu sinema-edebiyat ilişkisi. Hem bir öykü yazarı hem de bir sinemacı olarak bu ilişkiyi nasıl değerlendirdiğinizi merak ediyoruz.

Bu cevabı bilinemeyecek olan bir dilemma gibi sinemanın icadından beri sorulup duran bir soru. Sinema edebiyat ilişkisi üzerine yazılmış onca kitaba rağmen tekrar ediliyor durması da bunu gösteriyor zaten. Bence ilişki yukarıda sözünü ettiğim bir durumla da alakalı. Sinemanın izleyici ile kurduğu ilişki, çerçevenin içerisinde kalanla ilgili olduğu sürece, alan dışındakini de içeren edebiyat adına -sanat bağlamında- hep bir adım önde olma gerçeği var olacak. Ancak edebiyatın okuyucuda yarattığı 'hakikat' duygusu çok öznel olmasının yanında ortak hatta kamusal bir 'hakikat' yaratan sinemanın etkileme gücü çok daha fazla ve 'tehlikeli'. O kadar tehlikeli ki, hayatın içerisinde var olan gerçeği bile sinemanın referansı ile ifade etme çabasına düşüyoruz. Oysa bunu edebiyat çok daha masumane bir yöntemle yapar.

ÇÖZÜMLEME

TÜRK SİNEMASINDA AŞKIN TÜRLÜ ÇEŞİTLİ HALLERİ: TUTULAN, ACI ÇEKEN, BAŞKA DİLDE, GELİYORUM DEMEYEN VE TESADÜFLERİ SEVEN AŞKLAR...

gül yaşartürk

Romantik film türü, klasik örneklerine Hollywood sinemasından aşına olduğumuz bir türdür ve romantik filmlerin genel olarak anaakım sinemanın anlatım olanaklarını kullandığı söylenebilir. Türk sinemasında da yavaş yavaş tür filmlerinin örneklerinin verilmeye başlandığı son dönemde, romantik filmlerin sayısında ciddi bir artış yaşandı. *Aşk Tutulması* (Murat Şeker 2008), *İssız Adam* (Çağan Irmak 2008), *Romantik Komedi* (Hakan Kırva-vaç 2009), *Adını Sen Koy* (Tuna Kiremitçi 2009), *Acı Aşk* (Taner Elhan 2009), *Başka Dilde Aşk* (İlksen Başarır 2009), *Aşk Geliyorum Demez* (Murat Şeker 2009), *Aşk Tesadüfleri Sever* (Ömer Faruk Sorak 2011), *Sizi Seviyorum* (Mustafa Uğur Yağcıoğlu 2009), *Bir Avuç Deniz* (Leyla Yılmaz 2010), *Ya Sonra* (Özcan Deniz 2011) ve *İncir Reçeli*'ni (Aytaç Ağırar 2010) dahil etmenin mümkün olduğu romantik filmler arasından, isimlerinde "aşk" kelimesi geçenlerin kendisine özellikle aşk temasını dert edindiği düşünülerek analiz etmek için seçildiler. **Görkem Özizmirli**'nin belirttiği gibi, aşk filmlerinin tümünde karşımıza çıkan kadın ve erkek rolleri birbirlerine benzer¹. Benzer sınıftan ve statüden insanlar birbirine aşık olur; benzer olmaya dayalı aşklardır izlediğimiz. Derdi tasası olmayan, yoksulluk nedir bilmeyen, zenginliğin kaynağının görünmez kılındığı, orta sınıf aşklardır ve daima güzel kadınlar ile güzel erkekler arasında yaşanır.



Romantik filmlerin ve romantik edebiyatın öncülü olarak sentimental edebiyat kabul edilebilir. Sentimental edebiyatın Amerika'daki ilk yazarları rahiplerdir². 19. yüzyıl sonlarında, artık çalışmasına gerek olmayan orta sınıf kadınları, başarılı erkeğin hayatının gurur kaynağı ve önemli bir göstereni olarak saygın bir yere sahiptirler. Rahipler yazdıkları sentimental romanlarda kadınların bu yeni rolünü, erkeğin hayatının huzurundan ve mükemmelliğinden sorumlu olmaya dönüştürmüşlerdir. Sentimental edebiyatın kurucularının din adamları olması, günümüz-

de romantik edebiyatın ve romans filmlerinin çekirdek aile değerlerini pekiştiren ataerkil değerlere sahip eserler olmasını da açıklar niteliktedir.

Romantik edebiyat dendiğinde akla ilk gelen isim kuşkusuz **Hinçla Sevmek Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi** adlı incelemesiyle **Tania Modleski**'dir. **Modleski** kitabında 19. yüzyıl sentimental edebiyatını miras aldığını söylediği Harlequin ve gotik romanların izini sürerek, romantik filmlerde de birebir karşımıza çıkan belli kalıplara ulaşır.

Harlequinler'de trajik kahraman hep erkektir, bir kadın kahraman ise ancak ölerek yücelir³. Erkeklerin yönettiği bir dünyada anneler, erkeklerin bütün zamanlarını kadınları baştan çıkarma çabası içinde geçirdiklerini ve her erkeğin hilekar, her kadının ise hain olduğuna dair kurguları kızlarına aktarmakla yükümlüdürler⁴. Kadın kahraman zayıf, hayata dair gerçekler hakkında bilgisiz, saf ve dolayısıyla "kirlenmemiştir". Genellikle erkek kahramandan daha alt bir sosyal statüde olan kadın kahraman, erkek onunla evlenmekten başka çare olmadığını anlayana kadar erkeğin tehditleri karşısında "namusunu" korumak zorundadır. Harlequin romanlarının kadın kahramanları mutluluğu *ancak karmaşık bir kendini yıkıma uğratma sürecinden geçerek elde edebilirler. Bu süreç içinde saldırgan içgüdülerini, gururlarını ve hatta hayatlarını feda ederler*⁵. Erkeğin kadını sürekli alay etmesinin nedeniyse, erkeklerin tıpkı gerçek hayatta da yaptıkları gibi eril üstünlüklerini gösterme, şaka yollu kadını tehdit etme ve onu nesne olarak görmeleridir⁶. Okuyucuya göre erkek kahramanın söz konusu tavrı aslında aşkın ifadesidir; *Erkekler içe dönük, sinik, hakaretle dolu ve zorba görünebilirler ancak bununla birlikte romans duygusu ve heyecan sağlarlar (...) kadın kahramanlar çocuksudur ancak aynı zamanda erkek otorite figürüne isyan eder ve onunla rekabet edebilmeyi isterler (...) eğer onları yenemiyorsanız onları ancak sevebilirsiniz. Bu da gururunuzu feda etmeniz, kendi gerçek benliğinize ihanet etmeniz anlamına gelir*⁷. Romantik edebiyatın çoğu kadının, erkeklere duydukları öfkenin üstesinden gelerek gelişmeleri ve öfkenin yerine aşkı koymayı öğrenmeleri ile ilgilidir.

Romantik edebiyat, sınıfların biyolojik temeli değiştikçe değişmiştir; erkek egemenliği yapay kurumlarla ya da eski kurumların abartılmasıyla desteklenmeye ihtiyaç duyar⁸, aile önceleri gevşek ve açık bir kurumken, günümüzde ataerkil çekirdek aile biçiminde katılaşmaktadır. Firestone romantizmin özellikle hızlı sanayileşen, sanayileşme hızının yüksek olduğu batılı ülkelerde gerekli olduğunu çünkü kadınların geleneksel rollerinden kurtarıldığı böylesi bir süreçte, romantikliğe hiç olmadığı kadar ihtiyaç duyulduğunu söyler⁹. Romantizmin üç tanımlayıcısı vardır; erotizm, kadın cinselliğinin özelleştirilmesi ve güzellik ideali. Tüm bunlara ek olarak romantizmin Türkiye'deki en önemli tanımlayıcısının kuşkusuz kadın bedeni üzerinden işleyen bir ahlak ve iffet söylemi olduğunu belirtmek gerekir.

Janice Radway, Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevi başlıklı yazısında kadınların neden romantik eserleri

okuduğu sorusuna yanıt bulmaya çalışır. *Kadınların, sevd romanı okuyarak kazandıkları iki boyutludur: Kendilerini tanımlayan toplumsal rollerden geçici olarak kurtulmak ve önceden kabul ettikleri rollerin gereksinimleri için psikolojik doyumlar elde etmek. Kadın için sevd romanı okumanın, kadınların ataerkil inşasına karşı bir tür üstü kapalı ve sınırlı direnme işlevi gördüğü söylenebilir. Sevd romanı onların, genellikle kendilerinden istenen özverili olma rolünü geçici olarak reddedebilecekleri bir mekan oluşturmalarına, bu insanın bir parçası olarak kabul ettikleri roller tarafından yaratılan gereksinimler ve arzuların geçerliliğini tanımalarına ve gündelik hayatlarında eksik olan şefkat ve ilgiye dolaylı olarak ulaşarak bu gereksinimleri gidermelerine olanak tanır*¹⁰. Kısaca romantik edebiyatın sunduğu dünya, gerçek hayattan bir kaçış yaratmaktadır. Romantik edebiyatın ataerkil rol inşalarına sunduğu direnme işlevi ise oldukça tartışmalı bir konudur.

Romantik edebiyattan romantik filmlere geçiş yapacak olursak ilk olarak, klasik anlatı yapısının temel işlevinin ataerkil düzeni ve onun kadınlar üzerindeki baskısını güçlendirmek ve pekiştirmek olduğunu belirterek söze başlamak gerekir. **Nilgün Abisel**'in ortaya koyduğu üzere *erkeğin kadının yaşamı üzerinde uyguladığı tüm denetleyici, belirleyici otorite, romantik aşk ya da iyicil koruyuculuk maskesi altında gizlenmiştir (...)* Kadın olmanın anlamının kendini feda etme ve katlanma üzerine kurulduğu söylenebilir. Olumlanan kadın modeli, *erkeğin iktidar alanı içinde tek eşliliğe, edilginliğe, boyun eğmeye mahkumdur*¹¹. Sınıfsal çatışmalar kişisel düzeye indirilerek belirsiz kılınır, çarpıtılır; cinsiyetçilik ise ideal romantik aşk ve kutsal evlilik söylemi içerisinde meşrulaştırılır ve pekiştirilir. *Bu tarz filmlerin oluşturduğu türsel dünya, zaten toplumsal deneyimler aracılığıyla alışkın olunan erkek egemen dış dünyanın normlarının onaylanmasında mevcut erkek egemenliğine dayalı hiyerarşik düzene ve bu düzenin kadına biçtiği rollere rıza gösterilmesine, yeniden üretilmesine*¹² destek olur.

Son dönem Türk sinemasının aşk temalı romantik filmlerinden ***Aşk Tutulması, Aşk Geliyorum Demez, Aşk Acısı, Başka Dilde Aşk*** ve ***Aşk Tesadüfleri Sever***'de özellikle **Modleski**'nin Harlequin romanlarına dair ortaya koyduğu kalıpların ne şekilde karşımıza çıktığı, kadınların erkekleri evcilleştirip evcilleştirmedikleri, kendi ayakları üstünde durup durmadıkları, kendi kararlarını uygulayıp uygulamadıkları, kadın ve erkek arasında sınıf farklılıkları ve en önemlisi "aşk" aracılığı ile sınıf sorununun görmezden gelinip gelinmediği araştırılacaktır. **Murat Şeker**'in bir yıl arayla çektiği iki filmi ise aynı başlık altına ele alınacaktır.

Aşk Tutulması ve Aşk Geliyorum Demez

Aşk Tutulması, babasının mezarını ziyaret eden fanatik Fenerbahçe taraftarı Uğur'un görüntüsüyle ve çocukluk anılarının verilmesiyle açılır. Uğur babasıyla evde Fenerbahçe kupürlerini keserken, anne masası başında dikişle uğraşmakta ve onları uzaktan izleyerek gülümsemektedir. Bu sahneyle filmin geçmişi ve geleneksel ataerkil yapıyı olumlayan söylemi ile tanışmış oluruz.

İlaç mümessili olan otuz yaşındaki Uğur, yirmi yedi yaşındaki sigortacı Pınar'ın arabasına arkadan çarpar. Uğur'un Pınar'ı ilk gördüğü sahneden itibaren, kadın sessizleştirilerek sadece görüntüden ibaret kılınır ve erkeğin bakış açısından görsel bir haz nesnesi konumuna indirgenir. Ne söylediği önemli değildir. Söze karşı bakışın, konuşmaya karşı görüntünün çatışması başlamıştır. Pınar'ın annesi Makbule ve Uğur'un annesi Latife, çocukları bekar olduğu için tanıştırtırlar. Tanıştıkları andan itibaren Uğur ve Pınar'ı başgöz etmeye çalışırlar. İkili bu durumdan habersiz olarak, birtakım rastlantılar sonucunda kendiliğinden birbirlerine aşık olacaklardır. Böylece yönetmen, aşıkta ve evlilikte ailelerin kararlarının, seçimlerinin "doğal" olarak, kendiliğinden "doğru" olduğunu söylemiş olur.

Çöpçatan Fevziye Hanım'ın şimdikilerin hepsi zıpır, *gay may ne ararsan var; delikanlı oğlan senin kızı yarı yolda bırakmaz* sözlerinin hemen ardından Pınar'ın patronu Burç Bey ile tanışırız. Burç Bey, Akad'ın **Kanun Namına** (1952) filminden bu yana karşımıza çıkan tipik bir "türedi zengin"dir. Her türlü yozlaşmanın karikatürize ifadesi olan Burç Bey, Amerikan kültürünün ve üst sınıfın yegane temsilcisi olmasının yanı sıra, Pınar'ın çevresindeki erkeklere verilen bir örnektir. Sadece yazdığı mektubu okuyan bir dış ses olarak tanıdığımız eski erkek arkadaş Kaan, Amerikan vatandaşlığı kazandığı için Pınar'ı terk ettiğini söylerken oldukça soğukkanlı ve yine üst sınıf, eğitilmiş erkeğe verilen diğer bir örnektir. Dolayısıyla film yoksulluğa karşı konumladığı üst sınıf kimliğini doğrudan köklerine ihanet, aidiyetsizlik, yozlaşma, sevdiği kadını ve ülkesini terk etmek gibi olumsuz değerlerle ilişkilendirir.



Pınar ve Uğur orta sınıf üyesidir. Kültürlü ve okullu olan Pınar'dır; babası asker emeklisidir, yazlıkları vardır. Babasız büyüdüğü için kardeşi Gamze'ye ve annesine bakmak zorunda olan Uğur'un üniversiteye gitmediği ima edilir. Uğur, Pınar için özetle "kro"dur. **Şeker**'in Kürtleri ve gayleri ötekileştirmesi **Aşk Geliyorum Demez**'de de karşımıza çıkacaktır. Film bize kadınların beklentilerini yüksek tutmamalarını, bu devirde

önemli olanın "erkeklik" olduğunu söylerken, yoksulluğu, "aç ama onurlu olmayı" över. Filmin sonunda kadın erkekle eşitlenir, kariyerini kaybeder. İşsiz olmak önemli değildir; önemli olan kalabalık bir düğünle evlenmektir.

Aşk Tutulması eskiye ait değerleri överken, yeni olanın tehlikeli ve güvenilmez olduğunu söyler. Sınıf bilinci yerine futbol takımı aidiyeti gibi cemaat türü örgütlenmeleri önerirken, sınıfsal çatışmaları iyi kötü çatışması çerçevesinde ve kişisel düzeyde çözüme kavuşturur.

Aşk Geliyorum Demez'in kahramanları, olay örgüsü ve temsil sistemi **Aşk Tutulması** ile aynıdır. Zengin kız Gözde ile fakir oğlan Ali'nin aşkında, Gözde ve babası Erdoğan küçük esnafın sonunu getiren büyük sermayenin ve onun yozlaşmış değerlerinin temsilcisidirler; Ali ve babası İsmail'in ait olduğu dünya, küçük esnafın ve kapitalizm öncesinin geleneksel değerlerinin temsilcisidir. **Şeker** için 21. yüzyıl kapitalizmi öncelikli olarak eşcinsellikle ilişkilidir ve sermayedar sınıfın kökleri tamamen belirsizdir; tanımlanamadıkları için de (tıpkı Burç Bey gibi) "kötü"dürler. Erdoğan ve İsmail'in karşılaşması, sınıf bağlamından soyutlanan bir çatışma ile nihayete erer.



Filmin anlatıcısı çaycı Nuri'dir. Nuri'nin "*Burası Mahmutpaşa. İstanbul'da ticaretin kalbinin attığı yer. 72 milletten adam var burada; Türk, Kürt, Ermeni, Laz, Çerkez hepsi ekmeğinin peşinde*" sözleriyle açılan film, *150 yıllık dev bir çınar ağacı* olarak nitelenen Hamdi Bey Han'da geçer. Büyük bir Türk Bayrağı'nın asılı olduğu Hamdi Bey Han ve karikatürize karakterlerden oluşan esnafı, Türkiye'nin mikrokozmosu haline gelir. Han'daki dükkanları kiralarken sözleşme yapmayan esnaf, hanı satın alan Erdoğan karşısında hukuki yolların "sözde" çaresiz kaldığı zor bir durumdadır. Bu noktada devreye iç çamaşırı satan İsmail'in çapkın oğlu Ali girer. Ali'nin Gözde ile evlenmesiyle küçük esnaf ve kapitalizmin savaşında sulh sağlanır. **Şeker**'in zengin kız, yoksul oğlanın aşkı formülasyonunda Kürtleri ve gayleri ötekileştirdiğinin yukarıda altını çizmiştim. **Aşk Geliyorum Demez**'de çaycı Nuri han esnafını tanıtırken, sıra Kürt Cemal'e geldiğinde Cemal'in Afrikalı bir işçi (Süleyman) çalıştırdığını görürüz:

Nuri: *Ne haber lan Cemal ?*

Cemal: *Ulan bi gün gelecek hepimiz güneşi göreceğiz biliyor musun?*

Nuri: *Oğlum bu zaten güneşte fazla kalmış daha ne güneşi görecek lan?*

Nuri: *Ezilen halkların atletik devrimcisi (sırtındaki yüklerin ağırlığına dayanamayan Süleyman yere düşer) aha güneşi gördü bak.*

Konuşma etnisiteler arası bir hiyerarşi sunmasının yanında **Güneşi Gördüm** (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmine karşı söylemi ile dikkat çeker. Süleyman sonraki sahnelerde sermayedar Erdoğan Bey'in "dizaynırı" gay Berkcan tarafından "kara elmas" sözleri ile nitelenir.

Murat Şeker'in "aşk" temalı iki filminde, yoksul erkekler kendilerinden gerek eğitim gerekse sınıfsal anlamda daha üst seviyede yer alan kadınlarla evlenirler ve kadınlar aşkları uğruna hayatlarından vazgeçerek, birlikte oldukları erkeğin yaşam standardında yeni bir hayata razı olurlar. **Şeker**'in aşk formülü ise aşık

olunacak kadının güçlü bir babası olması dolayısıyla Freudyen çatışma üzerine temellenir. Aşık olan erkek bu güçlü baba figürü ile ettiği mücadele sonucunda, aşkını ispat eder ve kadınla birlikte olmaya hak kazanır. Kısaca kıymetli olan, uğruna savaşılmayı hak eden kadın, babasının gölgesinde, koruması altında ve onun kuralları çerçevesinde yaşayan kadındır.

Acı Aşk

*ger derse fuzuli ki güzellerde vefa var
aldanma ki şair sözü elbette yalandır*

Acı Aşk yukarıda alıntılanan dize ile başlar. Açılış cümlesi filmin derdini kısaca özetler aslında: Güzeller vefasızdır.

Filmin üç kadın, bir erkek karakteri vardır. Aileden zengin, üniversitede edebiyat dersleri veren Orhan Ataoğlu, Eskişehir’den ayrıldığı gün sürpriz bir şekilde evlenme teklifi ettiği sırada, başkasıyla birlikte yakaladığı sevgilisi Ayşe, daha sonra evlendiği eşi Oya ve hem sevgilisi hem öğrencisi olan Seda. Filmin cinsiyet politikası oldukça yüzeysel işler. Söz konusu üç kadın karakter-



den, sadece “aldatan” kadının mesleğinin bilgisi izleyiciye verilmez. Diğer ikisi Orhan’a sadık olmalarından mütevellit, bir işe sahip kadınlardır. Oya fotoğrafçı, Seda ise oyuncudur. Üç kadını ortak bir noktada buluşturan iki özellik vardır. İlki yalnız kalmak istemeyişleri, ikincisi ise bedenlen biçim değiştirmeleridir. Yalnızlıktan başlayacak olursak; Ayşe, Orhan’ın şehir değiştirmesini istemez. Oya, kör olduğu için artık kendisini sevmeyen ve ayrılmak isteyen Orhan’a yalvarır: “Gitme Orhan gitme”. Seda ise sahneden Orhan’a içli içli bakarak “if you go away, please don’t go away”¹³ sözleriyle seslenir. Ayşe, Oya ve Seda’nın ikinci ortak özelliklerinin biçim değiştirmeleri olduğunu söylemiştik. Ayşe ve Orhan ilişkisine dair hiçbir an görmeyiz; Ayşe filmin açılış sahnelerinde bir çift kırmızı ojeli ayak, koltukta sevişirken elleri görünen parçalanmış bir beden ve telefonda duyulan sestten ibarettir. Sonra Ayşe, Şule olarak girer Orhan’ın hayatına ve aslında Ayşe’yi tanımadığımız, görmediğimiz için de o Şule’dir. Evli bir adamın hayatının orta yerine düşüveren kötü kadındır. Oya, tüm entelektüelliği ve mükemmelliği ile zuhur eder ancak trafik kazasının ardından kör olması bambaşka bir Oya ile tanıştırır bizi. Çirkin, özgüvensiz, bakımsız bir kadın olur birden Oya. Üç kadın karakterin de farklı hallerini görmemize rağmen Orhan hep aynı Orhan’dır, tektir. Bu durum kuşkusuz, katıksız bir kadın korkusunu yansıtır. Orhan sadece ruhsal olarak değişim geçirir; şefkatli dürüst bir adamdan zalim ve yalancı bir adama doğru evri-

lir. Bunun suçlusu ise elbette kadınlardır. Orhan, şehir değiştirdiği için kendisini aldatan Ayşe'yi ve öğrencisi Seda'yı terk etmekte hiçbir beis görmez. Kör olduğu için adeta tiksınmesine rağmen terk etmediği tek kadın Oya'dır. Çünkü aralarında evlilik bağı vardır; Oya, kutsal olan kadındır. "*Ben sadakati iki kişilik yaşarım*" sözlerindeki teslimiyeti ve fedakarlığı ile aynı zamanda yarışı kazanan kadın da olur.

Başka Dilde Aşk

Başka Dilde Aşk buraya dek adları anılan aşk filmleri arasında kendi ismine gönderme yapar biçimde, aşkı "başka" bir dilde, geleneksel anlatım kalıplarının dışında, "başka" anlatım olanakları çerçevesinde ele alan bir filmidir.



Özel bir okulun kütüphanesinde çalışan, kürek sporcusu sağır ve dilsiz Onur'la, çağrı merkezinde çalışan Zeynep'in aşkı, Zeynep'in iş yerindeki çalışma şartlarına karşı örgütlenme süreciyle paralel olarak ilerler. Ancak karşımızdaki filmin yine aynı toplumsal çevrenin, orta sınıftan iki "güzel" insanın aşkını anlattığını unutmamak gerekir. **Başka Dilde Aşk**, Onur ve Zeynep'in tanış-

masıyla sonuçlanan bir doğum günü partisiyle açılır. Parti sahnesi, filmin iki baş karakterinden biri olan Zeynep'i çevreleyen erkek egemen zihniyeti anlatması bağlamında oldukça önemli bir giriştir. Zeynep, dans ettiği ve fotoğraf çektiği partide, önce Zeki isimli bir bankacının, ardından eski sevgilisi Aras'ın eril iktidarlardan tarafından sıkıştırılır, baskı altına alınır. Zeynep tüm bu olanların ardından adeta sığınır gibi, hiç konuşmayan Onur'un yanına oturur. Bu noktada Onur, konuşmayan ve konuşmadığı için erkek egemen dilin, erkek merkezli kültürün içinde yer almayan, erkek merkezli kültürün dilini konuşmayan bir erkek karakter olarak önem kazanır. Zeynep, Onur'un sağır ve dilsiz olduğunu öğrendiğinde "*Yaşasın, işte aradığım erkek!*" diyerek Onur'a sarılır ve Zeynep, ilişkiyi başlatan taraf olur. Onur'un erkek merkezli kültürün dilini konuşmayı, kendisini Zeynep'le tanıştıran takım arkadaşı Vedat'ın "*Ne haber lan gecelerin fatihi, anlattın mı maceralarını?*" sorusunu yanıtsız bırakmasında bir kez daha karşımıza çıkar. Zaten Onur'un çalıştığı yer de "sözün" alanı değil, yazılı olanın alanıdır.

Onur her anlamda verili düzenin dışında konumlanan bir karakterdir. Zeynep ise aksine, tamamen sözel alanın ve sözel alanla ilişkili olarak kapitalizmin merkezinde yer alır. Çalıştığı çağrı merkezinin mottosu, "*Bugün satış için ne yaptın?*" sorusudur. Zeynep ve diğer çalışanlar "*Yaptığımız işi de satacağınız malı da...*" gibi cümleleriyle müşterilerin sözlü şiddetine maruz kalırlar. Vedat'ın ve çağrı merkezini arayan müşterilerin sözleri, Zeynep'in parti sahnesinde olduğu

gibi) çevreleyen, baskı altına alan, kısıtlayan eril iktidarın her yerde oluşuna ve Onur'un farkına vurgu yaparken, kuşkusuz sözü erkek merkezli kültürle ve kapitalizmle aynı düzlemde ele almış olur.

Zeynep'in kendi hayatının ve kararlarının öznesi olmak için verdiği çaba, Onur'la birlikte izledikleri ***Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*** (Hüseyin Karabey, 2007) filmiyle de yansıtılmaya çalışılır. Aşık olduğu Hama Ali'yi görmek için Irak'a tek başına yolculuk yapan **Ayça Damgacı** ve başta babası olmak üzere, hayatında söz sahibi olma hakkını kendisinde gören erkeklere karşı mücadele içine giren Zeynep arasında bir ilişki kurmak mümkün hale gelir. Zeynep de tıpkı Ayça gibi kendisini özgürleştiren bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk çerçevesinde Onur'un evinde kalmaya başlar ve Aras'ın eril otoritesinin alanından çıkmış olur. Zeynep'in iş yerindeki çalışma koşullarına karşı sokakta gerçekleştirilen eylem de özgürleşmeye giden yolculuktaki en önemli adımdır.

Aşk Tesadüfleri Sever

Aşk Tesadüfleri Sever, Aşk Tutulması'nda olduğu gibi "kaderin bağladıkları" teması üzerine kurar öyküsünü. ***Aşk Tutulması***'nda annelerin birbirine uygun gördüğü iki insan "kaçınılmaz" olarak birbirine aşık olurken burada da, aynı gün, aynı saatte ve aynı hastanede doğan iki insanın "kaçınılmaz" olarak birbirlerinin ruh eşi oldukları fikriyle karşılaşırız.

Özgür çocukluğundan beri kalbinde ritim bozukluğu olan başarılı bir fotoğrafçıdır; Deniz ise en büyük hayali bir filmde rol almak olan, bir tiyatro oyuncusudur. Her ikisi de 1 Eylül 1977 Ankara doğumludur. Anneleri Neriman ve İnci, aynı anda doğum yapmıştır, bebekler yan yana yatırılmışlardır hastanede. Bu doğum öyküsünde dikkate alınması gereken ayrıntı ise İnci'nin bebeği hiç kıpırdamadığı için hastaneye gelmesidir. Aslında bebeğin boynuna kordon dolanmıştır ve kimsenin bu durumdan haberi yoktur. Deniz'in annesi ve babası hastaneden ayrılırken, arabalarına doğuma yetişmeye çalışan Özgür'ün anne ve babasının arabası çarpar ve böylece *İnci erken doğum yapar. Kısaca, Deniz'in kurtulmasının, doğmasının tek nedeni Özgür'dür.*

Filmin jeneriği Özgür'ün fotoğrafçı babası Turgut'un karanlık odada, aralarında hastanede çektiği fotoğrafların da bulunduğu filmleri yıkaması ve fotoğrafları agrandizörde basması üzerine kuruludur. Jeneriğin iki bebeğin fotoğraflarının ortaya çıkması ile bittiği göz önüne alındığında, sadece ellerini gördüğümüz yaratan erkek Turgut; Özgür ve Deniz'in kaderlerini yazan, onları yaratan tanrı olarak kabul edilebilir. Film, bugünü geçmişle (Özgür ve Deniz'in birlikte geçen çocuklukları) birlikte iç içe anlatır.

Jeneriğin günümüze bağlandığı sahnede, iki karakteri telefonda konuşurken ve yürürken paralel kurguda izleriz. Deniz uzun zamandır birlikte olduğu işadami

sevgilisi Burak'la konuşurken, Özgür annesiyle konuşmaktadır. Özgür'ün hayatında kadın olarak sadece annesinin var olduğu ima edilir. Bu durum en önemli nedeni Özgür'ün en ufak bir zorlanmada nefes almasını sorunlu hale getiren, kalbindeki ritim bozukluğudur. Ritim bozukluğuyla simgelenen ise Özgür'ün "sakat" kısaca iktidarsız bir erkek olmasıdır. Özgür'ün "erkek" olamayışı, babasına isyanının yarım kalmasıyla da pekiştirilir. Özgür evde babasıyla kavga ettiği için, Deniz'in de bindiği İstanbul trenini kaçırmış; yetişmeye çalışsa da kalbi sorun çıkarır. Özgür İstanbul yerine hastaneye gider. Deniz ise trende Burak'la tanışır. Özgür'ün kalbiyle ilişkilendirilen "erkekliği"ndeki sorun, iki sahnede daha vurgulanır. Özgür'ün sarhoş olan Deniz'i, evindeki merdiveni çıkarak üst kata taşıdığı sahne ve Özgür ile Deniz'in birlikte oldukları gecenin hemen sonrasında Özgür'ün uzun uzun öksürmekten ayakta duramadığı sahneler, izleyiciye açık biçimde Özgür'ün "erkek" olmadığını söyler.

Özgür ve Deniz'in birbirlerini yeniden bulmaları ve birlikte olmaları, Burak'ın Rusya'ya iş için gitmesiyle gerçekleşir. Evli olmayan kadının sevgilisinden ayrı kalması, ilişkinin sonunu getirir. Çünkü kadının yalnız bırakılmaması gerekir. Söz konusu söylem, Özgür'ün, üç haftalık turneye çıkan Deniz'in peşinden Ankara'ya gitmesiyle pekişir. Özgür hastaneye yatması gerektiği, hayati tehlikesi olduğu halde Deniz'in peşinden gitmiştir. Çünkü kadınlar asla erkeklerin kontrol alanlarından çıkmamalıdır!



Özgür ve Deniz'in aşkı, Deniz'in trafik kazasında ölmesiyle sonuçlanır. Deniz'in kalbi Özgür'e nakledilir ve Özgür adeta yeniden doğarak "erkek" olur. Filmin son sahnesinde *"Ben bir kısrak gibi gelmişim dünyaya, şahlanıp koşmak içimde var"*¹⁴ sözleri eşliğinde deniz kıyısında gitarı ve bisikletiyle oturan Özgür gösterilir. Evlenmek üzere olduğu halde başka bir erkekle ilişki yaşayan Deniz'in, birlikteliğin hemen ertesi günü ölmesi sadakatsizliğin cezalandırılmasına işaret ederken, kuşkusuz tıpkı Harlequinler'de olduğu gibi kadının ancak ölecek yücelebileceği anlamını da içermektedir. Deniz, Özgür'le Ankara'da görüştüğü ilk sahnede, doğumunun bir şans olmasından dem vurarak *"Eğer buradaysam bir anlamı olmalı"* der. Deniz'in hayatta olmasının bir anlamı vardır evet: Özgür'e "kalbini" vererek onun hayatını kurtarmak ve böylece yücelmek.

Sonuç Yerine

Aşk Tutulması'nda Uğur ve Pınar; **Aşk Geliyorum Demez**'de Ali ve Gözde; **Acı Aşk**'ta Orhan, Ayşe, Oya ve Seda; **Başka Dilde Aşk**'ta Onur ve Zeynep; **Aşk Tesadüf-**

İeri Sever'de Özgür ve Deniz karakterlerine ve yaşadıkları ilişkilere göz attığımız zaman **Başka Dilde Aşk** dışında en genel ifadesiyle kadınların erkekler için yaptıkları fedakarlıklar karşımıza çıkar. **Aşk Tutulması**'nın Pınar'ı, kariyerinden vazgeçer ve işsiz kalır. Filme göre kadının çalışması "namus"u açısından tehlikelidir. **Aşk Geliyorum Demez**'de de Gözde, sahip olduğu üst sınıf yaşam standartlarından vazgeçerek Ali'nin hayatına uyum sağlar. Filmin başında *"Ben bu işi yapmayacağım"* diye bağırın Ali'nin de kucağında oğluyla, babasının işini yaptığını görürüz. **Murat Şeker**, iki filminde de ailelerin uygun gördükleri geleneksel değerler çerçevesinde yaşama gerekliliğini meşru kılar.

Acı Aşk'ta Orhan'ın eşi olma sıfatına sahip olan tek kadın Oya'dır. Oya, mesleğini evinden de yürütebildiği için daha çok özel alan içerisinde tanımlanır ve en önemlisi *"Ben sadakati iki kişilik yaşarım."* sözlerinde somutlandığı üzere eşine sadakatsizlik hakkı veren bir kadındır. **Başka Dilde Aşk** ele alınan filmler arasında toplumsal cinsiyet rollerine ve aşka geleneksel değerlerin dışında yaklaşımıyla dikkat çeker. Aşk, filmin kadın karakteri Zeynep için özgürleşme ve politize olmayla sonuçlanır. Aşk, hem Onur hem Zeynep için fedakarlıktan çok dayanışma ve mücadeleyi içeren bir sürece işaret eder.

Aşk Tesadüfleri Sever'de halihazırda bir ilişkisi olduğu halde çocukluk aşkıyla birlikte olan oyuncu bir kadının cezalandırılmasını izleriz. Deniz'in hayatta var olmasının tek nedeni bir gün Özgür'e ihtiyacı olan kalbi vermekten ibarettir.

Dipnotlar

¹ Görkem Özizmirli, Orta Sınıf Hikayeleri, Birikim; Ağustos- Eylül, 2011, s:268-269 sf 19-20.

² Ünsal Oskay, Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Der Yayınları; İstanbul, 2000, sf 110.

³ Tania Modleski, Hınçla Sevmek Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi, çev: Yavuz Alogan, Pencere Yayınları; İstanbul, sf 15.

⁴ Modleski, age sf 15 ve 16.

⁵ Modleski, age sf 35.

⁶ Modleski, age sf 39.

⁷ Modleski, age sf 41, 42 ve 43.

⁸ Shulamith Firestone, Cinselliğin Diyalektiği, çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul 1993, sf 157.

⁹ Firestone, age. sf 158.

¹⁰ Janice Radway, Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Seveda Romanı Okumanın İşlevi, Kadın ve Popüler Kültür; der. ve çev. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark, Ark Yayınevi, Ankara, 1995. sf 143.

¹¹ Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınları, Ankara 1994, sf 179.

¹² Abisel, age 127.

¹³ If You Go Away, Jacques Brel'in 1959 yılında yazdığı Ne Me Quitte Pas adlı Fransızca şarkının İngilizce versiyonudur. İngilizce versiyonun sözlerini Rod McKuen yazmıştır. Ne Me Quitte Pas beni terketme anlamına gelirken, If You Go Away eğer terk edersen anlamındadır. Şarkının her iki versiyonunun da birçok yorumu bulunmaktadır.

¹⁴ Şebnem Ferah'ın Hoşça Kal adlı şarkısından.

ALMAN RAF'IN POLİTİK SİNEMADA TEMSİLİ

evin doğan

Politik sinema, genel olarak politik olayları, sorunları veya kişileri konu edinen sinema olarak tanımlanır. Konu politik olay ve olgulardan seçilirken, sosyal, ekonomik, kültürel verilerden yararlanır; tarihsel veya güncel olaylar yeniden kurgulanıp seyirciye aktarılır. Politik sinemanın konusunu genel olarak, tarih, savaş, darbe, devrim, insan hakları, toplumsal hareketler ve eylemler oluşturur. Ancak politik sinemayı sadece konusu itibarıyla politikayla temas eden sinema olarak tanımlamak, sinema ve politika ilişkisinin açıklanmasında yetersiz kalır. Politik sinemanın anlatı biçimi, kime neyi, niye ve nasıl anlattığı, kurgusu, kullandığı müzik, dil, oyuncu ve mekan seçimi gibi unsurlar açısından da değerlendirilmesi gerekir. Sinemada sadece temsil edilen konu değil, kurgu ve biçim de sinemanın politika ile ilişkisini ortaya koyar.

Sinemanın toplumsal içeriği ile görsel ve işitsel olarak kitlelere ulaşabilme özelliği, siyasetin ilgisini çekmiş ve ideolojinin aktarılması, yayılması ve yeniden üretime sunulması için bir araç olarak görülmüştür. Sinema iktidarlar tarafından egemen ideolojinin topluma sunulduğu bir araç olarak kullanılmıştır. Zira 19. yüzyıldan itibaren politik ve ekonomik iktidarı ele geçiren burjuvazi, kendi yaşam tarzını ve ideolojisini sanatsal ve kültürel ürünlerde de egemen hale getirmiştir. İktidarlar tarafından doğrudan veya dolaylı olarak perdeye aktarılan filmlerle, sanatın estetik ve yaratıcılık unsurları da kullanılarak egemen ideoloji yeniden üretime sokulur, izleyiciler tarafından alınılması sağlanır.

Sinemanın ideolojik biçimlenmesindeki çıkış noktası propaganda olgusudur. *Devletlerin politik ve iktisadi örgütlenmelerdeki ilk başvurdukları yöntem bir propaganda filmi çekerek sinemalarda geniş kitlelere mesajlarını ulaştırmak olmuştur.*¹ Nazi Almanyası'nda **Joseph Paul Goebbels** (1897-1945) başkanlığında kurulan Aydınlanma (Eğitim) ve Propaganda Bakanlığı'nın çalışmaları, egemen ideolojinin sinema aracılığıyla kitlelere ulaştırılma çabasının örneği kabul edilir. **Goebbels** güdümünde **Arnold Franck** ve **Luis Tranker** gibi yönetmenler tarafından yapılan Nazi propagandasını içeren filmler, devletin ideolojisini yaymak için birer araç olarak kullanılmıştır.² Özellikle **Leni Riefenstahl**'ın *İradenin Zaferi* (Triumph des Willens, 1935) adlı filmi, bu dönem içinde ön plana çıkmaktadır. Film için 120 kişilik bir ekip kurulmuş ve çok sayıda kamera kullanılmış, sınırsız bütçeyle Nazi propagandasının en iyi şekilde yapıldığı filmlerden biri olarak tarihe geçmiştir.



Almanya örneği dışında Hollywood Sineması olarak nitelendirilen ABD yapımı filmler de, sinema ve ideoloji ilişkisi açısından önemli bir inceleme alanıdır. Ancak, Hollywood sinemasında, egemen ideolojinin açık propaganda biçimlerinin dışında, farklı biçim, kod ve göstergelerle aktarımı da söz konusudur. Filmin anlatısı ve söyleminde bazen açıkça, bazen de örtülü olarak yer alan egemen ideoloji, izleyicinin gündemine oturtulur; onayına sunulur ve böylece kendisini süreklileştiren biçimde yeniden üretim imkanına kavuşur.

Kültürel temsiller üzerinde söz sahibi olmak iktidarlar için egemen ideolojinin sürekliliği ve meşruluğu açısından önem taşır. Ancak sinema egemen ideolojilere muhalefet eden vazgeçilmez bir kaynak da oluşturur. Sinema aynı zamanda, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından önem taşıyan bir kültürel temsil alanı ve ideolojik mücadele alanıdır. Alternatif ideoloji ve sinemadan bahsederken, "Politik Sinema" tanımıyla ilişkili olan ve bu tür altında gösterilebilen Devrimci Sinema, Bağımsız Sinema ve Üçüncü Sinema'ya dikkat çekmek gerekir. Devrimci Sinema, Bağımsız Sinema ve Üçüncü Sinema'ya ilişkin farklı tanımlamalar yapılsa, onlara farklı içerikler yüklense de, ortak nokta egemen ideolojiyi eleştiriyor olmalarıdır.

RAF'ın Sinemada Temsili ve İdeolojik Eksen

Bu yazıda ise birer politik sinema örneği olan, ancak egemen ideolojiyi yeniden üreten iki film üzerinden muhalif veya bağımsız gibi görünen ancak arka planda yine egemen ideoloji kodlarını barındıran yapılanmaya dikkat çekmeye çalışacağım. Alman Kızıl Ordu Fraksiyonu'nu konu edinen bu iki filme geçmeden önce adı **Rote Armee Fraktion** olan ve RAF şeklinde kısaltılan örgütlenmeye genel olarak bakmak gerektiği kanısındayım.

RAF, 1960'lı yıllarda öğrenci hareketi içerisinde çıkmış ve Almanya siyaset sahnesinde uzun dönemli etkiler yaratmıştır. Marksist bir temele oturan RAF, Almanya'da Nazi dönemi politikalarına karşı toplumsal tepkinin yeterliliğine de bir eleştiridir. *Alman öğrenci hareketindeki toplum ve devlete karşı isyan, ergenlik dönemlerine 1930 ve 40'lı yıllarda girmiş olan iktidardaki kuşağa yönelik nefretle beslenmiştir. Bu isyan kimi zaman devlet aygıtına karşı radikal bir mücadelenin doğmasını ve bunun anti-emperyalist mücadeleyle özdeşleşmesini mümkün kılmıştır. Toplumdan böylesine bir kopuş aynı zamanda Alman tarihinden de kopuştur.*³



Der Baader Meinhof Komplex (2008) ve **Baader** (2002) filmleri, Almanya'da şehir gerillası mücadelesi yürüten ve 1960-1970 yıllarındaki eylemleriyle ses geti-

ren gençlik örgütü RAF'ı ve aynı dönemde yaşanan olayları anlatan tarih filmleridir. "Tarih Filmi" kategorisinde değerlendirilebilen filmler, bir dönemin politik hareketlerini, olaylarını veya kişilerini ele alır. Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, söz konusu filmlerde, tarihin ne kadar gerçekleri yansıtabileceği, egemen ideolojiden, öznellikten ve yanlılıktan ne kadar yalıtılabileceğidir. Çünkü tarih filmleri, aynı tarihe farklı bakış açıları nedeniyle farklı söylem ve ideolojiler üretebilmektedir. Burada ön plana çıkan başka bir unsur yönetmenin bakış açısıdır. *Bakış açısı, yönetmenin filmsel anlamı kurarken seçtiği dünya görüşü, çevresine ve olaylara nasıl baktığı, filmsel anlatı kurarken seçtiği konu, kamera, ses, renk ve aydınlatma düzenlemeleri ve simgesel anlatımları öznel ve dolayısıyla ideolojiktir.*⁴



Bir Uli Edel filmi olan **Der Baader Meinhof Komplex**, Almanya'da gazetecilik ve yazarlık yapan, son olarak da **Der Spiegel** dergisinin genel yayın yönetmenliğini üstlenen ancak 2008 yılında görevden alınan **Stefan Aust**'un çok satanlar listesinde yer alan aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. **Aust** kitabı ya-

zarken eski bir RAF üyesiyken infaz edileceği iddiası ile örgütü terk eden **Peter Homman** ile çalışmıştır.⁵ "En pahalı Alman filmi" şeklinde medyaya yansıyan filmin yapımcısı ise, **Hitler**'i insani özellikleriyle tasvir eden **Çöküş**'le tartışmalar yaratan **Bernd Eichinger**'dir.⁶

81. Oscar Ödülleri'nde yabancı film dalında aday olan filme konu olan örgütün ismi RAF olmasına rağmen, dönemin hükümet yetkilileri ve ana akım medyanın kullandığı "Baader Çetesi", "Baader Meinhof Grubu" gibi nitelendirmeler dikkat çekicidir. RAF'ın gerek dönemin Alman makamları, gerekse **Springer** başta olmak üzere ana akım medya tarafından bu isimlerle anılmasının, RAF olgusunun siyasal boyutunu yok saymak, muhattap kavramını ortadan kaldırmak, değersizleştirmek ve kimliksizleştirmek amacıyla kasıtlı yapıldığı savunulmaktadır.

Der Baader Meinhof Komplex, **Ulrike Meinhof** ve ailesinin Sylt Adası'nda 1967 yılında yaptığı tatil görüntüleri ile başlar. İran Şahı **Pehlevi** ve eşinin Almanya'ya gerçekleştirdikleri ziyaret üzerine yapılan protesto gösterileri, yaşanan gerginlikler, bu atmosfer içerisinde **Meinhof**, **Baader** ve **Esslin** öncülüğünde kurulan RAF ve militanların yaptığı eylemler, suikastler filmde ele alınır. RAF'ın öncü kadrolarının tutuklanmaları ve yargılanma süreçleri ile devam eden film **Andreas Baader**, **Gudrun Ensslin**, **Jan-Carl Raspe** ve **Irmgard Möller**'in aynı gün hücrelerinde ölü bulunmaları ve ardından ikinci kuşak bir militanın ölüm nedenlerinin intihar olduğunu açıklaması ile sona erer.

Filmde, döneme ait gerçek görüntü ve fotoğraflar kullanılır; gerçek zaman ve mekanın göstergelerine yer verilerek, kurmaca-belgesel izlenimi yaratılır. Bir dönem aktarıldığı için olaylar geleneksel anlatı yapısına uygun olarak kronolojik zaman çizelgesiyle anlatılır. Aynı zaman içinde farklı yerlerdeki eylemler ve etkinlikler gösterilip, ileri atlamalar yapılarak zamanın parçalanmışlığı aktarılır. Farklı mekan ve zamanlar, yazılar ile özellikle vurgulanır. Bir yandan cezaevlerinde açlık grevleri yapılırken, aynı zamanda dışarıda gerçekleşen protesto gösterilerinin sunulması, Almanya'da yapılan gösterilerle paralel olarak tüm dünyada gerçekleşen olayların aktarılmasını sağlar Filmde, zaman-dizimsel atlamalar ve kırılmalardan oluşan bir anlatı tekniğiyle, seyirciyi içine almayan, olay ve eylemlerle özdeşleşmesine izin vermeyen ve dolayısıyla seyirciyi uzakta tutan bir yapılanma meydana getirilir.

Filmde, gerçek zaman ve mekan göstergelerinin kullanılmasının yanı sıra gerçek isimlerin ve olayların aktarılması ile döneme tanıklık edildiği hissi yaratılır. Diğer yandan dekor tasarımları, ışıklandırma ve ses kullanımı da günlük gerçeğe en yakın şekilde oluşturulmuştur. Ancak **Gérard Genette**'e göre bir anlatı -ne kadar gerçekçi olursa olsun- aslında gerçekliği taklit edemez; ancak bir anlatıcıdan doğan kurgusal bir dil edimi yaratır. Anlatı, gerçek ya da kurgusal bir öyküyü "temsil etmez"; onu "nakleder" yani dil vasıtasıyla ifade eder. *Hiçbir anlatı, olay ve olguların aynısı olamaz, anlatıcının düşünsel ve ideolojik bakış açısını yansıtır.*⁷ Dolayısıyla filmde "gerçeklik" öğelerinin kullanılması, filmin tümüyle gerçekleri yansıttığı anlamına gelmez. Filmde, yer alan tüm olay ve olguların tarihsel karşılığı, ancak dönemin tanıkları üzerinden net bir şekilde anlaşılır.

Der Baader Meinhof Komplex'te anlatıcı, öyküde yer alan bir karakter değildir. Anlatıcının film içerisinden bir karakter olmaması, filmin nesnel olarak yapıldığı izlenimi uyandırır. Ancak filmin nesnel anlatı biçimiyle kurulmuş olması, işlenen konuya objektif yaklaşıldığı anlamına gelmez. Anlatıcının söylemi, filmin hem ge-

nel yapısında hem de detay sahnelerinde ortaya çıkar. Tarihle bir yüzleşme olarak değerlendirilen filmde, siyaset ve adalet mekanizmasının, şiddeti doğuran koşulları anlamadaki yetersizliğine dikkat çekilir. Dönemin Alman hükümeti ve kurumlarının politikalarının irdelendiği filmde, özellikle polis güçlerinin göstericilere yönelik aşırı şiddet kullanması, yargılama süreç-



lerinde mahkemelerin örgüt militanlarına yönelik sert tavrı eleştirilir. Ancak film her ne kadar, dönemin hükümeti ve güvenlik güçlerine yönelik eleştiri içerse de, filmin anlatıcısının söylemiyle, RAF'ın eylem ve etkinliklerinin yarattığı yıkım ve tahribatlara dikkat çekilir. Bu, heyecanlı, maceraperest, ütopyacı gençlerden oluşan

RAF'ın kontrolsüz ve dağınık yapılanması ve bunun sonucu olarak ülkede yarattığı tahribatlar ve yıkımlar, çok sayıda şiddet, patlama, suikast eylemi sahneleriyle seyrincinin dikkatine sunulur.



Ulrike Meinhofun dönemin ana akım medyasına yönelik protesto gösterisi sırasında bir polis tarafından gözaltına alınmak istenmesi üzerine, polis amiri "Bu bayan gazeteci **Ulrike Meinhof**, onu tanımıyor musun, bırakın" sözleriyle polisi azarlar. Bu sahne, filmin söylemindeki dikkat çekici kısım; zira **Meinhof** üzerinden sistem karşıtlarının şiddet ve

silaha başvurmadan salt teorik alanda mücadele yürütmesi gerektiği vurgulanır, aksi halde hiçbir mücadele yönteminin meşru sayılamayacağı, "terörist" olarak nitelendirileceği mesajı verilir. **Meinhof**un illegal yaşamının ardından polislerce yakalanmasını anlatan sahnede de, benzer bir içerik bulunur. **Meinhof**, bir yandan çocuklarını kaybetmesi, diğer yandan illegal yaşamın zorlukları nedeniyle bunalmış ve yıpranmış bir haldedir ve sürekli ağlayan bir kadındır.

Dönemin öne çıkan bazı olaylarının sunum biçimi de, filmin bakış açısı ve ideolojisi hakkında bilgi verir. Örneğin, İran Şahı ve eşi Farah Diba ziyareti sırasında yapılan protesto gösterileri sırasında **Behno Ohnesorg** adlı gencin öldürülmesi, dönemin resmi makamlarının bakış açısından perdeye yansır. Çünkü filmde polis memuru Kurras'un kontrolsüz şekilde açtığı ateş sonucu Ohnesorg'un hayatını kaybettiği aktarılır, olay tesadüfe veya kazaya bağlanır, öyle olmazsa bile Kurras'ın tanık ifadelerine rağmen çıkarıldığı mahkemece serbest bırakılması, protesto gösterilerine katılan çok sayıda gencin ise tutuklanarak cezaevine gönderilmesi filmde yer almaz.

Alman öğrenci hareketi olan SDS'nin lideri **Rudi Dutschke**'nin uğradığı suikast, bireysel bir eylem olarak gösterilir, sağ görüşlü bir gencin komünizme tepkisinin sonucu saldırının gerçekleştiği aktarılır. **Dutschke**'yi vuran gencin, polislerle girdiği çatışmada öldürülmeden önceki son sözleri "Komünistlere dayanamıyorum" şeklindedir. Dolayısıyla **Ohnesorg** ve **Dutschke**'nin uğradığı saldırıların arka planına ilişkin herhangi bir bilgi aktarılmaz, böylece saldırıların planlı bir şekilde yapılabilme ihtimali ortadan kaldırılır.

Filmin son bölümünde, RAF militanlarının cezaevinde intihar ettiği iddiası RAF'ın ikinci kuşak militanlarından bir kişinin ağzından verilir. Böylece, dönemin hükümeti ve medyası tarafından yapılan açıklama doğrultusunda, RAF kadrolarının ce-

zaevinde öldürülmediği, intihar ettiği tezi savunulur. Gerçekte “kolektif intihar” olarak açıklanan ölümlere ilişkin kuşkular devam etmektedir. Çünkü, tutukluların iletişim yasağı mutlak bir tecrit haline dönüşmüş, avukat ve aile görüşleri iptal edilmiş, gazete ve mektuplar yasaklanmış, tutukluların kendi aralarında haberleşmeleri yasaklanmıştır. Bu şekilde kolektif intihar kararını nasıl aldıkları sorusu gündeme gelmiştir. Filmde ise hücrelerde bulunan el radyoları aracılığıyla, RAF militanlarının son yaptığı eylemin de başarısız olduğunu öğrenmelerinin ardından ümitlerini tamamen yitirmeleri üzerine intihar ettikleri anlatılır.

Dönemin tanıklarından olan ancak filmde intihar ettiği aktarılan **Irmgard Möller**’ın anlatımları da gerek **Ulrike Meinhof**, gerekse diğer RAF militanlarının intihar ettiği iddiasını yalanlar. RAF’ın ilk kurucu militanlarından biri olduğu gerekçesiyle tutuklanan ve yaklaşık 22.5 yıl cezaevinde kalan **Möller, Ulrike Meinhof**’un intiharına ilişkin şunları aktarır⁸:

1972 yılının başlarında bir gazete-
de **Ulrike**’nin intihar ettiği haberi
çıkmişti. İntihar nedeni olarak da
Ulrike’nin yoldaşlarıyla anlaşmaz-
lığa düşmesi verilmişti. Ama o sı-
rada **Ulrike** benim yanımdaydı ve
haberi beraber okumuştuk. Bu ha-
beri çok tehlikeli bulmuştuk. Cezae-
vinde **Ulrike** ölü bulunduğu da
aynı haber gazetede çıktı. Uluslar
arası bir komisyon cezaevinde in-
celemeler yaptı. Kendisini astığı
iddia edilen havlu ile yapılan denemelerde, bunun bir insanı taşıyamayacağı ve
hemen koptuğu belirlendi. Yani **Ulrike**’nin kendini o havluyla asabilmesi mümkün
değildi. Doktorların araştırmaları sonucunda **Ulrike**’nin boynunun asılmadan önce
kırılmış olduğu ortaya çıktı.



Hüseyin Karabey’in *Sessiz Ölüm* (2001) adlı belgesel çalışmasında cezaevle-
rindeki tecrit uygulamalarına ilişkin röportaj veren **Möller**, diğer RAF militan-
larının intihar ettiği iddiasını da yalanlamıştır. Aynı gece, bulunduğu hücrede
kendisinin de vücudunun çeşitli yerlerinden bıçaklandığını anlatan **Möller**’in
aktarımları şöyledir:

RAF, İşverenler Sendikası Başkanı **Schleyer**’i kaçırmıştı. 2. Dünya Savaşı’nda
Çekoslovakya’yı işgal eden kuvvetlerin komutanı **Heidrich**’in asistanıydı, eski bir
Nazi’ydi yani. Alman hükümeti ve polisi **Schleyer**’i kurtarmaya çalışıyordu. Bu sü-
rece bir son vermek için Filistinli bir grup Lufthansa uçağını kaçırdı. Yani elimizde
baskı aracı olarak **Schleyer** ve Lufthansa uçağı vardı. Uçak bazı havaalanlarına
uğradıktan sonra Somali’ye indi. Somali başkanı Etiyopya’yla savaş halinde oldu-

*ğu için Alman hükümetine kendini sattı. Alman özel timleri uçağa girdi, yolcuları dışarı çıkardı ve Filistinli grubun üyelerini öldürdü. Aynı gece Stammheim'a girerek **Gudrun, Andreas ve Jan**'ı öldürdüler. Ben de ağır yaralandım. Göğsüme birçok bıçak darbesi almıştım. Hastanede kendime geldim, diğerlerinin öldüğünü orada öğrendim. Gazetelerde hemen ertesi günü tutukluların intihar ettiği haberi çıktı. Neden olarak da morallerin bozulmuş olması gösterildi. Bugün bile söyledikleri bu. Tabi bu doğru değildi.*

RAF militanlarının ölümlerine ilişkin resmi raporlardaki çelişkiler de dikkat çekici. Rapora göre, **Baader**'in ölümüne yol açan kurşun ensesinden girip alından çıkmıştır, solak olmasına rağmen sağ elinde barut izi bulunmuştur. Tüm adli tabipler, intihar eden kişilerin ellerindeki silahı düşürdükleri konusunda hemfikir olmasına rağmen **Jan Carl Raspe**'nin silahı elindedir. Son olarak **Ensslin**'in vücudunda kuşku uyandırıcı kan oturmaları gözlenmiştir.¹⁰

Filmde ayrıca, RAF'ın eylemlerinde ve etkinliklerindeki düzensizlik, kontrolsüzlük ve dağınıklık ön plana çıkarılır, örgütün öncü kadrolarının kişisel özellikleri ve psikolojik ruh hallerinin örgütsel kararları ve eylemleri belirlediği izlenimi yaratılır. Şiddet, patlama ve yangın görüntülerinin ön planda olduğu filmde, özellikle bazı suikast sahnelerinde, militanların bir şov gösterisi şeklinde eylemler yapması gerçeklik imajını sorgulatır.



Filmde derinlemesine karakter tahlilleri yapılmaz, izleyicilerin film kahramanlarına kendisini yakın hissetmesi veya özdeşleşmesi engellenir. Filmde ön plana çıkan karakterler, Meinhof, Baader ve Esslin'dir. Onların, bazı diyalogları ve davranışları ile karakter yapılarına dair fikir oluşturulur. Filmde Meinhof, ideolojik-politik



düzeyi yüksek entelektüel bir kadındır, ancak ailesi ve siyaset yaşamının getirileri arasında ikilemler ve gerilimler yaşamaktadır. Meinhof'un özellikle illegal yaşama geçişi, çocuklarını kaybetmesi ve son olarak cezaevi süreci, psikolojisinin bozulduğunu göstermektedir. Bir yandan Meinhof'un bir duruşmada, cezaevi koşulları ne-

deniyle sağlıklı savunma yapamayacakları ve bağımsız doktor heyetinin muayenesinden geçmeleri gerektiği ifadeleri yer almakta, ancak diğer yandan özellikle grubun diğer üyeleriyle yaşadığı anlaşmazlık, tartışma ve gerilimlerin psikolojisini etkilediği ve hatta RAF militanlarının dahi Meinhof'u öldürmüş olabileceği mesajı verilmektedir. Ancak bu konuda cezaevi psikologu **Prof. Jarmer**'in filmde yer bulmayan şu yorumu dikkat çekicidir:

*Tutukluya dayatılan psikik yük, mutlak tecrit halinin kaçınılmaz kıldığı ölçüleri fazlasıyla aşıyor. Deneylerin gösterdiği gibi, tutuklular katı tecrit uygulamasına sınırlı bir süre boyunca katlanabilirler. Tutuklu **Ulrike Meinhof** bu sınırı aşmış durumda, çünkü pratikte her türlü çevre algılamasından kopmuş.¹¹*

Filmde, RAF'ın kurucusu ve önderlerinden kabul edilen Baader de, hırslı, heyecanlı ve azimli bir gençtir. Ancak Baader'in kontrolsüz, agresif, kaba ve bencil yönleri dikkat çekmektedir. Baader'in grubun diğer üyeleriyle birlikte çaldıkları arabalarla aşırı hız yapmaları, bir yandan alkol alırlarken diğer yandan çevreye rastgele ateş açmaları dikkat çeken sahnelerdir. Baader'in cinsiyetçi yaklaşımlarının da öne çıktığı



filmde, cinsiyetçi küfürlere yer verilmekte, "Siz karı milleti, sizin hak arayışınız sadece kocalarınıza bağırsınızdan mı ibaret" veya "Bu karılar ne istiyor birbirlerinden" şeklindeki sözleriyle erkek egemen anlayışa sahip olduğu aktarılmaktadır. Baader'in bu cinsiyetçi ifadelerine muhatap olan kadınlardan biri Meinhof, diğeri Gudrun Esslin'dir. Filmde sık sık Baader'in otoriter ve baskıcı yapısı ile çatışan, Meinhof'un daha önce yazdığı şu sözler, filmle örtüşmemektedir:

Andreas, Che'nin "Gerilla grubun kendisidir" dediği kişidir. Son 5 yıldır Andreas'tan çok şey öğrendik, çünkü o bizim için örnekti; yani mücadelenin, yine mücadelenin, hep mücadelenin öğrenilebileceği biriydi.¹²

Filmde dikkat çeken bir diğer karakter olan Esslin, RAF'ın kurucularından biridir. Teorik-ideolojik yönü güçlü olan Esslin, "devrim mücadelesinin fedakarlıkları"nı göze alarak bebeğini ailesine bırakacak kadar soğukkanlı, cesaretli, kendine özgüveni tam bir kadındır. Ancak diğer yandan, özellikle Baader sözkonusu olduğunda, "erkeğinin yanında yer alan ve onu her koşulda destekleyen" klasik bir kadın rolündedir. Filmde Esslin küvette çıplak bir şekilde yatarak kitap okurken, gruba katılmak için kendisiyle tanışmak üzere yanına gelen genç erkeğin küvete girmesini isteyişle, dönemin gençlerinin özgürlük anlayışının ahlaki açıdan sorgulanmasına kapı aralamaktadır.

Sonuçta, Baader'in kaba, cinsiyetçi, egoist ve ihtirashı yapısı ve yoğun küfürler kullanması, Meinhof'un bunalımlı ve ikircikli halleri, Esslin'in bir yandan güçlü bir kadın portresine sahipken diğer yandan Baader'in gölgesinde kalması ve "ahlaki" açıdan sorgulanabilecek bir karakter çizmesi, gerçek hayatta RAF militanlarına öykünmenin veya onları birer devrimci militan olarak görmenin ve karakterlerle özdeşlemenin önüne geçerek engeller.

Baader'de Yeniden Yaratılan Gerçekler

Baader filmi de, **Christopher Roth**'un yönetmenliğinde ve yapımcılığında 2002 yılında Almanya ve İngiltere'de çekilmiş bir filmidir. **Andreas Baader**'i merkezine alan film, RAF'ı bombalama, kundaklama, hırsızlık ve silahlı eylemleri ön plana çıkararak anlatır. 1960'lı yıllara dair gerçek ve kurmaca görüntülerin arka arkaya yüksek tempolu müzik eşliğinde sunumu ile başlayan filmin ilk sahnelerinde, Baader'in trafik kontrolü sırasında polise ateş açması yer alır.



Olaylar geleneksel anlatı yapısına uygun şekilde kronolojik zaman çizelgesiyle aktarılmaz. 1972 yılında Baader'in trafik kontrolü sırasında polis memuruna ateş açması sahnesiyle başlar ve ardından 1967 yılına dönülerek RAF'ın kuruluş süreci anlatılır. Geri dönüşlerin sık sık yapıldığı filmde, olaylar anlatım veya değerlendirmelerden sonra perdeye yansır. Zaman-dizimsel atlamalar ve kırılmalar içinde kullanılan anlatı tekniği ile seyirci ve olaylar arasında mesafe oluşturulur.

Filmde gerçek fotoğraf ve görüntüler kullanılmakta, böylece "gerçeklik" vurgusu yapılmaktadır. Siyah beyaz ve renkli görüntülerin bir arada kullanıldığı filmde, alt yazı olarak geçen zaman ifadeleriyle "gerçeklik" vurgusu desteklenir. Ancak mekan ve zaman vurgusuyla gerçeklik hissi yaratılsa da, olaylar gerçeklikten bağımsız şekilde anlatılır.



Filmin ilk sahnesinden itibaren olay ve olgular, yeniden yaratılarak veya farklı yorumlanarak perdeye yansır. İlk sahnede 1972 yılında Baader'in trafik polisini hiçbir çatışma ve gerginlik olmadan, sadece kimlik kontrolü yaptığı için vurması gerçeklikle örtüşmez. Çünkü olay, 1970 yılında gerçekleşmiş, trafik polisinin **Baader**'i gözaltına almasıyla sonuçlanmıştır.

Filmin son sahnesinde de gerçeklikten kopulmuş, yeni bir tarih yaratılmıştır. Örgütün kurucularından **Andreas Baader**, Stammheim Cezaevi'nde **Gudrun Ensslin**, **Jan-Carl Raspe** ve **Irmgard Möller** ile aynı gün hücrelerinde ölü bulunmasına rağmen, filmde cezaevi süreci yer almamaktadır. Çünkü filmde Baader cezaevine girmeden önce polislerce öldürülmüştür. Filmin final sahnelerinde Baader, başka bir RAF militanı ile hazırladığı bombaları almak üzere girdiği garajda polisler tarafından kuşatılır. Polislerin teslim ol uyarısı üzerine elinde silahla garajdan çıkan Baader'i, polisler etkisiz hale getirmek için bacağından vurur. Baader elindeki silahı yere atar ve teslim olacaktıymış gibi yapar. Ancak belindeki iki silahı çıkaran Baader, etrafa ateş açmaya başlar. Onlarca polis aynı anda ateş açarak onu öldürür. Baader kanlar içinde yere düşerek, hayatını kaybeder. Ölmeden önce söylediği son cümleler ise şunlardır: "Kızım ile konuşmak istiyorum", "Kitap yazmak istiyorum", "Öldürmek korkunç bir şey ancak bu dünyayı değiştirmenin tek yolu öldürmek", "Silahlar ateşlensin."

Genette'nin "nesnel anlatım" şeklinde nitelendirdiği tarza uygun olarak, anlatıcı öyküde yer almaz. Anlatıcının söylemini ise "terör", "şiddet" ve "maceracı gençlik" oluşturur. RAF, uyuşturucu bağımlısı, hız tutkunu, deli dolu, şiddeti savunan bir grup gencin kurduğu ve ülkeyi altüst eden terörist bir örgüt olarak yansıtılır. Baader öncülüğünde bir araya gelen gençler, ideolojik ve politik derinlikten uzak, bilinçsiz ve kontrolsüz, heyecan ve macera arayan, lümpen kişilerdir. Gençler sisteme olan öfkesini, yakıp yıkararak, banka soyarak ve sonunda silah kullanarak ifade etmektedir. Bu gençlerin sonu da ya cezaevi ya da ölümdür. RAF militanlarına ilişkin yapılan araştırmalar, gençlerin filmde yansıtılan şekliyle bilinçsiz, lümpen, macera arayışında olan bir grup olmadıklarını, belli bir düzey üzerinde öğrenim gördüklerini, mali ve kültürel bakımdan iyi konumda olan toplumsal bir çevreden gelmiş olduklarını gösterir. 24 RAF militanı üniversiteye girmiş, bunlardan 5'i gazetecilik ve avukatlık gibi mesleklere adım atmışlardır. Geriye kalan ikisi de avukat ve doktor olmak için gerekli eğitimi tamamlamıştır.¹³



Dönemin egemen yaklaşımının ifadesi olan "terörizm" filmin merkezine oturtulur, örgütün politik-ideolojik üretimleri görmezden gelinir. Hamburg Bölgesi Anayasayı Koruma Örgütü Başkanı **Horchem**'in şu sözleri, ideolojik ve politik mücadelelerin salt terör veya şiddet olarak yansıtılmasının önemini açıklar:

Ulrike Meinhof tarzı yeni ideologların çıkmasına izin vermeyerek, terörün ömrü kısaltılabilir. Tabii bu grup üyelerinin, faaliyetleri süresince kendilerinin sıradan suçlular olduklarının ve ideolojik bir temellerinin bulunmadığının farkına varmaları kaydıyla. Ancak bu şekilde terörist niyet, bu suç enerjisi ortadan kalkabilir.¹⁴

Horchem'in açıklamasında belirttiği üzere, filmde Baader, iktidar düşkünü, otoriter, baskıcı, agresif ve kontrolsüz bir karakter olarak yansıtılır. Araba ve hız tutkunu olan Baader, hırsızlığı da heyecan ve eğlence olarak gördüğü için sık sık son model ve lüks araba çalar. Uyuşturucu ve içki bağımlısı olarak gösterilen Baader'in, "kafa ilacı" dediği hapları, zaten diğer grup üyeleri de kullanır.



Filmde, Baader dışındaki RAF militanları derinlemesine incelenmez, sadece Ensslin ve kısmen de olsa Meinhof ön plana çıkar. RAF militanları arasındaki diyaloglar yüzeysel, derinliği, politik ve ideolojik içeriği olmayan niteliktedir. Özellikle Ensslin'in ideolojik ve politik birikimi değil, Baader ile yaşadıkları duygusal birliktelik ön plana çıkarılır. Ensslin, Baader'in sevgilisi ve her koşulda sürekli destekçisidir. RAF'ın öncü kadrolarından sayılan, teorik altyapısı ve entelektüel düzeyiyle Almanya'da birçok kesim tarafından tanınan Meinhof da filmde yüzeysel bir karakter olarak ele alınır. Bunalımlı, ikircikli bir profil çizen Meinhof'un örgütteki ideolojik ve politik üretimleri filme yansımaz.

Filmde dikkat çeken diğer karakterler ise Karen ve polis müdürü Kurt Krone'dir. RAF'a yeni katılmanın heyecanını yaşayan 20 yaşında genç bir kadın olan Karen, Baader'e aşık olur. Ancak örgütsel yaşam ve gerilla mücadelesi beklediği kadar kolay değildir. Karen, özellikle illegal hayata geçtikten sonra örgütsel ilişkileri ve eylemleri sorgulamaya başlar ve ayrılma istemini dile getirir. Karen kısa bir süre sonra polislerce girdiği çatışmada öldürülür. Karen karakteri ile illegal örgütlerle temas kuran "masum", "iyi niyetli", "heyecan arayan" gençlerin örgütten ayrılmasının kolay olmayacağı ve bu gençlerin sonunun ölüm olacağı mesajı verilir.

Kurt Krone ise, Batı Almanya'da hükümet adına görev yapan polis müdürüdür. RAF'ı ve özellikle Baader'i takip eden, örgütün ortadan kalkması için hükümetten tam destek alan Krone, aslında mevcut hükümetin değişmesi için RAF'ı fırsat olarak değerlendirir.



Krone, RAF'ın emperyalizme karşı geliştirilecek toplumsal mücadelede, ulusal bilincin oluşması için etkili olabileceğini düşünür. Baader ile görüşme yapan Krone, insan ölümlerinin kitlesel destek konusunda zafiyete neden olacağını söyler ve RAF'ın işlediği cinayetlerin yakalanan fırsatı ortadan kaldırdığını ifade eder.

Bu sahneler ile RAF militanlarının devletin bazı kesimleri tarafından desteklendiği ve hatta yönlendirildiği işaret edilir.

Film, dönem filmi olduğu için tarihsel dekor ve sahneler kullanılmıştır. Baader'in neredeyse film boyunca giydiği kırmızı pantolon, deri veya kürklü paltolar, güneş gözlüğü ve birçok sahnede içtiği sigara veya alkol ön plana çıkan unsurlardır. Bu unsurlar, gençlerde lümpenlik ve küçük burjuva özentisi ve tüketim çılgınlığı imajı sergilemektedir.

Sonuç olarak politik sinema, genel olarak politik olaylar ve etkinlikleri konu edinen sinema şeklinde tanımlanır. Gündelik yaşamda politik sinema, burjuva ideolojisi veya kapitalist sistemin politikaları ve uygulamalarına karşı yapılan alternatif ve muhalif sinema şeklinde algılanır. Ancak egemen ideolojiyi taşıyan, yaygınlaştıran ve meşrulaştıran politik sinema örnekleri de görülebilir. Politik temalı sinemanın egemen ideolojilerden nasıl etkilendiği ve nasıl araçsallaştığını **Der Baader Meinhof Complex** ve **Baader** filmleri açık bir şekilde gösterir.

Dipnotlar

¹ Rıza Kıracı, Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s.60.

² Battal Odabaş, "Propaganda Sineması", <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>, 2010.

³ Anne Steiner, Loic Debray, Kızıl Ordu Fraksiyonu, Avrupa'da Gerilla Mücadelesi', Çev. Ruşen Çakır, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.66.

⁴ Seyide Parsa, Film Çözümlemeleri, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2008, s.68.

⁵ Eser Kaya, RAF: Avrupa'nın Göbeğinde Şehir Gerillaları, Yeni Harman Dergisi, 2009 Haziran Sayısı, s.25.

⁶ "Kızıl Ordu Fraksiyonunun Hikayesi Sinemada", <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/459597.asp>, 2010.

⁷ Bahar Dervişcemaloğlu, 'Gerard Genett'e Göre Anlatı Söylemi' <http://www.egeedebiyat.org/modules>, 2010.

⁸ Hüseyin Karabey, Sessiz Ölüm, Avrupalı Siyasi Mahkumlar Hücreyi Anlatıyor, Video Röportajlar, Metis Siyah Beyaz Güncel Yayınlar, İstanbul, 2002, s.24.

⁹ Karabey, a.g.e., s.24-25.

¹⁰ Steiner, Debray, a.g.e., s.54.

¹¹ Steiner, Debray, a.g.e., s.32.

¹² Steiner, Debray, a.g.e. s.93.

¹³ Steiner, Debray, a.g.e., s.67.

¹⁴ Steiner, Debray, a.g.e., s.34.

İnternet

Battal Odabaş, "Propaganda Sineması", <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>

Bahar Dervişcemaloğlu, 'Gerard Genett'e Göre Anlatı Söylemi' <http://www.egeedebiyat.org/modules>

"Kızıl Ordu Fraksiyonunun Hikayesi Sinemada", <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/459597.asp>

Metin Kazancı, "Althusser İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz", Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi,

<http://ilef.ankara.edu.tr/id/gorsel/dosya/1164634976althusserideoloji.pdf>

KISA FİLM

BAŞAK EMRE İLE KARS ÖYKÜLERİ

söy: ırmak taş

Kars Öyküleri bir proje olarak nasıl ortaya çıktı?

Gezici Festival'in uluslararası bölümü Kars'ta yapılyordu. 2007 yılında, festival kapsamında değişik bir etkinlik yapmak istedik ve bir senaryo yarışması düzenledik. Bildiğiniz gibi genelde yarışma ödülleri karşılığı parasal oluyor. Türkiye'de kısa film çekmenin zorluğunu düşünerek bu ödülle senaryo sahiplerine, filmlerini 35mm formatında, deneyimli bir teknik ekiple ve profesyonel oyuncularla çekme olanağı vermek istedik. Yarışmanın amacına uygun biçimde, kazanan beş senaristin senaryoları, beş ayrı kısa film olarak çekilecek ve bu filmler 'Kars' teması bağlamında bir uzun metrajlı film olarak izleyiciye şunulacaktı.

Çekilecek olan senaryoları nasıl belirlediniz? Teknik ekip, oyuncu vs...nin sağlanmasındaki katkınız nasıl oldu? Bu seçimleri yönetmenlere mi bıraktınız?

Çekilecek senaryoları belirlemek için bir jüri oluşturduk. **Zeki Demirkubuz**, **Önder Çakar** ve **Ümit Ünal**'dan oluşan jüri 100'den fazla senaryo arasından beş tanesini seçti. Teknik ekibi de o dönemde **Zeki Demirkubuz**'un çalıştığı İşler Prodüksiyon oluşturdu. Oyuncuların kimi dostluklarımız sonucunda, kimi projeye inandıkları ve destek olmak istedikleri için katıldılar. Yönetmenler, yönetmen yardımcılarını ve oyuncularını kendileri belirledi. Teknik ekibi biz İşler Prodüksiyon ile belirledik.

Seçici kurul filmlerin yapım aşamasında da katkıda bulundu mu?

Senaryoların belirlenmesinden sonra 2007 yılında Gezici Festival sırasında **Zeki Demirkubuz** ve **Cem Yılmaz** senaristler ile bir atölye çalışması yaparak senaryoları geliştirdiler.

Türkiye'de kısa filme para yatıran, fon sağlayan kişi ve kurumlar yok denecek kadar az. Bu projenin finansını nasıl sağladınız?

Kars Eski Belediye Başkanı **Naif Alibeyoğlu** olmasaydı böyle bir projeyi düşünmezdik bile. Yeniliklere çok açık bir insandı. Yeniden seçilememesi Kars için büyük kayıp oldu. **Naif Bey**'in Kars Belediye Başkanlığı'ndan ayrılmasından sonra, yapım sonrası desteği için Kültür ve Turizm Bakanlığı'na başvurduk. Bakanlığın sağladığı maddi destek ile filmi tamamlayabildik. Bu zor süreçte **Cemal Okan** ve Fono Film'in de çok önemli katkıları oldu.

Filmlerin Kars'da geçiyor olmaları dışında birbirine bağlayan diğer ortak özellikler nelerdir? Sizin özellikle talep ettiğiniz, olmasını istediğiniz ortaklıklar (tema, anlatım özellikleri vs...) oldu mu?

Yönetmenlerden herhangi bir talebimiz olmadı. Yarışmanın ön koşulu 'Konusu Kars'ta geçen kısa film' idi. Konu seçiminde yönetmenler tamamen özgürdü. Biz küçük ayrıntıların filmleri birbirlerine bağlamasını çok istemiştik ne yazık ki gerçekleştiremedik bu isteğimizi. Sanırım bunun için çok daha detaylı bir senaryo çalışması gerekiyordu.

Filme uzun metraj çekmiş olan bir yönetmen de var: Özcan Alper. Kendisini projeye siz mi dahil ettiniz, kendisi mi dahil olmak istedi?

Özcan senaryo yarışmasına *Sonbahar* filmini çekmeden önce katıldı. *Sonbahar* filmini tamamladıktan sonra da *Moto Guzzi*'yi çekti. Bu arada **Emre Akay**'ın da uzun metrajlı filmi olduğunu belirtmekte fayda var.

Hangi festivallerde gösterildi? Gösterildiği festival/festivallerde nasıl geri bildirimler, tepkiler aldınız?

Kars Öyküleri'nin uluslararası ilk gösterimini Rotterdam Film Festivali'nde yapması çok önemliydi. Rotterdam, ilk filmler için çok iyi bir başlangıç. Rotterdam sayesinde daha sonra birçok uluslararası festivale davet edildi. Transilvanya, Kütüs, Saraybosna, Varşova, Beyrut, Hamburg, Vancouver, Valencia, Bratislava, Arpa, Mumbai, İstanbul, Sofya, Ankara ile Boston ve Londra'daki Türkiye Film Festivalleri gibi birçok festivalde gösterildi. Genelde festival gösterimlerinde filmle ilgili çok olumlu eleştiriler geldi. Bazı gösterimlere biz de katıldık ve sorulara yanıt verdik. Özellikle beş kısa filmin bir uzun metraj içinde gösterilmesi, yönetmenlerin ilk filmlerini çekmeleri ve Kars kentinin odak noktası olması her festivalde ön plana çıktı. Yurt dışında Kars kentinin *Kar* romanı nedeniyle tanınıyor olması ve **Orhan Pamuk**'un Nobel Ödülü de ilgiyi ayrıca arttırdı.

Özellikle üzerinde durulan, beğenilen ya da eleştirilen bir film/filmler oldu mu?

Yurt dışında bütün filmlerin eşit düzeyde beğeni aldığını söyleyebiliriz. Filmleri ayrı ayrı kısa film festivallerine de yolladık. **Emre Akay**'ın filmi Türkiye'de iki ödül aldı. **Özcan Alper** ve **Ülkü Oktay**'ın filmleri daha çok çocuk filmleri festivallerinde gösterildi.

Türkiye'de ortak bir tema altında toplanan kısa filmlerden oluşan 'uzun metraj'lı filmlere sıkça rastlamıyoruz. Gösterime sokmak için ne kadar çaba harcadınız?

Aslında filmi gösterime çıkarmak hiç zor olmadı. Tiglon ile görüştük, hemen gösterim tarihini belirledik.

Bu tip başka projeleriniz olacak mı?

Ancak **Naif Alibeyoğlu** gibi insanlarla karşılaşsak.

ARKEOLOJİ

İHTİYAÇ OLAN BİR PARÇA HİMMET

Yıldız - 1948 Yıllık

Tahsin Demiray

Türkiye Yayınevi, Türkiye Basımevi

1948 /82 sahife.

tansu ayşe timuçin



Müdavimi olduğumuz sinema mecmuası **Yıldız**'ın, seneye mahsus, sabırsızlıkla beklenen hususi sayısı nihayet 4 Şubat 1948 tarihi itibariyle kitapçılarda: **1948 Yıllığı**. 1939'da on beş günde bir neşrolmaya başlayan resimli magazin **Yıldız** bu sene on yaşında. Önümüzdeki senelerde haftalık çıkması planlanan mecmua neşir hayatını, öyle görünüyor ki, en az

yedi sene daha sürdürecektir. Hem onuncu sene vesilesiyle hem de henüz bir **Yıldız** mecmuasıyla tanışmamış olanların istifadeleri için mecmuayı bu hususi sayı vasıtasıyla tanıtmak vazifesi hâsıl oldu. İzahata künye bilgileriyle başlayalım: Sahibi ve Umumi Neşriyat Müdürü **Tahsin Demiray**; Yazı İşlerini fiilen idare eden **Sezai Solelli**. Adres: Türkiye Yayınevi Ankara Caddesi No. 36. İstanbul (telefon:23714) Basıldığı yer: Türkiye Basımevi. Fiatı 125 kuruş.

Harf inkılâbından sonra Latin harflerinin ilk tecellisini borçlu olduğumuz Türkiye Yayınevi, 1924'te **Tahsin Demiray** tarafından kuruldu. Yayınevi, **Yıldız**'ın da aralarında bulunduğu **Hafta**, **Çocuk Haftası**, **Ev İş**, **Yavrutürk**, **Binbir Roman** gibi mecmualarla, pek muhakkak ki Türk neşriyat tarihindeki yerini almaktadır. 1903 doğumlu **Demiray**, mesleğe 1922'de Bolu'da neşredilen **Milli Gaye** ile **Dertli** gazetelerine yazarak başladı. **Demiray** gazeteci şahsiyetini bu mecmualara taşırken, siyasi şahsiyetini de iki seneden beri Demokrat Partiye verdiği destekle gösteriyor ve vekillik vazifesine talip olduğu intibasını veriyor.

Yayınevini ehemmiyetle yönetenler ise, **Rakım Çalapala, Cemil Cahit Cem, Sezai Soelli, Oğuz Özdeş** gibi yıldız mecmuacılar. Bu kadro, memleketimiz mecmua tarihine sağladıkları birçok yenilikten mesuldür. Mesela **Çocuk Haftası** ve **Yavrutürk**'ün, istikbalimiz olan talebelerimizin terbiyesindeki tesiri ve okumayı öğrenmeleri için takdim ettiği harikulade imkân aşîkârdır. Muvaffakiyetleri neticesinde yayınevini Türkiye'de ileriki nesiller için efsane olabilecek bir mecmua mektebi haline geldiğini söylersek mübalağa etmiş olmayız.

Ofset baskının 1945'te memleketimize gelişiyle katbekat artan imkânlar, 16x24cm ebadındaki **Yıldız** mecmuasının da şekil olarak cazibesine tesir etmiştir. Bu sayıda da renkli kapak resimlerinin yanı sıra **Esther Williams, Susan Hayward, Stewart Granger, Rita Hayworth** gibi birbirinden şöhretli starların tam sayfa fotoğraflarına yer verilmiş. Mecmuada yer alan metinlerin menşeinin malumatı mevcut olmasa da çoğu fotoğrafın nereden iktisap edildiği öğrenilebiliyor. Mecmua, siyah-beyaz ve renklendirilmiş resimlerin, ilgi çekici bölüm başlıklarındaki grafiksel yazı karakteri kullanımının, renkli çizgi ve grafiklerin ahengiyle hazırlanan bir mizanpaj zihniyetine sahip. Şüphesiz mecmuanın göze hitabında, ilk çizgisini **Akbaba** mizah mecmuasında çıkarmış, bugün **Demiray** gibi Babîâlî'nin önemli şahsiyetleri olan **Sedat Simavi** ve **Faruk Gürtunca**'nın da peşinden koştuğu, kapak, afiş, reklam ağırlıklı çalışan, basın ressamlığıyla meşhur, doğuştan Allah vergisi büyük bir resim istidadına sahip, nadir sanatçılarımızdan **Firuz Aşkın**'ın da büyük hissesi mevcuttur. **Aşkın** Türk resimleme (Frenk tabiriyle illüstrasyon) çalışmalarına Avrupalı bir жанr getirmiştir. "Garip Şeyler" kısmını hazırladığı gibi mecmuada sinema haricinde yer verilen iki hikâyeye de **Aşkın**'ın resimlemeleri "Firuz" imzasıyla eşlik etmektedir. Bu hikâyeler ise **Yavrutürk** mecmuasında da hikâyeleri bulunan **Ekrem Bismil**'in **Unutulan Güller**'i ile **Yeni Sabah**'ta gazetecilik yapmış, **Yavrukurt** gibi çocuk mecmualarına da hikâyeler yazan ve popüler romanlarıyla tanınan **Oğuz Özdeş**'in **Beşinci Kata Kadar**'ıdır.

Yıldız'ın ismi ve bir magazin mecmuası olması itibariyle elbette sinema dünyasının yıldızlarının ve yıldız namzetlerinin, münhasıran Hollywood aktrislerinin resimleriyle süslendiği aşîkârdır. Kısa zaman içinde yıldızlığa yükselmesi beklenen, harikulade muntazam ve güzel vücudu yüzünden 1946 yılının en güzel vücut çizgileri olan kadını seçilen **Marie Windsor** misali veyahut yıldızların kimi zaman da vücut hatlarını gösterecek şekilde vücuda intibak eden esvap tercihleri, mecmuanın takibinde beyefendilerin merakını celbettiğini farz ettirse de, daha fazlasıyla, hanımefendilerin alakasını çektiği düşünülmelidir. Zira, sadece "moda" bölümüyle değil, modayı yaratan bu yıldızların, şıklıklarının, stillerinin, saç modellerinin mecmuadaki tüm fotoğraflar sayesinde gıpta ve hayranlıkla takip edildiği muhakkak. Misal, bluzuyla aynı kumaştan tayyör astarı ve eldivenleriyle **Evelyn Keyes**'i, yeni moda siyah hasır şapkasıyla da **Martha Montgomery**'i eminim sizler de çok sık bulacaksınız.

Hanımların şıklık yarışında oldukları moda sohbetlerine ise yıldızların şaşaalı hususi hayatlarına, perhizlerine kadar aktarılan havadisler refakat ediyor olsa gerek.



Bu manada, enterasan evlenmelere, Hollywood'un çılgın, tuhaf ve hatalı evlenmelerine kurban olan genç kızlara, **Arline Judge**'in beşinci izdivacına, kimin kime vardığına, evlenmek üzere sevişenlere, hem Hollywood'luları hem de seyircileri pek üzen büyük iskandallara sebep olmuş bazı müessif boşanma vak'kalarına, insanı ürkütecek derecede uzun boşananlar listesine ve bu sene-ki çok müessif kayıplara mecmuada yer verilmiş. Hollywood'un bu altın çağına şahitlik eden Amerikan milli dedikodu ajansı köşe yazarlarından, **Sheilah Graham**, bu işe başlayalı beri meşhurlarla olan tanışıklığı ve arkadaşlığı sayesinde katıldığı yemeklerde, partilerde şahit olduklarını kendi ağzından "Unutamadığım Anılar" da duyuruyor. Kendinden maada **Paulette Goddard**'in metaneti sa-

yesinde büyük bir iskandala galebe çaldığını, **Gregory Peck**'in ise büyük bir sükûtu hayale göğüs gerebildiğini buradan öğreniyoruz.

Sadece ilişkileri nezdinde değil, yıldızların gündelik hayat janrları ile ilgili bilgiler de alabiliyoruz. **Esther Williams** Hollywood'a geledi beri 1,5 cm boy atmış, 60 kilo olmuş. Salata sever, saçını kendi yapar ve seyrek koku kullanırmış. İki tane aslan gibi oğul sahibi **Susan Hayward** ise narinliğini korumak için öldürücü jimnastik ve perhizlere girişmiyormuş. Zarafetini muhafaza etmek için vücudun aldığı gıdayı sarf edecek kadar işletmenin kâfi olduğunu söylüyormuş. Elbette hamur işi, ağır tatlı gibi şeyleri itidalle yiyormuş. Vurdulu kırdılı rollerle meşhur, gazetecilerle laubali olmayan yakışıklı **Alan Ladd**, gıpta, hayret ve hayranlık nazarlarını üzerine çeken, hayati meseleler hakkında düşünüp mülahazalar yürüten, dindar, karısına medyun bir şahsiyetmiş. Zevkiselim sahibi, bilhassa kadınlar mevzubahis olduğunda zevkine ekseriyetin hürmet ettiği belirtilen **Rex Harrison**'ın anlattığı Hollywood'un esrar ve glamour sahibi "10 Enterasan Kadın"ı da hayli ilgi çekici kısımlarından. Yıldızları tanımaya «3 Yıldız ve 3 Soru» ile devam ediyoruz. **Diana Lynn**, "Erkeklerde aradığınız hassalar nelerdir?" **Joan Caulfield** "Az zamanda yükselivermenize istidadınızdan başka sebeplerin de amil olduğunu zannediyor musunuz?" ve **Sterling Hayden** "Mesleğinizin dışında ki kimisi derin sevdası?" suallerini cevaplandırıyor.

Kıdemliler kadar yeni simalar da takdim edilirken, Hollywood'un her sene genç istidatlar arasından seçtiği "Yarının 10 Yıldızı"nın kimler olduğunu da öğreniyoruz: Şöhret merdivenini hızla tırmanan, uzun, endamlı, bol siyah saçlı, harikulade kız **Elizabeth Taylor** gibi. Güzel, sanat kabiliyeti olan, birçok tecrübeli şahsiyeti geri bırakacak kuvvette, mühimce rollerde oynamış bir yıldız namzedi.

Sinema havadislerine bakılırsa, **James Stewart** harpten geldikten sonra sinemaya dönmüş ve de Oscar'a metanet bile seçilmiş. **Alaimisemanın Sona Erdiği Yer** (The

End of the Rainbow, 1947) **Ilona Massey**'in senelerden beri çevirdiği ilk filmmiş. **Jeanette MacDonald** **Kuşlar ve Arılar** (The Birds and The Bees, 1947) filmini meşhur musikişinas **Jose Iturbi** ile çevirmiş. **Laurel Hardy** ikilisi ise perdeden kat'i olarak ayrılmış.

1947'nin, film bakımından muvaffak değil ancak zengin bir sene olduğu aktarılıyor. Mecmualar sayesinde takip edebildiğimiz bu filmlerin memleketimize intikal zamanını mutlak surette bilmek elbette mümkün değil. Senelerdir muallâka kalan, İpekçiler'in İstanbul Belediyesi ile anlaşmazlığından dolayı halen gösteremediği **Rüzgâr Gibi Geçti** (Gone With the Wind, 1939) ve Lale Filmin reklamını yaptığı halde getiremediği **Çanlar Kimin İçin Çalıyor** (For Whom the Bell Tolls, 1943) filmleri, anlaşılan o ki bu sene de görülemeyecek. Filmleri seyretme imkânına sahip olamamak da hülâsaları vasıtasıyla hikâyelerini öğrenme **Öteki Aşk** (The Other Love, 1947) ve **Esir Kız** (Slave Girl, 1947) ve zirvelere fırlamış şarkılarına ulaşma imkânı bulabiliyoruz. Bu sayının "Şarkı Nota" bölümünde 1946 yapımı **Şeytanın Kurbanları** (The Razor's Edge) filminin hisli parçası "Mam'selle"nin notası ve İngilizce sözleri, her zamanki hassasiyetle, Türkçe manası ve Türkçe okunuşlarıyla birlikte verilmiş.



Türk sinemasının henüz emekleme döneminde olduğu düşünülürse, **Yıldız**'ın Hollywood tesiriyle hazırlanmış olması hayret verici değil. Mamafih Hollywood kadar beyazperdemizde önemli bir yeri olan Mısır sinemasının tanınmış yıldızları **Mehmet Abdülvehap**, **Yusuf Vehbi**, **Enver Vecdi**'ye de "Nasıl Yetiştiler?" bölümünde yer verilmiş. Bize nispetle Mısır ve birçok Avrupa sineması yeni olmalarına rağmen bizi fersah fersah geçtiler. "Filmciliğimizin İstikbalı" yazısında tiyatro ve sinema sanatçımız **Gülistan Güzey Deniz**, "Bizde film çevrilmez" diye *kestirip atanların fikrine iştirak etmiyor ve vasattan üstün yerli filmin dış piyasadaki rakipleriyle mücadele edemeyen acıklı durumundan nasıl kurtarılabilceğini*, beş yıl içinde nasıl kalkınma sağlanabileceğini muhakeme ediyor. İkinci dünya harbinden sonra Avrupa sinemasının, İngiltere'nin ayrı bir janr yaratması, Almanya'nın UFA'yı kurması, Fransa ve İtalya'da ise sinemanın büyük bir hızla tekâmülü sonucu Amerikan sinemasıyla mücadeleyi misal vererek filmlerimizi hiç olmazsa memleket dâhilinde yabancı filmlerle baş edecek seviyeye getirmede ihtiyaç olanın bir parça himmet olduğunu tebarüz ettiriyor.

Sinemanın yıldız oyuncularının göz kamaştıran, bol dedikodulu dünyasından ve filmlerin oyuncu ve hikâye mihraklı bu magazin sahifelerinden ibaret olmadığını bizlere hatırlatacak ve gerekli mücadele veçhilesiyle sinemamızın tekâmülünde



çalışacak genç istidatlara sinemanın tatbiki- ni bir nebze de olsa tanıtacak bir başlık: "Bir film nasıl çevrilir?" Yıldızların ve hikâyesinin hâkimiyetindeki sinema malumatımızın aksine filmin en önemli şahsiyeti olan reji- sörlerden biri tarafından hazırlanmış. Geç- tiğimiz sene çekmeye başladığı, senaryo- sunu kendisinin yazdığı **Silik Çehreler** adlı filmiyle ismini duyuran rejisör **Çetin Kara- manbey**. 1922'de Çanakkale'de doğdu; Vefa Lisesini bitirip, bir süre gazetecilik yaptıktan sonra 1944 yılında sinemaya girdiğinde teknisyenlik, asistanlık, dublaj yönetmenli- ği yanında reklamcılık ifa edip, belge film- leri de çekti. **Karamanbey**, aynı zamanda, sinemanın istidatlarından biri olabilecek, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sa- nat Tarihi bölümünde okumakta olan ve çe- şitli mecmua ve gazetelere sinema yazıları yazmaya başlayan, film çekmeye merakı da

bilinen **Metin Erksan**'ın ağabeyidir. **Karamanbey**'e göre, eğer 50-60 bin lira- nız varsa, bütün çalışma film işini iyi bilen bir adam teminiyle ve film imalatçısı prodüktörle ve mes'uliyetlerin taksimiyle başlıyormuş. En titizlenilecek konu ise filmin esas mevzuunu ihtiva eden senaryoymuş; sonrasında da iş senaryosu. Bugün işleyen dört stüdyonun mali şartlarının tetkiki; teknik araç gereç, teknik personelin nasıl kullanılması ve nasıl hesaplanması gerektiği önemliymiş. En na- zik mesele ise artist kadrosuymuş. Her ne kadar seyirci bildiğini, sevdiğini arasa da yeni bir çehrenin, alaka gösterilmeye layıkısa kadroya alınması lüzumluymuş. Filmin janrına uygun tecrübeli teknik kadro temini; masraflar açısından iş günü hesabı; esvaplar, aksesuarlar seçimindeki cihetler... Çekim sonrası laboratuvar, banyo, dekupaj ve montaj, ses şeridinin senkronizasyonu, dublaj, fon müziği ila- velerinden sonra jenerik, reklam, afiş hazırlıklarıyla birlikte alakalı bakanlığın mes'ul daire mümessillerinin sansürüne götürülmesine kadar filmin selameti için gerekli bütün malumat da bunlarla birlikte sıralanmakta.

Peşi sıra gelen "İşin Alayı" adlı mizah köşesinde ise işte böyle bir filmin çevril- mesindeki zorluklar nüktedan bir hikâye ile anlatılmakta. Hazırlayan ise cinaî roman çevirilerinden tanıdığımız **Metin Onikinci**.

Sözün kısası bu malumatları öğrenmek, 1947 senesinde piyasaya çıkan filmlerin hikâyelerini, tanıtımlarını, daha da mühimi hayranı olduğumuz film yıldızlarının takdimini ve hususi hayatlarına mahsus havadisleri, dedikodu ve iskandallarını ve her hâlükârda daha fazlasını merak ediyorsanız **Yıldız** bayilerinizde.

50. YAŞINDA

IL POSTO

sertaç gürel

Ortalama iki saatlik bir zaman dilimini karşısında geçirdiğimiz film, hayata karşı duruşuyla, yarattığı estetik dünyası ile izleyicilerine çeşitli duygusal deneyimler yaşatma gücüne sahip olan ruhani bir varlıktır. Bu varlık, üzerine yansıtıldığı perdeden izleyicilerinin ruhlarına uzanır. Filmlerin kimisinin elleri kısa, parmakları pek ince ve çelimsizdir. Perdeden uzanıp karanlıkta, boşluğu cılızca şöyle bir iki tırmalamaktır tüm yapabildikleri. Kimi filmler ise bunun çok daha ilerisine gider. Size doğru uzanır usulca, parmaklarını bastırır göğüs kafesinize, oradan içinize sızar ve ta kalbinize dokunur.

Yönetmenliğini **Ermanno Olmi**'nin üstlendiği 1961 yılı yapımı **Il Posto**, izleyicisine yaşattığı gerçekçi atmosferi ile en çok büyük şehrin gündelik yaşamında var olmaya çalışan sıradan insanın yüreğine dokunan bir film. Filmimiz bir sabah vakti ortalık henüz aydınlanırken, Milano kenti yakınlarındaki Lombardia bölgesinde yaşayan bir İtalyan ailenin iki göz odadan ibaret, daracık fakirhanesinde başlar. Ailenin büyük oğlu Domenico, o gün Milano'da bir şirketin sınavına girecektir. Sınavı geçmeyi başarır, ömür boyu garantili bir işi olacaktır. Küçük kardeşinin okuyabilmesi için, okulu bırakıp çalışmasına karar verilen Domenico, sabah sabah kendi kitap kayışını kardeşinin elinde görüp de ona sert çıkışınca, evin annesi tarafından uyarılır.

Okul eşyaları ve de okul, Domenico için artık geride kalmıştır. O, hayata atılmış, eve para getirecek bir yetiştirilmiştir annesinin gözünde. Oysa kasabanın tren istasyonunda okullarına giden öğrencilerle birlikte banliyö trenini bekleyen Domenico, öğrencileri uzaktan buruk bakışlarla izler. Bu arada istasyona gelen tren, Domenico'yu sessiz sakin kasabasından alır, uğultulu büyük şehrin,



Milano'nun ortasına getirir. Domenico sınava gireceği işyerine ulaşır, işyerinin büyük camlı kapısını aralayıp aydınlık ve ferah lobiye adımını atar, atması ile de o bildik maskeli balo başlar. Domenico'nun ardından içeriye patron girmiştir. Patronun gelişini gören görevliler derhal rollerini oynamaya davranırlar. Ayağa fırlarlar, patronun şapkası, çantası, paltosu görevlinin biri tarafından alınır. Ne ki patrondan az sonra içeri girip sosyal yardım bölümünü soran zavallı ihtiyar aynı itibarı göremez, alaycı tavırlarla geri çevrilir.

Domenico'yu henüz adım atmış olduğu şirketin lobisinde bırakıp filmimizin yönetmeninin öyküsüne bir göz atalım. Yönetmen **Ermanno Olmi**, 1931 yılında Lombardia bölgesine bağlı Bergamo'da dünyaya gelir. 18 yaşında Edison elektrik dağıtım şirketinde ofis elemanı olarak çalışmaya başlar. Ancak bununla yetinmez. Azimli ve yeteneklidir. Şirketin amatör tiyatro topluluğuna katılır, orada etkin görevler üstlenir, temsiller sahneye koyar. Tiyatro topluluğunda yaptığı çalışmalar üst kadrolarca beğenilir. Edison şirketi tarafından kendisine kamera ve ekipman sağlanan **Ermanno Olmi**, şirketin faaliyetlerini anlatan belgesel nitelikli filmler üretmekle görevlendirilir. **Il Posto**'yu da şirketi için belgeseller filme aldığı dönemde amatörcce denilebilecek bir çabayla çeker. **Il Posto**, yönetmen **Ermanno Olmi**'nin filmleri arasında en otobiyografik olanıdır. Filmdeki Domenico da, tahmin edilebileceği gibi geçmişin **Olmi**'sidir.



Filme geri dönelim. Giriş kapısından, insan kaynakları bölümüne yönlendirilen Domenico, yönetmen **Olmi**'nin alan derinliğini kullanarak vurguladığı uzun ve donuk bir koridordan geçmektedir. Birdenbire içine düştüğü bu klostrofobik mekânı yadırgayan taşralı çocuk, ürkek bakışlarla çevresini keşfetmeye çalışır. Sınava alınacak diğer adayların beklemekte olduğu odaya varır. Odadaki yaklaşık

yirmi adayın çoğunluğunu genç erkekler oluşturmaktadır, aralarında birkaç genç kadın ve bir iki de otuz yaşını aşmış erkek dikkat çeker. Kısa bir süre sonra personel müdürü odaya girer ve adayları rahatlatan bir konuşma yapar. Sınav çok kolay olacaktır, hepsi kazanacaktır. Savaş sonrasının İtalya' sında devir ekonomik yükseliş dönemidir. Şirketler ince eleyip sık dokumadan elde kim varsa değerlendirmekte, eleman açıklarını kapatmaya çalışmaktadır. Şehirler genişlemekte, yeni konutlar, iş merkezleri inşa edilmektedir. Şehrin kaldırımları, kafeleri, restoranları; eğitimsizliklerini ve tecrübesizliklerini sırtlarına geçirdikleri koyu renk ceketler ve kravatlarla kamufle etmeye çalışan taşralı adamlarla doludur. O yılların yeniden yapılanma içindeki Milano'su, kalabalıklarıyla, aksayan trafiğinin keşmekeşiyle, inşaatlarından yükselen iş makinesi homurtularıyla **Il Posto**'da önemli rollerden birini üstlenir.

Yazılı sınavdan sonra, öğleden sonraki psiko-teknik sınavına kadar adaylara serbest zaman verilir. Bu arada, kalabalık bir restorana giden Domenico, buranın harala gürelesi arasında az önce birlikte sınava girdiği Antonietta'yı fark eder. Kızın yanına gider, ona şöyle der: "Merhaba, beraber sınava girdik". Domenico ve Antonietta öğle arasını birlikte, şehrin caddelerinde vitrinleri dolaşıp sohbet ederek

geçirirler. Antonietta, Domenico gibi şehir dışından değildir, ancak hayat onun için de zordur. Ekonomik güçlükler ve kadın olmanın getirdiği toplum baskısı Antonietta'da kendine dair bir beklenti bırakmamıştır. Dil okumaktan vazgeçmiş olan genç kız, kendi deyişiyle bir gün evlenecektir ve tüm hikâyesi bundan ibaret olacaktır. Hem laflayıp hem dolaşan ikili, yakındaki bir kahvehane-neden gelen kavrulmuş kahve koku-



suna karşı koyamaz ve birer kahve içmeye karar verir. Kahvehane de, az evvelki restoran gibi kalabalıktır. İtiş kakış arasında buldukları bir masada kahvelerini yudumlayan Antonietta ve Domenico kahveler bitince ellerinde kalan fincanları ne yapacaklarını bilemezler, bunun için yan masadaki yaşlı kadını gözlerler. Kadının yaptığı gibi, fincanları masada bırakıp kahvehaneden ayrılırlar. Anlaşılan odur ki bir taşralı olarak vakti zamanında **Olmi** epeyce yaşamıştır şehir yerinde öteki olmanın acısını ve bundandır kendinden bir parça olarak gördüğü karakterlerine olan şefkatli yaklaşımı.



Saatın 14:30'u geçtiğinin farkına vardıklarında kız ve oğlan büyük bir inşaat sahasının kıyısındadır. Geç kalacaklarını anlayan ikili, sınav yerine koşturur. Önce inşaat alanını geçerler, sonra trafiğin yoğun olduğu bir ana caddeyi, sonrasında da bir parkı. Bu arada oğlan kızın elini tutar. Dar zamanlara da sıkıştırılsa, ekonomik sıkıntılar, toplum, gündelik telaşlar tarafından önüne setler de çekilse, bulduğu gediklerden sı-

zarak insanların hayatlarına tat katar aşk. Onlar parkta bir süreliğine el ele koşarlarken, **Olmi**'nin kadrajını tutuşan elleri doldurur.

Adaylar öğleden sonra gülünç bir psiko-teknik sınava alınırlar. Fiziksel olarak sağlam olup olmadıklarına, ruhsal açıdan problem yaşayıp yaşamadıklarına bakılır. Şirket denilen organizmanın iç organları işlevini yerine getirmektedir. İşe yararlar seçilecek, çürükler ayıklanıp bünyenin dışına tükürülecektir. Zorlu günün akşamında, Domenico Antonietta'ya otobüsüne kadar eşlik eder. Kızı otobüsüne bindiren delikanlı, şarkılar söyleyerek kasabasının yolunu tutar, evine varır, ailesi ile akşam yemeğine oturur. Böylelikle Domenico'nun yeni hayatının ilk günü tamamlanmış olur.

Domenico işe kabul edilir ve bir sabah vakti, babası ile birlikte, sırtında yeni pardösüsü, işbaşı yapmak üzere yollara düşer. **Olmi**'nin kamerası bizleri dar ve karanlık sokaklardan kasaba meydanına kadar baba oğulla birlikte yürütür. Meydandaki kilise Domenico'yu, babasını ve diğer kasabalıları çan sesleri ile uğurlar işlerine. Domenico da civar ilçelerle şehrin merkezi arasında, banliyö trenlerinde yorgun, uykusuz, bir sabah bir akşam salınanlardan birisidir artık.

İşyerine vardığında Domenico'nun gözleri ve gözlerimiz Antonietta'yı arar. Acaba kız da işe alınmış mıdır? Neyse ki çok geçmeden Antonietta, annesi ile çıkagelir. Ne var ki Antonietta ve Domenico farklı bölümlerde işbaşı yapacaklardır. Delikanlı ve kızın bu seferki konuşmaları personel müdürünün teknik yönetim bölümüne gidecekler arasında Domenico'nun da adını okumasıyla kısa kesilir. Domenico ve Antonietta vedalaşırlar.



Domenico işe başlayacağı bölümde önce bir müdür klişesinin huzuruna çıkar. Kahvesi odacı tarafından ayağına getirilen müdür, birkaç beylik nasihatten sonra işi öğrenmesi ve işyerini tanıması için Domenico'yu büroya, odacı Sartori'nin yanına yollar. Bu sahne **Olmi** tarafından birebir yaşanmış, yönetmenin kendi ifadesiyle "anlatılmaya değer" bir sahnedir. Filmin insanı sarmalayan

içtenliğinin sırrı da kurmacanın sahtekârlıklarından uzak durup bunun gibi yaşanmışlıklara tutunmasındadır.

Domenico'nun Sartori'nin yanında çalışmaya başlamasıyla muhasebe bölümü çalışanları ile de tanışmış oluruz. Ömürleri dar bir odada masa başlarında geçen bu insancıkların iş yerinin dışındaki halleri, **Olmi**'yi cezp etmiştir. İşyerinden bakıldığında tek tipleştirilmiş, hepsi aynı grilikte, aynı ciddiyette ve aynı cansızlıkta olan elemanları işyeri dışında azıcık gözlemleyince farklı farklı hayatlar çıkar karşımıza. İşten arta kalan bir gıdım zamanında romanını tamamlamaya çabalayan bir amatör yazar; akşamları müzikholde aryalar söyleyen bir amatör tenor; hayırsız evlatlarından dertli bir kadıncağız; kıt kanaat geçinen bir karı koca... Zincirlemelerle bizleri bir hayattan diğerine geçiren **Olmi**, varoluşa dair en etkileyici sözünü sıradan olanın üzerinden söylemektedir.

Bu arada akklı fikri Antonietta'da olan Domenico bir türlü kızla görüşmeyi başaramaz. Kalabalık yemekhanede gözleriyle kızı arar, yağmurlar altında onun işten çıkışını bekler, ama olmaz bir türlü. Neyse ki şansı yardım eder ve Antonietta'ya işyerinin koridorlarından birinde rastlar. O konuşmalarında kız Domenico'yu şirketin yılbaşı partisine davet eder.

Filme yine bir ara verip yönetmenin öyküsüne geri dönelim. **Il Posto**'yu yaptığı dönemde **Ermanno Olmi**, adı sanı duyulmamış yarı amatör bir sinemacıdır. Bu sebeple piyasanın kalbi olan Roma'da kendisine bir yapımcı bulamayacağını bilincindedir. Bergamo'daki baba yadigârı evi satarak ve yakın arkadaşlarından mali destek görerek **Il Posto**'ya para yatırır. Gerçek mekânlarda, gerçek kişilerle ve yalnızca hafta sonları çalışarak – çünkü hafta içi mesai vardır – 6 haftada filmin çekimlerini tamamlar. **Il Posto** **Ermanno Olmi**'nin hayatında bir dönüm noktasıdır. Film ilgi görünce Titanus şirketi tarafından hakları satın alınır. **Ermanno Olmi**, **Il Posto**'nun ardından, projelerini finanse edecek yapımcı bulabilmeye başlar. Yönetmen ve senarist olarak pek çok yapıma imza atan **Olmi**'nin en önemli filmleri arasında 1978 yılında Cannes' da Altın Palmiye ödülünü alan **Nalın Ağacı** (L'albero degli zoccoli) ve 1988 yılında Venedik Film Festivalinde Altın Aslan ödülüne layık görülen **Ermiş Ayyaş Destanı** (La leggenda del santo bevitore)'ni sayabiliriz. Bu yazının yazıldığı tarih itibari ile sekseninci yaşını sürmekte olan **Olmi**, hala aktif olarak film üreten bir sinemacıdır.

Olmi'ye kariyerinin kapılarını açan **Il Posto**'nun, başrol oyuncularına sinema açısından uğurlu gelmediğini görüyoruz. Domenico rolünü oynayan **Sandro Panseri**, bir-iki filmde daha küçük roller üstlendikten sonra bu işten elini eteğini çekmiş ve Milano' da süpermarket işletmeye başlamış. Antonietta'yı canlandıran **Loredana Detto** ise yönetmen **Olmi** ile evlenmiş, sade bir hayatı tercih ederek aktrislik kariyerini noktalamıştır.

Olmi, **Il Posto**'yu yeni gerçekçi filmler arasına katmaz. Ona göre, İtalyan yeni gerçekçilik akımına ait filmler, fondaki gerçeklik dokusunun üzerine iliştirilen, ne var ki bu doku ile kaynaşamayıp eğreti duran, yapaylığı sırtan profesyonel oyunculara yer verirler. Kendi filmlerinde ise otantik olmayan tek bir unsur dahi yoktur. Bu sav kimi yeni gerçekçi filmler için geçerlidir, ancak **Il Posto**, öykü anlatmaya mesafeli duruşu, gerçek mekânlara ve oyunculara yer vermesi ve çekim mekânında kayıt edilen ses kuşağıyla, yeni gerçekçi gelenekten epeyce beslenen bir filmidir.

Il Posto için dönüşümün filmidir diyebiliriz. 1950 ve 60'ların İtalya'sında köyün kente, köylünün sanayi emekçisine, yoksulluğun varsılığa, çaresizliğin ümide dönüşünün filmi. Savaş ertesinin o kâbus dolu günleri gerilerde kalmış, sefalet çeken milyonların iniltileri dinmiş, toplumsal hafızada açılan yaralar kabuk bağlamaya başlamıştır. Sinemada yaşanan yeni gerçekçi dönemin kasveti, çaresizliği, fukaralığı, bıkkınlık vermiştir herkese. Hala zordur hayat, ne var ki yeni yeni kurulmaya başlanan düzende artık hepten dayanılmaz değildir zorluklar.



Il Posto'nun sonlarına doğru, dönemin İtalya'sında, şirket çalışanlarının yılbaşı eğlencesine tanık oluruz. O gece evden kaçmasına göz yumulan Domenico, ışıltılı Milano caddelerini kat ederek balo salonuna gelir. Toplantı salonundan bozma bu balo salonundaki gece ilk başta hüznü ve sönük geçecekmiş gibi görünür, ancak saatler ilerledikçe salonun insanlarla dolmasıyla ortam şenlenir. Veteran şarkıcılar ve müzisyenler kitleyi bir hayli coşturur. Gündelik dertlerden ve tekdüze hayatlarından hayli bunalmış görünen bordro mahkûmlarının eğlencesi -alkolle takviye edilmiş Akdenizli kanın da etkisiyle- makaraların koy verildiği bir şamataya dönüşür. **Olmi**'nin bu sınımsız yılbaşı balosu sekansı o denli samimidir ki perdenin beri tarafındaki bizler de Domenico ve şirketin elemanları ile beraber eğleniriz. Antonietta ise ortalarda gözükmez.



bulur. Genç İtalyan köylüsü büyük şehirde bir suyun başını kapmış, bir ekmek teknesinin sahibi olmuştur.

Yılbaşının ertesinde büroda bir masa boşalır. Çalışanlardan biri - akşamları roman yazar tuhaf adam - bu dünyadan göçmüştür. Onun yerine Domenico atanır. Diğer çalışanlar ölen için üzürlüler ancak adamcağızdan boşalan en öndeki masayı kapmakta da birbirleri ile yarışmaktan geri kalmazlar. Domenico'ya arkadaki masa kalır. **Il Posto** Domenico'nun yeni masasındaki ilk anlarının görüntüleri ile son

Olmi filmin finalinde yeni gerçekçilerin ısrarla gelip dayandıkları mutsuz sonu tercih etmez. Fakat büroda işe başlamak şeklindeki bir son da pek mutlu bir son olmasa gerekir. Gelin, **Il Posto**'nun bu finaline, filmin bütününe yayılan ruh haline uygun düşecek şekilde, "umutlu son" diyelim. **George Orwell**, "...sıradan insanlar geleceği şekillendirmek için çabalamak şöyle dursun, yan gelip yatar ve başlarına gelecekleri beklerler..." der. Dün yaptıklarıyla bugününü şekillendiren Domenico, ihtimal ki yarınlarda kendini gerçekleştirme yolunda daha öte adımlar atacaktır. Tıpkı gerçek yaşamdaki ikizi **Olmi** gibi.

DENEME

OYNAYAN DUDAKLAR: KARNINDAN KONUŞAN SİNEMA*

rick altman

çev: m. kerem yüksel

Klasik anlatıya sahip filmlerde sesin genelde gereksiz olduğuna dair bir kanı hakim. Kapının çarptığını görürüz ve kapının çarptığını duyarız; ses, görüntü tarafından önce üretilen gerçeklik duygusunu güçlendirir, kapı çarpmasının yarattığı görsel referansı işitsel duyu sistemimize tutuşturur, kapı çarpması manzarasına eşlik etmesi gereken tanıdık seslerin yokluğunun yaratacağı mesafeyi önler. Her şey hesaba katıldığında, o çok bilinen sesin yeteri kadar bağımsız olamamasından dolayı bu taklitçi (mimetic) ses yeni bir şey eklemiş olmaz. Ses konusunda bir şeyler karalamış her eleştirmen bu gibi şeyler yazmıştır. Sesin teorik olarak incelenmesine yeni bir başlangıç yapabilmek için, geleneksel ses analizinin el üstünde tutulan varsayımlarına meydan okuyacağız. Öncelikle, klasik anlatının uyuşumlarının görüntüyü ihtiyaç fazlası haline getirme eğilimini göstereceğiz. Daha sonra, bu biricik fazlalık düşüncesinin yetersizliğini sergileyeceğiz. Son olarak da, sinemada ses-görüntü ilişkisinin kavramsallaştırılması için yeni bir model önereceğiz: Ses, gizlice konuştuğu kelimelerle suretini / kuklasını zamanda hareket ettirerek, kelimeleri suretin/kuklanın ürettiği yanılsamasını yaratan bir vantrologtur. Oysa, kukla / görüntü çerçepte sesin kaynağını gizlemek için oluşturulmuştur. Ses, görüntüye boyun eğmek şöyle dursun, amaçlarına ulaşmak için boyun eğiyormuş gibi yapar.

Görüntünün Gereksizliği

Klasik anlatılı bir filmde herhangi bir anda belirli bir olgunun görünmesi ihtimalini tanımlayacak betimleyici bir kural formüle etmek zorunda kalsak, şüphesiz ki o kural şöyle olurdu: Konuşan kişi ne olursa olsun kameranın ve dolayısıyla seyircinin bakışının nesnesidir. Politik alanda ifade özgürlüğü hakkı belirli bir politik yetkiyi; anlatı alanında konuşma hakkı anlatısal yetkiyi barındırır. Çünkü her zaman olduğu gibi bu hak yanında



ikincil bir hakkı, görüntüye girme hakkını taşır. Klasik anlatıda bile bu kuralda bir çok istisna olsa da (örneğin, ana karakterin bütün film boyunca bir kelime dahi etmediği **Russell Rouse'un Hırsız'ı** [*The Thief*, 1952] ya da diyalog sahnelerinde konuşan yerine düzenli olarak dinleyenin ekranda görüldüğü **Jean Cocteau'nun**

Fırtınalı Hayatlar' [Les Parents Terribles, 1948]], genel olarak aktörlerin görüntüde kendilerine bir yer kapmaları, kendilerine önceden ses bandında yer bulmaları ile mümkündür. *Konuşuyorum, Öyleyse görünüyorum*. Bu ilkenin en bariz uygulaması ve klasik dekopajın temeli kameranın sırasıyla konuşanları çektiği açı/karşı açı çekimidir.

Bir çok teorisyen ses ve görüntü arasında kontrpuan ilişkisini gerekli görürken, neden klasik anlatılı filmler kamerayı konuşana çevirmekte bu denli ısrarcılar? Kelimelerle, bu kelimeleri söyleyen aktörün görüntüsünü bir araya getirmek ne fayda sağlayabilir? Bu sorulara cevap verebilmek için anlatı sinemasında dilin genel durumu üzerine bir an düşünmek gerekir. Sesler arasında, dil açıkça en önem-



lisidir. **Caz Şarkıcısı** filme sesi getiren ilk film olduğu için değil (*Don Juan* bunu bir yıl önce yapmıştı), filme senkronize diyalogu, yani dili ilk defa getiren film olduğu için ilk sesli film olarak kabul edilir. Bir sesli anlatı filminde, dolaysız ses kaydı konusunda 60'ların deneylerinden önce, bütün diğer seslerin (müzik, fon gürültüsü, eş zamanlı efektler) seviyesinde dikkatlice ayarlanmış eş zamanlı azaltma

olmadan, bir kelime güç bela telaffuz edilirdi. Ses montajı enisonu kelime montajıdır. Onun temel amacı filmin diyaloglarının anlaşılabilirliğini sağlamaktır. Diyalog konusundaki bu vurgu, diyalogun anlatının meydana getirilişinde oynadığı rolden kaynaklanmaktadır açıkça. Diyalog olmadan görüntüler muğlak, eksik ve belirsizdir. Fakat bu tip bir ifade yanıltıcıdır, çünkü bu aynı görüntülerin diyalogla ve diyalogsuz da kullanılabileceğini ima eder. Bu gerçekçi değildir. Sessiz ve sesli anlatı filmlerinin belki de en önemli farkı, ikincide sahnenin büyük kısmının konuşan insanlara yani hareketli dudaklara ayrılması olmasıdır.

Anlatı sinemasında diyalogun önemini ifşa ettikçe, kameranın konuşan kişiye çevrilmesi pratiğini kavramak güçleşir. Eğer mühim olan diyalog, dil ve kelimelerse, sesle birlikte hareket eden dudakları göstermek neden? Buna en iyi yanıt bu hareketli dudakların etkisini teşhis ederek verebiliriz: Onlar izleyici / dinleyici tarafından algılanan kelimelerin kaynağını, ses "bandı" ve hoparlörden, diegesisdeki bir karaktere kaydırırlar. Başka bir deyişle kamerayı konuşana çevirmek, kelimelerin geldiği yeri gizler, teknoloji ve yapımı ayırır. Gerçi, son tahlilde böyle bir kabul kullandığım dilin dakiklığına gölge düşürür. "Kamerayı konuşana çevirmek" senkronize sesin ideolojisi tarafından zaten aldatılmıştır. Burada olmayan tam da "Kamerayı hoparlöre çevirmektir."¹ Ekranda hareketli dudakları görmek, duyduklarımızın hoparlörden değil de gösterilen kişiden olduğuna bizi ikna eder. Görüntünün fazlalığı – "konuşan"ı görmek ve "onun" söylediklerini işitmek- böylece iki amaca hizmet eder. Köken konusunda yeni bir mit yaratarak dikkatimizi iki şeyden uzaklaştırır: Sinemanın teknolojik, mekanik ve dolayısıyla endüstriyel

durumundan ve sesli filmlerin katıksız görüntü olarak değil de dil olarak –hem de senaryo yazarının dili- doğduğu rezil gerçeğinden.

Bütün bu bastırılmış alanlar bizim burada sunabileceğimizden daha fazla açıklamaya muhtaçlar. Teknolojinin maskelenmesi konusunda, ses teknolojisinin gizlenmesinin daha çok bilinen görüntü üretiminin maskelenmesini nasıl tamamladığı ve desteklediğini farketmek önemlidir. Sesin fazla ve gereksiz olduğunu söylediğimiz zaman, bu sesin görüntüye konuşlandığı ve ona yeni bir şey ekmediği anlamına gelmektedir. Gerçekte ima ettiğimiz, görüntü açısından düşünüldüğünde sesin temel görevinin, görüntünün, onun kurmaca olduğunu açığa vuracak teknolojiden bağımsız olarak varolduğuna seyirciyi ikna etmesidir. Benzer şekilde, “konuşan”ın görüntüsü fazla ve gereksiz dediğimde belirttiğim şey ise böyle bir görüntünün, ses göz önünde bulundurulduğunda işiteni, sesin uydurma olduğunu açığa çıkarabilecek herhangi bir teknolojiden bağımsız olarak varolduğuna ikna etmesi gerektiğidir. Bütün **Perry Mason** hayranlarının bildiği gibi, bir yalancının doğru söylediğine jüriyi ikna etmesinin en iyi yolu, bu yalancının ifadesini destekleyecek başka bir yalancı bulmaktır. Ses ve görüntü: Biri diğerinin yalanını pekiştirdiği sürece, ikisine de inanmaktan geri durmayız. Her parçanın diğerinin işleyişini gizlemesi sayesinde, bu tamamlayıcı ideoloji, bu parçalardan herhangi birinin üstünlüğünü öne süren bütün teorilerden paçayı kurtarır.

Metin yazarının baskısı yeterince incelenmediyse de, film teorisi tarihinde daha az önemli olmayan bir gerilimden kaynaklanır. Sesin kullanıldığı ilk günlerden beri, teorisyenler sinemanın katıksız görüntü yönelimi ile tiyatronun hovarda dili ve pratiklerinin iç içe geçirilmesine karşılar. Sesin gelişi, uzun zamandır korkulan bir şeyin, sinemanın tiyatro ile ilgili bastırılmışlığının geri dönüşü değil miydi? 30'lara ilerlendikçe dilin, sinema deneyiminin laneti olmak şöyle dursun, onun en merkezi unsuru olduğu bütün dünyada açıkça anlaşıldı. Dili bastırmayı başaramayan sinema teorisi, senaryo yazarına sonsuza dek önem atfetmeyerek, öfkesini bu dilin kaynağına yöneltti. *Auteur* “teori”yle ise yazar hepten tasfiye edilerek, dilin görüntü üzerindeki hakimiyeti ve ondan bağımsız olduğu rezaleti iyice gizlendi. Sinemanın teatral kökenini baskılama çabalarında auteur eleştiri, yazarın rolünü –ve hatta varlığını- etkili bir şekilde gizleyen ekranın hareketli dudaklarının uygun bir tamamlayıcısı oldu.

Bu konuda başka bir görev ise klasik anlatı sinemasının “kamerayı konuşana çevir” eğiliminin oldu. İlk dönem eleştirmenler mediumun birliğini korumak adına sesin ihmal, red ve tecrit edilmesini önerirken, klasik anlatı sineması aynı işlemi çok daha zekice ve inandırıcı bir şekilde yaptı. Sinema sıkça iddia edildiği gibi melez bir sanat çünkü seyircisine görsel ve işitsel iki ayrı kanaldan nüfuz ediyor. Yine de kimse izleyen ve dinleyenlerin, aynı anda birden fazla duyuyu kullanmak açısından “melez” olduklarını ileri sürmez. Klasik anlatı sineması görüntü – ses farkını kapatmak için bu gerçekten faydalanır ve bütüncül insan (human unity) modelini kullanır. Sesi görüntü üzerine perçinleyen ve duyduğumuz sesleri üretiyor

gözükten hareketli dudaklar, insan kimliğinin çok iyi bilinen iki yönünü sinematik aygıtların iki parçası ile özdeşleştirerek sinemanın kendi bütünlüğünü kurmasına izin verirler. Ancak o zaman, görme ve işitme arasında karşılık olmadığını bilen izleyici, çelişkili bir biçimde sinemanın aynası görevi görür: İçinde filmin motor becerileri senkronize ettiğı, kendi kimliğini oluşturduğu ve dilin sembolik dünyasına razı olduğı bir *speculum*. Sinemanın kendi bütünlüğünü kurması sayesinde bu “karşıt yansıtmı”, izleyici / dinleyicinin kendi ayna evresini (mirror stage) prova ettiğı sürecin gerekli bir parçasıdır.² Şüphesiz ki değış tokuş ile doğrulanmış bütünlük, sinema için bölünmüş izleyici / dinleyici için olduğundan daha gerçek değildir. Eğer seyirci sinemanın bütünlüğünü kabullenirse, bu kendi bütünlüğünü sinemaninkini kabul etmeden onaylayamayacağı içindir. Diğer taraftan, sinema seyirci - öznenin bütünlüğünü yalnız kendisinininkini oluşturmak için kabul eder görünür. Bu işbirliği 7aha önce tartışılan, görüntü ve sesin diğlerinin üretim biçimini yok ettiğı sembiyotik ilişkiye benzer. Ancak ötekinde aksettirildiğinde iki taraf da tam görünür.

“Kamerayı konuşana çevirmek” ne kadar yaygın bir pratik olsa da yalnızca klasik anlatı sineması içinde sesin kaynağını görsel olarak teşhis etmeye yönelik genel baskının özel bir durumudur. En temel kamera hareketleri içinde, anlatının işlevini tanımlayan kameranın sese doğru hareket etme ve sesin geldiğı yere doğru yönelme eğilimidir (yani alan-dışı (off-screen) sesleri alan-içi (on-screen) seslere dönüştürmek). Önceki çözümlemeden bildiğimiz üzere, bu ifade tamamen hatalıdır. Çünkü kamera aslında sesin dolaysız kaynağına değil de sesin kaynağı olduğunu düşündüğümüz karaktere (makine, hareket, vs.) doğrudur. Başka bir deyişle, kamera hareketi bir kez daha filmin görüntü-ses ayrımını gizleyen ideolojinin hizmetindedir. Bu noktada bir kaç örnek sıralayalım.

Renoir’ın Oyunun Kuralı (La Règle du Jeu) adlı filmi, görsel duyusu-ile tanınmış bir yönetmenin yapıtında ses kaynağı arayışının ne kadar merkezi olabileceğini su yüzüne çıkarır. İkinci makaranın hemen başında (16 mm.) şatonun hizmetçileri alt kattaki masada oturmaktadır. Biz, hizmetçilerin yemek yemelerini ve aristokratik alışkanlıklar hakkındaki konuşmalarını dinlerken, **Minute Waltz** duyulmaya başlar. Anlatının parçası mıdır bu? Yoksa değil midir? Alan-içi bir müzik olmadığı aşıkardır ama üst kattan geliyor olabilir. Bir misafir üst kattaki piyanonun başına oturmuş olmasın? Bu şüphe kamera üst kata çıkan Schumacher’ı takip ettiğinde anlaşılmış olur. Müzik, sanki bir sonraki sahne ile öncekini bağlayan köprüdür. Fakat, yolun yarısında Schumacher Marceau’ya rastlar ve biz Marceau ile aşağı doğru geri inmeye başlarız. Devam



eden sahnelerde kamera, adeta bu beklenmedik valsın kaynağını bulmak istemiş gibi, başıboş dolaşmayı sürdürür. Nihayet, bulunana kadar çerçeve dışında kalan radyoya takılıp kalır. Sahnedeki sesin sırrı bu radyoymuşçasına, kamera burada biraz bekler ve sekans öyle sona erer (aslında filmdeki canlı / mekanik performansın diyalektiğini takip etsek, bu düşünceyi pekiştirme olanağı buluruz).



Benzer bir örnek daha az geleneksel bir biçimde **Rohmer**'in *Perceval*'inde bulunur. Filmin başında, **Rohmer** kamera aracılığıyla biri diegesisin, diğeri ses efektleri ve müziğin üretildiği iki yer tesis eder. Film ilerledikçe, anlatılan alandan "ses" alanına doğru, kesme ve hatta çevrinmelerle kayarız, sanki anlatılan tarafından açıklanmayan sesin bir çok özelliğinin kaynağını açıklar gibi. Hatta bir noktada, "zırh şingirtisi" olduğunu

tahmin ettiğimiz ses efektlerinin uydurma olduğuna şahit olmak üzere kesme ile "ses" alanına gideriz. Aynı filmde ileriki bir sahnede, benzer bir gelişme diyalog-görüntü ilişkisini düzenler. Nereden geldiğini bilmediğimiz kelimeler duyarız. Bu sahipsiz kelimeler daha sonra belirli bir karakter ile yakın çekim ve dudak senkronu sağlanarak ilişkilendirilir.

Sesin alan-dışı ve sahipsiz kullanımını teşvik eden ve sonra da hızlıca kaynağını tespiti yönelten nedir? Ses ve görüntünün karşılaştırmalı fenomenolojisi hakkında çok yazılmış olsa da, birinin çıkıp da ikisi arasındaki önemli bir asimetriyi açıkladığına şahit olmadık. İlk elde, sessiz görüntü ve görüntüsüz ses tamamlayıcı ve simetrik durumlarımı gibi gözüküyor. Aslında, iki değerlendirme bu durumları oldukça farklılaştırır. Öncelikle sessiz bir görüntü görüntüsüz bir sestten, ilkinin doğada sıkça karşılaşılması (sessizce etrafını izleyen bir adam), ikincisinin ise neredeyse imkansız olması (sesler her zaman görülebilir bir şeyler tarafından üretilir) nedeniyle ayrılır. Birinci durumun sona ermesi görüntüde bulunan objeye bağlıyken (o sessiz adam bir şeyler söylemeyi tercih edebilir), ikinci durumun sona ermesi dinleyiciye bağlıdır (etrafına bakınıp sesin kaynağını bulan dinleyiciye). Görüntüler dinleyiciden eylem talep etmezler. **Bresson**'a atfedilen bir ifadeyle belirtmek gerekirse, "Bir ses her zaman bir görüntü çağırıştır, bir görüntü hiç bir zaman bir sesi anımsatmaz."³

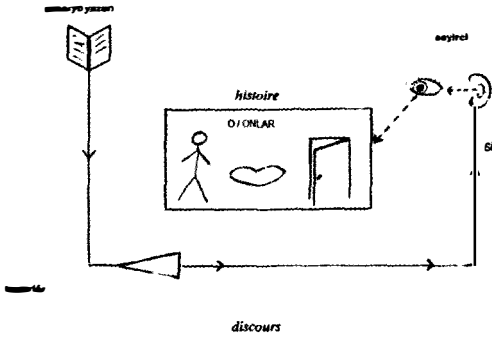
Bu, ses ve ışık arasındaki saf fiziksel bir farktan kaynaklanır. Normal şartlarda ışık sadece doğrusal hareket eder; sadece ayna gibi hayli parlak yüzeyler ışığı tanımlanabilen görüntüyle oluşturacak şekilde düzgünce yansıtır (tek bir *nokta* değil ama bir ışık bulutundan oluşmuş bir görüntü). Ses buna karşın, bir bulutumsu gibi değil de bir nokta gibi yol alır. Böylece de yansıma bakımından daha az problem çıkarır. Herhangi bir yüzey her türden sesi, özel bir hazırlık dahi gerektirmeden,

aslına sadık kalarak yansıtır. İşte bu farktır ki bizde köşenin öbür tarafını göremezken, duyabilme illüzyonunu yaratır. Sadece var olan şeyleri görebilir oluşumuzun (ve diğer taraftan da varlığı görünebilirlik üzerinden tanımlamamızın), duymanın görülebilir şeylerle sınırlı olmamasında bir karşılığı vardır. Görüntü ile karşılaştırıldığında sesin görece özgürlüğünün çeşitli sonuçları olsa da, özellikle ikisi bizi burada ilgilendirmektedir: 1) sesin köşenin öbür tarafından da duyulabilir olması, onu görünmez, gizemli ve doğaüstü şeylerin sunumunda ideal araç kılar (görüntü = görünür = gerçek [real] denkliği kabul edildiğinde); 2) sesin bu kuvvetli özelliği beraberinde bir tehlike taşır; ta ki görülene kadar, ses her zaman yanında bilinmeyenin gerilimini taşır.

Bela Balazs'ın belirttiği gibi, "ses algısı ile sesin kaynağını teşhis etmek arasında kayda değer bir fark" vardır.⁴ Kaynaksız kalabilme yetisiyle, ses doğal bir gerilim barındırır. Buna karşılık görüntüler nadiren "Bu görüntü hangi sesi çıkardı?" gibi sorular sorarlar. Daha önce ayrıştırılmayan ve belirlenmeyen her ses ise şu soruyu sorar gözükür: "Nereden geldi bu ses?" Yani, "Bu sesin kaynağı ne?" Gereksiz olmak bir yana, ses kendinde esaslı bir gizem barındırır ki bu gizem görüntüye bir cevap özelliği, bir kesinlik duygusu kazandırır (*Oyunun Kuralı* sekansında radyoyu fark ettiğimizdeki duygu gibi). *Ses açısından, görüntü her zaman sorunun temel doğasını taşır. Sesin nerede? diye sorması, görüntünün ise burada! diye cevap vermesi nedeniyle, sinema deneyimi esas itibarıyla açıklamalı ses (ses hermeneutic) diyebileceğimiz bir süreçtir.*

Gelgelelim bir kez daha, bu açıklamacı yapıyı vurgulayan ideolojik hileyi hatırlatalım. Hoparlör gürültü yapar ve dinleyici / seyirci'de heyecan, sinir, gerilim yaratır. Seyirci etrafına bakar ve ekrandaki görüntüden başka bir kaynak göremez bu ses için. Başka bir kaynaktan yoksunluk ve sesin kaynağını ne olursa olsun tespit etme ihtiyacı içinde, aslında hoparlörden gelen sesin görüntüden geldiği fikrini kabul eder. Üreticiler ile tüketicileri birbirine bağlayan söylem anlatılanın öykü ile maskelendiği gibi, sesin aygıttan anlatılana devredilen güzergahı sinemada temel gelişimin bir parçasıdır.⁵

Hoparlör doğrudan seyirciye "konuşur"; ses senaryo yazarı ve ses teknisyenleri tarafından seyirciyi aldatmak için tasarlanmış karmaşık bir söylem sağlar, fakat bu söylem anlatıladaki karakterlere dayandırıldığında öyküye geri kazandırılır. Sadece bu anlatılan, seyirciden tamamen habersizmiş gibi görüldüğünde, seyirciyi gerçek kaynağı ve görüntü ve sesin kendi hazzı ve saplanması için bir araya gelmesindeki amacı bulmaktan alıkoymayı başarır. Diğer bir ifadeyle, ses tarafından oluşturulan gizem, seyircinin / dinleyicinin sesin teknolojik kaynağını bulana kadar arayışına devam etmesi yüzünden, mantığa uygun gelişmeler yaratmak için tasarlanmış bir sözde gizemdir. Görüntü, seyirci için, "Bu ses nereden geliyor?" sorusuna daha mantıklı, daha basit ama daha az endişe verici cevaplar sağlayarak, seyircinin ilgisini sesin gerçek kaynağından uzaklaştırır. Aşağıdaki diyagramda da görüldüğü gibi bunu, bizi görünen ama yanlış kaynağa yönlendirerek yapar:



Ses-görüntü kaygılarına bağlandığı için, bu model “görünenin ideoloji”si denilen şeyin durumunu kökten sorgular. Ses, görünen tarafından değersizleştirilmek, Haşmetli Görüntü Hazretleri’nin gereksiz bir yanaşması olması bir yana, ilk ortaya çıktığından daha hınzır görünür. Çünkü şimdi sesin görüneni kendi amaçlarına *alet ettiği* apaçık ortadadır. Görüntü cevaplar sunmaktan fazlasını vere-

mezken, ses “burada bütün soruları sorandır.” Bundan dolayı, ses kendi sorumluluğunu gizli tutmak için görüntüye “emek sarfeder.” Görünenin ideolojisini kendisine cephe yaparak, kendi işini özgürce halletme imkanına kavuşur.

Vantrolog Olarak Ses

Gördüğümüz gibi fazlalık kavramı savunması pek kolay bir şey değil. “Fazlalık” aynı şeyi ikinci defa oluşturmak şöyle dursun, fazla enerjisini sinemanın multi-media durumunu maskeleyemeye sarfeden işlevsel bir ek yaratır. Başka bir deyişle, ses ve görüntünün “fazlalığı”, ayna evresindeki çocuk ve ayna imgesinin “fazlalığı”dır. Çocuk (ve sinema) kendi kimliğini ve bütünlüğünü ancak ayna görüntüsüyle arasındaki büyük farkları yoksayarak kazanır. Artık soru “Neyin fazla olduğu” değil “Bu apaçık fazlalığın işlevinin ne olduğu”dur. “Sinemanın kendi bütünlüğünü nasıl ve neden kurabildiği” ve son olarak da, “Sesin görüntüden geldiğine inanmamızı sağlayan gerekli şartların ne olduğu”dur.

Bunlar teknik montaj el kitaplarındaki sesin senkronizasyonu bölümleri dışında bilindik sorular değil; sinema camiası tarafında neredeyse hiç sorulmazlar (gerçi hoparlörlerin nereye yerleşeceği, ekranda ses iletimi ve stereonun kullanımı konularına ilgi vardır). Bu konuda yardım en beklenmedik yerden gelir: Vantrilokluğun temellerini tarif eden kitapçıklardan. Çünkü vantrilokluğun sorunu sesin sorununun aynısıdır; sesi kendi başına bir hayatı olmayan ve dikkatlice yönetilen kuklaya eklemlerken, ses üzerinde kontrol sürdürmek. Aslında vantrilokluğun sanatı sesli filmin merkezinde bulunan çok temel bir gerçeğe dayanır: Kaynağı olmayan bir ses bizi o kadar telaşlandırır ki onu bir suret veya bir gölgeye atfetmeyi, kaynaksızlığının gizemiyle yüzleşmeye ya da bu sesin vokal olmayan (teknolojik veya “ventral”) bir aygıttan geldiği kabulünü tercih ederiz.

Ses kaynağının bu sözde teşhisini beslemek için bazı koşulların sağlanması gerekir. Vantrolog kendi dudaklarını hareketsiz bırakmalıdır ki sesin gerçek kaynağı saklanılsın (sinema salonunda bu hoparlörlerin, çokça sesi geçiren ekranın arkasına gizlenmesi ile sağlanır.) Ayrıca sureti de ses ile beraber hareket ettirebilmeli, üstelik sadece dudak hareketi olarak değil de suretin bütün diğer vücut hareketle-

ri ses ile uyumlulaştırılmalı (Filmde dudak senkronizasyonunun apaçık işlevi ve kameranın sıkça “konuşan” kişiye çevrilmesinin birincil nedeni bu değil midir?). Sesin “ortaya çıkması” vantrologun seyircisini, kulaklarının (zayıf ama doğru) tanıklığı yerine görsel delillere (kuvvetli fakat hatalı) inanmaya ayartırken ortaya çıkan süreçle ilgilidir. Burada olan biten yukarılarda merkezi önemi ispatlanan o bilindik “fazlalık”tan başkaca bir şey değildir. Vantrolog kuklada inanılır ama “fazla” dudak hareketini gerçekleştirmezse, bizi işitsel olandan görsel olana yönlendiremez. Duyuları birleştiren süreç paradoksal olarak, duyular arasındaki uyuşamama ve anlaşmazlığa dayanır. Vantrolog ancak haşmetli görsel duyumuzu yalancı şahite dönüştürerek, beliren ses üzerindeki sorumluluğunu saklayabilir. Sinemadaki gibi görünenin sözde ideolojisi o kadar kendinden emindir ki sadece şahitin gözünde görünme hakkı kazanmak için bile kendine karşı yalancı şahitliğe sürüklenir.

Yine de vantrolog neden kendisinin değil de kuklanın konuştuğu sanrısını devam ettirmek istesin ki? Konuşma hakkını neden başkasına bahşetsin ki? Vantrolukluğun herhangi bir hayranının kolaylıkla cevaplayabileceği bir sorudur bu. Aslında, vantrilokluk el kitapları bu konuya açıkça değinir:

*Suretin karakterini yaratırken iyi bir karşıtlık yakalamak için kendi karakterimizi ilk elde çözümlememiz çok önemlidir. Freud’a göre hepimizin bastırduğumuz gizli arzularımız vardır. En başarılı vantriloklar bu gizli arzuların suretlerinin kişiliğinde belirmesine izin verenlerdir.*⁶

Bu ilişkinin en iyi bilinen örneği olarak verilebilecek **Edgar Bergen**’in tekniği vantrolog olmaya can atanlar için devamlı örnek verilir:

*Partnerinizin sizin sahnenizde başrol oynayacağını ve genellikle en iyi dizelerin onda olacağını hatırlamalısınız. Onun sesi ve karakteri sizinkinden daha zengin ve daha kuvvetli olmalıdır. Uluslararası üne sahip vantrolog **Edgar Bergen**, partneri **Charlie McCarthy** kadar tanınmaz. **Charlie** herkesin ilgisine mazhar iken **Bergen** oldukça utangaç görünür.*⁷

Bu ayrım burada söz konusu sanata neden vantrolog dendiğini anlamamıza yardımcı olur. Konuşan karnın kendisi değildir ama Eski Helen’den bu yana bir kişinin kendi sesini senkronize olarak surete bağlaması karınla özdeşleştirilmiştir. Eski Helen’in vantrologları kahin muamelesi görürlerdi ve bu nedenle engastrimanteis (karın-kahin) olarak adlandırılırlardı. Onların kehanetlerini karınlarından yaydıklarına inanılırdı: Kafadan çıkan ses apaçık gerçekleri ortaya koyabilir ama vücuttan çıkan ses gizli gerçekleri ifşa eder. Vantriloğun sesinin, karnıyla (ki karın yeme, dışkılama, cinsellik gibi bedensel fonksiyonlarla beliren bedenin locus classicus’udur) olan bu özdeşleşmesi, vantriloğun kılık değiştirmiş sesine tahsis edilmiş geleneksel rol ile uyumludur. Kafadan çıkan ses toplumun nazik dilini konuşurken, vücuttan çıkan ses bilincin sansür tarafından gözetlenmeyen daha samimi, kişisel ve teklifsiz bir dili konuşur.

Bizi vantrlokluğa incelemeye sevkeden sinematik modele geri göndüğümüzde, daha önceki neticelerimizin garip bir şekilde tersine döndüğünü görürüz. Eğer görüntü, sesin kendi başına söyleyemeceğini söyleme yetisine sahipse, haklı olarak görüntünün sesin bastırılmışlığını –başka bir kaynağa atfedilene kadar görüntüye alınmayan malzeme- temsil ettiğini iddia edebiliriz. Oysa dana önce bunun tersini iddia etmiştik: Sessiz sinemanın tiyatrodan zor doğumunu ve erken dönem eleştirilenlerin sesin sinemayı tekrar tiyatronun korkunç dil-yönelimliliğine (language-orientation) boğacağı kuruntusu hesaba katıldığında, sesi görüntünün (sesin belirmesiyle tekrar su yüzüne çıkan) bastırılmışlığı ile özdeşleştirmiştik. Şimdi böyle bir tersine çevirme o kadar da çelişkili görünmüyor. Başkaları sesin görüntüyü tamamlaması ve sağlamlaştırması rolünü vurgularken, biz de sesin kendi eylemini gizlemek için görüntüyü kullanması adına bütünleyici ilişkinin altını çizdik. Birbirini zayıflatmak şöyle dursun; bu iki yaklaşım, her birinin diğerine ayna görevi gördüğü ve nihayetinde seyircinin bu ikisine ayna görevi gördüğü daha önce gördüğümüz kapsamlı stratejinin parçası. Bu parçalar ne birbirine eşlik ediyor ne de gereksiz; ikisi birbirlerine sırası ile köle ve efendi oldukları bir diyalektikte kenetlenmişler. Bu tertip ikisine de öyle uyuyor ki kendi varlıkları buna bağılmış gibi (ki bu doğru), sinemanın –ve dolayısıyla seyircinin- birliği denen miti kasten devam ettiriyorlar.

Sesli filmin esas skandalı -ki sesli film teorisinin başlangıç noktası için uygun bir başlangıç aynı zamanda- ses ve görüntünün farklı yöntemlerle kaydedilen, farklı yerlerde yazılı bulunan ve aldatıcı bir teknoloji ile üretilen farklı olgular olmasıdır. Sesler karton külahlar, mekanik aletlerle, şehirlerin çıplak insan sesi ile hitap edilemeyen kalabalığına sesini duyurma meydan okumak için tasarlanmış nice aygıt ile dillendirilir. Sinemanın vantrlokluğu ses – görüntü farkını aşabilmesinden doğmaktadır. Sesin teknolojik kaynağını saklayan ve filmi üretenlerin bilinçaltılarını (karınlarını) dilediklerince konuşturmalarına izin veren de budur.

* Rick Altman, *Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*, Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound (1980), pp. 67-79.

Dipnotlar

¹ Yazar bir önceki cümledeki “pointing the camera at the speaker” ve bu cümledeki “pointing the camera at the (loud) speaker” arasında bir kelime oyunu yapıyor. (ç. n.)

² Sinemaya uygulanmış yansıtma metaforu için, bkz. Jean-Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” çev. Alan Williams, *Film Quarterly*, 28 (Winter, 1974-75), 39-47.

³ Noel Burch, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane (New York: Praeger, 1973), p. 90.

⁴ Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, (New York: Dover, 1970), p. 212

⁵ Bu süreçte özellikle açık, az ama öz bir şekilde değişen bir kaynak için bkz., Christian Metz, “Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes),” in *Le signifiant imaginaire* (Paris: Union generale d'editions, 1977), pp. 111-20.

⁶ Darryl Hutton, *Ventriloquism* (New York: Sterling, 1974), p. 28.

⁷ Douglas Houlden, *Ventriloquism for Beginners* (New York: A.S. Barnes, 1967), p. 24. (Vurgular Houlden'e ait).

ANISINA

ANDRZEJ MUNK'UN *YOLCU'SU*

50. Ölüm Yıldönümü Anısına
(16 Ekim 1921-20 Eylül 1961)

david balfour

çev: ahmet emre çoban

Polonyalı yönetmen **Andrzej Munk**, son çalışması *Yolcu'yu* (Pasazerka, 1963) tamamlayamadan 1961 yılında bir trafik kazasında hayatını kaybeder. Ölümü sonrası, dostları ve film ekibi bir araya gelerek filmi nihayete erdirir. Sonuç, yalnızca çağının ötesinde bir yönetmenin son eseri olması nedeniyle değil, aynı zamanda umulmadık ve planlanmamış bir işbirliğinin eseri olmasıyla da kay-



da değerlidir. Ortaya çıkan, Auschwitz esir kampında yapılan çekimlerin, oyuncuların mekân keşfi yapılırken çekilmiş fotoğraflarının ve seyirciye rehberlik eden dış sesin bir bileşimidir. Bir diğeriyle etkileşime geçen bu üç unsur, filmin başından sonuna birbiri içine geçer. Karşımıza, kendimizi geçmişten koruyup uzak tutmada anımsamanın, belleğin rolünü açığa vuran bir film çıkar. Filmin bütüncül etkisinin yanı sıra, üst üste binen kurgusal diziler de belleğin özüne ışık tutmaktadır. Biçim ve içeriğin karşılıklı alışverişi, eşsiz bir görsel deneyim sunarken izleyiciyi de perdedeki karakterlerin anımsama süreçlerinin yanında, filmin kendi belleklerine işlenme biçimine dair kafa yormaya davet eder.

Andrzej Munk, Avrupa sinemasının artık tarihselleşen ve pek sık akla gelmeyen figürlerinden biridir. Oysa 50'lerde Polonya Yeni Dalga Sineması'nın öncülerinden olan **Munk**, Lodz'daki Polonya Film Okulu'nun ilk üyelerinden biri olmasının yanı sıra, kendisiyle akran olan **Andrzej Wajda** için iyi bir arkadaş, **Roman Polanski** içinse bir tür akıl hocası olmuştur. Doğrusu **Polanski**, yönetmenlik fırsatını **Munk** sayesinde elde ettiğini kabul etmektedir. Olağan insanların olağanüstü zamanlarda nasıl var olabildiğini işleyen filmler yöneten **Munk**, bu filmlerde -kimi zaman absürd bir komedi kılığında ortaya çıkan- toplumsal eleştirilerini dile getirmektedir.

Yönetmenin önceki çalışmalarındaki temaları korumakla birlikte *Yolcu*, gözle görülür ölçüde farklı, kasvetli bir ton taşımaktadır. Film, İkinci Dünya Savaşı'ndan

sonra terk ettiği Avrupa'ya geri dönen Liza'nın hikâyesini anlatır. Gemide Liza, Auschwitz'de kendi nezareti altında olan bir kadını, Marta'yı görür. Bu karşılaşma, Liza'nın acı yüklü belleğini harekete geçirir ve Liza'yı, böyle bir yerde gardiyanlık görevi üstlenmiş olmanın yükünü hafifletmeye yönelik umutsuz bir çabaya sürükler. Başta kendini orada Marta için elinden gelenin en iyisini yaptığına ikna eder Liza, hem zaten kendisi de o korkunç mekânda çalışmak zorunda kalmanın acısını çekmemiş midir... Fakat ağır ağır başka bir geçmiş, saklandığı yerden çıkmaya başlar; Liza'nın hep üstünü örtmeye çalıştığı ancak artık daha fazla yadsıyamadığı bir başka geçmiş, Liza'nın hatırlamak istediği gibi masum ve merhametli olmadığını anlatan bir geçmiş...

Öykü, her biri geçmişin birbirinden daha derin ve daha karmaşık yüzlerini açığa eden flashbacklerle örülüdür. Bugüne dönüşlerde ise, -kuşkusuz çarçabucak çekilmiş oldukları için- çoğunlukla bir gevşeklik ve hazırlıksızlık hissi veren fotoğraflara başvurulur. Geçmişse kötülüğün ve katılaşmış bir insandışılığın hüküm sürdüğü toplama kampının siyah beyaz sekansları hâlinde, sarsıcı bir biçimde sergilenir. Flashbackler Auschwitz'de, çekimler süresince kampın olduğu yerde konaklayan bir ekiple çekilir. Yaşanan dehşet yeniden canlandırılmış, yeniden sahneye konmuş ve ürpertici etkisiyle yeniden gözler önüne serilmiştir.

Filmin biçimsel niteliği, belleğin motiflerine ve karakterlerin iç dünyalarına nüfuz etmede bile- rek ya da bilmeyerek son derece etkin bir araca dönüşür. Yaşadığımız gün fotoğraflar aracılığıyla sunularak kelimenin gerçek anlamıyla dondurulmuşken geçmiş canlıdır ve devinim içindedir. Bu, Liza'nın ruhsal durumunda da ayrı bir zorlamanın önünü açar; onun için de geçmişte yaşananlar



dışında canlı olan bir şey yoktur artık. Bu sadece, basit bir anımsama edimi değildir; bu aslında aynı zamanda -geçmiş aklama ya da geçmişin kefareti ödeme derdiyle- belleğin yeni anlamlar oluşturmak üzere yeniden düzenlenmesine ve yeniden yapılandırılmasına yönelik bir eylemlilik hâlidir. Öncesinde Liza'nın zihninde idealize edilmiş olan geçmişten kareler, geçmişin daha dürüst bir biçimde tekrardan yapılandırılması sürecinde yeniden ve yeniden (kimi zaman genişletme, kimi zamansa yeni bir bağlama oturtma yoluyla) kullanıma sokulmaktadır.

Anlatılanların hangi kısmına inanacağımızı bilemeden öylece kalırız biz. Liza'nın belleği, birçok boşlukla ve tutarsızlıkla, belleğin çalışma sürecinin güçlü darbeyle örülüdür. Anımsama eyleminin kendisi, başlı başına bir yeniden inşa eylemidir. Fragmanlar üzerine kurulan film, fotoğraf kareleri ile hareketli görüntüler

arasında bir oraya bir buraya sıçrar durur. Filmi yapanlar, ellerinde olanlar üzerinden filmin anlamını ortaya koyarlar; fakat aynı zamanda bu anlamı, arzulanan bir etki hâline getirirler. Film diğer her şeyden çok, bu kişilerin iradelerinin ürünüdür.



Ortak çalışmanın ürünü olması, şu üç işlevi üzerinden dış ses kullanımını da zorunlu hâle getirir: a) filmin tarihçesini sunmak b) fotoğrafları kurgusal bir anlatıya dâhil etmek c) filmin kendiyile hesaplaşmasına ve kendini yorumlamasına ortam hazırlamak. **Munk**, arkasında film için net bir direktif ya da karar bırakmamıştır. Film, yönetmenin ölümünden sonra cevapsız kalan sorulara yanıt verme cüretinde de bulunmaz. Bunun yerine bu soruların altlarını yeniden çizmeyi tercih eder. Sonuçta, kendi varoluşunun bilincinde olan bir çalışmadır ortaya konan. Sendelediği yerleri de bilen bu çalışma, bunları da ayrı bir kıymet gibi

sunmayı dener. Sonuçta yönetmenin ne için çabaladığına ve elindeki materyalle neler yapmayı tasarladığına dair tahminlerin de önünü kapatmayan bir bileşim ortaya çıkar.

Bütün bunların yanında, “anlatıcı” filmi, filmin nereye varacağını anlamaya çalışırken izleyiciler olarak biz de gördüklerimizi anlamlandırmaya ve bir tertip içine sokmaya uğraşmak durumunda kalırız. İzleyici burada gördüklerini nitelendirmek durumundadır. Bu yönüyle de **Yolcu**, **Munk**’un başta öngördüklerinden çok daha karmaşık bir yapıya bürünür. Yönetmenin ölümünün yol açtığı travma üzerinde çok daha heybetli bir filmin yükselmesi, meseleyi daha da ironik hâle getirir. Bu ironi filme, şaşırtıcı olduğu ölçüde heyecan verici bir biçimde, başka bir entrika katmanı daha ekler. **Munk**’un yönetiminde çekilmiş parçalar bizleri, acaba ölmese nasıl bir film ortaya çıkardı, sorusu üzerine kafa yormak zorunda bırakır. Fakat **Yolcu**, merak ettirmekten ve umut vermekten çok daha fazlasını başarmış, yönetmenin ömrünün ötesine geçip kendi varlığında bir yeni-yi mümkün kılmıştır.

AİLEDEN BİRİ DAHA GİTTİ...

ilker mutlu

5 Ekim sabahı ya da öğleye doğruydı, bilemiyorum. Türk Sineması tarihçisi arkadaşım **Alican Sekmeç**'i bir konuyu danışmak için aradığımda öğrendim haberi: "Bir yaprak daha düştü...". Herhangi bir gazetenin mekanik anlatısından, bir televizyon görüntüsünün yapay çarpıcılığından daha etkili, daha vurucuydu bu deyiş ve aslında tercümesi şöyleydi: Aileden biri daha gitti.



Dünya ülkeleri arasında sanırım bizde (ya da en çok bizde) var bu duygu: Sanatın her dalındaki, ama özellikle sinemadaki yıldızlarımızı aileden bireylerin arasına koyuyoruz.

Amerika'da, Avrupa'da bu içselleştirme daha çok libidinal düzeyde oluyor. Mesela **Valentino** ölüyor, ona aşık hayranları bileklerini kesiyor, kendilerini gökdelenlerin çatılarından bırakıyor. Bizimki başka bir şey: Bir tür gizli yas, bir yeraltı merasimi. Babamıza, kardeşimize ağlar gibi ağlıyor, üzülmüyoruz arkalarından.

Öyle şaşırtıcı bir duygu ki **Adile Naşit** öldüğünde, babaannenizin cenazesinde hissettiğinizle aynı şeylerdir içinizde yaşanan. **Özcan Özgür** öldüğünde de... Şimdi burada hangisini sayayım, bir **Ayhan Işık** öldüğünde ya da... İnsan kötü de olsa ağabeyini, kardeşini reddedebiliyor mu; bir **Yadigar Ejder** öldüğünde bir şeyler eksilmiyor mu?

Ve Muzaffer Tema... Öyle kötü, öyle nefret edilesi tiplerdi ki canlandırdığı roller, iyi olan yönü daha bir tutar, sahiplenir ve filmde sonra **Tema**'yı unutuverirdiniz. Aklınızda kalan sonunda onu yenen yönün başarısı ve aşıkların kavuşması olurdu. Öyle kötü bir adam ki; o değil midir **Dünyanın En Güzel Kadını**'nda (Nejat Saydam, 1968) gazinosunun yıldızına aşık olan ve onun uğruna cinayet işleyen hain gazino patronu? **Uykusuz Geceler**'de (Orhan Aksoy, 1969) sevenlerin arasına girmeye çalışan kötü yürekli baba; **Balıkçı Osman**'da Osman'ın mafyatık, zengin, kötü yürekli ağabeyi; **Vazife Uğruna**'da (Orhan Elmas, 1986) kahraman



polisten haksız yere intikam almaya çalışan gaddar mafya babası. Hatta **Macera Yolu**'nda (Nejat Okçugil, 1974) genç kızlara düşkün, onları okşayıp öldüren cinsten yaşlı bir sapıktır.

İşte, seyrettiğimiz filminden sonra hemen unuttuğumuz ama aslında o filmin bizde kalıcı olmasını sağlayan unsurların başında gelen bu yakışıklı adam ölümüyle gerçekten içimize oturdu. Oysa çoğumuz adını dahi bilmezdi belki ya da oyununu sevmez, demode bulur, aşağılardık, kim bilir? Zaman zaman filmlerini izlediğimiz bir iki Amerikan artistine benzetirdik onu ve hatta oyununu ve tavırlarını. Odur, budur ama gitti işte.



Hatıralara gittikçe, ailemizin yedi kere evlenmiş bu çapkın üyesinin iyi yürekli karakterleri de canlandırdığını hatırlıyoruz: **Çalikuşu**'nda (Osman F. Seden, 1966) Feride'nin babasını oynar; **Ayrı Dünyalar**'da (Turgut Demirağ, 1969) hapisten kaçan bir idam mahkumunun kaçırdığı küçük kızı kurtarmaya çalışan bir komiserdir; **Şeytan Kayaları**'nda (İlhan Filmer, 1970) iki düşman ülkenin aşıkalarının başına bir şey gelmesini engellemeye çalışan bir yüzbaşısıdır. Ama Yeşilçam sinemasının oyuncuyu kalıba sokan sistemi onun bizde hain, kötü adam olarak yerleşmesine sebep olmuştur.

15 Haziran 1919'da İstanbul'da dünyaya gelen **Muzaffer Tema** aslında asker olmak ister, ama müzisyen olan babasının isteği üzere İstanbul Belediye Konservatuarına girer. Burada flüt, keman ve piyano çalmasını öğrenir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın imtihanlarını kazanarak Ankara'ya gider. 1944 yılında Devlet konservatuarında tanıştığı **Sevinç Tevs** ile ilk evliliğini yapar.



Evliliğinin ardından taşındıkları İstanbul'da 1948 yılında Tepebaşı gazinosunda orkestra eşliğinde verdiği bir konsere gelen bazı sinemacılar ona bir deneme filmi çekmeyi teklif ederler. **Kadri Erdoğan**'ın başrolünü oynadığı, düzgün bir kurtuluş savaşı filmi olan **Fato, Ya İstiklal Ya Ölüm**'dür yapım (Turgut Demirağ, 1949). Film çevrilip beğenilince, **Aydın Arakon**'un yönetimindeki filmi

Çılgık'taki (1949) başrol ile oyunculuğa başlar. Kısa zamanda Avrupalı tipiyle dikkat çeker ve filmler birbiri ardına gelir.

İyi bir başlangıç yapmıştır sinemaya ve hemen de tutulur. Hatta 1951'de, **Yıldız Dergisi**'nin yarışmasında **Dudaktan Kalbe** en iyi film, **Muzaffer Tema** da en iyi erkek oyuncu seçilir. Böylece Türk sinemasının romantik filmlerinin ilk jönü olarak sinema tarihindeki yerini alır. **Muzaffer Tema**, bu rolü ile batılı anlamda jön tanımlamasına uyan ilk erkek star olmuştur.

Yeşilçam ilginçlikler abidesi bir ülkedir. Bu süratli gidişin daha uzun yıllar böyle sürmesi beklenir halbuki ama **Tema**, birkaç filmden sonra kötü adamlığa kaydırılır; güzeller güzeli **Ferda Ferdağ**'ın otuzlu yaşlarda anne, teyze rollerine kaydırılması gibi!

Belki de bu gidişattan memnuniyetsiz olduğu için aniden Amerika'ya gitmeye ve şansını Hollywood'da denemeye karar verir. Varını yoğunu satar, eşinden boşanır ve Yeni Dünya'nın yolunu tutar evimizin yakışıklı ağabeyi. Yıl 1956'dır.



Amerika'da biraz da o devrin tutulan jönlerinden **Alan Ladd**'e benzerliğiyle dikkat çeker ve filmlerde rol almayı başarır: Twentieth Century Fox yapımı **A Certain Smile**'da (Acı Tebesüm, Jean Negulesco, 1958) ve Columbia Pictures yapımı olan **Twelve to the Moon**'da (Ayda Korkunç Mücadele, David Bradley, 1960) oynar. Hatta bu ikincisinde aya çıkan ilk Türk'tür! Yanılmıyorsam astronot kıyafeti

ti içinde oynayan ilk oyuncumuz da o olmuştur. Daha eski dönemden kalan ve Amerika'da tutulmuş, başroller oynamış aktör Turhan Bey'e nazire olarak adı jenerikte **Tema Bey** şeklinde geçer ve filmde de Dr. Selim Hamid adlı bir Türk bilginini canlandırmaktadır. 2,5 sene kaldığı Amerika'da **Zsa Zsa Gabor** gibi birkaç yıldızla da aşk macerası yaşar.

Ladd'e olan benzerliği o kadar açıktır ki, **Tema** daha sonraki filmlerinde saçını onun gibi tarayacak, onun gibi bakacak ve sigarasını onun gibi tutacaktır. Belki de bizim nefret ettiğimiz kişi **Muzaffer Tema** değil, **Ladd**'in kendisidir, kim bilir?

İşte o **Muzaffer Tema** öldü. Ailenin kötü çocuğu, dışlanmış amca, utanılan dayı, ama bizim olan, gidişiyle içimizi bir nebze olsun sızlatan güzel adam, İzmir'in Çeşme İlçesi'ndeki evinde, 4 Ekim sabahı 92 yaşında aniden gitmeye karar verdi. 1956'da Amerika'ya gitmeye karar verşi gibi. Siz yoktunuz, ben yoktum cenazesinde ve hayırsız bir aile olan Yeşilçam da yoktu. Ama bu neyi değiştirir ki, aileden biri daha gitti işte...

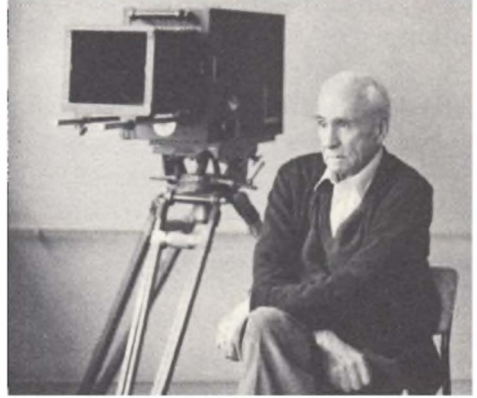
AKAD... IŞIK KARANLIĞA YÜRÜDÜ

gökhan erkiliç

'...bazı kusurları olan ama içtenlikten yoksun olmayan filmleri, kusursuz ama soğuk filmlere yeğlerim.'

lütfi ömer akad

İstanbul, 1916 doğumlu. Ağır aksak işleyen bir eğitim süreci geçirdi. Düzenli olarak okudu, resme merak sardı, tek tük şiirleri yayınlandı. Kendince hepsi amatör bir ilgi olsa da onu geleceğine taşıdıkları açıktır. Jeanne d'Arc okulunun ardından okuduğu Galatasaray Lisesi'ni 1939'da, İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nu 1942'de bitirdi. 45 günlük banka deneyimi yeterli geldi. Yönünü önce tiyatroya çevirdi. Halkevi çevresiyle ilişkilendi. **Orhan Hançerlioğlu, Burhan Arpad, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı, Hürrem Erman, Temel Karamahmut, Sezer Sezin, Yoakim Filmeridis** ile tanışmasıyla geniş bir çevrede tutundu.



Sinemaya başladığı tarih: 26 Haziran 1946. (İ: 11) O günden sonrasını farklı gözlerle okumak gerek. Sinema dünyasındaki 45 yılını değerlendirirken, bize kılavuzluk etmesi gereken bir sözü var: *'Hep çocuk kalmak istedim, kaldım da.'* (İ: 9) Çocukluk, sınırsız oyun ve haz. Sinema için sinema yapmayı hedefleyen bir yönetmenin yaptığı işten haz alması, bu hazı bize aktarabilmesinin ön koşulu olsa gerek. Farkını görünür kılan, sinemayı meslek olarak değil, tutkusu olarak tanımlamasıydı.

Akad'ın sinema ile kurduğu ilişkinin ilk dönemi, onun sinemayı değil de, sinemanın gelip onu bulduğu izlenimini uyandırır. Rastlantılar, işsizlik dönemleri, tanışıklıklar ve şans anları teker teker veya çiftler çiftler veya üçer üçer gelir ve **Akad**'ı sinemaya iter. **Şakir Sırmalı**'nın kurucu ortağı olduğu Sema Film şirketinin mali işlerini yönlendirmesi, çekilmekte olan **Unutulan Sır** (Domaniç Yolcusu, 1948) filminin yapım işlerinin arkasını toplamasını sağladı. Sürecin görünmeyen kısmında neler olup bittiğini öğrenmesi açısından bulunmaz bir fırsat olduğu açık. 1947 yılıyla birlikte Lale Film'e geçer ve şirketin ilk filmi olarak bilinen **Damga**'nın yönetmeni **Seyfi Havaeri**'nin işi bırakması üzerine, beklenmedik bir anda, üç beş sahneliğine de olsa yönetmenlik deneyimi kazanma fırsatı elde eder. Ardından da **Hürrem Erman**'ın Erman Film şirketinde çalışır.

Onun sinema yolculuğunun başlangıç noktasına adını verir **Vurun Kahpeye** (1949). **Halide Edip Adıvar**'ın aynı adlı romanından yapılan uyarlama, padişah



yalaması ve köhnemiş geleneklerin kuyruğuna teneke olduğu, din adamı olmanın sorumluluğunu taşıyacak gelişmişliğin hayli uzağında kalan bir şey ile yüzyılların cahilliğini aşmayı ilk hedeflerden biri olarak gören devletin eğitim ordusunun ilk kuşağından bir genç öğretmen arasında yaşanan, özünde eski ve yeni düzen arasındaki çatışmaya odaklanarak, kaynak yapının taşıdığı anlatı dinamiklerini korur.

Hemen her şey bir ilktir, öğreticidir, heyecan vericidir. **'Sezer Sezin'in kişiliğinde ilk defa soylu bir oyuncuyla karşılaşıyordum.'** (I: 64) Çekimler süresince dünyayı kameradan tanımanın ayırdına ve keyfine varır. Çocuklar gibi uçarı ve şendir: **'... hayallerimi yaşayacağım harika oyuncağı bulmuştum, beni ondan artık kimse ayıramayacaktı.'** (I: 65) Senaryo, çekim, banyo ve kurgu aşamaları **Akad** için atölye çalışması halini alır. Hatalar geri dönüşü olmayan yolda kafa yorması gerektiğini düşündürür genç yönetmene. Gerçekleştirilen üç uyarlama içinde, hem romana hem yeni devlet rejiminin din-toplum ilişkisine yönelik politikasına en uygun versiyon **Akad**'ınki olacaktır.

Akad'ın sinema sınavı üç filmle sürer. Bildik bir operetten uyarlanan **Lüküs Hayat** (1950), bir masal uyarlaması olan **Tahir ile Zühre** (1951) ve masalı aratır cinsten bir şarkılı melodram olan **Arzu ile Kamber** (1951). Farklı zamanlarda yöneltlen sorulara verdiği yanıtlarda, filmlerin başarısız olduğunu söylemekten çekinmez. Irak'la ortak yapım olarak gerçekleştirilen son iki filmin yapılmasındaki amaç dış pazarlara açılmaktır. Bu nedenle sinema sektörünün dış piyasalara açılma girişimlerinde adı ve emeği vardır. Ama hesap tutmaz. Anlaşılan, Hollywood'un orientalist bakışına özenerek yapılan masal filmlerini kotarmak, masal dünyası ülkelerin bile harcı değildir. Özenmek yeterli gelmez, hasılat ise bekleneni vermez.

Bir parçası olunamayan kent yaşamının ve dar çevrenin küçük hesaplaşmalarının herkesin yakın geleceğini bir anda değiştirebildiği bir ucuz denklemler dünyasında savrulan tiplerden birini merkezine alan öyküsüyle, **Kanun Namına** (1952) yaşanan bir dramı melodram kalıplarına dökerek, dönemin Hollywood sinemasına hem dramatik yapısı hem dinamik anlatısı açısından yakınlaşır. Severek evlendiği eşiyle mutlu bir hayat süren bir otomobil tamircisi olan Nazım (**Ayhan Işık**), eşine asılarak aralarını açmaya çalışan adamı, kendine asılan baldızını ve onlar tarafından tutulan ayartıcı bir kadını vurur ve eşini de yaralar. Kapandığı atölyesinden eşinin isteği üzerine çıkar ve polise teslim olur. Seyircinin



sevgisini gişelere akıttığı ve eleştirmenlerden de olumlu tepkiler alan yapıt, bir yandan aile bütünlüğüne olan inancı kutsarken, öte yandan **Akad**'ın sinemamızın geleceğindeki varlığını da onamış olur. Çevre kullanımı, anlatım dili, tempo ve karakter yaratımında sağlanan başarı ve oyuncu yönetimindeki beceri her açıdan bir aşamaydı ve 1953 yılında Türk Film Dostları Derneği tarafından gerçekleştirilen 1. Türk Film Festivali'nin en iyi film ödülünün **Kanun Namına**'ya, en iyi yönetmen ödüllerinin birinin de **Akad**'a gitmesi kimseleri şaşırtmadı. Ancak filmin ardından hem tematik olarak hem anlatı dili olarak kendini yinelemeye başladığı, yenilemeye dönük bir çabaya girmedığı çok açıktır. 1952 yapımı olan diğer filmi **İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı** ile ilgili olarak, filme damgasını vuranın yapımcı **Osman Seden** olduğunu söylemesi, onu çok da sahiplenmediğini gösterir. (II: 46)

İpsala Cinayeti (Altı Ölü Var) (1953) filmiyle bildik sulara yeniden açılır. Eşinin bıçkın bir ormancı ile ilişkisi nedeniyle kendisini aşağılanmış hissedenden koca, ormancının oyunuyla bara düştüğünü söyleyen ve öcünü sıcak tutan bir bar kadınının kıskırtmasıyla çileden çıkar. Ve intikam eyleme geçer. Senaryo aşamasında **Orhan Hançerlioğlu** ve **Orhan Kemal** önemli rol oynar. Mizansenin ortalama seyrinde ne denli etkisi olduğu paralel bir tartışma konusu olabilir ama görüntülerinin başarısızlığı üzerinde çokça durulur. Yıl, bir başka ihanet ve öç öyküsüyle devam eder: **Katil**. Yönetmenin zaten yapabileceği bir filmi yapmış olduğunun kanıtı olan film, yerli anlatısına giydirilmeye çalışılan Hollywood biçimselliğiyle melez bir karakter taşır. Sinop cezaevinden kaçan adamın biri (**Ayhan Işık**), kendisine ihanet eden kadının izini İstanbul'da bulur. **Akad**, **Kriton İlyadis**'in görüntülerinin sağladığı katkıya vurgu yapar. (II: 51) Yılı kapatan film, yönetmenin bile unutmak istediği cinsten, özelliksiz bir çalıştır: **Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar**.



Akad sineması yıllık üç filmlik bir üretim performansı sergilemeye başlamış; ancak kalıcı değerde sadece bir film üretebilirken, diğerleri tipik piyasa filmlerinin bir nebze üstünde bir değere sahip değildir. Handiyse bunları çekenin ötekini nasıl çekebileceği kuşkusunu taşımadan edemez insan. Üst-orta ile orta-alt arasında kontrolsüzce salınan bu üretim tarzının 1954 yılındaki gözdesi **Öldüren Şehir** olur. Bir kenar mahalle kızının kentli olma hayali yüksek beklentiler doğuracak, doyumsuz beklentiler arkalarında suçlar bırakacaktır. Uygulanan odak derinliğine dayalı mizansen veya yeni ışıklandırma anlayışı açık bir yenilenme çabasıdır. Ama onu sinema tarihçilerinin gözünde önemli kılan, dönemi ve sonrası için bir prototip olarak sahiplenilmesidir. Yeşilçam olumlu-olumsuz özellikleri net çiziktirilen karakterlere, kontrollü olarak yükseltelen silsileli gerilim anlayışına ve mutlu son formülüne öyle bir karasevdayla tutulur ki uzun yıllar etkisinden çıkamayacaktır. Oysa bu anlatısal yapı, **Akad** için bu kulvarda gelinen son noktayı imler, ötesinin olma-

dığını da. Son noktada, **Belgin Doruk** ve **Kenan Pars** seyircinin ilgisine sunulmuş olur ve yönetmenimiz de Türk Film Dostları Derneği'nin 1954 yılı yarışmasında en iyi yönetmen ödülünü kazanır. Yılın ötekileri ise, **Akad**'ın sevmediği, beğenilecek bir taraf bulamadığını açık açık söylediği ama 1955 yılında gerçekleştirilen 3. Türk Film Festivali'nde en iyi film ve yönetmen ödüllerini kazanan **Bulgar Sadık** ile bir **Esat Mahmut Karakurt** uyarlaması olan, **Osman Seden**'in yapımcılığında kotarılan ve iç içe çekildiği **Bulgar Sadık** (Kaçın Türkler Geliyor) filminin kostüm ve dekorlarının ortaklaşa kullanıldığı **Vahşi Bir Kız Sevdim**.



Seden'le olan yapımcı-yönetmen ilişkisi 1955'te de sürer ve **Akad**'ın konusunu bile hatırlamadığı ve bir yapımcı filmi olduğu anlaşılan **Kardeş Kurşunu** ortaya çıkar. Ama yılın en ilginç filmine imza atmayı başarır: **Görünmeyen Adam İstanbul'da**. Görünmezlik yeteneğini törkış yöntemlerle sağlayan **Akad**'m çeşitli kaynaklarda yer alan açıklamaları bizi çok gerilere, **Melies** dönemine kadar götürür. Barındırdığı ilklere rağmen beklenen başarıyı yakalayamayan film, trükajları açısından tarihsel eleştirinin gözdeleri arasında olmaya adaydır. Bu Batı aracı filmin ardından, yönetmeni yeniden kendi çizgisinde buluruz: **Beyaz Mendil**. Bu **Yaşar Kemal** uyarlaması, birlikte olabilmek için, aralarında düşmanlık olan köylerden olmaları nedeniyle her türlü tehlikeyi göze alan Hasan ve Zeliha'nın ölüme yenik düşen aşklarını anlatır. Köylerin mikro evreninin temsili sunumu, kahvehanenin bir yerel meclis görünümünde karar organı olarak rol oynaması ve doğadaki iz sürme süreci bizi zamansız yurtsuz bir Anadolu masalına çağırır. **Ruth Elizabeth**'in dil bilmezliğinden kaynaklanan sessizliğinin bir nedenselliğe bağlanmamış olması, bu handikapın her ne kadar suskun Anadolu kadını tiplemesiyle geçirtilmesi-ne çalışılmış olsa da filmin kan kaybetmesine neden olmuş. Köy kültürünü yansıtmak konusunda gerçekçi olmayı amaçlaması, **Muzaffer Sarısözen**'den alınan halk müziği desteğiyle sağlanan folklorik algı **Beyaz Mendil**'i bir ulusal sinema yaratma çabasının öncü ürünlerinden biri yapar. Ardından melodramatik yapısıyla başarılı bir gişe performansı çıkaran, **Lale Oraloğlu**'nun **Akad**'ı da tatmin eden yorumuyla dikkatleri üzerine çeken ve yönetmenin sosyal sorunlara olan ilgisinin kalıcı olduğunu gösteren **Meçhul Kadın** geldi. Yılı sonlandıran, yönetmenin '*Batı özentili, saçma sapan bir hikaye idi.*' (II: 75) diyerek, üzerinde durulmaya bile değer görmediği **Kalbimin Şarkısı** oldu.

Bir yıllık dinlenmenin ardından, tüm zamanların köşe dönme umutlarından biri olan define arayıcılığına eğilerek yerel öykülerden beslenme geleneğinin 1957 halkasını gerçekleştirir: **Ak Altın**. Beş erkek aralarındaki tek kadına olan eğilimleriyle iki ayrı definenin peşindeymiş eğretilmesini yaratır. Mutsuzlukları katmerlenir. **Akad** insanın doğası gereği yaşadığı açlığın ve onun doğurduğu yıkımın bir öyküsünü anlatarak insanımızın açmazlarından birini sergiler. İzleyen **Kara**

Talih (1957), **Meyhanecinin Kızı** (Mapushane Çeşmesi, 1958), **Zümrüt** (1959) ve **Ana Kucağı** (1959) filmleri ortak özellikleri olan sıradanlıklarıyla ucuz melodram kalıplarını aşamaz ve arkalarında iz bırakmazlar. 1959 yılının ses getiren filmi bir **Akad** filmi olur: **Yalnızlar Rıhtımı**. **Attila İlhan**'ın yazdığı filmin senaryosunu **Akad** beğenmez; yeni baştan yazdığı için senaryoya da kendi adını yazar. Liman meyhanesinin yalnız insanlarını ve onların sevgi çıkmazında arayışlarını anlatan filmin karakterleri de galeriden seçmece gibidir: Kontes konsolist, yanıği çete reisi, fazla güngörmüş ablası, aşığı denizlerin mutlu kaptanı, kaçakçı hamdol-sun amca ve akordeon ozanı bir adım öne çıkar. Ozansı Gerçekçilik **İlhan**'ın kaleminden memleket sahillerine ulaşınca olur şairimsi gerçekaltıcılık. **Akad**, **İlhan**'ı aracı olmaktan çıkarıp, savaşını **Marcel Carne**'ye karşı verir gibidir. Uzlaşırılar. Yine de ortamların karakterlere, karakterlerin diyaloglara ısınamamış olduğu gerçeği yer yer çok sırtır. **Akad**, öyküdeki boşluk ve uyumsuzlukları mizansen yetkinliğiyle kapatmaya çalışır. Dekadraj ses kullanımı, görüntüleme, aydınlatma, dekor derken dümeni iyiden iyiye biçime kıran film, giderek çift karakterli bir görünüme bürünür ve seyirciden de uzak düşer. Ancak, dış güçlerin bir oyunul olan film, sinema tarihimize bir biçim denemesi olarak adını yazdırır. Özetle yersiz ve yurtsuzluğun simge filmle-rinden biridir. Yan rollerin performansı daha göz alıcıdır. Geriye dönüp baktığı-mızda, **Beyaz Mendil** ile **Yalnızlar Rıhtımı** arasındaki dört yılda gerçekleştirilen yedi filmin Akad sinemasının gelişimine katkı sunmaktan uzak olduğunu görmek de söylemek de zor değildir.



1960'lı yıllar Akad sinemasının olgunluk düzeyinde sıçrama yaptığına tanık oluruz. Açılışı uyduruk kaydırik seri filmlerimizden birinin halkası yapar: **Cilalı İbo'nun Çilesi**. Filmle ilgili bir açıklaması kişiliği ile ilgili yol gösterir: '*Bu filmi benim gibi yüksek ücret alan bir adama çevirteceğinize sıradan bir yönetmene yaptırabilirsiniz.*' (II:92) Ardından, öyküsünü alarak senaryoya dönüştürdüğü bir **Necip Fazıl Kısakürek** senaryosusundan **Yangın Var** (Eski İstanbul Kabadayıları) filmini çeker. Tulumbacılar, konak, paşa, paşa kızı, yangın, aşk, gurur, onur, falan filan... olarak özetlenebileceği anlaşılan film, bizi teğet geçtiği için sahip olduğunu sandığımız değerlerin kabadayı topukları altında debelendiği ve yönetmenin sonradan sosyal yanının zayıflığına işaret edeceği bir yapım olarak tarihe geçen bir başka iş filmi olur. Senaryosu **Attila İlhan** tarafından yazılan **Dişi Kurt** (1960) ve onu izleyen **Sessiz Harp** (1961) filmleri yankı uyandıracak cinsten filmler olmaz. Bu durum, **Akad**'ın kendi çizgisinde filmler üretmek adına ticari sinemanın gereklerine katlanmak zorunda olduğunu açığa koyar. Ekmek parası kazanma derdi kendi sinemasal formülünü dayatır: 3,5 uyduruk film yap, 1 filmlik bildiğini oku.



1962 **Akad**'ın yükseliş trendine geçtiği yıldır. **Orhan Kemal**'in eserinden **Vedat Türkali** tarafından yapılan uyarlama senaryo **Akad** ve **Memduh Ün**'ün yönetiminde ve **Ün**'ün kurgusunda bir klasiğe dönüşür: **Üç Tekerlekli Bisiklet**. Çalışıp para kazanmak için uzaklara giden babasından geriye kalan boşluğu derinden yaşayan küçük Hasan, hayatı bir başına yaşamak zorunda kalan anası Hacer'den üç tekerlekli bisiklet ister. İnşaatçıların

baskısından bunalan, birisinin kanına girmiş olmasından dolayı polisten kaçan Ali çaresizce ve beklenmedik bir anda onlara sığınır. Onun sığıntılığını gideren aşk olur. Özlemler ve güven açlığı arayışların kapısını çalar. Karakterlerin doğal akarında ilerleyen kişilik gelişimleri, yaşam alanlarıyla ve dar çevre insanlarıyla kurduğu ilişkiler ve ölü zamanın dramatik katkısı gerçekçi bir tonda işlendiği için emeğini ortaya koyanlar açısından memnun edici, övgüyle söz ettikleri bir film oldu. Üç yıllık bir yapım sürecinin ardından görücüye çıktı ve 1965 İzmir FŞ En İyi Film Ödülü'nü kazandı.

1964 yılında **Akad**'ı belgesel yönetirken buluruz. Önemlidir, çünkü ulusal sinema dillerinin oluşum evresinde belgesel sinemanın oynadığı rol iyi bilinir. Orman Genel Müdürlüğü'nün yapımcılığını üstlendiği sekiz belgeselden biridir **Tanrı'nın Bağıışı Orman**. Yurdun orman ve orman insanı gerçeğini gözler önüne seren belgesel, ormansız bir ülkenin karşı karşıya geleceği susuzluk, erozyon, hammadde yokluğu, kuraklık, sel, çölleşme ve yetersiz besicilik olgularına da dikkat çeker; örgütlenmiş bir yönetimin yapacağı planlamanın gereği üzerinde durur. Belgesel aynı yılın Antalya Film Şenliği'nde En İyi Belgesel ödülünü kazanır.

Sırat Köprüsü (1966) ile sosyal gözlemlerine dayalı filmlerine bir yenisini ekler **Akad**. Gazoz kapağı hediyelerinden spor-toto ikramiyelerine uzanan seçeneklerle beklentilere koşullandırılmış halkın kolaycı hesaplara kapılma eğilimine dikkat çeken (II: 106) **Akad**, şansın kapılarını çalmasını beklemek yerine, parayı kaynağından cukkalamaya karar veren bir arkadaş grubunun öyküsünü anlatır. Dünya nimetlerine duyduğu açlığı zahmetsizce gidermeye çalışan ve zenginliği mutluluk olarak gören insancıkların çalmaya koşullanmışlıklarının ardında yatan sosyal ve ekonomik dengesizliklerin ve adı konmamış sınıfsal engellerin yüzeysel işlenmesine, filmin yapım olanaklarının zayıflığının da eklenmesi ile sonuç başarısız olur. **Scognamillo** 1960-1966 yılları arasında **Akad**'a bir yorgun usta gözüyle bakıldığını söyler. (III: 14) Yorum, ilgili yıllar açısından **Akad**'ın yapıtlarına ve çalışma anlayışına olumsuz baksa da ve eski günlerin dinamik yönetmenine gönderme yapsa da onun bir usta olduğu gerçeğini tartışmaz. Ve o usta, o noktaya nasıl geldiğini, o noktanın nasıl kaçınılmaz bir hedef olduğunu 1968'de açıklayacaktır: '*Belli bir geleneğin etkisi dışında, bir örnek almadan meselelerimi kendi şartlarım içinde çö-*

zümleyerek işe başladım. Yapıtlarımın, benden önce yapılanlarla aynı doğrultuda olmamasının nedeni budur sanıyorum.' (III: 15)



Hudutların Kanunu (1967) sadece onun değil, **Yılmaz Güney**'in filmografisinde de önemli bir durak. **Güney**'in damsever çapkın bir kaçakçı (şaşıran el kaldırsın!) üzerine kurulu senaryosunu kullanmaz ama hevesli oyuncu ile konuşarak kaçakçılık temasını geliştirir. Senaryoya son halini Urfa'da, gözlem ve konuşmalarının ardından veren **Akad**, bu süreçte hem kendi sinema anlayışına dönük bir kavramı hem de ulusal sine-

manın karakteristik özelliği olarak gösterilebilecek bir hedef-kavramı tanımlar: '*Derinlikten mahrum olmayan bir yalınlık.*' (II: 128) Bir kavramın pratiğe dönüştürülme sürecinde yaşanması olağan sorunlar çeşitli dengesizlikler olarak karşımıza çıkar. Karakterler arasındaki ilişkilerin ve vatandaş-devlet ilişkilerinin gerçeği yansıtmadığına dönük eleştirilere, **Akad**'ın yanıtı, filmdeki devlet-vatandaş ilişkisini abarttıkları, idealize ettikleri yönünde olur. (II: 126) Sansür? Sansür korkusu? Otosansür? Manzara olsun diye tercih edilen bölgenin dramatik katkı amaçlı kullanımı filmi besler. Oyunculukların dengesiz performanslar nedeniyle rahatsız edici olduğu sahneler vardır. Bölgesel sosyal sorunlara eğilimi filmi ilgi çekici kılar. Özetle, değişim sancılı başlar. Film, Sinematek Derneği'nin ulusal sinema konulu o bildik tartışma ortamına denk düşer ve eleştirmenler bu sinemasal niyeti olumlu karşılar. Gişelerde bayram havası estiren **Hudutların Kanunu**, Antalya FF En İyi İkinci Dram Filmi ödülünü kazanır.

Yıl yoğun geçer; kan davası nedenli bir göç öyküsünü işler **Ana**. Kentin kendinden geçmiş kalabalığında yitip gitmemek adına bir odacık gecekonduya sığınıp, geleceğini çocuklarından erkek olanı okutmaya bağlayan bir kadın. Son kullanım tarihi bir türlü gelmek bilmeyen kadın düşmanı törelere karşı bir direniş öyküsü. Ardından, adının bulaştığı herkes için kilometre taşı filmlerden biri olan, özet olarak bey kızı-çoban aşkını anlatan **Kızılırmak - Karakoyun** gelir. Çoban bey kızını alması için konulan zorlu şartı yerine getirir. Bunun üzerine borçlar anımsatılır ve bey kızı bir ağanın oğluna verilir. Ancak ağanın obaya yaptığı saygısız ve onur kırıcı davranışlar köylüyü ayaklandırır. Gelinin peşine düşen köylüler gelinin çobana varmasına çabalarlar. Kara talih araya girer ve çöken köprü bu masalsı aşkı **Kızılırmak**'ın sularına gömer. Yaşanmış benzerlerini dü-



şününce gerçek olabilir; bir masal veya bir efsane de olabilir. **Akad** filmde geçen türkülerin sözlerini **Pir Sultan Abdal** dizelerinden bezer. Mısraları keser yapıştırır. Bazılarını diyaloglarda kullanır. Kültürel bir belge olarak da görünebilecek film için, **Refiğ** Türkmenlerin yerleşik düzene geçiş sürecinde yaşanan sorunları tarihsel gerçekliğe aykırı verdiği eleştirisini getirir. **Kurbanlık Katil** (1967) bir kiralık katil öyküsü. Yetiştirilir, işe gönderilir ama uyanık davranır. Hiçlikten gelip hiçliğe giderken beraberinde başkalarını da götürmeden duramaz. **Yılmaz Güney** mitinin yerleşmesinde rol oynayan başkaldıran isyan temalı filmlerden biri.



1968 yılının açılışını **Vesikalı Yarım** ile yapar **Akad**. İstanbul'a kenarından da olsa tutunmayı başarmış, dünyaları ancak melodramda kesişebilecek iki küçük insanın yaşadığı aşkın buruk deneyimi. Düzenin duvarlarına çarpmaktan yorgun düşen ve herkes kendi çöplüğüne formülüyle iflasını ilan eden romantizmi, günümüzde örselenmiş ruhların nostalji açlığını gidermek için tedavi yöntemi olarak kullanılmakta. Aynı

yılın Antalya FF'nde En İyi İkinci Film seçilen filmi için '*Sinemaya getirdiği yeni bir şey yok, ama benim sevdiğim bir filmidir. Samimidir, duygusaldır.*' der yönetmeni. (II: 139) Evet, hepi topu budur aslında. Yapım koşulları gereği midir bilinmez ama senaryoda olumsuz, ses kullanımı ve küçük ölçekli eliptik kurguda hoş sonuçlarını gördüğümüz tercihler vardır. Aynı yıl çekilen bir sonraki film olan **Kader Böyle İsted**i de benzer çizgidedir; içtendir, yalındır, basittir, susuz ve sabunsuzdur; yağmurun, aklın izlerini sildiği damlalarına tutunmuş! bir melodur, falan filan. İzleyen yıl gelen, öncekini de aratır: **Seninle Ölmek İstiyorum**. İsteksizce kabullenilen tarihsel formülümüzü unutmayın: 3,5'a 1.

Yüksek temponun getirdiği yorgunluğu atmak için verilen aranın ardından, 1971 yılı çok yoğun geçer. Ama filmler üzerinde durulmaya değmez yapımlardır: **Anneler ve Kızları**, **Rüya Gibi**, **Bir Teselli Ver**, **Mahşere Kadar**, **Vahşi Çiçek**. Biz yine de değelim: Göçün ardından gelen ve her adımı korkulu varolma süreci; rüya gibi bir **Zeki Müren**; unutulması bir çalışma; bitirilmeye bile değmez noktasında bir çalışma; yorumsuz.

İrmak (1972) filmi, filmografisinin iyileri arasında en az bilineni olma özelliğini taşır. Nuri sevdiği Zeynep'i düğün gecesinde kaçıtır. Oysa Zeynep Mustafa ile isteyerek evlenme kararı almıştır. Zeynep tarafından istenmediğini anlayan Nuri kadını geri gönderir. Mustafa'nın artık istemediği kadına genelev yolu görününce (nasıl bir yolsa bu!), Nuri Mustafa'yı öldürür, kendisi de salda öldürülür. Salın başında oturan, görme özürü olduğu halde gönlünün gördüğü gözüyle görenlerin gördüğünden fazla olan, sezgileriyle olacakları haber veren, tarihin bir çember olduğunu bilen yaşlı karakter, Anadolu'ya özgü ermişliği simgeler. **Refiğ** filmde

yansıtılan sınıflı toplum yapısının dönemin gerçeklerine aykırı olduğunu söyler. **Akad** ise olaya ütöpik bakmamak gerektiğini, ekonomik olarak sınıflı bir toplum olduğunun açık olarak görüldüğünü söyler. (IV: 141) Bırakın Osmanlıları... bir varmış bir yokmuş, deve tellal pire berber imiş, dünyada sadece bir Havva bir de Adem varmış, diyeceğim o ki şimdilik iki sınıflı bir toplum varmış. 1972 Adana FF En İyi Üçüncü Film ödülünü kazanan film oldukça iyi eleştiriler alır ve iyi de iş yapar. O festivalin en iyi ikinci film ödülü de bir başka **Akad** filmi tarafından kazanılır: **Yaralı Kurt**. Kandırılan bir kiralık katilin kalıplara sığmayan nefretinin tetiklediği ancak sonuçsuz kalan hesaplaşma özlemini anlatan filmin senaryosunda **Selim İleri** adı var.

Çoklarınca yönetmenin doruk yılı kabul edilir 1973. Filmografisinin en ilginç filmlerinden biri olan **Gökçe Çiçek**'in senaryo kusurlarıyla ilgili olarak gelen eleştirilere katılır **Akad**, dağımık bulur onu. Yörüklerin yaşamından bir kesit sunan film, bu özgün kültürü birey-toplum-inanç-aşk-düzen beşgeni içinde sunar. Obalarının ileri gelenlerinin anlaşmazlığı nedeniyle kavuşmayan sevgililer hayata küser. Hastalanan Gökçe Çiçek, içine düştüğü bunalımdan şamanın desteğiyle kurtulur. Aralarındaki gerginliği sonlandıran obaların ileri gelenleri aşkın yolunu açarlar ve göç başlar. Ulusal sinema tarihi açısından taşıdığı önemin esirgendiği yapıtlardan biri olduğu düşüncesindeyim.



Göç olgusu, **Gelin**'de de sürer. Satıp savdıkları bütün mallarının sermayesiyle tutunma kavgasına girenlerin bir öyküsü. Toplumsal yapıya damgasını vuran hiyerarşi ve sömürünün aile ilişkilerine yansması ve paranın sadece kazanımının önemsenmesi, Meryem Gelin'i alttakilerin en altındaki konumuna iter ve süreç onu oğlunun göz göre göre gelen ölümünü seyretmeye zorlar. Meryem'in anne olması başkaldırısının itici gücüdür.

Ataerkil/feodal düzen gelenekçidir; geleneksel olan gericidir. Paralı yaşamın öne çıkması, kapitalist düzen için gerekli olan sınıfların yapılandırılması için provadır. Bir toplumun insani gelişmişliği kadınlarının konumu üzerinden okunur. Ataerkillik, para ve cinsiyet olgularından örülü değer yargıları doğruyu, kadınlığı ve emeği yer. Kent görüntüsünün azlığı, onların kente ait olmadıklarını açığa vurur. Kayınvalidenin ataerkil kafanın sözcüsü olarak düzeni koruyucu misyonu önemlidir. Hacı İlyas'ın tutuculuğu tipik bir gece uçuşudur. Hacı için kadının çalışması namussuzluktur. Törelere işine geldiğince önemli/önemsiz ikiliğinde yorumlaması, sahip olduğu gelenekçi kültür ile hedefindeki maddi dünya arasındaki çıkar ilişkisine dayanan çatışmadan kaynaklanır. Maddi kazanımlar daha olasılık aşamasında bile törelerin altını oyup kimyasını değiştirir. Yerinden oynatılmaz denilen gelenekle-

re bir haller olur; din adamı, öğretmen ve bürokratin akli çıkarın kokusunu alan hacının akli karşısında nal toplar. **Gelin** 5. Adana FF En İyi Film ödülünü kazanır.



1974 yılı 11. Antalya FF En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini kazanan **Düğün** (1973), **Gelin** kadar göz alıcı olmasa da sinema sosyolojisi alanındaki olası bir tartışmaya daha çok katkı sunan ve daha derine inen bir yapıt. Para, bilgi, kültür, sermaye, sanat olmayınca yoksulluk bütün ağırlığıyla çöker insanın üzerine. Zeki, Habibe'ye sorar: '*Sen iyisin, ben iyiyim, hepimiz iyiyiz de, işler niye böyle oluyor?*' İnsanın insana ettiği dert ettiği. İnsanın ayakta kalması için insanı tüketmesi, kurulu düzenin koşullamalarından kaynak-

lanır. *Türkiye'de insan eti yenildiğine inanıyorum... Türkiye'de yaygın olarak insan eti yeniyor.* (IV:140) Kavgaların sonu gelmez. Kurban edilme anlayışı evde başlar. Para lazımdır. İçlerinde para edecek durumda olan tek kişi kız kardeşleridir. Onu başlık parası adı altında satarlar; bir başka söylemle paraya çevirirler. Hedefte yine ataerkil kültür ve kapitalizmin fışkısı yoz insan ilişkileri vardır. Kent, gezici lahmacun satıcısı olarak girişimci ruhunu ortaya koyan Cemil'in sayesinde daha görünür hale gelir. O kent ki onlar için bir yaşam alanı değil, satış alanıdır, tezgahdır. Suç işlediklerinde üstlenen/üstlendirilen ekonomik olarak sıralarsak, önce işsiz, sonra az getiren, olmadı çok tüketendir. Cinayet suçunu üstlenmek zorunda kalan, en az zararlı kurtulacak/kurtaracak olan Yusuf olur.

Emeği dışında bir sermayesi olmadığı için fabrikada çalışan insanların, uğradıkları haksızlıklar karşısında yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşma sürecini anlatır **Diyet** (1974). Küçük ve orta ölçekli endüstri hamleleri işçi sınıfını doğursa da işçi sınıfı bilincinin doğması zamanla büyüyen, çok çeşitli sorunlarla karşı karşıya bırakılan işçi sınıfına kalır. Emeğini satarak ayakta durmaya, tutunmaya çalışanların, ekmeklerini sağladıkları ekonomik düzen karşısında ikircikli bir durumları vardır. Çekinik davranan için ekmek yenilen kapıyla pazarlık yapmak doğru olmaz. Emeğinin hakkını arayan için ekmeklerini kazanmak karşılığında karşılarına sürülen koşulların ağırlığı, olanaksızlığı ve giderek insanlık dışılığı örgütlenmeyi kaçınılmaz kılar. Diyet'in işçilerine düze çıkma konusunda ayak bağı olan duygusallıktan arınamamaları olur. Bilinçsizdirler, işçi olarak kurumsallaşmış bir örgüt içine doğmamışlardır. En önemlisi, işçi olsalar da ne işçi sınıfındandır ne de işçi sınıfı bilincine sahiptirler. **Esir Hayat** filmini, üzerinde durulması gereksiz filmleri arasında gösterir. (II: 156)





İlerleyen yıllarda **Akad**'ı tv filmle-ri ve belgeseller yönetirken görürüz. 1975'de **Ömer Seyfettin** uyarlamaları gerçekleştirir: **Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet**. Okuyanlar hatırlayacaktır; bu öyküler devlet-halk ve toplum-birey ilişkileri üzerine kuruludur. **Akad** yorumları öykülerdeki tek yönlü bağılılık-bağımlılık ilişkisini ağırlıklı olarak korumakla birlikte, yer yer zayıf olanın bakış açısına geçerek ezberi

bozar. Beş yıllık bir aranın ardından 1980'de **Faruk Erem**'in **Bir Ceza Avukatının Anıları** adlı kitabından yaptığı uyarlamalarla tv filmlerine yenilerini ekler: **Emekli Başkan, Çekiç ve Titreşim, Kuma, Isı**. Yargılama, yargı yanlışları, kadın, idam cezası ve mahkumiyet temaları üzerine yaşanmış olaylardan yansıyan ve bazen düşündürücü, bazen yürek yakan ve bazen de utandıran öyküler yansır ekrana.

1990 yılında dört bölümlük bir tv çalışmasında yeniden rastlarınız ismine, **Dört Mevsim İstanbul** sayesinde. Özlem duyulanından görülmek istenmeyenine, sevileninden kaçınılanına, gönüllü köleliğinden uzak durulanına, düşleneninden karabasanına bir büyük kentin halleri, geçen zaman, kaybolan insan...

Filmografisine bir bütün olarak baktığımızda, yönetmenin gözlemci kişiliğinin yansımalarını hemen fark ederiz. Öne çıkan filmlerinde karakterleri, yaşadıkları çevreyi ve ilişkilerini yakından tanıyormuşuz izlenimine kapılmamız bundan kaynaklanır. Gözlemin yeterli olmadığı durumlarda araştırmacı kimliğini de devreye sokar. Bunlara rağmen, özellikle son söyleminde veya düşünce özetinde taşıdığı bulanıklık (ikilem veya belirsizlikler) rahatsız edicidir. Bu rahatsızlığınız filmleri üzerine yapılmış analiz ve eleştirilerde destek bulur kendine. Ancak bir adım geri çekilip baktığınızda, bu bulanıklığın kaynağının aktarılan yaşamlar ve olaylarda olduğunu görürsünüz. Hayattan gelen filmleri kurmacaya dayalı ideolojik/politik filmler gibi okumak ve beklentilere girmek gereksizdir.

Farklı film türlerinin ve akımların **Akad** sinemasını içerik ve biçim örtüşmesi açısından değişken ölçülerde etkilemiş olması kaçınılmaz olsa da, bu etkiler onun akıl, yaratı ve duygusal eleklerinden geçerek, ancak bir sinema tarihçisinin izini sürebileceği açık ve güçlü bir değişime uğrarlar. Onun bu çabası, ancak ortak işlere imza attığı **Osman Seden** gibi baskın bir yapımcının sinemasal algı alanında işlevsiz kalır. Bu üretim anlayışı, piyasa dinamiklerinin görece geri planda kaldığı yönetmen sineması örneklerinde, içeriğin yerel ve biçimin melez olduğu bir bileşik söyleme neden olur. Filmlerinin bazıları içerik ve biçim arasındaki uyumsuzluğun kurbanı olurken, bazıları da içeriğin biçim üzerindeki baskınlığı sayesinde daha bir sağlam görünür. Ancak tersi görülmez; biçimin baskınlığı sayesinde adını duyuran olgun bir filmi yoktur. Bu, çağın eğilimlerine kendini kaptırmadan yaptığı sinema-

sal yolculuğun beklenen sonucudur. **Akad**, genel bir okumayla, etkisinde kaldığı eğilimleri bile dönüştürerek içselleştirir ve ağırlık noktasını ulusal sinemanın sınırları içine taşır. **Akad**, Akad sineması yapar.

1959 yılının yönetmen sinemasının darbe aldığı yıl olduğunu söyler: ‘...*kritik dönemi kazansaydık ticari bakımdan, yönetmenler devri gelecekti sinemaya.*’ (II: 97) Doğrudan olmasa bile ilgili olduğunu düşünerek eklemek gerek ki, **Akad** ulusal sinema üzerine yaptığı çeşitli yorumlarda, seyircinin Batı özentisi filmler yapmanın bedelini kendilerine ödettiğini söylemiştir. Bunlardan birinde şöyle der: ‘*Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk. Fakat seyirci şamarı vuruyordu hepimize.*’ (III:32)

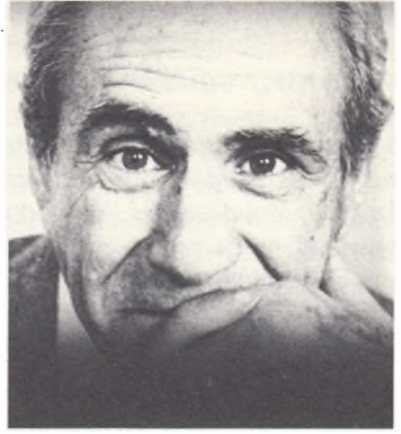
1967 yılında **Hudutların Kanunu**’na yoğunlaştığı dönemde aklından tasarım olarak geçenler ulusal sinema açısından önem taşır: ‘*Bütün dünya sinemasında her milletin kendine has bir üslubu var... Biz de öyle bir üslup bulalım ki dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin, ‘Bu bir Türk filmidir.’ denebilsin. Bir üslup araştırması-na girişmek istiyordum yani ...*’ (II: 124)

Akad sinema dünyasından çok sayıda isimle ilgili olarak çalışma anlayışları, karakterleri ve hayatındaki rolleri üzerine düşüncelerini açıklamıştır. Ancak iki isim paylaşımları nedeniyle önemlidir: **Yılmaz Güney** ve **Halit Refiğ**. **Güney** ile ilgili bir açıklaması, ona verdiği değer kadar dönemin iyi oyunculuktan ne anladığını da ortaya koyar: ‘*Yılmaz Güney en beğendiğim oyuncudur, en iyi sinema oyuncusudur.*’ (II: 152) **Refiğ**’in, filmlerine getirdiği eleştirilerle aynı meseleleri bilinçli olarak yeniden ele almasına sebep olduğunu söylemesi, eleştirel bir olgunluğa sahip olduğunu gösterir ki bu durum aslında kuşağıyla ilgilidir. Ancak bu, doğru olduğuna inandığı düşünceleri savunmakta direnç gösterdiği gerçeğini de değiştirmez.

Tekniğin görünür halde sunulmasına karşı direnç gösteren bir yapısı vardır: ‘*Ha-reketi zoom veya travelling ile sağlamak sinemacılık değildir.*’ der. (II: 83) Bu yaklaşım, anlam yaratmak konusunda kendini dar bir alana sıkıştırmayı göze aldığını gösterir. Benzer türden bir yaklaşım da ‘*Sinema, sinema yapmak isteyen biri için kötü bir mekteptir.*’ (II: 200) sözünde karşımıza çıkar. Nasıl anlamlandırmak istediğinize veya anlamlandırdığınıza göre değişebilecek bir yanıtlama/yorumlama süreci doğuran bir açıklama.

Anlatı dilinin genel özellikleri durgun mizansenler, çerçeve içi devinimler, neden-selliğe dayalı sıralı anlatım, ağır tempo, devinimsiz kamera, giriş ve gelişme bölümlerinin uzunluğu, geç gelen anlaşmazlık düğümleri, doruk-final bölümlerinin -bazı durumlarda ayrıştırılamaz biçimde- kenetlenmiş olmasıdır. Finalin yüksek hızı, tepeden inme bir reaksiyon sonucunda aniden gerçekleşmesi, seyirci üzerinde bir doymamışlık, bir bitmemişlik hissi uyandırır. Boşlukta yüzen duygularıyla baş başa kalan seyirci ansızın ve zamansız kesilen boşalımını ertelemek zorunda kalır. Aksiyona alışkın bir izleyici için katılım kaçınılmazdır.

Akad sinemasını şiiri ve masalsılığı açısından Anadolu yerel kültürüyle, anlatıları ve temaları açısından Türkiye'nin toplumsal değişim süreçleriyle, karakterleri açısından yerel insan mozaigiyle ilişkilendirerek okumak zengin bir deneyim sunar. Anadolu'ya açılan bir tarih, kültür, insan ve sanat kapısıdır. İslami veriler iki açıdan ele alınabilir: Genetik ikiyüzlülüğün bir biçimi veya sosyalizmin bir arkaik formu. Yaşanan İslam'ın bu iki yüzünün de gerçekliği, daha genel bir gerçeklik çerçevesine, **Akad**'ın içten, doğru, kalender dünyasına yol gösteren gerçekçi bir çerçeve çizme anlayışına dayanır.



*'Daha öncekilerin sinemadan ne denli uzak kaldıkları göz önüne alınınca da, **Akad**'ın tam anlamıyla ilk sinemacımız olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktaydı'* der, **Nijat Özön** (V: 166). Gerçekten de sadece döneminin değil, tüm sinema tarihimizin kişisel stile sahip az sayıdaki yönetmeninden biri olması nedeniyle ayrıntılı olarak incelenmesi gerekir. Sinema tarihimizdeki bu konumu, kendisini izleyen yönetmenler için bir model olma durumunu da doğurmuştur. Farklı ulusal sinemalardan (İtalyan, Amerikan, Mısır) veya sinema akımından (Yeni Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik) etkilendiği söylenebilir ki istemeden de olsa üstlendiği misyon bu türden arayışlara girmesini olağan kılar. Bu tür bir yorum getirmek zor da değildir; görüneni okumak yeterli olacaktır. Ve aynı kolaylıkla, **Akad** filmlerinde bire bir alınmış bir teknik uygulamayı görmüş olduğunu söylemek de kolaydır. Ancak O'nun yalın sinemasının teknik alanda da ağırlığını koyması bize fazla veri sunmaz. Görece çok daha zengin veriler sunan tematik alan ulusal sinema kavramına zemin hazırlayacak ölçüde yereldir, çünkü mikro coğrafyalardan, bireysel olaylardan ve gündelik hayattan beslenir.

Akad'ın sinemacıyı bir yazar-düşünür olarak nitelemesi döneminin bir yansımasıdır. Uzağı görebilirliği sosyal-ekonomik-politik açıdan tartışmalı olsa da geçmiş ve şimdiki zamanı ayrıntılı okuduğu ve en önemlisi aktarabildiği görülür. İlk filminde bile sosyal konulara ağırlık verdiği görülse de **Kayalı** hem tarihsel alanı daraltır hem de odağına iner: *'Lütfi Akad'ın ilk filmi olarak nitelediği **Hudutların Kanunu**'ndan başlayarak toplumsal ve ekonomik sorunları kültürel konuları öne çıkararak anlatmaya çalıştığı görülmektedir'* (IV: 134).

Uyarlama filmlerine baktığımızda direkt alıntıların azlığı dikkat çekicidir. Kılı kırk yararcasına bir sadakat göstermek bir yana, özellikle karakter yaratımı, sahne sıralaması ve diyalog yazımında önceliği kendi yaşam deneyimine ve sinema kültürüne verdiği görülür. Yaşam alanları ve bizde uyandırdıkları atmosfer duygusuna müdahalesi ise öncekilere göre daha sınırlıdır.

Geleneksel kavramların işlenmesindeki tema, karakter ve çevre seçimleri ile bunların taşıdığı yorum potansiyeli, sosyolojik ve ideolojik eleştiriye uygun zemin sağlar. Kırsal ve feodal yaşamı, köyün içe kapalı dünyasını, varoşun parçalanmış ortamını ve dinin sosyal ilişkilerdeki yerini belgeselimsi bir havada işlemesi, bir başka söylemle işlemekten aktarmış hissi vermesi, varolan durumun olumsuzluklarını onadığı ve ilerici bir bakış açısına sahip olmadığı biçiminde algılanabilir. Oysa, olumlayarak anlatının akışını değiştirdiğinde de gerçeklikten uzaklaştığı izlenimi vermektedir.

Akad'a hemen her döneminde yöneltmiş olan eleştirilerden biri, karakterlerinin sınıfsal bir kimlik taşımadığı veya olayları sınıf çatışması denkleminde tartışmadığıdır. Sınıf çatışması tarih ve bilinç gerektirir. Onun aktardığı gerçeklik, karakterlerinin sınıf öncesi dönemin karakterleri ve anlattığı olayların da endüstri öncesinin ilkel ekonomik olayları olarak tescillenirse, eleştirilerin ve tartışmanın, değerlisinden hariçten gazel okuyanına, başka bir dünya üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz.

Öyle acımasız bir eleştirmen edasıyla kusur aramanıza gerek yok filmlerinde. Aksine çoğu kusurdan geçilmez; onları yakaladık diye kendinizi zeka küpü bir eleştirmen olarak görmenizi sadece sizi sorgulatar, üzer. Hepsi açık açık sizi karşılar o engin sadelikleri içinde. Hani izlemeyi bitirip de çarpılıp kaldığınız veya sinemanın doruğuna kurulmuş diyebileceğiniz bir filmi yok. Ama iki avuç filmini bir kenara toplar ve toplama baktığınızda değerini görebilirsiniz. Bir ada kadar yalnızdırlar ve sahip oldukları zenginlik keşfedilmeyi bekler; aynı yönetmenleri gibi.

'...bazı kusurları olan ama içtenlikten yoksun olmayan filmleri, kusursuz ama soğuk filmlere yeğlerim.' (I: 65) derken, sinemasının en güzel tarifini yapmıştı. Böylece, sinemasının çekirdek kimyasını deşifre etme işini de bize bırakmamış oluyordu.

Akad sinemasını eskiler için yeniden değerlendirme, yeniler için de tanıma fırsatı olsun diye iki öneri getirmenin zamanı. İlki, kaleme aldığı otobiyografik kitabı (***Işıkla Karanlık Arasında***) okunmalı. İkincisi, bazı filmleri izlenmeli. İşte kronolojik bir filmizlemelistesi: ***Vurun Kahpeye - Kanun Namına - Öldüren Şehir - Beyaz Mendil - Yalnızlar Rıhtımı - Üç Tekelekli Bisiklet - Hudutların Kanunu - Kızılırmak Karakoyun - Vesikalı Yarım - Irmak - Gökçe Çiçek - Gelin.***

Kaynaklar

- I-Işıkla Karanlık Arasında, Lütfi Akad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, 643s.
- II-Lütfi Ö. Akad, Alim Şerif Onaran, AFA Yayınları, 1990, 231s.
- III-Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Giovanni Scognamiglio, Türk Film Arşivi Yayını, 1973, 235s.
- IV-Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Kurtuluş Kayalı, Ayyıldız Yayınları, 1994, 212s.
- V-Türk Sineması Tarihi - 1896-1960, Nijat Özön, Doruk Yayıncılık, 2010, 327s.

100. YAŞINDA

ENOCH ARDEN: BİR ŞİİRİMSİNİN KATLI

ender bazen

Sınıf zıplama hayallerini dizginleyemeyerek ve yeni dünyaların albenisine yenik düşerek, ardında eşi Annie (**Linda Arvidson**) ve üç veletini bırakarak denize açılan ve bunun bedelinin kocalıktan ve babalıktan men olacağını bilmeyen Enoch Arden (**Wilfred Lucas**).



*Long lines of cliff breaking have
left a chasm... And in the chasm
are foam and yellow sands... Here
on this beach a hundred years
ago, Three children of three hou-
ses, Annie Lee, The prettiest little
damsel in the port, And Philip Ray
the miller's only son, And Enoch
Arden, a rough sailor's lad... and
Enoch spoke his love,
But Philip loved in silence*

Enoch çıkını omuzuna, bebeşinin saçının bir tutamının olduğu kutu kolyeyi boy-nuna asar. Hep birlikte halkın pazar yeri gibi kullandığı sahilin yolunu tutarlar. Enoch servis kayığına biner. Ve henüz gözden kaybolmamışken, Philip (**Francis J. Grandon**) soluğu kocasına el sallamayı sürdüren Annie'nin yanında alır. Bu sahne filmin sonrasını özetler.

*For Enoch parted with his old sea-friend,
Bought Annie goods and stores, and set his hand...
To fit their little streetward
sitting-room...*

*With shelf and corner for the goods and stores.
But when the last of
those last moments came,
'Annie my girl, cheer up, be comforted,
Look to the babes,
and till I come again,
Keep everything shipshape,
for I must go.*



Enoch'un gemisi fırtınaya yakalanır. Fırtınanın üç adamı azgın dalgaların arasına attığı anlar Annie'nin de iki çocuğuyla birlikte ve elinde dürbünle kocasının yolunu gözlediği anlardır. Dalgaların kıyıya attığı üç kişi tropik bir adaya çıkar. Kasabanın sahilinde ise Annie ve çocukların henüz umutsuzluk aşamasına varmamış

bekleyişleri kronik bir görünüme bürünmüştür. Bu sürecin eş zamanlılığına yapılan vurgu koşut kurgu ile gerçekleştirilir.

*Enoch, your husband: I have ever said...
You chose the best among us--a strong man:
For where he fixt his heart he set his hand...
To do the thing he will'd, and bore it thro'.
Then Annie with her brows against the wall...
Answer'd 'I cannot look you in the face;
I seem so foolish and so broken down.*

Enoch Crusoe Arden, yıllarca kaldığı adada bir Cuma'sı bile olmadan yılları tüketir ve kendisini uygarlığa götürecek bir geminin gelmesini bekler. Annie'nin Philip'e set vermemek için kurduğu yüksek blok Enoch'un dönüş umudunu koruduğu sürece geçerli olacaktır. Çocuklara gelince, onlar sahilde geçen yıllarda büyür. Ancak Annie için sözlüğün en kullanışlı sözcüğü 'umut' olmayı sürdürür. Bu umutlu bekleyişin değişmez yedek oyuncusu olan Philip için de aynı sözcük çok önemlidir: Enoch dönmemelidir.



*I wish you for my wife. I fain would prove
A father to your children: I do think
They love me as a father: I am sure
That I love them as if they were mine own
Then answer'd Annie; tenderly she spoke:
'You have been as God's good angel in our house.
God bless you for it, God reward you for it,
Philip, with something happier than myself.*



Annie bütün bunlardan bihaber, öldü bildiği Enoch'un matemini atlattıktan sonra, çocukluk günlerinden beri yakın planından bir türlü düşmeyen Philip ile, güngörmemişliğinde taze bir sayfa açmak için evlenir. Yaşlı Enoch'un kurtarıcısı olan gemi onu kasabasına, yıllar önce ayrıldığı sahile bırakır. Karısının yeni yaşamına ve aileye yeni katılan bebeğin çevresinde kurulan mutluluğa tanıklık eder. Kırıkları mih tutmaz kalbi unutulmuşluğunu kaldıramaz.

*The mountain wooded to the peak, the lawns...
And winding glades high up like ways to Heaven...
The blaze upon the waters to the east;
The blaze upon his island overhead;
The blaze upon the waters to the west;
Then the great stars that globed themselves in Heaven,
The hollow-bellowing ocean, and again
The scarlet shafts of sunrise--but no sail.*

Çocukları (**Robert Harron ve Florence La Badie**) için en nihayetinde 'he' der Annie. Evlenen Annie ve Philip yeni evlerine taşınırlar. Artık iki yetişkin olan çocuklar da Philip amcalarını pek bi sevmektedirler. Yönetmenin buharlaştırdığı beşikteki velet ise, saçının yadigar kaldığı Enoch tarafından unutulmaz.



*Thus over Enoch's early-silvering head...
The sunny and rainy seasons came and went
Year after year:
His hopes to see his own,
And pace the sacred old familiar fields,
Not yet had perish'd, when his lonely doom
Came suddenly to an end.*

*Enoch, poor man, was cast away and lost
He, shaking his gray head pathetically,
Repeated muttering 'cast away and lost;'
Again in deeper inward whispers 'lost!'*

Annie bazen sahilde bazen evde iken, Enoch'un başına gelenleri hisseder görünür. Ancak hissettiklerini beden diliyle dışa vuruş şekli teatrallığın de ötesine geçen bir ucubeliktir.

*But Enoch yearn'd to see her face again;
If I might look on
her sweet face gain
And know that she is happy.'*



Evini gören Enoch yaşadığı felaket karşısında isyana kapılan kalbinin sesini dizginlemeye çalışır. Terk edilmiş bir ev dolusundan daha ağır konuşur insana. Girdiği barda 2000 model tv programı dedikoducu baaayan prototipinin konuşmalarına takılır kulağı. Annie'nin yaşadığı eve yollanır. Pencereden Annie, Philip ve çocuklarının mutluluk tablosuna tanık olur gözleri. Bu anlarda da varlığı Annie tarafından hissedilir gibidir.



*Then Enoch rolling his gray eyes upon her,
'Did you know Enoch Arden of this town?'
'Know him?' she said
'I knew him far away.'*

Enoch Arden şair Alfred Lord Tennyson'ın 1864 tarihinde yayınlanmış şiir formunda bir öyküsü. Bu formal sunumun öyküyü daha çekici kıldığı doğru olsa da, belleğimizin bizi bazılarının adını bile hatırlamadığımız öykülere yönlendirmesi limoni bir tat bırakıyor ardında.

*Slowly and sadly Enoch answer'd her;
'His head is low, and no man cares for him.
I think I have not three days more to live;
I am the man.'*

D. W. Griffith uyarlamayı 1911 yılında, aynı isimle, New York merkezli Biograph firması adına çekti. Griffith yönetmenliğini pekiştirdiği bu çalışmada, geçmiş çalışmalarıyla kıyaslandığında bir aşama kaydetmiş görünse de bazı eski alışkanlıklarından kurtulamaz. Anlatının boşluklar bırakarak akması azalmış olsa da sekanslar arasında aksiyon-zaman dengesizliğinin sürdüğü görülür. Yönetmen **Enoch Arden**'da flört, evlilik, çocuk çocuk aşamalarını hızla geçer. Hatta filmin ilk beşte birinin sonunda yolculuk planı gündeme gelir.



*For thro' that dawning gleam'd a kindlier hope
On Enoch thinking 'after I am gone,
Then may she learn I loved her to the last.'*

Filmin senaryosu perdede Annie olarak izlediğimiz **Linda Arvidson**'un. Yazmış ve oynamış. Filmin gerçekleşmesinde baskın bir rol üstlendiği açık. Bu hamlesiyle sinema tarihinin kadın senaristleri arasına adına yazdıran oyuncunun, o dönemi Bayan Griffith olarak geçirdiğini de söylememiz gerek. **Arvidson** arayazılarda kullandığı metinleri bazen doğrudan yapıttan almış. Doğrudan yapıttan alınmamış olanlar da uyarlama kaynağını gizlememekte; ağırlıklı olarak alıntı kelimeler kullanmış.

*I charge you now, When you shall see her,
tell her that I died
Blessing her, praying for her, loving her;
Save for the bar between us, loving her
As when she laid her head beside my own.*

Kamera o zamanların zorunlu uygulaması gereği doğal olarak sabit. Bu nedenle, oyuncular kendilerine uygun görülen alanlarda hareket etmeye koşullanmış. **Griffith** Amca, yazılanların aksine, şimdilik arayışta bile değil. Dört yıl sonra kendisine mal edilecek anlatısal yenilikleri *esinleneceği!* İtalyan yapımı filmler bile henüz ya ortada yok ya da çekim aşamasında. Amerikan plan çekimleri filmin ana tercihi. Kıyıdaki yelkenlinin üst açıdan güverte çekimi ise tekil bir farklı plan olarak kalması nedeniyle bilinçli yapılp yapılmadığı konusunda açık bir referans olarak durmuyor. Tek ilginçlik, fırtına sonrasında üç adamın adaya çıkması ile Annie'nin dürbünüyle kocasının yolunu gözlediği anların eşzamanlılığının koşut kurgu ile verilmesi.

*But if my children care to see me dead,
Who hardly saw me living,
let them come,
I am their father;
but she must not come,
For my dead face would vex her after-life.*

Bu şiir formu öykünün kısıklı uzunlu diğer uyarlamaları bazen kaynağını açık ederken bazen de gizledi. Sonuç olarak, iki bölümlü olarak gerçekleştirilen bu yarım saatlik film, yapıtın ilk uyarlaması olarak tarihe geçti.

*So past the strong heroic soul away.
And when they buried him the little port
Had seldom seen a costlier funeral.*

PANEL

12 EYLÜL VE SİNEMA

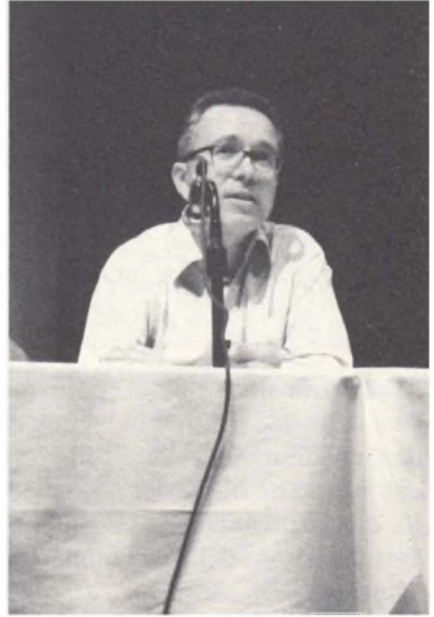


*Devrimci 78'liler Federasyonu'nun öncülüğünde, pek çok sivil toplum örgütünün ve girişiminin katkılarıyla düzenlenen, 6-27 Eylül tarihlerinde Ankara'da gerçekleştirilen **Barış ve Halkların Kardeşliği İçin 12 Eylül Etkinlikleri**'nin programında, 12 Eylül- Sinema ilişkisini tartışan bir panel de yer aldı. **Fatin Kanat**'ın moderatörlüğünde, **Ahmet Gürata**, **Sırrı Süreyya Önder** ve **Mithat Sancar**'ın katılımıyla gerçekleşen panelde, 12 Eylül'ün sinemamızdaki temsili tartışıldı.*

Ahmet Gürata: 12 Eylül ve sinema konusuna baktığım zaman tartışmaların hep aynı minvalde dönmüş olduğunu gördüm. Bu konuda farklı olarak ne söylenebilir diye düşünürken, çekilmiş filmleri kategorize edebilirim diye düşündüm. Buradan hareketle bir şeyler söylemeye çalışacağım. 12 Eylül, soykırım gibi travmatik olayların sinemada ve genel olarak sanatta temsili çok sorunlu bir mesele. Tartışmalar da daha çok bunların üzerine odaklanıyor. **Adorno**'nun meşhur lafı "*Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır*" ya da "*imkansızdır*" aslında biraz da bunu anlatıyor. Yani böyle travmatik olaylar nasıl anlatılabilir, nasıl temsil edilebilir? Bu zaten başlı başına sorunlu bir mesele. Sanıyorum bizdeki tartışma da bununla ilgili, ama temsil edilip edilememesinden çok bugüne kadar temsil edilmemiş olmasıyla. Yani tartışmalara baktığımız zaman gördüğümüz şey, bugüne kadar bir 12 Eylül filminin çekilmediği ya da yeterince temsil edilmediği gibi iddialar. Aslında böyle bakmamak lazım. Çünkü her olay temsil edilebilir, her olay sinemada anlatılabilir. Bunun farklı pek çok yolu vardır. Buna ilişkin Fransız yönetmen **Godard**'ın *Sinema Tarihleri* isimli beş altı bölümlük bir belgesel çalışması var. Burada **Godard** soykırımlara ilişkin filmlere değinir ve **Adorno**'nun söylediğinin tersini savunur ve Auschwitz'den sonra sinemanın imkansız oluşunu, dehşetin temsil edilemez oluşuna değil, bugüne değin temsil edilmemiş olu-

şuna bağlar. Buradan hareketle sinemanın iki büyük günahı olduğunu belirtir. Birincisi sorumluluğunu yerine getirmeyip toplama kamplarında yaşanan vahşeti perdeye taşımamış olması. İkincisi, gücünün farkında olmayışı. Zira, yaşanan dehşeti aslında kurmaca yapısı içerisinde insanlara çok önceden göstermiştir: **Harp Esirleri**, **Oyunun Kuralı** ve **Büyük Diktatör** gibi filmler yaşananları önceden bizlere duyurmuştur. Sinema bu tip istisnalar dışında yaşanan kıyımın çok sonra farkına varabildi. Ama öte yandan da baktığımız zaman doğrudan 12 Eylül'le ilişkili olmasa da bu yıkımı, yaşanan bu olayları anlatan önemli filmler de var. Örneğin **Düştürü Dünya** gibi filmlerde bu dönemin panoramasının sunulduğunu söyleyebiliriz. 12 Eylül'le doğrudan ilişkili filmlere baktığımızda 30 kadar film karşımıza çıkıyor. Bunlar da daha çok 1986-90 arasında yapılmaya başlanıyor. Sonra bir sessizlik dönemi var, sonra ise 2000'lerin ortasında yeniden 12 Eylül filmleri ile karşılaşlıyoruz.

Bu meseleye aslında bellek üzerinden bakmak lazım. Bu bağlamda **Paul Connerton**'un 2008'de yayınlanan **Unutmanın Yedi Biçimi** adlı makalesine değinebiliriz. **Connerton** makalesinde şunu dert ediniyor: Unutmayı olumsuz bir değer, bir tür eksiklik, kusur olarak tanımlıyoruz. Buna karşın anımsamayı da olumlu bir özellik olarak algılarız. Yazar işte bunu tartışmaya değer buluyor ve unutmayı nasıl sınıflandırabiliriz diye bir çalışma yapıyor. Yedi başlık var. Birinci sırada zorla silmek, yok etmek. Bu bizim de 12 Eylül süreciyle karşı karşıya olduğumuz en yaygın olan unutma biçimi. Özellikle totaliter rejimlerde çok sık görülüyor. Bir başka unutma biçimi ise yönlendirilmiş, yönlendirilen unutma. Bu, devlet eliyle gerçekleştirilen bir unutturma biçimi. Ama zorla uygulanmıyor, taraflar arasında bir tür uzlaşa sonucunda gerçekleşiyor, gerçekleştiriliyor. Örneğin, iki taraf arasında barış yapılmasıyla geçmişte yaşananların bir daha dile getirilmemesi. Bir başka unutturma biçimi, ulusal kimlik inşa edilirken ortaya çıkan unutma, unutturma. Bu da bize tanıdık. Cumhuriyetin kuruluşunda olan unutturma buna örnek verilebilir. Yani aile geçmişi, etnik, dilsel, dinsel aidiyetler. Tüm bunlar "iyi, yeni bir amaç" uğruna unutturuluyor ki yeni kimliğe geçiş sağlanabilsin, yeni kimlik kabul ettirilebilsin. Bir başka unutma biçimi (ki yapısal hafıza kaybı diye adlandırmış yazar bunu) de daha çok aile içinde, aile bireylerinde gerçekleşiyor. Örneğin erkeğin soyadının kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla bir süre sonra kadının soyunun unutturulması gibi. Hafızanın geçersiz kalması diye adlandırdığı unutma biçimi ise çok fazla enformasyonun neden olduğu unutma. Bir başkası ise bazı şeylerin çok çabuk



ortadan kalkması, demode olmasıyla gerçekleşen unutma. Son kategori ise ortak aşağılanmanın yarattığı suskunlukla ortaya çıkan unutma, unutturma. 12 Eylül ve sinema bağlamında bu biçimler üzerinde duracak olduğumuz zorla unutturma, hafızanın silinmesi diyebileceğimiz şey. İşte burada sinema ve diğer tüm sanatlar bu zorla unutturmaya karşı direnir; **Kundera**'nın dediği gibi belleğin unutma-ya karşı savaşına dönüşüyor. O halde filmler üzerinden nasıl hatırladığımıza, bu hatırlama biçimlerine bakmak yararlı olabilir. Burada posthafıza diye bir kavram kullanmak istiyorum. Bunu literatürdeki anlamıyla değil, postmodernizmle ilişkilendirerek kullanıyorum ve **Jameson**'ın tarihsellik kavramından yola çıkıyorum. Neyi kastediyor burada? Tarihin yerini tür fikrinin, bir çeşit hayali kurmacanın alması. Bunun da karikatüre dönüşmesi. Türkiye ile çok paralel gidiyor, yani nostalji kültürü dediğimiz şeyle. Sinema bağlamında düşündüğümüz ama onu canlandırmak ya da yeniden inşa etmek değil, daha çok bugünden geçmişi anlamaya dönük bir projeksiyon gibi algılayabiliriz bunu. Bu aslında sinemada çok yaygın. İşte buna örnek **Vizontele Tuuba**'dır. Bir tür özlenen geçmiş, hatta bir tür toplumsal çocukluk dönemi. Bu bir anımsama biçimi işte. Burada amaç hatırlamadan daha çok unutma gibi. Buna çok yakın bir hatırlama biçimi ise masum, yetim bakış: Çocukların bakışı. Bunun örnekleri ise **Uçurtmayı Vurmasınlar**'dan başlayarak **Babam Asker**'deye ve **Babam ve Oğlum**'a kadar uzanıyor. Bir çocuğun gözünden bakıyor ve bir tür yeni bakış, tanıklık etme değil de bir çocuk gibi masumca bakıp sorumluluktan kaçınma söz konusu oluyor. Bu da korunaklı bir hatırlama biçimi diye düşünüyorum. Bir başka hatırlama ise arınma, duygusal boşalım biçiminde yaşadığımız bir hatırlama. Burada yine ilk aklımıza gelen **Babam ve Oğlum**. Bir yüzleşme hesaplaşma değil de başından savmak gibi bir hatırlama, hesaplaşma. Bir başka tür yeniden kurgulama ve çarpıtma. **Tarantino**'nun **Soysuzlar Çetes-i** filmi ikinci dünya savaşını bambaşka bir şekilde anlatır. Bir başkası ise sanrı biçiminde hatırlamadır. Hayal ile gerçeğin birbirine karışması. **Su da Yanar** ve **Babam ve Oğlum** buna örnek gösterilebilir. Travma sahibinde de böyle bir durum yaratıyor, yani yaşadığım şey gerçekten başıma geldi mi diye düşünebiliyor insanlar. Bu nedenle bu gerçeğe yakın bir anlatım biçimi ama şöyle bir tehlike barındırıyor: İnsanı inkara sürükleyerek, yaşananların olmamış olabileceğini düşündürüyor. Dolayısıyla bu da sorunlu bir hatırlama biçimi. Oysa ki sinema bu sürece tanık olmamış ya da o döneme dair bir hafıza sahibi olmayan insanlar için önemli ve güçlü bir araç. Bu nedenle yeni kuşaklar için bir hafıza üretmeli, üretebilmeli. Sinemamızda bunu üretebilen filmler olmadığını söylemek ise haksızlık olur; **Beynelmilel**, **5 Nolu Cezaevi**, **Cahit Akçam**'ın **Unutturulanlar** dizisi bu konuda başarılı olmuşlardır.

Sırrı Süreyya Önder: Ben meseleyi akademik bir şekilde ele almayacağım, ki sanırım benden beklenen de pek o değil. Şimdi bizim bir Alo vardı Adıyaman'da. Yedi-sekiz tane adam öldürmüştü, eşkiyaydı. **Yaşar Kemal** zihnimizi iğdiş etmiş, eşkiya dedin mi biz böyle anlı şanlı birilerini bekliyoruz. Ben de mevsimlik işçiyim o zaman, geziyorum. Bir köyden bir köye giderken yolda at üstünde bu Kör Alo ile karşılaştım. Adamı daha önce pek görmemiştim ama bir gözü görme engelliydi,

lakabı da Kör Alo. E elinde de bir kalaşnikov tutunca adamı teşhis etmek çok zor olmadı. Biz bir ağacın dibine oturduk; yeni devrimci olmuşum ve her yeni devrimci gibi silahlara bir hayli meraklıyım. Gözüm Alo'dan çok Alo'nun kucağındaki kalaşnikovda. Alo da bu durumu fark etti. Ben böyle sanki bir şey de biliyormuş gibi keleş mi bu falan dedim. Alo silahı kucağıma attı. "Bak kiro" dedi, "eşkiyanın silahı değil atı iyi olmalıdır." Kalktı atın yularını tuttu, "silahı seri atıştan çıkar; tek atışa al" dedi. "Bak ilk kurşunu havaya sık, ikincide ben hala buradaysam kanım sana helal olsun" dedi. Bizim hep zihnimize kodlanan bir şey var; eşkiya deyince vurmakla ilişkilendiriyoruz. Oysa Alo hayatın sistematüğini çözmüş, hızlı kaçarsa yaşayabileceğini düşünüyor. O yüzden at önemli. Silah ise sadece geçim kaynağı ve can güvenliği için önemli. Bütün varoluşunu kaçmak ve kaçmasını sağlayacak argümanlar üzerine inşa etmiş. İşte Türkiye sinemasının 12 Eylül karşısındaki tavrı, Kör Alo'yla birebir benzeşmekte. Onun için bunu anlattım. Elimizde sinema gibi önemli bir silah varken, hep atının yularını elinde tutup, ilk silah patladığında ikinci mermi gelene kadar ben buradan nasıl tüyerim diye bir dönem yaşadım 12 Eylül'ü izleyen yıllarda. Önemli sinemacılarımız sosyalist bir havuzdan besleniyordu; tarihin hiçbir coğrafyasında yaşanamayacak düzeyde trajediler, sıkıntılar, olaylar, hikayeler yaşıyordu bu ülkede. Kollektif bir tavır olarak sinema, 12 Eylül meselesine hiç girmedim. Korkuttular. Üstelik öyle abartılı yaklaştılar ki, sadece solcularla sosyalistlerle de sınırlı tutmadılar. Bilinçli olarak etliye sütlüye hiç karışmayan insanları seçtiler. Ki geriye kalanlara "Ona bunu yaparlarsa, bana neler yaparlar" gibi bir korku yaşattılar. Böyle olunca, 30'a çıktığını şimdi Ahmet hocadan öğrendiğim, içinde 12 Eylül geçen film yapılmış. 31. yılını idrak ediyoruz 12 Eylül'ün, dünyanın neresinde olursa olsun binlerce film yapılmış olurdu. Benim kendi üretimim de dahil, meselenin can alıcı noktalarına henüz hiç dokunamadık. Durum böyle. **Beynelminel'e** gelince soldan gelen birkaç eleştiri aldı. Çok kıymetli buluyorum onları. Her üretici gibi yeterince anlaşılmadığı noktasındayım, yeterince anlaşılamamasının sorumluluğunu kendi üstüme alıyorum. Yani benim anlatma yetkinliğimin, henüz o hikayeyi kafamdaki gibi karşıya aktarabilmekten yoksun olmasına bağlıyorum. Genellikle bizde mizah, mizahla trajik bir olayı anlatmak küçümsebilir. Sanki meselenin özünü erozyona uğratabilecek gibi düşünülür. Öte yandan mizah da bir sırat köprüsü misalidir bu işte. Mizahla, zevzeklik arasındaki geçiş öyle çok uzun bir aralık değildir. Dolayısıyla anlattığın şeyin hatırasına hürmetsizlik etme ihtimalin bir hayli fazladır. Onun için mizahla anlatmaya herkes yanaşmaz, niyetlenene 'ya bu kadar şey yaşandı, böyle mi anlatılmalı' ya da 'böyle mi düşünülmeli' diye tepki gösterirler. Bu



biraz inanç haritasıyla, inanç sistemiyle alakalı. Yani önemli bir kısmının Müslüman olduğu söylenen, değilse bile giderek öyle olma eğiliminde olan bir halktan bahsediyoruz. Temel referansı olan Kuran'a baktığımızda sadece iki yerde gülünür. O da diğer kutsal metinlere atıf yapılan yerler. İşte bizde savunma biçimi, acıya iştirak etme biçimi ya da isyan etme biçimi olarak hep ağlamak önemsenir. Ben yaptığım filmle erdemsiz gücün mutlak bir şekilde kıyıcı olacağını göstermek istedim. Yani bu filmi yaparken bir şeye niyet ettin mi, niye bu filmi yaptın diye sorarsanız niyet ettiğim şey buydu. Ben 12 Eylül'den ne anlıyorumun cevabını veriyordum, o da buydu. Birincisi erdemsiz güç kıyıcıdır; kimin elinde olursa olsun. İkincisi, bütün diktatörlerin ortak iki özelliği vardır. Bir tümünün eli kanlıdır, iki çoğu aptaldır. Bakarsınız sistem hep böyle birini ya da birilerini seçer. Bizim de bahtımıza bu düşmüştür. 12 Eylül birçok yönden anlatılabilirdi. Benim ilgimi ise bu aptallık çekiyordu. Çünkü bu aptallık aşağıya indikçe katlanarak büyüyordu. Genetik bir şey değildir bu, öğrenilmiş bir şeydir. Elinde silah tutan, adam öldürme yetkisini tutan güç, aptallığı bir yaşam biçimi ve bir ülkeyi yönetme biçimi olarak yüceltiyorsa ve onu gösteriyorsa, yukarıdan aşağıya artarak gider. Bu ülkede bugün erdemsizlik adına gelenin noktanın başlangıcı 12 Eylül'dür. 2-3 yönü diğer aptallıkları unutturacak kadar vahimdir.

Bir kere kadınlarla sorunu vardı bu adamın (**Kenan Evren'in**). Giydikleri çizmeye takmıştı kafayı. "Sümerbank Beykoz Kundura fabrikasına hesaplattırdım; bir çizmeden iki kundura çıkıyor. Kadınlar çizme giymesin" demişti. Hikmetli adamlar kapısı olan bu coğrafyada meseleyi buraya indirgeyebilecek bir sığ akla bu ülkenin geleceği çaldırıldı. Etkileri ise hala tasfiye edilebilmiş değil. Tasarruftan bunu anlıyorlardı. Askerlik yapanlar bilir, 'lüzumsuzsa söndür' den başka bir tasarruf anlayışı yoktur. Bir füze ile bir kent kurulur; fazladan yanan bir ampülün etrafında gezer durur o zihniyet ise. O füzelerin, o bombaların, o uçakların maliyetini gözlerden kaçırma biçimidir bu. Askeriye'nin ışıklarını bir sene yaksanız, hiç söndürmeseniz, bir füze maliyetine gelmez. Ekonomik konudaki perspektifi buydu bu adamın. Avrupa birliği konusunda ise bundan çok daha ilerdeydi. Avrupa birliğine karşıydı, o önemli değil de gerekçesi çok mühim. "Avrupa'da 18 yaşını bitiren kızlar isterlerse gidip bir erkeğin yanında kalabilirler. Ne yani biz de Avrupa birliğine girelim, bizim kızlarımızda mı böyle yapsın?" diyordu. Avrupa Birliği ufkü da bundan ibaretti. İşte bir ahmak bunu yapınca, Adıyaman'daki sıkıyönetim komutanının neler yapacağını kestirmek güç değildir. İşte bu ahmaklık anlatılmadan, bu zalimliğin altı doldurulamaz diye düşündüm ben **Beynelminel**'de. Çünkü önce ahmaklaştıracaksınız insanları, sonra kendi gerçekliğinize inandıracaksınız. Sonra insanlar bu sistemin bir parçası olacaklar. Ben uçağa binmiyorum, arabayla seyahat ediyorum. Şimdi mola yerlerinde kitaplıklar gördüm, başlangıçta da çok sevindim. Sonra bunların hepsinin bir uyanık girişimci tarafından leblebi satmaktan bir farkı olmayan, biraz da buralara uygun kitaplar üretme mantığıyla dizayn edilmiş olduğunu fark ettim. Onlardan birinde **Atatürk**'ün kerametleri ve bunun 12 Eylül'de nasıl doruğa çıktığı anlatılıyordu. Bu kitap diyor ki, '**Atatürk, Kenan Paşa'nın** geleceğini de biliyordu'. Kerameti o yani. **Atatürk** bir gün

Saruhan'a, Akhisar'a gitmiş. Oradaki kaymakam gelmiş, demiş ki "Efendim okulumuzun hal-i perişanını görüyorsunuz. Okul yaptırsanız da, emir buyursanız sizin gibi vatana millete faydalı insanlar yetişse". Paşa mavi gözleriyle ufka bakmış bir müddet, sonra peki demiş Macar mühendisi göndermiş, oraya bir okul yapmışlar ve **Kenan Evren** yetişmiş oradan. Yazar böyle anlatıyor. Yazar da az buz bir yazar değil. **Tercüman**'da gazetecilik yapmış, başka gazetelerde, akşamda gazetecilik yapmış. Bakın adam tam 12 Eylül mahsulü: Kötü, hayin, zalim değil yani... diyor ki **Atatürk**'ün bu kerametini **Kenan Paşa**'ya da sordum "A evet, ilkokul son sınıfı ben orada okudum" diyor. Paşa da bir sene okumuş orada. Ben de iddia ediyorum ki **Kenan Evren** orada okumamıştır. Bu bir seneyi de kanırtarak bu kerameti doğrulatmak için söylemiştir. Ben bu topraklarda böyle bir tane, üç tane değil, bu kadar sürüsüne bereket insanla birlikte yaşıyor olmaktan derin üzüntü duyuyorum, çünkü bu belki yarın öbür gün benim çocuğumun öğretmeni olacak. Bu ahmaklık bugün bütün ülkedeki yönetim kademesinin önemli bir kesimine tekabül ediyor ayrıca. Bugün iktidarda yani. Ben **Beynelminel**'de bu ahmaklıkların günlük hayat meselelerine nasıl müdahil olduklarını anlatmanın yolunu aradım. Ordu o dönemde nasıl düğün yapılacağına dair bile bildiri yayınladı. 12 Eylül yaşam biçimimize müdahaleydi. Hangi türkülerin okunmayacağı, ne içileceği ne zaman içileceği vesayetle mücadele adı altında eski aktörleri tasfiye edip, bu mantıktan zerrece farkı olmayan bir yeni ahmaklık bu ülkede içki içilecek yerlerden tut, nasıl eğlenceleceğine, nasıl gösteri yapılacağına, kimlerin bu gösterilere katılacağına kadar muazzam bir gösteri sergilemekte. Sinemanın günlük hayat ayrıntıları, bunların kodları, cuntanın buna öğrenilmiş bir ahmaklıkla müdahil oluşunu anlatmanın, 12 Eylül'ü hafızada tutmanın, yeni ahmaklıklarla karşılaştığında kıyaslama yapabilmenin önemli bir aracına dönüşebileceğini düşünüyorum.

Mithat Sancar: Öykü anlatıcısı diye bir tip vardır, Leskov; bunu **Walter Benjamin** çok güzel tasvir ediyor **Son Bakışta Aşk** kitabında. Hikaye anlatmayla, modern çağın diğer anlatım biçimleri, mesela roman arasındaki farkları biraz o insan üzerinden deşiyor. İyi bir hikaye anlatıcısı yaşamışlıkları aktarır ama önce onları alır, kendi içine yerleştirir, içine bular, çıkarır ve böyle aktarır size diyor. Dolayısıyla iyi hikaye anlatıcısı, ne anlatırsa dinletir. Büyük ölçüde inanırsınız da. İnanmak zaten bir şeyin mutlaka olmuş olmasını gerektiren bir duygu hali değil. Hatırlama da öyledir, inanma da öyledir. Eğer bu şekilde anlatılırsa, inanabilirsiniz her şeye. **Sırrı** konuşurken tıpkı bir Leskov'dur. Yani Türkiye'de gördüğüm en iyi hikaye anlatıcısı, kamusal insanlardan biridir. Bu yeteneği var, bu yetenek sadece eğitimle ya da doğuştan gelmiyor. **Beynelminel** de bunun bir yansımasıdır. Gösterime



girdiği zamanlar bir iki konuşmada, toplantıda, işte bizim kişisel sohbetlerimizde söz ettim **Beynelminel'**den, yazdım da ayrıca. Bu filmin iyi bir hikaye anlatmak gibi bir özelliği var ve kendi alanında ilktir. Öncesine bakıyoruz, 12 Eylül sineması denildiğinde **Sen Türkülerini Söyle** ve **Ses** ilk aklıma gelenler oluyor. Bu filmle- re bakıyorum, ben onlara 12 Eylül sineması kategorisi içinde depresyon filmleri diyorum. Hatta ağlaşma sineması. Kendine acıma sinemasıdır. Yani o filmleri izlediğimizde 12 Eylül bize neler yaptı, biz ne kadar acı çektik, bizi görün, bizim canımız çok yandı derler. Ve bana göre çok da başarılı değiller. Hem anlatım açısından hem de sinematografik açıdan. Bu filmler kendi dar çevresine konuşuyor; devrimcilik adına yapılan şey, 12 Eylül öncesi kahramanlıkları, marifetleri anlatmaktan ibaret. Ama hapishaneden çıkışlar arttıkça hapishane anıları, anlatıları çok daha öne çıktı. Ama bu bir hesaplaşma sineması değildir. Yani eğer hesaplaşma dediğimiz şey bir sistemi, bir yönetimin yaptıklarını ve arkasındaki zihniyeti geçersiz kılmak üzere bir bilinç yaratmaya çalışmaksa, bunun yanından bile geçemiyorlar. Hesaplaşmak yerine, birbirlerine ve belli bir gruba seslenmeyi tercih ediyorlar. Buradaki sıkıntı ise şu: 12 Eylül'ün kendini meşrulaştırmak için kurduğu dili teyit ediyor olmaları. Ne diyordu 12 Eylül paşaları, "Ya zaten anarşistler vardı bu ülkede... Bu anarşistler de işte okumuş tipler, gelip bizim sıradan gariban insanımızın kafasına bir takım fikirleri soktular. Sonra sokağa çıktılar. İşte bu yüzden biz geldik, yönetime el koyup, haklarından geldik onların." Bu filmler de diyorlar ki "Evet, 12 Eylül bize karşı yapıldı". Hayır, 12 Eylül hepimize yapıldı. Yani sana, sokaktaki insana. Bizim hayatımızın küçük ayrıntılarına. Bunlara karşı yapıldı. İroni önemli bir şeydir; bu filmler ise çok ciddiye. Öte yandan diktatörlüklerin çoğunda o kadar çok bu ahmaklık hikayeleri var ki. Bugünden dönüp baktığımızda, **Kenan Evren** halka hitap etmekte nasıl başarılıysa, yani sizin çizmenizi anlatırken doğrudan size hitap ediyordu. Bir sistemi böyle meşrulaştırıyordu. Çıkıp büyük büyük laflar etmiyordu; felsefe yapmıyordu, siyaset bilimi yapmıyordu. Size günlük hayattan bir şeyler anlatıyordu. Siz ise bu dilin başarısına karşı ancak yakın çevrenizin, 100-500 kişinin anlayabileceği kelimelerle anlatırsanız derdini, hegemonya mücadelesinde de kaybedersiniz. Sonra bu halk bizi anlamıyor noktasına kadar gelirsiniz. Türkiye'de 12 Eylül ile hesaplaşamamanın, pek çok grupta depresyonun ortaya çıkmasının ve bunun giderek kronikleşmesinin ve 20 kişiye konuşur hale gelmesinin nedenidir bu. Böyle bir durum vardı darbe sonrasında ve bir hesaplaşma olmadı. Sinemada da, 12 Eylül sinemasında da bunun hesaplaşması yok; yapılmadı. Neden yenildiğimizi, yenildikten sonra da neden depresyon yaşadığımızı, bu depresif ruh halini ve depresif siyaseti sorgulamamız gerekiyor. Ancak sorgulamayla bir çıkış bulunabilir. Böylece bu travmayla da baş edilebilir. Travma sizin ani bir darbeye, şiddetle yani bu manevi, fiziksel şiddet, işkence, yakınıni kaybetme, evini kaybetme de olabilir; hayata dair pek çok alanda darbelerin yarattığı etkilerin toplamına travma diyoruz. Bu travmanın en önemli sonucu gerçeklik algısını çarpıtması ve bozmasıdır. Hayatla ve gerçeklikle ilişkiniz bozulur. Travmayla baş etmenin yollarından biri anlatmadır. Yaşadığınız olayı anlatmanız, anlatabilmenizdir. Doğru olması vs... önemli değildir. İster kurun, kurgulayın ya da eksiltin; susarak ya da gizleyerek yalan söyleyin hiç önemli

değil. Önemli olan anlatabilmeniz ve dinletebilmenizdir. Dinletemezseniz, içinizde onu yaşatırsınız ve hayatla, gerçeklikle olan ilişkinizi iyice bozarsınız. Bu konuda gördüğüm en çarpıcı film **Esma'nın Sırrı** filmidir. Sırlar iç savaş döneminde tecavüz kampları kurdular; bunlar sırf zalimlik olsun diye yapılmadı. Şu teorisi var Sırp milliyetçilerinin: Boşnaklar Slavdır, Müslümanlaştırılmıştır. Dolayısıyla yozlaşmıştır, şimdi yeniden saf Slav hale gelmeleri gerekiyor. Bir yozlaşmış, bozulmuş Slav'ın yeniden Slav olabilmesi için araya bir tek karma neslin girmesi yeterlidir. Bir Boşnak kadının, bir Slav erkekten çocuk doğurması demek bu da. Sadece tecavüzle yetinmediler tabi, o kadınların bir kısmına çocukları doğurttu-lar da. Bu bilinmeyen, çok fazla konuşulmayan travmalardan biridir. Açık söyleyeyim, bu filme kadar bu olayın çapıyla ilgili benim de fikrim yoktu. Yugoslavya ile ilgili bir çok şey okumuş olmama rağmen. Sinema bu işte. Size hayatın en ince, derin ama en kılcal, en hayati, en önemli yerinden çıkarıp bir görüntü veriyor ve siz oradan bütün sistemi çok daha iyi görüp, çok daha kolay tavır alabiliyorsunuz. **Esma'nın Sırrı** filminde **Jasmila Zbanic**'in yaptığı şu: Bu kadınlar o yükün altında paramparça olmuşlar. Bu çocuklar büyümüş, okula gitmeye başlamışlar ama babalar yok ve hepsine şu hikaye anlatılmış: Babanız Sırlarla savaşta şehit düştü. Ve bu kadınlar bu travmalarıyla baş edemeyince, önce komşular aralarında toplanıyorlar. Sonra bu bir tür örgütlenmeye dönüşüyor. Kadınlar kendilerinin belirlediği bir yerde toplanıyorlar ve birbirlerine tecavüzü anlatıyorlar. Birbirlerine çocuklarını nasıl yetiştirdiklerini, çocuklarıyla neler yaşadıklarını anlatıyorlar. Acı bitmiyor tabii, ama bu anlatma olayı (ki bana göre filmin ruhudur) travmayla baş etme açısından bana göre çok önemli bir şeydir. **Jasmila**'nın yaptığı şey, bu anlatmanın bütün dünyaya anlatılması oldu. Bu vahşeti, bu boyutlarıyla, orada yaşanan acının sürekliliğini anlattı. Şimdi ben Türkiye sinemasında böyle bir film arıyorum. Niye yok? Ben sinemacıları suçlamıyorum. **Sırrı**'yla bu konuda bir parça ayrı düşünüyoruz sanırım. **Marx**'ın benim devrimci, Marksist olmamı sağlayan çok basit bir sözü vardır: İnsan toplumsal ilişkilerinin bir ürünüdür. Yani siz ne varsa onu üretiyorsunuz. O toplumsal şartlar ancak bu kadar esneyebiliyordu. **Agnieszka Holland**'ın **Avrupa Avrupa** isimli bir filmi vardır. **Holland** bu filmde Nazi dönemini inanılmaz bir ironi ile anlatır. Türkiye sinemasında aynı ironiyi tutturan ve benzer bir anlatı sağlayan film ise (ne yapayım kirvemdir, kayırayım) **Beyneminel**'dir. **Eduardo Galeano**'nun bir yazısı vardı **Subcomandante Marcos** ile ilgili. Capasta ilk büyük uluslararası buluşmayı gerçekleştirdiklerinde, katılanlardan biri de **Galeano**'ydu ve izlenimlerini yazmıştı. Diyor ki "Bu **Marcos**'ta ne var diye düşündüm, çok etkileyici biri". Ben diyor "Bu kadar karizmatik, bu kadar etkili ve etkileyici ama aynı zamanda kendisiyle bu kadar rahat dalga geçebilen bir önder görmedim. O kadar kolay kendisiyle dalga geçebiliyordu ve bunu abartısız, yapmacıksız yapıyor" diyor. Dolayısıyla bu ironinin devrimin en büyük gücü olduğunu belirtiyor. İşte, o ironinin gücü onu nasıl kullandığınıza, dilinize nasıl yerleştirdiğinize, içinize nasıl yerleştirip oradan çıkardığınıza bağlı, bunu beceribildiğiniz zaman iz bırakan eserler verebiliyorsunuz. Benden de bu kadar olsun, çok teşekkürler.

SİNEMA KİTAPLIĞI

SİNEMA VE GERÇEKLİK / TARİHSEL BİR İNCELEME

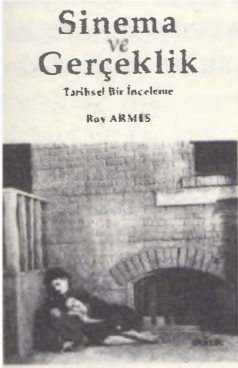
roy armes

çev: zeynep özen barkot

doruk yayınları

2011 / 273 sf.

gökhan gökdoğan



Sinema ve Gerçeklik, daha önce defalarca farklı perspektiflerden yapılmaya çalışılmış bir sinema tarihi araştırmasını, değişik bir bakış açısına oturtmak isteyen bir eser. 'Değişik bir bakış açısı' tanımlaması aslında biraz eksik sayılabilir. Hammadesini aynı kaynaktan sağlayan üç farklı bakış açısının birbirleri ile ilişkilendirilmesiyle oluşan yeni bir anlayış hakim kitaba. Eserde, yazarın önsözde belirttiği "*Sinema estetiğinin temel problemlerinden bir tanesi, çoğu etkili sinema kuramcısının dışlayıcı bir estetik yaklaşımla evli olmasıdır.*" anlayışı ile orantılı olarak, sinemada başarının tek bir evrensel kural ile değil, birbirinden farklı fakat ilişkili bir çok anlayışın

kesişiminden doğabileceği gösterilmeye çalışılmış ve bu bağlamda sinema tarihi ilk günlerinden itibaren ele alınmış.

Kitaptaki bu üç farklı bakış açısına gelecek olursak, kitabın isminden de anlaşılabilir gibi hepsi gerçeklik ile ilişkileri bağlamında ortaya çıkmış ve yine aynı sebepten birbiriyle ilişkilendirilebilen anlayışlardır: Gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması. İlkinde amaç gerçeği olduğu gibi sunmak, yani gerçeğe olağan en yakın duruşu sergileyebilmektir. **Lumiere** ve **Melies**'in karşılaşmasından, odağa **Flaherty**'nin yerleştirildiği ilk dönem belgeselcilerine, **Vertov** önderliğindeki Sovyet sinemacılarından, sırasıyla **Renoir** ve **Rossellini**'nin başı çektiği şiirsel ve yeni gerçekçilik akımlarına kadar birçok konu bu başlık altında incelenmiş.

İkinci anlayış olan gerçeğin taklit edilmesinde ise, gerçek ulaşılması gereken bir amaç olarak değil, taklit eden kurmacaların yaratılmasında bir araç olarak kullanılır. Kısaca anlamlı olan, gerçeklikten çok gerçeğe benzerliktir. Bu türün de en önemli örneği olarak Hollywood sinemasını gösteren kitap, bu bölümü Hollywood'a bir saygı duruşu haline getirmekle kalmamış, geri kalan kurmaca sinema anlayışını da *Hollywood'un Mirası ve Etkisi* alt başlığına sığdırmayı başarmış. Yazarın gerçeğin sorgulanması ismini verdiği son bakış açısında ise görünenin arkasındaki derin gerçeklikle ilgileniliyor. Bu anlayıştan beklenen gerçeklik ya da gerçekliğe benzerlik değil, yönetmenin sunduğu alternatif gerçekliğin tutarlılığı ve gücü. Kitabın en kayda değer kısmı da bu bölümdür. Bölümde **Bunuel**, **Resnais** ve **Godard** gibi sinemanın

bilinen dahilerinin dışında, **Kenneth Anger** gibi adını kitaplarda okumaya çok da aşına olmadığımız, ama önemi ve duruşunun benzersizliği tartışılmaz bir sinemacının filmleri de mercek altına alınmış. Gerçek ile ilişkisi temel alınan bu üç model ile sinemanın sahip olduğu alanın daha net biçimde görülmesi sağlanmaya çalışılmış.

Son olarak yazar **Roy Armes**'in kitabın önsözünde belirttiği, sinema tarihini bu üç perspektiften incelemeye karar vermesinin temelinde yatan sebepten bahsedilebilir. **Peter Wollen**'in bir başucu kitabına dönüşen ***Sinemada Göstergeler ve Anlam***'ında bahsedildiği üzere bir görüntü; belirti, ikon ya da simge kategorilerine göre sınıflandırılır. Belirti nesne ve onu temsil eden gerçek bir ilişkiye dayanır. Yani birinci bölümün yaklaşımındaki gibi belgeselin gerçekliğe bağlı imgelerinin temelini oluşturur. İkon ise kendi benzerlik ilişkisinden dolayı nesnesinin yerini tutan göstergedir. Bu da Hollywood film stüdyolarında tasarlanan bir western kasabası gibi gerçekliğin taklit edilmesi ile ilişkilidir.

Son olarak simge ise tamamen uzlaşım sal olan bağlantıyı gösterir. Simgeye ve kitabın son bölümünün oluşma sebebi olan gerçeğin sorgulanması anlayışına en güzel örneklerden biri, **Bunuel**'in ***Endülüs Köpeği*** (Un Chien Andalou, 1928) filminde yeniden yarattığı ve anlamını kendi içindeki tutarlılıktan (ya da tutarsızlığı bir anlayış olarak kullanmasından) alan gerçekliktir. Tüm bu benzerliklerden ötürü ***Sinema ve Gerçeklik***'i, ***Sinemada Göstergeler ve Anlam***'a bir saygı duruşu olarak kabul edebiliriz.

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 9

yayın haz: deniz bayrakdar
bağlam yayınları
2011 / 264 sf.

altuğ kaan paçacı



2008 yılında yapılan Sinema ve Gerçek konferansı serinin dokuzuncu kitabına adını veriyor. İlk yazıda **Çağla Karabağ**, **Nuri Bilgi Ceylan** Sinemasının ***Gerçek(çi)liği***'inde isimli yazısıyla Ceylan'ın sinemasının biçimsel, tematik ve düşünsel boyutlarını, gerçekliğe benzerlik-gerçekçilik ayrımından yararlanarak açıklarken, **Özlem Avcı** ve **Berna Üçarol**, ***Beyazperdeye Yansıyan İslami Yaşam Biçimleri***'ni 1989-1996 arasında çekilmiş filmlerle anlatıyorlar. **Jalal Taufic**, ***Yoksa Bir Filmde Miyim***'de kurgusallaşan yaşantıda, kuliste oturanların sorduğu soruyu tekrarlarlarken konferans için farklı bir bakış açısı sunuyor.

Anwar Massoud'un, ***The Nights of the Jackal*** filminin üstünü kazıyıp ortaya çıkardığı ***Suriye'deki Toplumcu Dönüşümün Mirası***, **Jenna Ng**'nin Ceylan'ın sine-

masıyla biçimi sorguladığı *Şimdilik, Geçmişlik ve Rüya Gerçekliği: Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler'inde Uzun Çekim*; Ahmet Hacıoğlu'nun kurmacayla etnografik olanı barıştırdığı *Etnografik Film Tanımı İçin Yeni Bir Yaklaşım: Kızılırmak Karakoyun*; Ayça Çiftçi'nin suskunluk biterken yazdığı *Dûr/Uzak: Ses ve Sessizliğin Kurduğu Gerçeklik*, Sumru Yıldırım Kaya'nın toplumsal unutuşun sebebini gördüğü *Türk Sinemasında Darbe Dönemleri ve Toplumsal Gerçekliğin Yansımaları*, bize gerçekliğin değişik yüzlerini sunuyorlar.

Sonradan türetildiği izlenimi veren başlıklar altında başka başka kitaplardan alınmış gibi duran makaleler, konunun altını doldurabilecek yazıların çıkması için gereken bir planın, bir ön çalışmanın eksikliği hissettiriyor. Yazıların bir kısmı anlatım sorunlarının üstesinden gelemeyen, bazıları konularını hangi bağlamda işlediklerini unuttunca, dağılıp kendi içlerinde bir sonuca dahi çıkamıyor. Herkes farklı bir yöne savrulurken, kavramları tanımlamadan yola çıkanlar, bulanıklıktan dolayı birkaç kulaç ötede boğuluyorlar. Kıyıya ulaşan birkaçı ise haklı olarak diğerlerinin yükünü onlara yüklemememizi bekliyor. Kitabın sonundaki genel değerlendirmede yer alan çoklu monolog, sorunların nedenlerini anlatır nitelikte.

ÜÇÜNCÜ DÜNYA SİNEMASI VE BATI

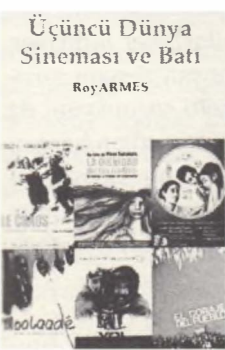
roy armes

çev: zahit atam

doruk yayınları

2011 / 612 sf.

doğu şenkoy



Yapıtın orijinali 1987'de basıldı ve epey bir ses getirdi. Konu kapsamı olarak tek olması ve bunu uzun yıllar koruması, Batı dünyasının okuruna, dışındaki bir dünyayı kendi içinden çıkan bir kalemle tanıtmayı, birçok üniversitede ders kitabı olarak da okutulması nedeniyle hızla mitleşti. 1990'lı yılların sonlarına kadar kaynakça olma özelliğini korumuştur. Ancak son on yıllık süreçte kapsadığı coğrafyaların her biri üzerine ayrıntılı bilgi içeren kitapların yayınlanması, eski çekiciliğini yitirmesine neden oldu. İki okumanız arasında araya on beş yıl girince, hissettiğiniz bu beğeni düşüklüğünü, çözümlemelerde olmasa da tarihsel süreçlerin aktarımında iyiden iyiye yaşıyorsunuz.

Kitabın, ilgi alanı olan coğrafyanın toplumsal, kültürel ve ekonomik ortamını işlemesi, sinemanın altyapı üstyapı arasındaki karşılıklı ilişkinin sonucu olarak ortaya çıkışını gösterebilmek için son derece önemli bir temel atılmasını sağlıyor. Bu aşamada, Üçüncü Dünya ve Üçüncü Sinema'nın film örneklerinin çıktığı bu coğrafyada üretimin zayıflığının, hatta bazen üretim yokluğunun ve nihayetinde endüstrileşme sürecinin sağlıksızlığının kökenlerini tüm çıplaklığıyla görmek mümkün oluyor.

Kapitalizmle sinemanın ilişkilene sürecinde, Batı dünyası dışında kalan ülkelerde, yayılcı ideolojinin kapitalist silahlarından biri olarak görülen sinemanın nasıl kullanıldığı, yerel sinemaya nasıl sekte vurduğu, ortak yapımdan ne anlaşıldığı, destekleme koşulları aktarılıyor. Bu ilişkilene süreci sonraki bölümde film örnekleri ve yönetmenlerin sinemaya giriş öyküleriyle daha bir elle tutulur hale geliyor. Üçüncü Dünya'yı Hint, Doğu/Güneydoğu, Latin Amerika ve Ortadoğu/Afrika olmak üzere dört ayrı başlık altında işleyen yazara, özgün yerel/ulusal karakterlerin bu başlıkları kendi içinde bölerek arttırma zorunluluğu doğurduğu eleştirisi yapılabilir. Gerçekten de bu bloklar altında ayrıksı özellikler taşıyan ulusal sinemalar ve bölge sinemaları var. Sanırız, Batı'dan bakınca başka bir görünüyör oraları. Sektörün ol (durul)madığı yerde bireysel çıkışlara yaslanılması, ilk yılların ortak görünümü. Üçüncü Dünya'nın adının konulmasıyla başlayan süreçte, politik söylemlerin sinemasal anlatıları belirlemeye başladığına tanıklık ederiz. **Armes** özellikle işte bu süreci, doğumuna ve gelişimine tanık olmanın getirdiği bir sağlamlıkla aktarır ve güvenilir yorumlar getirir.

Armes'in Üçüncü Dünya coğrafyasından seçtiği yönetmenlere (**Satyajit Ray, Yusuf Şahin, Glauber Rocha, Yılmaz Güney, Ousmane Sembene, Jorge Sanjines**) ayırdığı bölüm genel olarak yeni başlayanlar için tadında. Ancak bu eleştirel bakışı gerçekleştirenin -hangi eleştirel okuma penceresinden bakarsa baksın- bir Batılı olduğunu açığa vuran terim dağarcığı ve sistematik tarzı olsa da, bu düzeyi aşmayı başaran yerleriyle zengin bir çözümlemeye ulaştığı biyografiler barındırıyor. İlginç ve düşündürücü olan, kitabın yayın tarihinde üretimlerini sürdürenlerin ölmüş olanlara göre daha kapsamlı, daha özenli ve sinemasal anlayışlarının karakteristik özellikleri anlamında daha net çizilmiş olmaları.

Çeviriye gelince, belli bir standartı tutturmuş olduğunu söylemeye kalksak bile, çeviri kalitesinin dalgalı bir seyir izlemesi yer yer okuma keyfine darbeler indiriyor. Anlamsız cümleler, çevirmenin süreç içinde metinden koptuğu, konsantrasyon sorunu yaşadığı olasılığını düşündürüyor. Buna bol bol rastlanan düzelti sorunlarını da ekleyin. Tema başlığına göre akıllıca düzenlenmiş ve döneminin öne çıkan hemen tüm yapıtlarının kendine yer bulduğu kaynakçası bile başlı başına bir kaynak ve son döneme özgü şişirilmiş bir kaynakça değil bu; kaynakçaların kaynakça olduğu buz devrinden kalma. Dizinde bazı eksiklikler var ama bu çaba bile günümüzde çok önem taşımaya başladı.

Çeviri için doğru ama çok geç bir tercih. **Armes**'in Üçüncü Dünya sinemasına duyduğu ilgi ve heyecan geçen yıllarda inişe geçmiş olmalı ki, güncellenmiş bir versiyonunu gerçekleştirmedi bildiğimiz kadarıyla. Bunda büyük olasılıkla üçüncü dünyalı ruhunun yitikliği ve perdeleri terk etmesi de rol oynadı. Anlaşılan o ki bu çabayı bilgili bir üçüncü dünyalının gerçekleştirmesi yerinde olacak. Bu çabayı o yıllarda **Armes**'in göstermiş olmasını sağlayan, içinde bulunduğu ekonomik durumunu ve çalışma koşullarını ona sağlayan Birinci Dünya'nın bir vatandaşı olmasıydı. Sıra, hem onun eksiklerini tamamlayacak hem de güncellemeleri yapacak bir

sinema yazarında; Birinci Dünya'nın sunduğu olanaklardan yararlanması kaçınılmaz olan, İkinci Dünya makyajı yapılmış bir Üçüncü Dünya sineması uzmanında. O yapıt gelinceye kadar, tek yol **Armes**. Yolu henüz bu coğrafyanın sinemasıyla tanışmamış bahtsızlar için ilk adım kitabı.

SİNEMADA ZAMAN RİTMİK TASARIM; TÜRBÜLANS VE AKIŞ

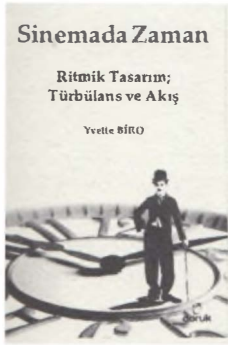
yvette biro

çev: anıl ceren altınkanat

doruk yayınları

2011 / 274 sf.

gökhan gökdoğan



Denemeci, senaryo yazarı ve sinema alanından emekli profesör olan **Yvette Biro**'nun, daha önce yayınladığı on kadar kitabı ve çalıştığı birçok ödüllü Macar filmi bulunmaktadır. Türkçe'ye çevrilen ilk kitabı **Sinemada Zaman**, sinema kuramı içinde ayrıksı bir yere sahip.

Kitabın ilk bölümlerinde sinema sanatına çok fazla değinmeden, zaman kavramı üzerine yapılmış felsefi bir deneme yer almakta. Bu deneme, çağımızda farklılaşan hız ve zaman anlayışına paralel olarak, insan algısındaki ve sanat prensiplerindeki değişimleri mercek altına alıyor.

Peki sinemada zaman kavramının etki alanı nerelere kadar uzanıyor? Bir filmin ritmik bir kurguya sahip olması ya da plan sekanslardan oluşan ağır bir temposunun olması, zaman algısı ile istediğimiz gibi oynayabilmemiz için yeterli mi? Yazar bu noktada **Ingmar Bergman**'ın "*Sinema esas olarak ritimdir; süren sekansta soluk alış ve verıştır. Müzik çalışmaları da aynı tarzdadır: Sinema ile müzik kadar çok ortaklığı olan bir sanat biçiminin olmadığını söyleyebilirim.*" söylemine paralel bir şekilde, sinemadaki anlatı kavramının müzikle olan organik bağına dayanarak, zaman algısı ile oynamamıza yarayacak bir çok parametre olduğunu ileri sürüyor. "*Anlatı asla düzensizliken bir nehir değildir. Nehrin yatağındaki kıvrımlar ve dönüşler, çatallanmalar, yinelemeler ve öngörülemez engeller çok önemlidir. Tüm çatlaklar, kesilmeler, vuruşlar ve duraklamalar anlatının doluluğunun, doygunluğunun kanıtı ve izidir.*" İşte yazarın anlatıya yaptığı bu geniş perspektifli bakıştan sonra, kitabında da bölümlere ayırdığı üzere, bir çok anlatı tekniğinin zaman algısı üzerindeki etkileri, eserde çok derinlemesine inceleniyor.

Yazarın konuya yaklaşımındaki en etkileyici yan, film çözümlemeleri üzerinden ilerliyor olması. Kendini sadece filmlerin zamanla olan bağları ile sınırlamayarak, bir çok film ve yönetmen üzerine eşsiz çözümlemeler sunuyor.

Klasik Avrupa ve Amerikan sinemasının büyük isimlerine ek olarak; usta **Ozu**, yeni Asya sinemasından **Tsai Ming Liang**, **Wong Kar Wai** ve İranlı **Abbas Kiarostami**'nin yapıtlarının akışındaki farklı bakış açılarının incelenmesi de kitabı zenginleştiriyor. Özellikle kitabın sonlarına doğru olan **Odiseuslar** başlıklı bölümde bulunan **Stanley Kubrick**, **Andrei Tarkovski**, **Bela Tarr**, **Theo Angelopoulos** ve **Bill Viola**'nın sanat anlayışları ile yapıtları üzerine yapılmış denemeler var ki ciddi derinlikte bir çözümlemenin ürünü olduğu aşikar.

Kitabın nazar boncuğu olarak ağır ve ağdalı dili gösterilebilir. Zaten işlenen konunun bir ayağının tamamen soyut bir dünyaya ait olmasına bir de bu bol ağdalı dili eklenince, yer yer içinden çıkılmaz cümlelerle karşı karşıya kalınıyor. Ama buna rağmen kitabın, her sinema severin kütüphanesinde bulunması gereken baş ucu eserlerinden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir.

GIOVANNI SCOGNAMILLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM

haz: barış saydam

küre yayınları

2011 / 376 sf.

nagihan konukcu



Giovanni Scognamillo'nun hem kişisel sinema serüvenine, hem de 1960'lardan bugüne Türk sinemasındaki değişim ve dönüşüme tanıklık sürecine ışık tutan kitap, isminin de referans olduğu üzere sırtını Yeşilçam'a yashıyor. **Eleştiriler** başlıklı birinci bölümde, 1961-1977 yılları arasında yazılmış 51 film eleştirisine yer veriliyor. Okurun eleştiri konusunda kemikleşmiş yanlışlardan birine düşmemesi adına söylemekte yarar var ki, film eleştirisi adı altında sunulan bu metinler, önsözde dillendirildiği üzere "kriterli eleştiri" örnekleri olmaktan çok; eleştiriye dair ciddi, samimi, vicdani ve çağına göre derin bakılan bir yaklaşımı açığa çıkarıyor.

Kitabın ağırlık noktası ise ikinci bölüm olan **Makaleler**'de. 1960'lar ve 1970'ler Döneminde Yerli Sinema, Festivaller, Eleştiri Yazıları, Türk Sinema Kronolojisi, Belgeseller, **Muhsin Ertuğrul**, Köy Filmleri, Uyarlamalar, Sinema Salonları, Oyunculuk gibi başlıklar üzerine yazıların yer aldığı bölümün ardından, **Yeşilçam**, **Eleştiri**, 1980'ler ve 1990'lar Sineması, 12 Eylül Sonrası Sinema, **Yeşilçam'dan Bugüne Oyunculuk** gibi konularda, **Scognamillo** ile yapılan söyleşiler geliyor. Bu söyleşiler, farklı ve özgün bir bakış açısının ürünü olduklarını açık etmeleri açısından kalıcı bir önem taşıyorlar. Sinemanın içine doğan bir kalemden, 1960'lar ve günümüz sinemasını birarada okumak (hatta dinlemek), son yıllarda çoklukla toplumsal olana değil, gündelik ve popüler olana yoğunlaşan ürünlerin arasında, nostaljik bir durak oluyor.



dosya: sinema ve edebiyat

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİ ÜZERİNE BİR DENEME: SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ

barış kılınç

*"...ama düşünceler yaşamın kölesidir;
Yaşamsa zamanın soytarısı..."*

(w. shakespeare- *IV. henry*, s. 127)



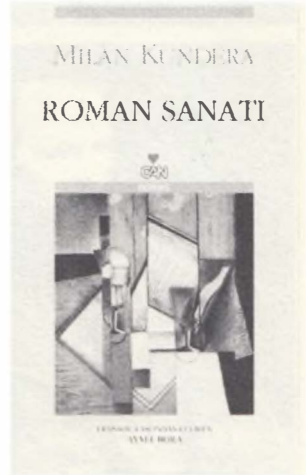
Düşünsel bir süreç olan yaratına işinin, zamanın yaşama biçimine bağımlılığı, görmezden gelinebilir mi? Kuşkusuz bu, çok da olası değildir ve her yazardan, bu bağımlılığın gerekliliklerini, eğretiliğe ve yüzeysel bir gerçekçiliğe düşmeden yerine getirmesini beklemek gerekir. Ancak, İtalyan yönetmen **Pier Paolo Passolini**'nin de söylediği

gibi, izlenimler değişmez ve tarihsel denenenler de gerçek (1991: 8) ise herhangi bir yazarın içine düştüğü çağın yaşama biçiminden bağımsız bir şekilde bir şeyler yaratabileceği ya da yaratması gerektiğini söylemek de anlamsız hale gelir. **Shakespeare**'i özgün ve ölümsüz kılan da bunu başarabilmesi değil midir? Geçiş döneminin bütün niteliklerini taşıyabilmek, kendi yaşadığı zamanın toplumsal çelişkilerini, bu çelişkilerin yarattığı yeni biçimle ortaya koyarak zamanıyla örtüşmek. Ya da *Değişen Tiyatro* adlı kitabında **Cevat Çapan**'ın da söylediği gibi, değişen toprak mülkiyeti sonucu giderek kapitalistleşen toplumsal yapı ile geçmişe ait değerler arasındaki çelişkileri; yeniyi yansıtan düz yazı ile eskiyi yansıtan koşuk dilinin bütün olanaklarını kullanarak, ortaya koyabilmek (Çapan, 1992: 21- 41). Sadece yaratıcı sezgileriyle açıklanamayacak kadar büyük bir izlenim ve deneyimlere yeteneğini gösterebilmek; **Marks**'ın ve **Engels**'in 'tipikleştirme' becerisi olarak nitelendirdikleri bir yetenek.

Sözü edilen bu yetenek ile ilgili birkaç söz söylenecekse, **Georg Lukacs**'a kulak verilmesi gerekebilir. **Lukacs**'ın sanatta özgünlüğü, öznellik ve nesnelliğin ya da bireysellik ve genelliğin uyumu ile açıklamaya çalıştığı görülür. Kurduğu ilişkinin oldukça basit olduğu söylenebilir. Sanatta özgünlük, estetik bir kategoridir; ancak sanıldığının aksine, değişmez ve durağan özelliklere sahip bir estetik kategori değil, tarihseldir. Tarihselliği, özneliğinden gelir ki bunu o, burada ve şu

anda olanla dile getirir. Nesnellik ise genel geçer bir kategoridir ki nesnelliğe ait kategoriler, öznelleştirilmez ise özgünlüğü sağlayabilmek olanaksız hale gelir. İyi ve kötü, güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, ezen ve ezilen, egemen ve yönetilen değişmez, insanlık tarihi kadar eski, nesnel kategorilerdir. Ancak, bunların her biri belirli bir zaman ve mekân içinde somut hale getirilebilir ki bu kategorilerin tümü zaman ve mekâna göre değişkenlik gösterir (Akt. Tunalı, 2003: 136- 160). Dolaşısıyla **Dostoyevski**'nin, "*Rus halkı Hamletler çıkarmaz, bizden Karamazovlar çıkar ancak*" (Akt. Naci, 2004: 7) demesi de boşuna değildir. Ve aynı zamanda, sözü edilen somutlaştırma o zaman ve mekanın kendi biçimsel özelliklerini gösterir. Çünkü **Ernst Fischer**'in de söylediği gibi, "*somutlaştırılmış, toplumsal yaşantıdır biçim*" (Fischer, 2010: 149) ve belki de bu biçim sayesinde o zamana ve mekâna ait olan özellikler, o zaman ve mekândan soyutlanarak, nesnelleşir ve bir daha tekrar edilmemek üzere sonsuza dek ölümsüzleşir. Yunan sanatının hâlâ büyüleyici oluşunun ve estetik doyum sağlayışının nedeni de **Marks**'a göre, bu sanatı yaratan biçimin ya da başka bir ifade ile o zamanın toplumsal yaşantısının bir daha asla tekrar edilemeyeceği gerçeğidir (Marx, 1993: 269, 270, 271) . Belki bu, aynı zamanda **Shakespeare**'e duyulan hayranlığın da nedenidir.

Sanatın bir tercih ve tercih edilenleri uyumlu bir şekilde bir araya getirme işi olduğu birçok ortamda hep söylenegilir. Aslında bütün sanatlar özünde bir kurgulama işidir. Kendine özgü araçları her ne kadar farklılık gösterse de sanat dalları arasında keskin sınırlar çizerek ayrımlar yapmak çok da doğru olmayabilir. Bu, iç içe geçmiş ilişkiye örnekler de verilebilir: **Milan Kundera**'nın **Roman Sanatı** adlı kitabında, kendi yaratma serüvenini anlatırken roman bölümleri ile müzik ölçüleri arasında kurduğu ilişki gibi (Kundera, 2005: 85- 110). Kuşkusuz bu açıdan bakıldığında, resimle müzik, müzik ile roman, roman ile mimari ya da tiyatro ile sinema arasında bir ayrım yapmak anlamsız hale gelebilir. Ancak burada, şu soru akla gelebilir: Yaratma sürecinde, tercih yaparken sanatçının yaşadığı zamanın toplumsal özü ve o özün biçimsel gerçekliğinden bağımsız hareket edebileceği düşünülebilir mi? İşte belki tam da bu noktada, sanatçı yaratıcılığının işe karıştığını söylemek doğru olabilir. Bu yaratıcılığı sayesinde, sanatçı tarihsel olan izlenimlerini ve deneyimlerini nesnelleştirebilir.



Burada tüm bu öne sürülen savların kuşkusuz ki yirminci yüzyılın en gözde sanatı sinema için de geçerli olduğuna değinmek gerekir. Özellikle söz konusu olan sinema-edebiyat ilişkisi çerçevesinde bir yönetmenin yaratıcılığı ya da tercihleri ise akılcı olan belki de o yönetmeni ve filmlerini sözü edilen birçok değişkeni dikkate alarak, değerlendirmektir. Edebiyat metnlerinin somutlaştırdığı toplumsal yaşantı ve o yaşantının biçimi ile filmlerin yaratıldığı dönemin toplumsal yaşantısı ve biçimi arasındaki koşutluğun anlamlı olup olmadığına ve yönetmenin

zamanının yaşantısının yansımaları olan düşüncelerle örtüşüp örtüşmediğine bakmak gibi. **Zeki Demirkubuz** filmlerinin de bu tür bir değerlendirmeyi hak ettiği söylenebilir. Özellikle yönetmenin filmleri ile varlık felsefesi arasındaki ilişki dikkate alındığında, böyle bir değerlendirme yararlı da olabilir. Kuşkusuz, yönetmenin filmleri ile varlık felsefesi arasındaki ilişkiye bağlı bugüne kadar herhangi bir değerlendirmenin yapılmadığını söylemek çok da olası değildir. Sanat eserinin çok anlamlılığı ve bu noktada da eleştirinin bitmez tükenmez bir alan olduğu ve



her eleştirinin, eleştirilen esere bir başka anlam kazandıracağı düşünülürse, bu gereklidir de. Ancak, bu tür bir değerlendirmede, varlık felsefesi ile ilgili tartışmaların bütününe yer vermek yerine, yönetmenin tercihlerini de dikkate alan bir sınırlandırmaya ihtiyaç duyulabilir. Yönetmenin tercihleri dikkate alındığında **Albert Camus** ve **Fyodor M. Dostoyevski** üzerinde yapılan edebi ve felsefi tartışmalar, bu sınırlandırma için bir zemin oluşturabilir.



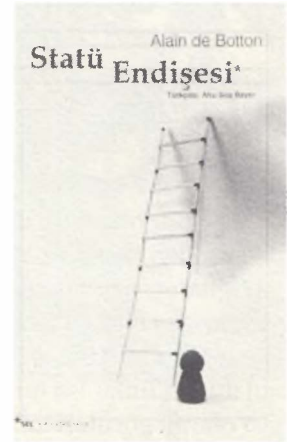
Bu durum, söz edilen her iki yazar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları da dikkate almayı gerekli kılabilir. Ayrıca, varlık felsefesi ile ilgili tartışmaları da içeren bu benzerliklerin ve farklılıkların sözü edilen yazarların yaşadıkları çağın toplumsal koşulları ile de yakından ilgili olduğunu görmek gerekebilir. Ve **Zeki Demirkubuz**'un bu yazarlardan niçin etkilendiğinin ve filmlerindeki tercihlerin nedenlerinin cevabını verebilmek için bu yazarların yaşadığı çağın toplumsal koşulları ile yönetmenin yaşadığı çağın toplumsal koşulları arasındaki benzerliğe de vurgu yapılabilir ki bu çalışmada böyle bir yöntem izlenecektir. Bu, **Zeki Demirkubuz**'un tercihlerinin nedenlerini anlamaya çalışırken ve sözü edilen yazarlar ile ilişkisine değinirken, Batı'daki modernleşme sürecine karşı oluşan insani tepkilerle, Türkiye'deki tepkiler arasında farklı zamanlarda ve biçimlerde gerçekleşse de bir benzerliğin kurulması anlamına gelir.

Yönetmen Özü Şekillendirirken...

Varoluşçuluğun temeli olarak kabul edilen **Blaise Pascal**'ın olasılık teorileri üzerine yazmaya başladığı tarihin, **Don Kişot**'un yayımlandığı tarihten (1605-1615) neredeyse elli yıl sonra olması dikkat çekicidir. Buradan hareketle, tanrısız bir

dünyada, belirsizliğin ortasında evinden dışarı çıkan Don Kişot'un karşılaştığı şey ile **Maine de Biran**'ın (1766-1824), **Soren Kierkegaard**'ın (1813-1855), **Friedrich Wilhelm Nietzsche**'nin (1844-1900), **Martin Heidegger**'in (1889-1976) ve **Jean Paul Sartre**'in (1905-1980) ya da diğer varoluşçu yazarların karşılaştıkları şey arasında bir benzerlik kurulabilir. Ve bu benzer şey, belki de **Milan Kundera**'nın sözünü ettiği, insani durumların özündeki göreceliğe katlanamamanın ve ilahi yargıcın yokluğuyla yüzleşememenin acizidir. Ya da düşünen beni her şeyin temeli olarak kabul etmenin ve bu yüzden evrenin karşısında yapayalnız kalmanın zorunluluğu; yani, bütün bu sözü edilenler tarihselleştirilirse, modern çağın gereklilikleri karşısındaki insani yetersizliklerdir (2005: 16, 18, 19).

Modern çağ bir yönüyle toprak mülkiyetinin dönüştüğü, feodalitenin kilise ile birlikte egemenliğini yitirdiği ve burjuva sınıfı ile birlikte bireyin yükselişe geçtiği yeni, ileri bir tarihsel aşama olarak tanımlanabilir. Bu aşama aynı zamanda kentlerin yeni üretim merkezleri olarak ön plana çıktığı; yükselmenin ve zenginliğin, bireysel mutluluğun tek kaynağı ya da bireyin eylemlerinin tek dışsal dayanağı haline geldiği, çelişkilerle dolu bir zaman dilimidir. Bu zaman diliminin eşitliğe ve özgürlüğe dayanan siyasi iklimi, her fırsatta yetenekli herkesin tıpkı **Napolyon** gibi yükselebileceğini ve de zengin olabileceğini söylemektedir. **Alain de Botton**, **Statü Endişesi** adlı kitabında bu söylemi, modern çağ ile birlikte ortaya çıkan 'meriokratik ideal'in gereklilikleriyle örtüştürerek, eleştirir. Bu ideal, geçmişin kastlaşmış hiyerarşisinin içinde yaşamak zorunda kalan yetenekli ve zeki birçok insana, aileden zenginliğin dışında kendini gerçekleştirme, yükselme ve zengin olma olanağı verir. Hatta bu olanak, bir anda tanrısal bir kutsayış da kazanır. Zenginlik, ahlaklı insanın ödülü haline gelir ve artık, tanrı inancı ile zenginlik işbirliği içindedir. Kısaca kişinin geçmişi, cinsiyeti, ırkı ve yaşı yükselmesinin önünde artık engel değildir ve ödüllerin dağıtımında adalet ögesi devrededir. Oysa bu ideal; zenginlik gibi fakirliğin de adil bir makamca dağıtıldığını söylemektedir. Dolayısıyla, fakirlik kişilerin hak ettiği bir şeydir ve fakirliğin nedeni, onların kendi 'yetersizlikleri'dir. Bu durum, geçmişin her türlü olanağından mahrum bırakılan, çiftçilerin ve fakirlerin hiç tanışık olmadıkları bir utanç hissiyle karşı karşıya kalmalarını da beraberinde getirir (Botton, 2008: 98, 99, 100). Kendi topraklarını işleyerek görece özerk yaşayan, fakir de olsalar kırsal yaşantının olağan ve sıradan alışkanlıkları içinde kendi ürettikleri ile mutlu olan ve ancak, toprak mülkiyetinin hızla el değiştirmesiyle topraksız kalarak şehirlere göçen çiftçiler, buralardaki küçük imalathanelerin işçisi haline gelir. Ve bu işçiler, uzmanlaşmaya dayalı yeni çalışma koşullarının katı kurallarına uyamamanın, şehrin akılcılaştırılmış ve para üzerine dayalı ilişkileri içinde yükselememenin sorumluluğu ile suçlanır. Bu düzene ve kurallarına, tıpkı ona uyamayan bazı savunucuları gibi yabancılaşır. Sonuçta; toplum, serseri, dilenci, haydut, ahlaksız,



kumarbaz ve katil olarak hor görülen, tanrının da elini üzerlerinden çektiği ve aslında kendi yarattığı birçok başıbozuk insanın varlığı ile karşı karşıya kalır. Dünyaya öylece bırakılmış, kendi kaderi ile başbaşa kalmış Don Kişot, modern çağın ortalarında tarih olurken; sahneyi başka bir karaktere, Raskolnikov'a bırakır.



Lukacs'a göre Dostoyevski, *Suç ve Ceza*'da sıradan bir karakter aracılığıyla 'meriokrasi'nin saçmalığını ortaya koymaya çalışır. Bunun için romanında daha çok, Raskolnikov gibi bir karakterin **Napolyon** gibi olup olmayacağı sorusu üzerinde durur. Yazara göre **Napolyon**'un sahip olduğu, büyük amaçlar uğruna insanı çiğneme yeteneği Raskolnikov'da yoktur. O, eylemlerinin sonuçlarına katlanmak için içsel ya da dışsal bir dayanaktan da yoksundur. Bu yüzden sınırları aşma girişimi, daima başarısızlıkla sonuçlanır (Lukacs, 2001: 213- 215) . Geçirdiği sara krizlerinin nedeni de bu yoksunluğun yarattığı ruhsal bunalımdır. Ve bir koşutluk kurulduğunda ki bu olasıdır, belki

de yönetmenin 1998'de çektiği ***Üçüncü Sayfa***'nın karakteri İsa'nın bayılma nedeni de yaşadığı benzer yoksunluk ve bunalımdır. Her ikisi de yaşadıkları kentin zenginliğinden pay alacak yetenekten yoksun olduğu için suçludur ve **Freud'a** göre sara krizlerinin bir nedeni de hastayı yiyip bitiren bu tür bir suçluluk duygusudur (Freud, 2001: 196- 201). Ancak İsa için daha da alçaltıcı nitelendirmelerde bulunulabilir. Çünkü İsa'nın oldukça saf olduğu da söylenebilir. Ve bu saflık onun yazgısı olarak görülebilir. Ve tek çaresi ise belki de bu yazgıya boyun eğmektir. Ya da İsa, saf değil; sanıldığının aksine, her şeyin farkında bir peygamber gibi yazgısını kabullenmiştir. Belki de bunun bir zorunluluk olduğunu da bilmektedir. Tercih şansı olmadığını görmektedir. Kapı komşusu bir kadının aşk oyunlarına aldanışı ve katil olmayı göze alışı dahil bütün kanmışlığı da, bu yüzdendir.



Zeki Demirkubuz karakterini tanımlayabilmenin oldukça zor olduğu söylenebilir. Çoğu, yaşadığı şehrin hayat şartlarına ayak uyduramamış karakterlerdir. Bu bilinçli bir tercih olarak da görülebilir. Örneğin yönetmenin 1997'de çektiği ***Masumiyet***'in karakteri Bekir, kendisine sunulan parlak hayatı ya da şehrin üretim ilişkileri içindeki görece zenginliği, sadece bir kadın için bırakmış gibi gözükmektedir. Ya da asıl neden bir kadın değil de başka bir şeydir. Bekir, belki de kendisine sunulanın saçmalığını, **Albert Camus'nün** sözünü ettiği, kendi ile dünya arasındaki uyumsuzluğu duyumsadığı için herşeye sırtını dönüvermiştir. **Camus'**ye göre, insan yaşamının bir amacı olduğunu düşlediği ölçüde, bu amacın tutsağı haline gelir. Özgürlüğünü

yitirir. Bir aile babasından, bir mühendisten ya da PTT memurundan başka türlü davranamaz hale gelmesi de bu yüzdendir. Bu bir bilinçsizlik halidir. Oysa bütün bu uydurulmuş ve toplumsal olarak iyi olarak gösterilen tasarılar, insanın özgürlüğünün önünde birer engelden başka bir şey değildir. İnsan ne de olsa ölecektir (Camus, 2006a: 64). O zaman insan, olabildiğince eylemeli ve ne olacağını bilmediği gelecek uğruna bugününden vazgeçmemelidir. Ve uyumsuz insan, özgürlüğünü elinden alan bu engellerden bir keşfediş anından sonra tiksindir. **Camus** belki de bu nedenle, uyumsuzluk duygusu, her sokağın dönemecinde, her adamın yüzüne çarpabilir (2006a: 22) diyerek, bu tiksinti anını, uyumsuzluğun anlamlandırıldığı bir an olarak tanımlayabilir. İnsan, makinemsi bir hayatın ardından yaşanan bıkmıklık sonrası, zamanın tinsel baskısını hisseder hissetmez ve ölümlülüğün kaçınılmazlığını duyumsadığı anda, yaşadığı sonsuz yalnızlık sonrası kendine, etrafına ve dünya karşısında bir yabancı haline gelir (2006a: 22-26), her şeyden tiksindir.

İşte Bekir de Uğur ile karşılaştığı anda bu tiksintiyi duymuş olabilir. Bu tiksintiyi duyduğu andan itibaren, yaşadığı eşsiz yalnızlığı paylaşmak ve bu tiksintiyi, kimseye anlatamamanın verdiği sıkıntıyı aşmak, özgürce eylemek için Uğur'un peşinden gitmeye karar vermiş olabilir. Bu durum, Bekir'in yaşadığı uyumsuzluğu, anlamlandırdığı bir an olarak da görülebilir. **Camus**'nün de söylediği gibi, bu, her insanın herhangi bir sokağın dönemecinde hissedivereceği bir tiksintidir.



Tıpkı Mersault'un cinayet işlemeye yönelmesinde olduğu gibi, Bekir de uyumsuz keşiflerinin ardından, bir anlamlandırma anı sonrası eyleme geçmeye karar verir. Raymond'ın verdiği tabancanın parlayışı ve karşısındaki Arap'ın bıçağından yansıyan ışığın gözünü kör ettiği (Camus, 2006b: 60, 62) ya da **Düşüş**'teki, Jean Baptiste Clamence'nin bir gülüş ile birlikte duyumsadığı o an (Camus, 2003: 30- 38), uyumsuz keşiflerin artık sonuçları ile ilgilenilmeye başlandığı, eyleme geçildiği bir zaman dilimi olarak nitelenebilir. Ve bu eylemler, kişinin özgürce karar verdiği eylemlerdir, tıpkı cinayet gibi. Bu, **Camus**'nün, uyumsuz keşiflerin sonuçları ile ilgilenilmesi gerektiğini söylemesini ve varlık felsefecilerinin çoğunu, kendilerini ezeni



tanrılaştırarak kaçışı salık vermeleri nedeniyle eleştirmesini de daha anlamlı hale getirir. Bu açıdan, dünyanın insana verdiği sıkıntı ve çıkışsızlık karşısında, özgürlüğünü elinden alan dekorları yıkmaya karar veren Bekir'in ya da öbür karakterlerin oldukça masum olan bu insani isteklerini duyumsatmak için yönetmen

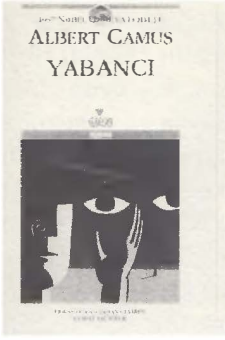
belki de filmine **Masumiyet** (1997) adını vermiştir. Ve **Masumiyet**'te yönetmenin, uyumsuzluğun keşfedişi ve anlamlandırması sonrası, karakterin eylemlerini tartışma konusu yaparak, **Camus** ile benzer bir yöntem izlediği söylenebilir ki bu yöntemi, yönetmenin hemen hemen bütün filmlerinde izlediği görülebilir. Örneğin **İtiraf** (2001), yıllar önce 'kazık attığı' arkadaşının yazgısını yaşayan Harun'un kendisiyle hesaplaşmasının değil de makinemsi bir yaşamın sonunda, tutsaklığa dönüşen tutkunun ve yitirilen özgürlüğün dile getirilişi olarak değerlendirilebilir. Bu noktadan bakıldığında da Nilgün'ün Harun'u aldatması dekorların yıkılması ile ilgili olabilir. *"Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi ve çoğu kez kolaylıkla izlenen bu yol..."* (Camus, 2006a: 24) ardından bir gün 'neden' sorusu, yükselir. Bu alışkanlıkla maskelenmiş dekorları yıkan neden sorusu sonrası, **Camus**'ye göre dekorlar yine ne iseler öyle kalırlar ama bizlerden birden uzaklaşıverir:

"Bir kadının anlaşılmaz yüzü altında, aylarca ya da yıllarca önce sevilmiş kadını bir yabancı olarak bulduğumuz gibi, bizi birden bire böylesine yalnız kılivereni arzulayabiliriz belki. (Camus, 2006a: 25)"

Belki de Nilgün, bu kendini yalnız kılivereni özlemektedir. Sözü edilen aynılığı hissedip, kaygılanarak özgürlüğünü yeniden elde etmenin derdindedir. Bu yüzden aldatma, Nilgün'ün makinemsi bir yaşam ile birlikte yitirdiği özgürlüğüne kavuşmak, uyumsuzluğun tiksintisi karşısında intihar etmek yerine, iyileşmek ve yaşamak için seçtiği bir yöntemdir. Nilgün'ün Harun'a, itiraf esnasında, aralarında geçen tek şeyin zaman olduğu söylemesi de belki bu tiksintiye ilgilidir. Aynı biçimde ve donuk bir yaşamın bütün günlerinde, bizi alıp götüren zamanı bir gün gelir, bizim taşımamız gerekir (Camus, 2006a: 24). Nilgün artık, geleceğe dayanarak yaşamak yerine, geçip gidenin değerini belirlemeye karar verir ve onu zamanın malı haline getiren dekorları, Harun'u aldatarak yıkıverir. Bu aldatma, aynı zamanda bir ceza olarak da görülebilir. Ve bu ceza meriokratik düzenin acımasızlığıyla eyleyen bir kadına, geçmişi ile bütün hesapları kapatması için bir fırsat da verir. Ancak bu cezalandırma ile Harun'un geleneksel düşünce kalıplarına ya da toplumsal tasarıların anlamsızlığına ve yarattığı tutsaklığa, dekorlara boyun eğişinin aynı anlama geldiği



de söylenebilir. Çünkü Harun da Nilgün'ün aldatışına bir türlü anlam verememekte ve aldatılışını, tanrısal adaletin tecellisi olarak görmektedir. Belki de bu yüzden bu film, yaptıklarının karşılığını bulan, tanrısal adaletin tecellisi ile cezalandırılan iki karakterin hikâyesinden ibarettir ki bu karakterlerden biri, uyumsuzu keşfetse de gücü karşısında ona boyun eğmeyi tercih etmektedir.



Bu noktada, yönetmenin tercihleri ile ilgili bazı temel noktaların tartışılması gerekli olabilir. Örneğin, **Albert Camus**'nün *Yabancı* (2006) adlı romanının filme uyarlaması olan *Yazgı*'da (2001), Musa, niçin Mersault gibi cinayet işlememekte, niçin bir iftira sonucu hapse girmekte ve bir itiraf sonucu hapisten çıkıp hayatına aynen devam etmektedir? Ya da sorular daha da basitleştirilirse; yönetmen niçin karakterlerine Musa, İsa, Meryem, Harun, Yusuf ve Çilem gibi ya da filmlerine niçin *Yazgı* ve *Kader* gibi dini çağrışımlar yapan isimler vermektedir? Aslında bu sorular, yönetmenin ilgi alanına giren iki yazar; **Dostoyevski** ile **Camus** arasındaki ayrımı ortaya koymayı da gerekli hale getirmektedir.

Camus, insanın isteklerine karşı dünyanın kayıtsız kalışını uyumsuz olarak nitelendirir. Ona göre, insan ya da dünya, uyumsuzluğun iki tarafı da önemlidir. Ve uyumsuzluğun keşfi sonrası yaşanan belirsizliği gidermek için kullanılan bir yöntem olarak intihar, ona yenilmek anlamına gelir. İntihar uyumsuzluğun taraflarından birini ortadan kaldırmak anlamına gelir ki asıl olan, bu tarafları ortadan kaldırmadan uyumsuzluğa başkaldırabilmektir (Camus, 2006a: 27- 37). Bu açıdan *Yabancı*'nın Mersault'u uyumsuzluğu duyumsayıp ona göre eyleyen ve *Veiba*'nın Dr. Rieux'u gerçek anlamda başkaldırabilen bir karakterdir. Oysa **Camus**, kişinin kendini öldürmesini ya da uyumsuzluğun taraflarından biri olan insanın kendisini yok etmesini fiziki başkaldırı ya da intihar; uyumsuz keşifler sonrası kişinin yazgısına boyun eğerek, dünyadan vazgeçmesini ve sözü edilen uyumsuzluğu tanrı ile açıklama girişimini de metafizik başkaldırı ya da intihar olarak nitelendirir (2006a: 15-22, 38-57). İşte **Camus**, **Jasper**, **Heidegger** ya da **Kierkegaard** gibi varlık felsefecilerini, uyumsuzluk duygusundan hareketle kendi düşünsel dünyalarını oluşturduklarını söylemektedir. Ancak, metafizik başkaldırı ile intiharı tercih etmeleri nedeniyle bütün bu varlık felsefecilerini eleştirir. Hepsinin kaçışı salık verdiğine, tuhaf bir uslamlamayla, usun yıkıntıları üzerinde uyumsuzdan yola çıktıktan sonra, kendilerini ezeni tanrısallaştırdıklarına, ellerini boş bırakan şeyde bir umut nedeni bulduklarına dikkat çekerek, bu umudun özünün din olduğuna değinir (2006a: 33, 41).

Kuşkusuz bu açıdan, **Dostoyevski** de **Camus** tarafından eleştirilir. Çünkü uyumsuzluğun keşfi sonrası **Dostoyevski**'nin de tanrıya, dine sığındığı söylenebilir. Buna birçok neden de gösterilmiştir. Örneğin **Freud**, hakkında yazdığı yazıda **Dostoyevski**'nin dine yönelmesinin, tanrıtanıma söylemlerine rağmen tanrıyı öğütleyen ruh halinin

nedenini, kendini cezalandırma isteğinde görmektedir. İsa ideali içinde suçluluktan kurtulup özgürlüğüne kavuşmayı umut ettiğine, dikkat çekmektedir (Freud, 2001: 193-203). **Lukacs**'a göre ise, ondaki bu tanrıya yönelimin nedeni, Napolyon idealinin çökmesiyle birlikte eylemlerine hiçbir dışsal dayanak bulamayan on dokuzuncu yüzyıl insanının, içine yönelmesi sonucu ortaya çıkan boşluğu, tanrıyla doldurma gereksinimidir (Lukacs, 2001: 212- 224). **Dostoyevski**, bizzat kendisi de bu gereksinimi sık sık dile getirir. Örneğin; *"aklım dünyasaldır. Tanrıyı algılayamıyor ama yine de ona ulaşma çabasında"* ya da *"inanmada maddi olan hiçbir delilin faydası yoktur. Foma dirilen İsa'yı gördüğünden değil, daha önce inanmak istediğinden inanmıştı"* (Akt. Düz, 2001:150), cümleleri **Dostoyevski**'ye aittir. Bu açıdan bakıldığında Raskolnikov, öncelikle uyumsuz bir karakterdir. Ancak işlediği cinayet sonrası duymaya başladığı vicdan azabı ile yöneldiği tanrı onu birden metafizik intiharı yeğleyen bir karakter haline getirir. Özellikle hapiste, İncil'i elinden düşürmeyişi oldukça ilginçtir. Ya da Dimitri Karamazov, uyumsuz bir karakterken; Alyoşa ve Zosima Dede, tanrının her yerde kendini duyuran güçlü ve haklı sesinin temsilcileri gibidir: adeta yanağına tokat yedikten sonra diğer yanağını tokat atana uzatan İsa gibi. Oysa **Camus**, uyumsuzla başlayan uslamlamayı, bu dünyaya ait bir yaşama biçimiyle sürdürmeyi önerir (2006a: 27, 122, 123).

Zeki Demirkubuz'un tercihleri ile sözü edilen yazarların tercihleri arasında bir koşutluk kurmak gerekirse, yönetmenin **Dostoyevski**'nin tercihlerine daha yakın olduğu söylenebilir. Bir söyleşide, **Camus**'nün **Yabancı** adlı romanında yaptığı değişiklik ile ilgili yönetmenin verdiği cevap, onun **Dostoyevski**'nin düşünce dünyasına yakınlığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Özellikle, **Dostoyevski**'nin *"aklım dünyasaldır. Tanrıyı algılayamıyor ama yine de ona ulaşma çabasında"* (Akt. Düz, 2001:143) sözleri ile verilen cevabının neredeyse örtüştüğü söylenebilir. **Demirkubuz**'a göre **Camus** fazla dünyevidir:

Önce komünist partiye, sonra daha hümanist mücadelelere girmiş, dünyanın verili durumları içinde adalet arayışı olmuş biri Camus. Böyle olunca da romanın birinci bölümünde ortaya koyduğu ruh halini, ikinci bölümde fikirlerini deklare etme adına dünyevileştirmiştir. Camus kahramanını idam cezasına mahkûm ederek onun mazlumluğuna yoğunlaşıyor; hatta idam cezasını bile sorgulamış oluyor böylelikle. Ama bu sefer o cezayı verenlerin ruhuna haksızlık oluyor bence... ben cevabını verememe pahasına bile olsa sorgulamayı ve şüpheyi önemsiyorum. Çünkü ele aldığım konular maneviyatla ilgili ve bu konu, neden sonuç ilişkileriyle anlaşılacak bir konu değil. İkinci sebebim ise, kahramanın annesinin ölümüne üzüntü duymaması hatta sevinç duyması meselesini ön plana çıkarmak istemem. Hayatımızı yönlendiren sistemin, bü yük yasaların, hayat bilgisinin suçsuz bir insanın bir anlık hissedışı karşısında nasıl alabora olduğunu, nasıl darmadağın olduğunu gösterebilmem için bana imkân tanıyan bir duygu durumuydu bu (Karaca, 2006: 156, 157).

Yönetmen, **Yazgı**'da (2001), öncelikle annesinin ölümü karşısında kayıtsız kalan bir karakter aracılığıyla uyumsuz bir insanın niteliklerini izleyiciye gösterir. Bu



uyumsuzluğun, karakterin işlemediği bir cinayet ile suçlanmasını da kolaylaştırdığı görülmektedir. Toplumsal ikiyüzlülüğün gösterilmesi ve yasalardaki aksaklıkları ve çelişkileri eleştirmesi açısından, bu suçlamanın gerekli olduğu da söylenebilir. Bu suçlamanın bir başka nedeni ise karakter üzerine dikkat çekilmek istenmesidir. Musa, uyumsuz bir karakterdir. Ancak

uyumsuz da olsa bütün yapabilecekleri yazgısı ile sınırlıdır. İşlemediği bir cinayeti kabul etmesi, yazgısının önüne geçemeyeceğini bilmesi ve ona boyun eğmesi anlamına gelir. Bazen o yazgı, bir vicdani hesaplaşma sonrası; gerçek suçlunun işlediği cinayeti itiraf etmesi sonrasında olduğu gibi Musa'yı da gözetebilir. Bunların hiçbirisi, Musa'nın kontrolünde değildir. Belki de Musa, tam da bu yüzden, kendine sunulanı hiç sorgulamadan öylece kabul etmeyi, başına gelen her şeyi sineye çekmeye, kendini zorunlu hissetmektedir. Evine döndüğünde kendisinden olmayan bir çocuk ve kendisini aldatan bir kadın ile yaşamaya kaldığı yerden devam etmesi de bu zorunluluğun gereği gibidir.

Masumiyet'te de benzer bir tercihten söz edilebilir. Bu tercih, filmin karakterlerine yakından bakıldığında çok açık bir şekilde de görülebilir. Bekir ve Uğur, uyumsuz birer karakter; Yusuf ise tanrının kendisine çizdiği yoldan çıkamayan, onun biçtiği rolden başkasına, denese de giremeyen, boyun eğmiş bir karakterdir. Aralarındaki ayrım bu açıdan oldukça belirgindir. İntihar eden Bekir'in rolüne girmeye çalışan Yusuf'un içine düştüğü komik durum, iki karakter arasındaki nitelik farkını göstermektedir. Yusuf, kendine sunulan hayatı ve verilen görevleri hiç sorgulamadan hep kabullenmiştir. Belki de tek çaresi bu kabullenmedir. Ve tıpkı **Dostoyevski**'nin yuvaları sürekli bozulan ama her defasında bozulan yuvalarını yeniden onaran karıncaları gibi, her defasında hayata yeniden başlayabilmektedir. Ancak, Bekir ve Uğur için aynı şeyleri söylemek çok da olası değildir. **Camus**'a göre, yolculuklar, benliklerde yer alan iç dekorları yıkabilir (Camus, 2005: 77). Eğer bu doğruysa Bekir'in ve Uğur'un yolculuklarla geçen hayatları daha da anlamlı hale gelmektedir. Her ikisi de uyumsuzluğu keşfet-



miştir; ancak onunla yaşamaya her ikisinin de güçleri yetmeyecektir. Bekir, uyumsuzlukla yaşamaya daha fazla katlanamadığı için intihara karar verir. Uğur için de aynı şeyler söylenebilir. O da uyumsuzluğu sonuna kadar devam ettiremeyecektir. Zagor'la biraraya geldiği anda ölecek, özgürlüğüne kavuştuğu anda onu yitirecek ya da o da yazgısına yenilecektir. Bütün yapıp etmelerine, direnişine rağmen ölüm ile yüzleşecektir. **Camus**, “Geleceğe dayanarak yaşarız: ‘yarın’, ‘ileride’, ‘iyi bir işim olunca’, ‘yaşlandıkça anlarsın’. Bu tutarsızlığa hayran kalmamak elde değil, çünkü ne de olsa ölmek var işin içinde” (Camus, 2006a: 25) diyerek, ölümlülüğün yazgısına yenilen insanın ruh halini özetleyiverir. Uğur’un koşuşturması, belki iyi bir iş, iyi bir yaşam için değildir. Ancak sıradan insan için kurulan dekorlar yerine gelecekte bir gün kavuşulacak bir insanın hayali için Uğur bütün yaşamından vazgeçmektedir. Bu uyumsuzluk değildir; aslında geleceğe dayanarak yaşamının, yazgının dekorlarını inşa etmesine başka bir biçimde de olsa izin vermektir. Bu yazgı karşısında bir yenilgidir. Dolayısıyla bu yenilgilerin sadece intihar ya da ölüm ile ilgili olduğunu söyle-



mek çok da olası değildir. Çünkü Zagor’un, Uğur için; Uğur’un da Bekir için ulaşılmazlığı aslında yazgının gücünü, ona direnenlerin güçsüzlüğünü gösterir. Ölüm olmasa da, intihar edilmese de kazanan daha başından bellidir. İşte, Bekir bu güçsüzlüğünü gördüğü ve artık kabul edemediği için, intiharı seçmiştir. Bekir, yazgısına boyun eğişini, uzun bir

süre görüşmediği Uğur’u Diyarbakır’da bulduğu gece ile ilgili anısını anlatırken ki “O gece oturup düşündüm. Oğlum Bekir dedim kendi kendime. Yolu yok, çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok. Kaderin böyle. Yol belli. Ey başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugündür, usul usul yürüyorum” cümleleri ile ortaya koyarken, artık, kendini ezene boyun eğmektense, belki de **Camus**’nün **Ecinniler** oyununda Krilov’un intiharı aracılığıyla söylemeye çalıştığı gibi tam anlamıyla bir özgürlük için kendini öldürmeyi tercih etmiş olabilir.

Filmde dikkat çeken bir başka unsur ise Çilem’dir. Çilem’in filmdeki varlığının nede-nini anlayabilmek için **Dostoyevski**’nin söylediklerine tekrar kulak vermek gerekebilir. Çilem, daha en başta, anne karnındayken aldığı bir darbe yüzünden konuşma yetisini yitirmiştir. Otel odalarında, şefkat ve ilgiden uzak bir hayata mahkum bu çocuk, dünyanın kendine verdiği ile yetinmeyen etrafındakilerin aksine adeta kendine verilenle yetinmenin zorunluluğunu duyumsatmakla görevli bir peygamber gibidir. Sesiz sedasız olup biteni seyretse de olup biteni etfranıdakilerin çoğundan önce kabulllenmiştir. Ya da en azından bunun zorunluluğunu, koşulları gereği bilmektedir. Dolayısıyla **Dostoyevski** açısından yorumlanacak olursa Çilem, hiçbir suçu olmamasına rağmen onca eziyete katlanarak, tanrının mesajını insanlığa iletmekle görevlendirilen peygamber, İsa gibidir; çilesine boyun eğen güçsüz bir çocuk

olmasına rağmen, en büyük ve güçlü olanla, peygamberlikle kutsanmaktadır. **Dostoyevski**'ye göre *Çocuklar İsa'nın görüntüsünün sembolüdür (Dostoyevski, a: 80)*. Ve tanrı, çocuklar yoluyla kendi varlığını hissettirir:

En yoldan çıkmış, bozulmuş insanların bile fark edebileceği, her adım başına öylesine güzel şeyler var ki! Gözlerinizi bir çocuğa çeviriniz; güneşin ilk ışıklarına, yeşeren otlara, sizi seven, sizi hayranlıkla seyreden gözlerle bakınız (Dostoyevski, b: 579).



Çilem de **Dostoyevski**'nin söylediği gibi en yoldan çıkmış ve bozulmuş karakterlerin tam ortasında, tanrının sesi gibi öylece, bütün masumluğu ile olup bitene boyun eğmekte ve belki de gözlerine bakılmasını beklemektedir.

Yeni Öze Yeni Biçim

Varlık felsefesi ile ilgili tartışmaların edebiyat ve tiyatro gibi sanat ortamlarına yansımaları yakından incelendiğinde, yeni bazı biçimsel yeniliklerin ortaya çıktığı çok net bir şekilde görülebilir. Ancak bu biçimsel yenilikleri, sadece yazarların kişisel tercihleri ile açıklamak doğru değildir. Dolayısıyla varlık felsefesi ile ilgili ortaya çıkan biçimsel yeniliklerin, aslında, giderek tutuculaşan ve bütün vaatleri çöken modernizmin ideolojisine yöneltilen bir eleştiri olduğu söylenebilir. Bu ideolojinin kendisini, önerdiği yaşama biçimi ile yeniden ürettiği düşünülürse, bu yaşama biçiminin kendisi ve bütün yansımaları, varlık felsefecilerince reddedilmiştir.

Georg Simmel'in *Modern Kültürde Çatışma* adlı kitabında söz ettiği gibi, yeni üretim ilişkilerinin en önemli temsil alanı şehirlerdeki hızlı değişim ve sürekli uyarılma hali, kırsal yaşantının alışkanlıklarına ve çok az değişimlere odaklanmış insan ruhuna onarılmaz sarsıntılar geçirir. Şehir yaşantısının hızlı değişimlerine ve hatta para ekonomisine dayalı ilişkilerine ayak uyduramaz hale gelir. İşte bu durumda insan ruhu ya da yüreğiyle değil, zihni ile karşılık verir. Çünkü insan zihni, hızlı değişimlere insan ruhundan çok daha hızlı uyum sağlayabilir. Dolayısıyla, şehirde yaşayan biri, kentin tehdit edici seyrine, belirsiz değişimine ve kendini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı zihni ile mücadele edebilir (Simmel, 2003: 86, 87). İşte edebiyat ve tiyatro metinleri, bir anlamda biçimsel açıdan, insan zihninin, kent merkezli yeni üretim ilişkilerinin hızına ve belirsizliğine nasıl uyum sağlayacağını göstermesi açısından incelenmeye değer örneklerdir. Geleneksel oyunlar, sözü edilen metinlere örnek olması açısından dikkate değerdir. **Absürd Tiyatro** adlı eseri yayıma hazırlayan **Hamit Çalışkan**'a göre iyi tasarlanmış olarak nitelendirdiği bu oyunlardan, iyi gözlemlenmiş ve davranışları ikna edici karakterler beklenir. Ayrıca, zekice ve mantıklı bir biçimde kurgulanmış, akıcı diyaloglarla izleyiciyi eğlendir-

mesi istenir. Bir de iyi tasarlanmış bir oyunda, oyunun bir başı, gelişimi ve mantıklı bir şekilde varılmış bir sonu olması gerekir. Bu açıdan bakıldığında klasik roman ya da sinemadan da iyi tasarlanmış bir oyunda olması gereken her şeyi barındırması istenir (Çalışkan, 1995: 9) ki bütün bunlar aynı zamanda o toplumsal yaşantı içine hapsolmuş bütün yazar ve yönetmenler tarafından zorunlu olarak tercih edilmesi gereken özelliklerdir.

Ancak bu akılcılaştırmaya dayalı yöntemin her zaman ve her insan için geçerli olduğunu söylemek çok da olası değildir. Özellikle şehirlerde yaşanan değişimin, insanların giderek daha da tutsaklaştırdığı, insan yüreğinde giderek daha onarılmaz yaralar açtığı bir ortamda, dikte edilen bu sözde akılcılaştırılmış yöntemin işe yararlığının sorgulanır hale geldiği söylenebilir. Bu modernizmin ilerleme ideolojisinin tutuculaşması ile de ilgilidir. Yeni üretim ilişkilerinin, sanıldığının aksine, daha özgür ve eşit bir ortamda geleceğini güvence altına alabilecek yurttaşlar yerine, para ekonomisinin yabancılaştırdığı, geleceği belirsiz ve daha da tutsaklaşmış insanlar yarattığı hep tartışlagelir. Varlık felsefecilerinin de eserlerinde; var olan yaşama biçiminin direttiklerini hiçe sayan bir anlatı biçimine yer verdikleri söylenebilir. Bu biçimde, karakterlerin tanımlanması çok güçtür. Hemen hepsi var olan ilişkilere göre anlamsız eylemler içinde hayatlarını sürdürür. Diyalogların uzun ve anlamsız olduğu ve çoğunlukla, alışlagelen yapının tersine rasgele başlayıp rasgele bittikleri görülür. Bu biçimsel farklılıkların temel nedeni ise geleneksel roman ya da tiyatro dilinin kolay çözümlerini ve rahatlatıcı düşlerini fırlatıp atmak; insanlığın içinde bulunduğu durumu kabullenerek ona ağırbaşlı ve soylu bir başkaldırıda bulunmak olarak gösterilir (1995: 9, 10). Sinemada da benzer bir yolla, neden-sonuç ilişkisi ile birbirine sınıksız bağlanmış başı, ortası ve sonu olan bir öyküye, kendisi ile özdeşleşilen karakterlere, açı-karşı açığı, kurucu ve yakın çekimlere ve kesmeye dayalı, hızlı montaja, birbiri ile uyumlu çekim ölçeklerine ve izleyiciyi rahatsız etmeyen genellikle göz seviyesindeki kamera açılarına dayanan geleneksel dili reddeden,



yeni bir biçim tercih edilir. Ve bu yeni biçim, geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açık uç, rahatız etme ve gerçeği sorgulama gibi özelliklere bağlı olarak tanımlanır (Büker, 1985, 99). Dolayısıyla, varlık felsefesinin, yabancılaşma, iletişimsizlik, zamanın baskısı, insanın ölümlüğü karşısındaki

çaresizliği ya da bu evrende tek başına bırakılmışlığı karşısındaki çıkmazlığı gibi temel tartışma konularını kendine dert edinen filmler, çağdaş anlatının bu özellikleri çerçevesinde tartışılınca daha iyi anlaşılabilir (1).

Zeki Demirkubuz'un da filmlerinde, benzer konuları benzer bir yolla şekillendirdiği söylenebilir. Örneğin, sözü edilen filmlerinde izleyicinin alışık olduğu, kendisini

akışına bırakabileceği ilerleyen bir öykü bulmak olası değildir. Öyküleri, tam tersine rahatsız edicidir ve rasgele bir düzlemde devam etmektedir. Ve karakterleri, bu rahatsız edici öykülere koştur, anlaşılması güç insanlar oldukları için, onlarla özdeşleşmek de hiç kolay değildir. Musa, annesinin ölümü karşısında hiç üzülmeyen sıradışı bir karakterdir. Bekir, Uğur, Yusuf ve İsa kabullenilmesi ve katlanılması zor, iğreti bir hayat sürmektedir. Ya da Harun ve Nilgün, her şey olağan akışında devam ederken, izleyicinin çok da kolay anlam vermeyeceği, sanıldığının aksine aldatma-aldatılma olayı yüzünden değil; hiç de akılcı olmayan sebepler nedeniyle evliliklerini bitirir. Ayrıca, karakterler arasında geçen çoğu diyalogun, oldukça uzun ve sıradan izleyici açısından anlaşılması zor birer içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Buna, Musa ve cezaevi savcısı arasında geçen suç ve ceza konulu uzun diyalog ile Yusuf ve yine cezaevi savcısı arasında geçen yaşama dair uzun diyalog ve Bekir ile Yusuf arasında geçen piknik alanındaki diyalog çok yerinde birer örnek olabilir. Kamera ölçekleri ve açıları da geleneksel izleyici açısından rahatsız edicidir. Genellikle çekimler, sahenin en uç alt ve üst köşesine yerleştirilen bir kamera aracılığıyla gerçekleştirilir. Dolayısıyla filmlerde geniş açılı ölçekler ve genel çekimler tercih edilir. Çoğu zaman aydınlatma yetersizdir. Karanlık ortamlara neden olan ve konuya uygun bu yetersiz aydınlatmalar, bunaltıcı ve karamsar bir atmosfer yaratmak amacıyla bilinçli bir şekilde de kullanılmış olabilir. Diyaloglara koştur, çekimlerin de uzun olduğu görülebilir. Karşılıklı diyalogları içeren uzun çekimlerde, geçişlerin genellikle kesmeyle yapıldığı söylenebilir. Ölçekler çoğu zaman değişmemektedir. Bu durum, kısa ve değişen ölçekte çekimleri içeren; dolayısıyla hızlı bir kurguya gereksinim duyan geleneksel filmlerin tersine, izleyicinin çok daha fazla dikkatli olmasını gerektirir.



Yönetmenin sözü edilen tercihleri, sadece içinde bulundukları dünyanın paraya dayalı ilişkileri ve insanı bir meta haline getiren gerçekleri ile izleyicileri yüz yüze getirip sarsmayı amaçladığı için değil; bu acımasızlığı görmezden gelen ve yeniden üretilmesine olanak veren biçimleri reddettiği için de önemlidir. Sanat alanına dair eleştirel çalışmalarda genellikle bir tarihselleştirmeye gidilir. Sözü edilen eser, ortaya çıktığı yer ve zamanın koşullarına göre değerlendirilir. Genel kategoriler ancak, bir tarihselleştirme içinde somut hale gelebilir. Aynı şey, varlık felsefesi ile ilgili Türkiye'de yapılan tartışmalar için de geçerlidir. Varlık felsefesi ile ilgili genel tartışma kategorileri, tarihselleştirildiğinde belki de Türkiye açısından daha anlaşılır hale gelebilir. Bu noktadan bakıldığında **Zeki Demirkubuz** filmleri, şehirlerin giderek para ekonomisinin ve ilişkilerinin merkezi haline geldiği bir sürecin eleştirel birer yansımaları olarak görülebilir. Kuşkusuz bunları bir ilk olarak göstermek çok

da olası değildir. Dolayısıyla bu filmler; ancak hem yazın alanında hem de sinemada bu süreç ile koşut, ortaya konan çabaların: **Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Ömer Kavur** gibi isimlerin de bir devamı olarak görülebilir. Ve bu süreç özellikle 1950'lerde başlayan ve 1990'ların ortalarına kadar artan bir hızla devam eden içgöçlerin de dikkate alınmasını gerektirebilir. Çünkü sanayi ve hizmet sektörünün gelişmesi ile birlikte, şehirler, sözde yaşanılabilir merkezler haline gelirken; giderek artan işsizliğin, ücretlerin yetersizliğinin, kötü yaşama ve hiçbir güvencesi olmayan çalışma koşullarının uygulamada büyük bir çelişki yarattığı söylenebilir. Üstelik görece ulaşılabilen eğitimin de bu çelişkiyi ortadan kaldırdığını söylemek olası değildir. **Zeki Demirkubuz** filmleri, bu çelişkileri yaratan ilişkileri ve değerleri eleştiren özgün eserlerdir. Çünkü yönetmenin varlık felsefesinin genel tartışma kategorilerini, hem öz hem de biçim açısından tarihselleştirerek, kullanabilme yeteneğini gösterdiği söylenebilir.

(1) Hakan Savaş'ın, *Sinema ve Varoluşçuluk* adlı kitabı, bu konu ile ilgilenenler için oldukça değerli bir başvuru kaynağı olabilir.

Kaynaklar

- Batton, A d (2008). *Statü Endişesi* (4. Basım) (Çev. A. S. Bayer) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Büker, S (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (1. Basım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Camus, A (2003). *Düşüş* (Çev. H. Demirhan). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A (2005). *Tersi ve Yüzü* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A (2006a). *Sisifos Söyleni* (9. Basım) (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A (2006b). *Yabancı* (20. Basım) (Çev. V. Günyol). İstanbul: Can Yayınları.
- Çalışkan, H (Ed.) (1995). *Absürd Tiyatro* (1. Basım). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çapan, C (1992). *Değişen Tiyatro* (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dostoyevski F M (a). *Suç ve Ceza*, (Çev. M. A. Özkan). İstanbul: Şûle Yayınları.
- Dostoyevski, F M (b). *Budala* (Çev. M. Özgül), İstanbul: Can Yayınları.
- Düz, O (2005). *Dostoyevski*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Freud, S (2005). *Dostoyevski ve Baba Katiliği*. (Çev. S. Hilav). İçinde O. Düz (Ed.), *Dostoyevski* (ss. 193-211). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Fischer, E (2010). *Sanatın Gerekliliği* (11. Basım) (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karaca NB (2006). *Kader: Zeki Demirkubuz*. İçinde S. R. Öztürk (Ed). *İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor / Söyleşi 6* (2001). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kundera, M (2005). *Roman Sanatı* (2. Basım) (Çev. A. Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Lukacs, G (2005). *Dostoyevski*. (Çev. İ. İzgü). İçinde O. Düz (Ed.). *Dostoyevski* (ss. 211-227). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Marx, K (2005). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (6. Basım) (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Naci, F (2008). *Yaşar Kemal'in Romancılığı* (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Passolini P P (1991). *Fildişi Kulenin Dışından* (Çev. F. Özdem). İstanbul: Belge Yayınları.
- Simmel, G (2003). *Modern Kültürde Çatışma* (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen). İstanbul: İletişim yayınları.
- Shakespeare, W. (2010). *IV. Henry* (7. Basım) (Çev. B. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ (2003). *Marksist Estetik* (3. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Zweig S (2007). *Üç Büyük Usta (Balzac, Dickens, Dostoyevski)* (Çev. N. Ermiş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dün gece gölgelerin krallığındaydım.

Orada olmanın ne kadar tuhaf olduğunu bilebilseydiniz. Sesin, rengin olmadığı bir dünya. Orada her şey; toprak, ağaçlar, insanlar, su ve hava sıradan bir griliğe bürünmüş. Gri gökyüzünde güneşin gri hüzmeleri, gri yüzlerde gri gözler, ağaçların kül rengi yaprakları... Hayatın kendisi değil, gölgesi; hareketin kendisi değil, onun sessiz hayaleti.

Delirmiş olduğumu ya da sembolizme kapıldığımı sanmayın diye kendimi açıklamaya çalışacağım. Aumont'taydım ve Lumiere'in Cinematografını yani hareketli fotoğraflarını gördüm. Yarattığı olağandışı izlenim o kadar özgün ve karmaşık ki, onu tüm ayrıntılarıyla tarif edebileceğimi sanmıyorum ama temel şeyleri aktarmaya çalışacağım.

Lumiere'in icadının gösterildiği odada ışıklar söntünce, perdede birdenbire büyük, gri bir resim belirir: *Paris'te Bir Cadde*, kötü bir gravürün gölgeleri. Ona baktıkça, hepsi hareketsiz, donmuş atlı arabalar, binalar ve pozlar veren insanlar görürsünüz. Her şey gridir ve bu tanıdık sahneden yeni bir şey beklemezsiniz. Ancak birdenbire perdede garip bir ışık hareketi olur ve resimler canlanır. Resmin perspektifinden çıkan atlı arabalar tam üstünüze, oturduğunuz karanlığın içine doğru gelirler. Uzaklarda bir yerlerden insanlar belirir ve size yaklaştıkça büyürler. Önde çocuklar bir köpekle oynar, bisikletçiler geçer ve atlı arabaların arasından yayalar karşıdan karşıya geçerler. Bütün bunlar hareketli ve hayat doludurlar ve perdenin kenarına gelince kaybolurlar.

Tüm bunlar tekerleklerin homurtusunun duyulmadığı, ayak seslerinin, konuşmanın olmadığı bir sessizlikte gerçekleşir. İnsan hareketlerine eşlik eden karmaşık senfoninin bir tek notası yoktur. Ağaçların kül rengi yaprakları sessizce rüzgarla sallanır; insanların gri suretleri, sonsuz sessizliğe mahkum edilmiş ve hayatın tüm renklerinden mahrum bırakılarak cezalandırılmış gibi gri bir zeminde sessizce gezinirler.

Hareketleri hayat enerjisiyle dolu ve neredeyse algılanamayacak kadar hızlı olmasına rağmen, gülümsemeleri cansızdır. Gri yüzlerindeki kasların kasılmasını gördüğünüz halde, gülüşleri sessizdir. Gözlerinizin önünde kelimelerden yoksun, renklerden azad edilmiş, gri, sessiz, umutsuz ve zavallı bir hayat belirir. Bunu görmek korkunçtur, ama bu, gölgelerin, sadece gölgelerin hareketidir. Lanetler, hayaletler; şehirleri sonsuz bir uykuya sürükleyen kötü ruhlar akla gelir ve Merlin'in vahşi oyununun canlandırıldığını sanırsınız. Sanki tüm sokağı büyüye altına almış, çok katlı binaları bir metreye sığacak kadar küçültmüş gibidir. İnsanları da cüceleştirmiş, üstelik ellerinden konuşma yeteneklerini almış, yeryüzü ve gökyüzünün tüm renklerini sıradan bir griye bulamış.

Ve bu iğrenç yaratısını, bir lokantanın karanlık bir odasının bir köşesine sokmuş. Ansızın bir çıtırtı duyulur, her şey yok olur ve perdede bir tren belirir. Tam üstünüze doğru ilerler, dikkatli olun!

İKİ ÖYKÜ, ÇEŞİTLİ UZAMLAR: İSMAİL KADARÉ'NİN EDEBİYATI ve WALTER SALLES'IN SİNEMASI

mariana a.c. da cunha
londra üniversitesi

çev: ebru akay pepedil

Özet



Kültürel ve eleştirel çalışmalar kapsamında olan bu yazı, kültür-lerarası ve uzamsal bakış açıları ile uyarlama sürecini incelemeyi amaçlamaktadır. Yazıda, Arnavut yazar **İsmail Kadare**'nin *Kırık Nisan* (Broken April) adlı romanı ve bu romandan esinlenen **Walter Salles**'in *Güneşin Ardında* (Behind The Sun) filmi, **Zygmunt Bauman** ve **Mikhail Bakhtin** gibi teorisyen-

lerin ışığında incelenecektir (bu iki düşünür toprak ve uzam kavramlarının farklı türden olduğunu söylemektedir). Uyarlama sürecinin ötesinde bu yazı, yerel ve evrensel, merkez ve çevre, sahil ve kırsal, tekil ve evrensel arasındaki ikilemi ele almaktadır; bu kavramlar statik tanımlarını kaybederek, Brezilya'nın günümüz sosyal ve sanatsal bağlamında yoğrulmaktadır.

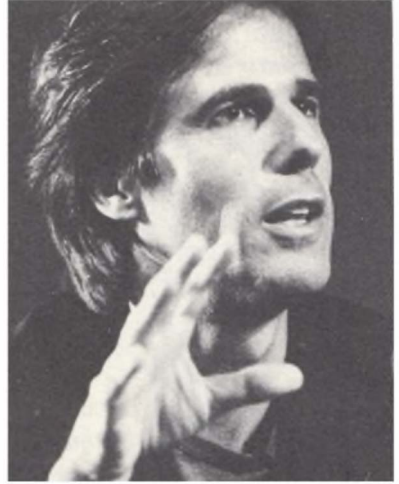
Giriş

Arnavutluk, 1930. Genç bir dağcı olan Gjorg Berisha, Yüksek Yayla'da Zef Kryeqyqe adında birini öldürür. Bu ölüm, 70 yıl önce başlatılan bir kan davası nedeniyle gerçekleşen kırkbeşinci ölümdür. Bu kan davasının başlamasının nedeni ise, Berisha Aşireti tarafından misafir edilen bir yabancıнын Kryeqyqes Aşireti'nin bir üyesi tarafından öldürülmesidir. Kan davasının güdülmesi, yüzyıllardan beri Arnavutluk'un dağlık bölgelerinde başlayıp, nesilden nesile devam eden ve *Kanun* olarak bilinen bir yasaya göre süren bir gelenektir. Gjorg Berisha'nın "sorumluluğunu" yerine getirmesi ile Kryeqyqeslerin onu öldürmeleri ve kanlarının yerde kalmaması için 28 günleri vardır.

Sonu gelmez infazların kısır döngüsü olan *Kanun*, *Kırık Nisan*'ın hikayesinin arka planını oluşturur. Bu roman bir yandan hak, öte yandan bir görev olarak kabul edilen cinayetlerin neredeyse antropolojik bir anlatısıdır. Romanında yazar **İsmail Kadare**, *Kanun*'un neden olduğu dramlardan doğan öfkeyi ortaya çıkarır.

Brezilya, 1910. Kuzey-doğunun çorak “topraklarında” Tonio Breves, komşu aile Ferreirasların bir üyesinin öldürdüğü abisinin intikamını alması için babası tarafından zorlanmaktadır. Breves’in “sorumluluğunu” gerçekleştirdikten sonra, bir Ferreira tarafından öldürülmesinden önce birkaç gün ateşkes olur. Bu kan davası uzun yıllar önce başlamıştır. Topraklarının bölünmesi sırasında yaşanan bir anlaşmazlık, aralarındaki savaşın başlamasına sebep olmuştur. O günden bu yana her iki ailenin fertleri, toprakları ve şerefleri adına intikam ve ölüm ile uğruşmuştur.

Aynı hikayenin farklı kişileri. Farklı manzara-
ların aynı sahneleri; Doğu Avrupa ve Latin
Amerika... İki farklı neslin, biri Arnavut diğeri
Brezilyalı iki ayrı yazarın, iki farklı öykünme
sistemleri, ayrı ve diyalojik, edebiyat ve sine-
ma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yazı **Kırık
Nisan** eserinin, **Walter Salles**’in yönetmenli-
ğini üstlendiği uyarlaması **Güneşin Ardında**¹
(*Behind the Sun*) filmindeki uzamların temsil
edilmesinin önemini incelemektedir.² Yazıda,
toprak algısının uyarlamayı nasıl etkilediği de
incelenecektir. Hem kitapta, hem filmde öykü
kültürel olarak çok belirgin alanlarda geçmek-
tedir. Bu durum, izleyicide (veya okuyucuda)
bir farklılık hissi yaratarak, küresel kültürden
uzak olan yerel toplulukların öyküsü olduğu duygusunu tetikler. Her iki toplumun
birbirinden coğrafik olarak uzak olsa da, Arnavutluk’un Balkanları ve Brezilya’nın
arka toprakları, iki kültürü tek bir temada buluşturur.



Salles’in uyarlamasındaki evrensellik algısı ise filmin gösteriminden itibaren eleştirilerde yinelenmiştir. **Brett** (2002) şöyle demiştir:

Bazı hikayeler, bize her ne kadar yabancıymış gibi gelse de evrenseldir. Oscar ödüllü yönetmen Salles’in son filmi Güneşin Ardında buna bir örnektir; Balkanlarda geçen bir hikayeyi, kendi Brezilyasına uyarlayabilmiştir. Filmin hatırdan kalması muhtemeldir; Amerikanın batısında yer almış olsa bile eğreti durmayacak ağıtsal bir dram olduğunu söylemek mümkün.

Indie Wire’dan **McGavin** (2001, Toronto) şunu ekler:

20. yüzyılın sanat dalı olarak sinema, kültür, dil ve sosyal kökenlerin ilkel ve efsaneleşmiş öykülerini yıkmak veya genişletmek için ideal bir araçtır. Ender rastlanan bir yetenek olan Brezilyalı yönetmen Walter Salles’in Güneşin Ardında’sının dördüncü özelliği ise, karanlık ve dokunaklı bir batılı uyarlama olarak bir mite benzemesi, medeniyet ve hoşnutsuzluklara dair bir öykü olmasıdır.

Her iki eleştiri, yönetmenin özgünlüğüyle sınırları kırabildiğine ve hikayenin nerede geçtiğine bakılmaksızın, evrensel olarak adlandırılabilir bir temayı filmleştirdiğini göstermektedir.

Uzamsallığa olan odaklanmanın dışında bu yazı, uyarlama işini genişçe ele alarak, Brezilya kültürünün *Güneşin Ardında*'da nasıl yansıtıldığını tartışmaktadır. Burada *Kırık Nisan*'ın Brezilya bağlamında nasıl aktarıldığını ve günümüz Brezilya'sının kültürü ve sinemasına nasıl katkı sağladığı incelenecektir. Bir ulusal kimliğin yapılandırılması ve kurtarılmasında filmin oynadığı rolün de önemi savunulacaktır.



Walter Salles'in *Kırık Nisan*'ı uyarlamasını tetikleyen şey, bir "köken öyküsünün" yeniden keşfedilmesi olmuştur. **Kadare**'nin romanını okuduktan sonra **Salles**, Brezilya'daki kan davalarını araştırmaya başlamıştır. **Salles**, aklında beliren soruları **Kadare**'ye sormuştur; ondan gelen cevap ise 'Kendimizi ikinci bir araştırmaya verelim' olmuştur ve yol bir Yunan trajedyasına varmıştır. Belirgin bir örnek vermek gerekirse, yolun sonu **Aeschylus**'un oyunlarına çıkmıştır (**Salles**)³. **Salles** ve **Kadare**'nin öyküleri arasındaki temel farklılıklardan biri birinin yasa, diğerinin *Kanun* nezdinde yazılmış olmasıdır. Romanda, öykünün gelişimi için bu çok önemlidir çünkü tüm karakterlerin

davranışlarını yönetir. Ancak Brezilya tarihinde *Kanun*'a eşdeğer bir şey yoktur. Filmde, kan davasının tekrerrür etmesi devlet ya da yazılı bir yasa ile yönetilmez. **Salles** şöyle demiştir:

Kanın dökülmesi ve güç için kardeş katlinin ortaya çıkması, Yunan tragedyelerinin doğuşuna sebep olan temalardan biridir. M.Ö. 7. yüzyıl Yunanistan'ında gerçekleşen kan davalarının devlet tarafından yargılanmadığını öğrendim. Neticeler, davalı aileler tarafından belirlenmiş ve dökülen kanın karşılığı için aileler kendi yasalarını oluşturmuşlardır. İlginçtir ki Brezilya'da aileler arasında yaşanan toprak 'savaşları' devletin yokluğunda meydana gelmiştir.⁴

Dolayısıyla *Güneşin Ardında*, çeşitli söylemler içinden geliştirilen bir diyalogun ürünüdür. Bu açıdan bakıldığında, bu eserin uyarlanma biçimi **Barthes**'in metinlerin çoğulluğundan özgün bir ürünün ortaya çıkması fikrini temel alan metin-dışlık kavramına uygundur. Bunu **Robert Stam** (2000) şu şekilde tanımlar:

...metindaş diyalog, bir kültürün diskura yatkın tüm uygulamalarının sonsuz ve ucu açık olasılıklarını kapsar. Sanatsal metinlerin içinde bulabileceğimiz, metni sadece tanıdık etkiler ile değil, ustaca uygulanan yayım süreci ile bezeyen tüm bir iletişim-sel metinler örüntüsünü içine alır.

Stam'ın bakış açısını benimseyecek olursak: Günümüz medyasının en popüler araçlarından birinin sinema olduğunu da düşündüğümüzde romanların sinemaya uyarlanmaları, halka kolayca ve spontan bir şekilde ulaşılabilmesini sağlamaktadır. Uyarlama işi çeşitli yorumlama olasılıklarına yol açabilmektedir; yani filme uyarlama, "yorumlama, abartma, yok sayma, sınır getirme veya dönüştürme" (Stam, 2000) gibi olasılıkların meydana gelmesi ile sadakat olgusundan uzaklaşarak, gerçeğine uygun uyarlanmanın önünü kesmiş olabiliriz.

2. *Broken April*'in Uyarlanması, Uzamları Öyküleme

Kültürel farklılıklara rağmen, *Güneşin Ardında* filmi romandan uyarlamanın işlevsel olması için çok önemli bir unsuru korumuştur. **Walter Salles** bunu şöyle açıklar:

Kadaré'nin öykülediği atadan gelen çatışmaların efsanevi dokusuna, kahramanın isteği dışında bir suç işleme- si ve onu buna zorlayan kaderi arasındaki trajik ikileme ilgi duydum; zaman öncesinde, daha dil yokken söylenenlerin oluşturduğu bir dünya beni cezbettti. Açık alanda bir hücreydi bu adeta; bir yandan küçücük, bir yandan ise destansı.⁵

Her iki eserde hikayenin yapılandırılmasında toprak temeldir. Genel olarak bakıldığında, her iki öykü de benzer biçimde yapılandırılmıştır. Yapılacak olan analizin amacına uygun olarak, öyküler üç bölüme ayrılmıştır. Bölümlerin her birinde uzamlar, hikayenin oluşumunda farklı konumlarda yer almaktadır.



Bölüm 1

İlk bölüm kahramanları tanıtır bize; Gjorg ve Tonio ve aileleri ile toprakları üzerinden tanışırız. Davranışları, yaşamlarının süregenlikleri kapsamında gerçekleşir. Romandan bahsedecek olursak, hayatlarının monotonluğu bir yasanın varlığı ile açıklanmaktadır; yaşamları bu yasaya adanmıştır ve o yasaya sadakat gösterirler. Bu yasalar nedeniyle Gjorg, kardeşinin intikamını almak için öldürdüğü düşmanı Zef Kryeqyqe'in cenazesine katılır. Cenazenin hatırlanması, iki ailenin toprakları arasındaki arkaik sınırların önemini vurgular. Aşağıda okuyacağınız alıntı, yasalara olan bağlılığa iyi bir örnektir:

İlk başta [Gjorg] cenazeye gitmeye reddetti ama sonra babası onu ikna etti. Babası demiş ki 'Define gitmelisin. Cenaze yemeğine de katılman lazım; rahmetlinin ruhuna saygıdır bu.'

'Ama ben Gjak'ım¹⁶ diye karşı çıkmıştı Gjorg. 'Onu ben öldürdüm. Neden benim katil-mam gerekli?'

'Bu yüzden gitmelisin ya' diye açıklama yapmıştı babası. 'Defin ve akşamki cena-ze yemeğine katılacak biri varsa, o da sensin.' Gjorg tekrarladı sorusunu, 'Ama ne-den?' 'Neden gitmeliyim?' Babası ona ters ters baktı ve Gjorg bir kelime daha etmedi (Kadaré, 1982).

Cenazeye katılmakla Gjorg, sınırı aşarak düşman topraklarına geçmiş olur. Ailenin "alanı" Gjorg ve babasının konuşmasının gerçekleştiği yerdir ve ailenin tarihini bir karabasan gibi üzerinde taşır. Bu tarih, ölülerine ve yasaya duyulan saygı ve onur ile bezenmiştir ve bireyin kendi özgür kararlarından daha üstündür. Bunun yanı sıra, uyarlanan filme de yansıtılan baba figürünün otoritesi hissedilmektedir.



Filmden bahsedecek olur-sak; kamera, Brezilya'nın Kuzeydoğusundaki kırsal şeker kamışı tarlaların-da yaşayan Breves ailesi-nin günlük yaşamlarına odaklanır. Çorak toprak-larında yıllardan beri sü-regelen biçimde, eskimiş basit araçlarla ve kendilerinden başka birilerinin

gücü olmadan şeker üretirler. Filmin başında, şeker üretiminin mekanizmasını tepeden gösteren bir sekans vardır: Şeker kamışını ezmek için kullanılan, öküz-lerin döndürdüğü bir ezme değirmeni. Yönetmenin de dediği gibi bu dönen ezme mekanizması, Breves ailesinin içinde bulunduğu kaçınılmaz olan acımasız döngü-yü temsil eder. İlginçtir ki tekerin hareketi, hareketsizliğin temsidir. Bu temsil, filmi anlatan Breves ailesinin en küçük bireyi olan Pacu tarafından da çok kesin bir dille yinelenir: "Burada, biz de bu öküzler gibiyiz. Sürekli dönüp duruyoruz ama bir yere gittiğimiz yok."

Bu sekansta, ailenin Kuzeydoğu Brezilya'nın kavurucu güneşinin altında birlikte çalışmasının yanı sıra, Breves ailesinin evinin içinde geçen bir sahne de vardır. Dı-şarının koşullarına kıyasla, evin içi karanlık ve sessizdir. Yönetmen burada dışa-rının sıcak renklerini ve iç mekanın loş atmosferini kıyaslıyor olsa da, seslerin etkileyciliğinden de faydalanmaktadır. Dışarıdaki şeker kamışı ezicisinin sesi ve ailenin babasının öküzlere bağırması, evin içindeki sessizlik ile tezat oluşturur. Bu sessizlik bir durağanlık ve bir itaat atmosferi yaratmaktadır. Evin duvarında kan davası nedeniyle hayatını kaybeden ailenin erkeklerinin fotoğrafları vardır. Onların varlığı havada hissedilir gibidir. Ev öyle bir uzam ki, yaşayanların bir söz hakkı yoktur. Bu **Kırık Nisan**'ın anlatısında da mevcuttur. Evin içinde akşam yeme-



ği yenilmektedir; Tonio ve en küçük kardeşleri ağabeylerinin intikamını almamak için yalvarırken, evin babası küçük oğlunu döver. Bu uzam, kör bir otorite ve şiddet uzamıdır. Bu bakımdan film, roman ile aynı bakış açısını paylaşmaktadır.

Bölüm 2

Öykünün ikinci bölümü, kahramanların ailelerinin yanına yeni karakterlerin gelmesi ile başlar. Romanda, başkent Tirana'dan gelen ve balayında olan yeni evli bir çift (Bessian ve Diana) ile tanışırız. Bessian, *Kanun* ve onun gerekleriyle ilgili tüm hikayelere oldukça ilgili bir yazardır. **Kırık Nisan**'ın öyküsünde yeni bir bakış söz konusudur; bu iki yeni karakter, kahramanımızın gerçekliğine dahil değildir ve dışarıdan birinin bakış açısıyla olaya bakabilmektedirler. Dolayısıyla, Berisha'ların gerçekliğine ve kan davası olgusuna yeni bir bakış açısı getirilmiş olur. **Bakhtin**'in dediği gibi:

Kendimin dışında bir insanı düşündüğümde, gerçekliğim ve deneyimlerimiz örtüşmez. Düşündüğüm bu kişinin benden uzaklığı veya konumu ne olursa olsun, herhangi bir an için kendimden farklı olan bir şeyleri algılarım ve onun kendi durduğu yerden benim dışımda ve ötemde olduğunu hissederim. O, kendisini kendi bakışından uzak olan bedeninin parçalarını (kafasını, yüzünü, ifadesini), sırtının dönük olduğu dünyayı, ortak ilişkimizde olan ancak onun erişimi olmadığı bir dizi nesne veya ilişkileri göremez. Birbirimize bakarız; iki farklı dünyanın göz bebeklerimize yansımaları ile bakarız... Farklılıkları tamamen yok edebilmek için, birbirimizin içine girmeliyiz, tek ve bir kişi olabilmeliyiz (Bakhtin, 1981: Harvey, 1996).

Bakhtin'e göre, dünyanın algılanması ve anlaşılabilmesi için ötekinin varlığına ihtiyaç vardır. Ötekinin varlığını kabul etme ve diyalog ile fikirlerin paylaşılması, bireyi insan yapan unsurlardır. Bu açıdan bakıldığında her öyküde karakterlerin paylaştığı "ötekinin" bakış açısı ve fikri, kendi yaşamlarına olan bakış açılarını değiştirmiştir.



Romana benzer biçimde, filmde de yeni karakterlerin belirmesiyle öykü değişir. Kahramanımızın ailesinin kapalı dünyasının nasıl temsil edildiği ve geliştiğini görmek ilginçtir. Gezici sirkin çalışanları olan yeni karakterler Clara ve Salustiano gelmeden önce, Riacho das Almas' olarak bilinen toplumun gerçeği, iki komşu ailenin yıllardır süren kan davasıdır. Yaşamlarının merkezinde olan şerefleri, toprakları ve de düşmanlarının topraklarıdır. Yaşamlarının bunlardan oluştuğu, Tonio'nun, ağabeyinin intikamını almak için düşmanlarının topraklarına yürüdüğünde açıkça görülmektedir. Anlatıcı, günlük yaşamın gerçekliğinin ötesini görebilen bir karakter de olarak, şöyle demektedir:

Tonio, eskiden bizim olan topraklar üzerinde yürüyor olacaktı. Ferreira'lar onu bizden aldı ve sonra biz geri aldık. Şimdi yine onların. Bizim davamız böyle başladı.



Sadece görsel öğelerin kullanılması değil, aynı zamanda anlatılanlardan, kan davasına bulaşmış ailelerin yaşamlarının döngüsünü görmek, anlamak mümkündür. Aynı çorak ve nankör toprakları ayıran hayali bir çizgi varmış gibidir. Bu arkaik topraklarda, bir taraftan diğer tarafa yani sınırdan geçildiğinde korku ve şiddet tetiklenir.

Zygmunt Bauman (1990), söze konu olan bu toprakları arkadaş, düşman ve yabancıların oluşturduğu sosyal ilişkiler ile tanımlanan çok ilginç bir bakış açısı ile tartışmaktadır. Bu düşünce, **Kırık Nisan** ve **Güneşin Ardında** analizine de uygulanabilir. Sınırlarla ilgili şunları söyler:

Bölgesel ve işlevsel ayrışım, mevcut olan yorumsal sorunların sadece bir yansıması değil, aynı zamanda onların yinelenmesi ve çoğaltılması için en önemli unsurlardan biridir. Ayrışımın devamlılığı ve sürekli korunması ile yanlış anlaşılma olasılığı hiçbir zaman bitmeyecektir. ...Sınır çizmek hiçbir zaman sorunsuz değildir ve sınırlar arasında bazı geçişler kaçınılmazdır. Ailelerin günlük yaşamlarındaki "gri alanlar"ın sürekliliğini, sorun olarak sürdürmesi muhtemeldir (Bauman, 1990).

Filmde anlatılmak istenilen sınır sorunu için bu çok uygun bir açıklamadır. Bu görüşe örnek vermek gerekirse, karakterler (ve dolayısıyla da seyirci) bu cinayetlerin ve acıların hiç sona ermeyeceğini açıkça bilmektedirler.

Sirkin sanatçıları gelmeden önce, anlatıdaki sınır ile ilgili sorun tam da **Bauman**'ın anlattığı gibidir. Ancak, öykünün ikinci bölümü olarak belirlediğim bölümde, Breves ailesi, özellikle Tonio ve Pacu (anlatıcı), yabancıların varlığını kabul ederler.

Yabancılar gelmeden önce, toplumdaki en belirgin özellik, Breves ailesinin ve Ferreiras ailelerinin uzamlarıdır. **Bauman** bu durumu, arkadaşların alanları ve düşmanların alanları olarak tanımlar:

Arkadaş olmak ve düşman olmak, karşıdakinin farklı bir şey olarak algılandığı bir formdur; 'kendi gibi bir şey' olarak düşünülmektedir kişi tarafından, yaşamına kabul edilmiş, var olmuş ve dahil olmuştur (Bauman, 1990).

Romandaki genç çift için sirk sanatçılarının rolü, ailelerin arasındaki savaşların döngüsüne yeni bir heyecan getirmektir. Onların gelişi ikircikle karşılanmıştır; iki kardeşin gözünde bu bir özgürlükken, anne babalarının gözünde ise bir tehdittir.

Walter Salles'in "huis-clos" olarak tanımladığı kapalı alan ve Gjorg/Tonio'nun dünyasının kapalı, yerel alanları (ilginç bir tezatla, yaşamları, sadece geleceklerin koyduğu sınırlara sahip geniş ve açık alanlarla temsil edilmektedir) ve çitlerinin onları ayırdığı ve bahçe kapılarının açıldığı dünya ile aralarındaki ayrım, kahramanlarımıza koca bir dünya vaad eden yabancılar ile karşılaşmalarıyla belirginleşir.



*Yabancı'nın çelişkili bir karakteri vardır. **Derrida'nın** ifadesiyle ikilikli dost-düşman olgusunu kırarak, hem her ikisi, hem de hiç biridir... Muhalefet bilgi ve eylemi doğurur, kararsızlar ise paralize eder. En sağlam ayrılıkların kırılma anını acımasızca ortaya çıkarır. Dışardakini içeri getirir ve kaos şüphesi ile düzenin rahatlığını zehirler. Yabancılar tam da bunu yaparlar (Bauman, 1990).*

Güneşin Ardında'ya bakacak olursak, bu yabancı ile karşılaşma hikayesi Tonio ve Pacu'ya gizem ve keşif hissi verirken, daha önce de bahsedildiği gibi, ailenin birleştirici bağlılığı için ise bir tehdittir (bkz. Bauman). Filmde yabancıların gelmesi, kahramanımızın kendi sınırlarını aşabilme fikrini temsil eder. Bu açıdan, film romandan farklı bir yol izler.

Kırk Nisan'da Diana ve Bessian karakterleri farklı bir şekilde dahil edilirler öyküye. Arnavutluğun yüksek yaylalarının görünümü "biraz hayali, biraz destansı" olarak tanımlanarak, geldikleri dünya ile karşılaştırılmaktadır (Kadare, 1982). Dolayısıyla, Gjorg ile karşılaşmaları, hem onlara hem de Gjorg'a yeni bir dünya

sunmaktadır. Bu yeni uzam, her biri için yaşamlarını değiştirecek bir etki yaratır. Romanın bir bölümünde, çift saatlerce araçlarında kırsal bölgede seyahat etmektedirler ve bu iki dünya, kent ve kır arasındaki fark oldukça belirgindir:

Yaslanırken eşine, çevresinde gördüğü çorak arazinin ona hissettirdiği hüznü kovalamak için aracın sarsıntılarında gözlerini kapatarak, ilk tanıştıkları zamanı ve nişanlılıklarının ilk haftalarını düşündü; bulvarın sıralı kestane ağaçları, kafelerin kapıları, sarıldıklarında gözlerini alan yüzüklerinin parıltısı, örtüsü güz yaprakları olan park bankları ve buna benzer birçok anı... Tüm bu imgeleri sonsuz araziye serdi ama o topraklar değişmedi. Toprakların ıslak çıplaklığı sadece kendinin değil, tüm nesillerin mutluluğunu yutmaktaydı (Kadare, 1982).



Gjorg ile olan karşılaşmaları kısa sürmüştür; bir handa tanışır. Gjorg, Yüksek Yayla hakkındaki tüm mitolojik hikayelerin ete kemiğe bürünmüş halidir. Onun kolundaki ölümü simgeleyen siyah kurdela, Diana'yı oldukça etkilemektedir. Bu kurdela, gelenekler ile paramparça olan bir yaşamın tüm yaralarını temsil etmektedir.

Güneşin Ardında'da, kahramanımız ve yabancıların karşılaşması kısa bir temasın ötesine geçmektedir; o da tanışmadan sonra öykünün Tonio'nun sanatçıları ile birlikte kaçması ve zinciri kırmasına ilişkin gerginliğine dayanır. **Bauman** (1990) şöyle açıklar:

Yabancı, (teoride de olsa) gidebilme özgürlüğünü korur ve yerel sakinlerin sahip olmadığı bir lüks ile yerel koşullara belli bir soğukkanlılık ile bakabilir. ...Yabancı'nın sözde yakınlığına güven olmaz çünkü bu kişilerin oranın sakinlerinin gıpta ile baktığı ancak sahip olma şansı olmayan kolay bir kaçış yapabilecekleri "emniyet süpabı" vardır.

Sirk sanatçıları Clara ve Salustiano, Breves'lerin sıradan hayatlarına girerler ancak orada kalmayı kabul etmezler. Onlar sadece oradan geçmektedir ve gösterilerini yapabilmek için bir başka köye gideceklerdir.

Bu sırada Tonio iç-dış sınırı geçerek, farklı bir dünya arayışına girer. Filmin bir bölümünde, Tonio küçük kardeşi Pacu'yu sirkin çadır kurduğu komşu bir köye götürür. Burada bir hayal dünyası ile tanışır; bu durum sirk ile temsil edilmektedir. Clara bir ateş dansçısıdır ve ateş ile jonglörük yapar; Salustiano ise

palyaço olur. Kardeşler, kendi günlük yaşamlarından çok uzakta, sihir, neşe ve oyunların dünyasına girer. Bu dünyada Tonio Clara'ya aşık olur. Bu nedenle Tonio evinden bir kez daha uzaklaşır ve sanatçılar ile tekrar buluşmaya gider.

Hem roman, hem de filmde, yeni karakterler ile karşılaşmaların olması, kahramanlarımızın yaşam döngülerinde bir değişim olasılığını taşımaktadır; ancak her ikisinde farklı şekillerde gelişir. **Salles**, yeni karakterleri tanıştırdığında, umut ve mutluluk fikrini başarıyla sunar. Romanda ise daha ağır bir hissiyat vardır. Filmde sunulan unsurlar, Brezilya sinema tarihine ilişkin hususları tartışırken yeniden ele alınacaktır.

Bölüm 3

Öykünün üçüncü ve son kısmında, dönüşüm tam olarak somutlaştırılır. **Kırık Nisan**'da Gjorg'in eve geri dönüşü ve ateşkesin sona erdiğine nerede saklanacağı anlatılmaktadır.

Kanun'un yasalarına göre, Arnavutluk'un dağlarındaki bazı dağlar "bessa" tarafından korunmuştur. Bessa, Arnavutça 'verilen söz' veya ateşkes anlamına gelmektedir. Güvenli yollar kan davasına bulaşmış olanların bir sığınağıdır. Ateşkes süresi dolduğunda Gjorg bu güvenli yollardan eve yürümekteydi.

Gjorg'un Bessian ve Diana'nın karşılaşmasının sonucu romanın son sayfalarında anlatılmaktadır. Henüz kısa bir süredir tanışıyor olsalar bile, Gjorg Diana'ya aşık olmuştur ve bir kez daha yüzünü görebilmek için onların araçlarının geçmesini umut eder. Güvenli yollarda rastladığı bir dağcı ona Bessian ve Diana'nın eve dönüş yolunda olduğunu söyler. Diana'yı görebilmek için son şansı olacaktır:

'Buradan yürüyerek bir saat' dedi kendi kendine. Bulutlar ardındaki güneşin izini bulmak için kafasını yukarı kaldırdı. Güneşin batışına daha iki saat vardı. Diana hiç bu kadar yakın olmamıştı. Perisini yeniden görebilecekti. Bir kez daha düşünmeden ve karşılaştığı dağcıya bile hoşçakal demeden, siyah öküzü olan adamın dediğine göre bulundukları kavşağa doğru hızlıca koştu (Kadaré, 1982).

Bu gözü karalıklarla sınırı aşarak dağların tehlikelerine doğru koşar Gjorg. Sınırın ötesine geçmesi onun öldürülme riskini artıracaktır. Nitekim, Gjorg düşmanı tarafından vurulur.

3. Bir Filmin Uyarlanması, Bir Kültürün Uyarlanması

Romandan farklı olarak **Salles**, kahramanına günlük yaşamının monotonluğunu aşabilme azmini somutlaştırması ile belli bir özgürlük tanır. Yabancı bir unsurun öyküye dahil edilmesinin önemi, **Walter Salles**'in deyişiyle açık alandaki "kapalı alanın" özelliklerini deşifre etme veya anlayabilme ihtimaliyle ilgilidir.



Filmde öykünün farklı bir sonla bitmesini belirleyen iki an vardır. Bu sahnelerden biri, zorlu bir günün sonunda, şeker kamışı değirmeni- nin etrafında dönen öküzler- dir. Öküzlerin boyundurukla- rı çıkartılmış olsa da, ailenin babası tarafından döve döve zihinlerine “dönmek” öyle- sine kazınmıştır ki dönme- ye devam ederler. **Walter Salles**’in açıkladığı gibi “öyle

mantıksız bir noktaya gelmişlerdir ki, değirmene bağlı olmadıkları halde, anlam- sızca dönmektedirler”. Bu sahne, bir gerekçe olmadan bir hareketin sonsuza dek gerçekleştirilmesini temsil eder. Bu, önemli bir sahnedir çünkü Tonio gitmesi ge- rektiğini fark eder.

Bu filmde, kahramanımızın babasının ısrarla sürdürmeye çalıştığı arkaik gelenek- ten kendini uzaklaştırmasını sağlayan masalsı bir yan vardır. Filmin diğer bir be- lirleyici anı, Tonio’nun Clara’ya aşık olması ve Clara’nın Tonio ile birlikte olabilmek için sirki bırakmasıdır. Calara sirkten ayrıldığını ve doğuya, denize doğru gideceği- ni Tonio’ya söyler. Ancak Tonio’nun ayrılıp gitmesine sebep olan bir son gerçekte- şir: Kadesi Pacu öldürülür. Pacu’yu ağabeyi zannederler ve kan davasının intikam gereklerine göre onu öldürürler.

Uzamları alternatif biçimlerde temsil eden film, bu boşlukları farklı biçimlerde al- ırlar. Filmin odağı görselliktedir; dolayısıyla uzamlar durağan niteliğini kaybeder. Burada uzamlar dinamiktir, akışkandır ve heterojen olarak yapılandırılır ayrıca kesintilidir. Temel unsuru eşzamanlılıktır; uzaklıklar yok edilebilir ve uzak olarak algılanan yerlerin yakın olduğu, sanki birbirini izlediği hissedilir.

Filmin son sahnesinde, Tonio’nun ailesinden, toprağından ve kan davasından uzaklaştığı görülür. Hemen ardından onu, koca okyanusa dönmüş bakarken görü- rüz. Bu **Glauber Rocha**’nın *Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan*’ına çok açık bir gönderme ve diyalogtur; dolayısıyla Cinema Novo ile de bağlantı açıktır. 1960’lar- da Brezilya’da yeni bir sinemanın dönemidir ve akım Brezilya sinemasında devrim niteliği taşır. Bu dönem, Kuzey Amerika’nın kültürel emperyalizmine bir eleştirir- dir. Dönemin çoğu yönetmeni İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinden etkilenmiştir ve verilen gerçekliği reddetme niyeti taşıyan bu yönetmenler, filmlerinde toplu- mu eleştirmiştir. Her birinin amacı ne olursa olsun, niyetleri arasında Brezilya’nın “gerçek” halkını tahlil etmek ve anlatmak vardır. O dönemde çekilen birçok film bu amaçlar sebebiyle “çorak araziler” gibi uzak topraklarda çekilmiştir.

Randal Johnson'a göre:

Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan, iyi ve kötüyü (Tanrıyı ve şeytanı) birbirine tezat değerler olarak görür ve tarihsel bir süreç içerisinde somut açılardan anlaşılması gerektiğini ifade eder. Manuel kurtuluşu düşünür ancak onun kurtuluşu kendi mücadelesi ile mümkün olabilecektir. Filmin son sekansında anlam açıktır: "Ve topraklar aittir ne Tanrı'ya ne İblis'e / Sadece Ademoğlundur." Manuel, Sertao'yu koşarak geçer; O, iyi ve kötünün gizemli ve karşıt güçlerinden uzaklaşırken, kamera onu uzun bir güzergahtan takip eder ve birdenbire deniz görüntüsünü gösterir. Fakat denize ulaşan o değil, kameradır. Filmdeki çatışmayı anlatan metafizik sorunun için bir çözüm önerilmektedir.

Glauber Rocha, Brezilyalı yazar **Euclides da Cunha**'nın 1902 yılında yazdığı **Ezilenler** romanından etkilenmiştir. Romanın hikayesi özetle 'çorak topraklarda' yaşayan, dinsel fanatikliği olan küçük bir topluluğun lideri ve vaizi Antonio Conselheiro ile ilgilidir. Antonio Conselheiro'nun konuşmalarından **Glauber Rocha** bir şarkı yaratmıştır ve besteci **Sergio Ricardo** ile birlikte şarkıyı bestelemişlerdir. Şarkının sözleri şöyledir:

Gerideki topraklar deniz olacak
ve denizler ise o geride kalan kara parçaları!
İster gerçek, ister hayal,
benim hikayem anlatılmıştır.
Umarım siz, bir ders
çıkarmışsınızdır:
Yanlış paylaşım yapıldığında,
Bu dünya doğru olmaz.
Ve topraklar aittir ne Tanrı'ya, ne İblis'e;
Sadece Ademoğlundur.⁸

Denize ulaşma arzusunun sürekli yinelenmesi, doğruya gitme isteği, Brezilya'nın coğrafyası bakımından değerlendirilmelidir. Ülkenin başkenti ve büyük şehirlerinin çoğu Atlantik Okyanusu sahiline kurulmuştur. Brezilya başkenti Brasilia, bu şehirlerden biri değildir. Bu şehir ülkenin orta bölgelerindedir çünkü şehir planlıdır ve yakın tarihte kurulmuştur. Şehir, ekonominin merkezinin bulunduğu şehirlerden biridir ve kırsal bölgelerinde yüksek seviyede yoksulluk vardır ve şehirlere çok fazla göç olmuştur. Sahil ve deniz kenarı, kırsal kesimin hayallerinde bir umut unsurdur.



Bu açıdan bakıldığında, **Rocha**'nın kahramanı Manuel'i hayata getiren Tonio, geleceğin omuzlarındaki yükünden kurtulmak için bir yol bulur. **Gerber**'a (1982) göre:

Milli kültür, nesilden nesile aktarılan arkaik mirası bilinç dışı olarak varsaymak durumundadır çünkü insanlar zaten kurulu bir dünyaya doğarlar ve her uygarlığın omuzlarına ve zihinlerine bir yük biner. İyi ya da kötü, çatışmalarımızın ve karşıtlıklarımızın birçoğuyla başa çıkılması güçtür: İnsan yaşamı, birey oluş (ontogenetik) ve soy oluş (filogenetik) yani insanoğluna ve tarihine ilişkin süreçlere göre koşullanır.



Güneşin Ardında

bu hayali ve umudu çok güzel bir şekilde sergiler. Filmdeki sahnelerden birini hatırlayalım. Pacu ilk defa sirk sanatçıları ile tanışır ve Clara ona bir kitap verir. Clara ona okuma-

yı bilip bilmediğini sorar ve o da bilmediğini ancak resimlerini okuyabileceğini gülümseyerek söyler. Kitap, Pacu'nun hayal kurmasına vesile olur ve kitaptaki resimlere bakarak kendisi bir hikaye yaratmaya başlar. Bu hikaye, kitaptaki okyanus, deniz kızları, balıklar ve deniz hayvanlarının resimleri ile gelişir. Filmin sonunda, Pacu'yu duyarız:

Birgün, deniz kızı gelir ve onu kendisiyle yaşamaya davet eder. Ve o buna çok sevinir! Deniz kızı onu bir balığa dönüştürür ve doğuya, denizde onunla birlikte yaşamaya götürür. Denizde, ölenler yoktur. Herkes için yeterince yer vardır. Denizde, birlikte mutlulukla yaşadılar. O kadar mutluydular ki, sürekli gülüyorlardı. Denizde çok, çok mutlu oldular; birlikte o kadar mutlu oldular ki, sürekli gülüyorlardı.

Bu çok basit ve neredeyse çocuksu olan son, Tonio'nun kurtuluşunu temsil etmektedir. Yanı sıra, bir sosyal ve siyasi okuma yapacak olursak, Brezilya'nın hal-kına 1910'larda ve hatta sadece geçmişte değil, bugün bile iyi bir eğitim sistemi sunamayışı da söz konusu olabilir. Filmin bu son anlatımı, toprağa dair öykünün farklı bir boşluğuna işaret eder: Okyanus. Bu okuma, görsel unsurların analizi ile de bağdaşmaktadır.

Son Hususlar

İsmail Kadaré'nin edebiyatının **Walter Salles** sinemasına uyarlanması süreci, milli kimliğin kültürlerarası yapılandırılmasını kapsamaktadır. Biri edebi, diğeri filmsel olan bu iki öykü arasındaki ilişkiler, kapalı yerel alanlar ve açık yabancı alanlar olarak temsil edilenler arasından farklılıkları olan yenilikler doğurmakta-

dır. Çevrenin tanımlanması okuyucu/seyirciye ya bilindik çevreleri ya da “diğerinin” çevrelerini görmemizi sağlar. Her iki öyküde de, yerel köken temsili ve bilinmeyene açılan kapı arasında naif bir birleşim vardır. Bu, naif olduğu kadar karmaşık da olan “geçişler”, **Kırık Nisan** ve **Güneşin Ardında**’da şimdiyi ve ötesini, içerdekini ve dıştakini bir portre olarak sunmaktadır.



Kırık Nisan ve **Güneşin Ardında** arasında birçok ortak nokta vardır. Her ikisi de benzer temaları izlemekle kalmayıp, öykünün önemine ilişkin uzam temsiline de en değerli biçimde faydalanmaktadır. Bu durum, sinemaya uyarlanma konumunu da yinelemektedir. **Kırık Nisan**’da **Kadaré**, çeşitli karakterlere odaklanarak prizmatik bir öykünme ile farklı yaklaşımlar sergiler ve farklı karakterlerin aynı temaya ilişkin bakış açılarını gösterir. Film ve romandaki yapılandırma, her açıdan karakterlerin gelişimi için önemli etkiler taşır. Bunun sebebi, hikayelerin başlangıç noktalarının toprak olmasıdır. **Harvey**’nin (1996) de dediği gibi, “toprağın kaybedilmesi, kimliğin kaybedilmesi ile eştir.” Dolayısıyla:

Etrafımızdaki dünyada var olan nesneler, olgular ve ilişkilerin tanımlanabilmesi mekan ve bağlılık için yalnızca önemli değil, aynı zamanda yaşamsaldır (Harvey, 1996).

Sonuç olarak **Güneşin Ardında** ve Cinema Novo arasındaki diyaloga ilişkin birçok kanıt bulmak zor değildir; özellikle **Güneşin Toprağında Tanrı ve Şeytan**’dan görüntülerin olması, bu filmin Brezilya’daki modern sinemaya olan katkısını göstermektedir. Önemli yönetmen **Walter Salles**’in Cinema Novo temalarının yeniden kazanılmasına ilişkin inanılmaz iç görüşü ve algısı, Brezilya’nın dünya ve bağımsız sinemanın en büyük pazarlarından biri olarak yeniden hayata dönmelerini sağlamıştır.

Dipnotlar

¹ Orijinal adı: *Abril Despedaçado*; İngilizce adı: *Behind the Sun*.

² Filmin orijinal adı, uyarlandığı kitap ile aynı adı (“Kırık Nisan”) taşıyor olsa da, makalede karşılığı önmek için filmde bahsederken “Güneşin Ardında”, kitaptan bahsederken “Kırık Nisan” kullanılacaktır.

³ Bakınız, Salles, W. *Director’s Notes*.

⁴ a.g.e.

⁵ Bakınız, Salles, W. *Director’s Notes*.

⁶ Arnavutça “gjak” (kan), katil demektir ancak aşağılayıcı bir anlamda söylenmez çünkü gjaklar Kanunun gereklerini yerine getirmektedir. (Kadaré, 1982: s. 15, çevirmenin notları)

⁷ Riacho das Almas, Brezilya'nın Ceará eyaletinde bulunur ve "Ruhlar nehri" anlamındadır. Yönetmen ve görüntü yönetmeni olan Walter Carvalho öyküye uygun bir coğrafik mekan seçmeye karar vermiştir ve "mümkün olan her yerde, Brezilya'nın Kuzey-doğusunun dramatik ışığını kullanmaya çalışmıştır" (Salles, *Director's Notes*). Filmde anlatan şöyle der: "Bir hiçliğin ortasındadır; hakkında tek bildiğimiz yeryüzünde oluşu ve güneşin altında yer aldığıdır."

⁸ Çeviri: Ebru Akay Pepedil; şiirin orijinali şöyledir: "O sertão vai virar mar / E o mar vai virar sertão! / Ta contada a minha estória / Verdade, imaginação. / Espero que o sinhô / Tenha tirado uma lição:/ Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado, / Que a terra é do mem, /Não é de Deus nem do Diabo." Rocha, 1985.

Kaynaklar

- Bakhtin, Mikhail M. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. **Image, Music, Text**. London: Fontana/Collins, 1977.
- Bauman, Zygmunt (1990). Modernity and Ambivalence. In: FEATHERSTONE, Mike (Ed.) **Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1995.
- Featherstone, Mike and LASH, Scott (Ed.) **Spaces of Culture. City, Nation, World**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1999.
- Featherstone, Mike. **Undoing Culture. Globalisation, Postmodernism and Identity**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2000.
- Gerber, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petropolis: Vozes, 1982.
- Harvey, David. **Justice, Nature and the Geography of Difference**. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Kadare, Ismail. **Broken April**. London: SAQI Books, 1982.
- Levi, Jacques and Lussault, Michel. **Dictionnaire de la Géographie et de L'Espace des Société**. Paris: Edition Belin, 2003.
- McGavin, Patrick Z. **Review: Western Station; Salles Returns with Mythic "Sun"**, September 10, 2001. http://www.indiewire.com/movies/rev_011213_BehindtheSun.html (Nisan 2004)
- Rocha, Glauber. **Roteiros do Terceiro Mundo**. (Organizado por Orlando Senna). Rio de Janeiro: Editora Embrafilme/Alhambra, 1985.
- Salles, Walter. **Interview with Walter Salles**. Provided by Buena Vista International/Beatwax Communications. <http://www.filmmonthly.com/Profiles/Articles/Wsalles/Wsalles.html> (Nisan, 2004)
- Salles, Walter. **Director's Notes**. http://www.abrildespedacado.com.br/en/oprocesso_pt.html (Nisan, 2004)
- Stam, Robert. **Film Theory: An Introduction**. London and New York: Blackwell Publishers, 2000.
- Venn, Couze. Narrating the Postcolonial. In: FEATHERSTONE, Mike and LASH, Scott (Eds.) **Spaces of Culture. City, Nation, World**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications Ltd, 1999.

Son dönemlerde sinemanın, edebiyatı yanına daha fazla ve daha doğru almış olması benim açımdan ilgi çekici bir durum.

Yerli yönetmenlerin şiir gibi filmlerini izlediğimde kendimi daha iyi hissettim.

İşte: Masumiyet, Yazgı, Kader, Bekleme Odası...

İşte: Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında...

Bu filmlerin ve bu listenin devamı belli zaten. Hepsi içindeki marazla vurmıştır beni. Güzel güzel dertler uzatmıştır bana, beraber üzgün üzgün bakmışızdır dünyaya, yutkunma arkadaşlarımdır onlar.

Bir yutkunma arkadaşım daha var sinemadan. "Film aşkınızda tıkanınca durup bir şiir okuyorum ve yolum açılıyor" diyen Özcan Alper. Yakın zamanda bu söylediği cümle, " iyi ki şiire buluştum" dedirtti bana.

Yani Sonbahar yani merakla beklediğim Gelecek Uzun Sürer.

Bu filmler yakın akrabam olur, beni bazen öldürdükleri de olmuştur hatta.

O kadar, o denli!

seyyidhan kömürcü

GABİTO'NUN SİNEMASI

altuğ kaan paçacı

Çocukluğunun geçtiği evi satmak için annesiyle çıktığı yolculuk, **Gabriel García Marquez**'in yani **Gabito**'nun (çocukluğundan kalma bu takma adı, ona vaftiz adının **Gabriel** mi yoksa **Gabito** mu olduğunu bile düşündürtür) sonradan söylediği gibi yazarlığının hatta hayatının en önemli kararıydı. İlk hikayelerini çocukluğunda yazmış, gerçekleri neşeli ve anlaşılır kılmanın yollarını ilk burada denemişti. Bu evde sinemayla tanışmıştı; dedesi birlikte izledikleri filmin üzerinden bir gün geçmesini bekler, kahvaltıda sahneleri ona anlattırır, eksik kısımları da tamamlardı. Bu günlerden ona hatırı sayılır bir görsel hafıza miras kalacaktı. Bu yolculuk da bir ertesi gün kahvaltısı, bir boşlukları tamamlama oyunu oldu onun için. Geçmişle ilişkisi belirirken bir yazarın anlatmak için malzemesi, kendisi açığa çıkıyordu. Sinemayla kuracağı gelecekte ise ülkedeki bazı boşlukları doldurması gerekecekti.

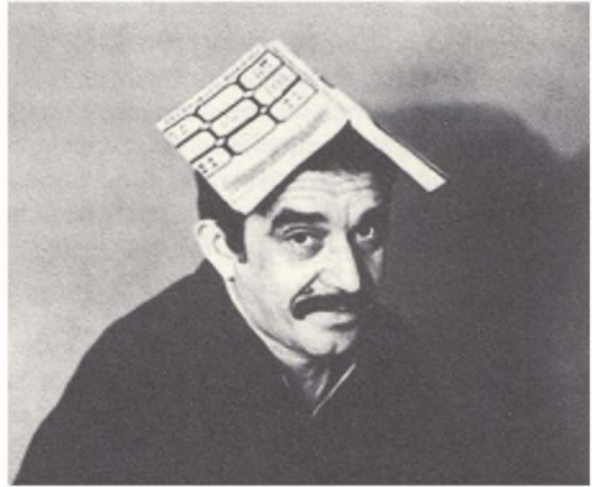


Arkadaşı **Álvaro Cepeda**'yla yaptığı konuşmalar sonrası **El Heraldo** gazetesindeki köşesi **La Jirafa**'da bazı filmleri yorumladı. ABD'de yapılanları Kolombiya'da yapabilmek için gözleri açık düşler görerek sabahları ettiler. Gazeteci ve hikayeci olarak başladığı yazarlık hayatı ona toplumun karanlık günlerinde, akıntıya karşı pusulasız yüzebilmesini sağlayan sezgi yeteneğini bahşetmişti. İşte bu sezgiler onu akademik formasyonu olmayan temel bir izleyici kitlesini yönlendirmek için film eleştirisine yöneltti. İş adamlarının gazetede yayınlanan eleştiriler karşısında para kaybetmemek için telefona sarılmasına rağmen, arkadaşlarının da desteğini aldı ve yılmadı. İki yıl içinde sinemayla ilgili yetmiş beş eleştiri, altı yüz makale, üç günde bir imzasız ve en az seksen imzalı haber yaptı. Film eleştirisi yazılı ve işitsel basında belirli bir düzene girene kadar yazmaya devam etti. Bu yolculuğu onu Kolombiya'da düzenli yazan ilk film eleştirmeni yapacaktı. Yaptığı eleştiriler sinema bilgisini ortaya koymasına ve teknik detaylara yer vermesine rağmen öznel çalışmalardı. Yazılarına yerel sinemanın dışında **Bisiklet Hırsızları (1848)**, **Umberto D (1952)** gibi filmleri, **Luis Bunuel** gibi yönetmenleri de dahil etmiştir.

O, yazılarıyla uğraştığı sırada, **Álvaro Cepeda**, **Luis Vicens**'in önderliğinde düşlerini gerçekleştirip **La Langosta Azul'u (The Blue Lobster, 1954)** çekiyordu; **Gabito** da fırsat buldukça yanlarında oluyordu. Fırsat bulmak zordu, çünkü res-

sam **Enrique Grau**, eleştirmen **Hernando Salcedo**, gazeteci **Gloria Valencia de Castano Castillo**'nın sınırsız emekleriyle kurulmuş Sinema Kulübü'ndeki işler hep yoğundu. Kolombiya'da da çoğu yerdeki gibi büyük aksiyon filmleri ve ağlak dramların izleyicisi fazlayken iyi filmlere sadece eğitimli kitle geliyordu. Bu yüzden salonlarda gittikçe daha az yer bulunuyordu bu filmlere. Daha kalabalık ve daha nitelikli bir kitle yaratmak için çalışmaları gerekiyordu. İşlerinden fırsat bulduğunda, Avrupada savaş çıktığı için Paris'teki **Cinematographie Française Dergisi**'nin genel yayın yönetmen yardımcılığı görevini bırakıp Kolombiya'ya gelen **Luis Vicens** ve karısı **Nancy**'nin evinde, sabahlara kadar süren kalabalık toplantılara katılırdı. Bu dönemde film yıldızlarının hayatlarıyla ilgili yazılarına, film tanıtım ve eleştirilerine ara verip senaryo yazımını öğrenmek üzere, etkisi altında olduğu yeni gerçekçiliğin izini sürüp İtalya'ya gitti.

Ne yazık ki Roma'da beklediği gibi bir okul bulamadı. İtalya'da kaldığı birkaç ay içinde aralarında **Fernando Birri**, **Cesare Zavattini**, **Vittorio de Sica**'nın da bulunduğu dostlar edindi. **De Sica**'nın **Il Tetto** (1956) filminin çekimlerinde bulundu ve pratiğin, öğrenmenin tek yolu olduğunu gördü. Çocukluğundan beri okula gitmek için kişisel eğitimine ara verdiğinden yakınırdı. Bu sefer öyle yapmadı ve kendi başına ilerlemek için Mexico



City'nin yolunu tuttu. Sinemayla bağı, hikaye ve senaryolarını yazarken görsel bir dil oluşturabilmek için gösterdiği çabayla ortaya koyacak, yazarken filmik bir çerçeve tasarlar gibi düşünüp diyalog ve aksiyonun yer alacağı dakikaları, hatta karakterinin yürürken tam olarak kaç adım atması gerektiğini bile hesaba katacaktı.

Marquez toplumla bağı, kurmayı atlamadığı birçok senaryo ve kitap yazdı. Göçmenlerin arasında büyümüş, İspanyol İç Savaşı'ndan kaçanların arasında yetişmiş biri olarak şiddet ve yalnızlık sıkça kullandığı temalar oldu. Ülkesinin kültürünü daha iyi yansıtabileceği için Latin Amerika'lı yönetmenlerle çalışmayı tercih etti. Kendisi gibi politik bir duruşu olan Şilili yönetmen **Miguel Littín**'e bir saygı duruşu olarak yazdığı **Şili'de Gizlice**'de (1986), ülkesinin askeri diktatörlükle yönetildiği yıllar boyunca otuz bin metreyi aşkın film çeken **Littín**'i anlattı. **Littín** kendi ülkesine sahte pasaportla girmiş, makyajla yüzünü değiştirmiş, başarılı bir Uruguaylı yönetici gibi davranıp Şili'yi baştan başa dolaşmıştı. **Gabito** ise filmin çekiliş sürecinin asla çekilemeyecek bir film olduğunu fark ederek bu kitabı yazdı.

Yıllar geçerken herşey istediği gibi gitmiyordu. Bir yandan edebiyatın sinemanın yanında yarım kaldığını hissediyor, bir yandan da beyazperdede tanınmaz hale gelen senaryoları nedeniyle hayalkırıklığı yaşıyordu. **Gabito**, sinemayla yaptığı mutsuz evliliğini şöyle anlatacaktı:

Bir zamanlar yönetmen olmak istemiştım. Roma'da yönetmenlik okudum. Sinemanın sınırsız bir araç olduğunu hissediyordum, onda herşey mümkündü. Meksika'ya bir film yönetmeni yerine bir senaryo yazarı olmak için döndüm. Fakat endüstriyel bir sanat, tamamen bir endüstri olduğundan büyük sınırları vardı. Asıl söylemek istediğini ifade edebilmek zordu. Hala bunu düşünürüm ama şu an kendimi ifade etmek arkadaşlarımla yapmayı istediğim, hiçbir umudu olmayan bir lüks gibi gözüküyor. Bundan dolayı sinemadan gittikçe uzaklaştım. Sinemayla ilişkim ne birlikte yaşayabilen ne de ayrı kalabilen çiftlerin ilişkisine benziyor (1981: 45-73).

Ne zaman ki **Yüzyıllık Yalnızlık** (1967) için aylarını daktilonun başında geçirdi, o zaman edebiyatın bireysel özgürlüğünün farkına vardı. Kötü bir kitaptan iyi bir film çıkabileceğini ama iyi bir kitaba sinemanın katabileceği hiçbir şey olmadığını düşünüyordu. Yaratırken aldığı keyfi okuyucularının da almasını, kitabın her birinin zihninde farklı ve özel birer filme dönüşmesini istedi. Bu yüzden **Yüzyıllık Yalnızlık**'ın uyarlanmasına asla izin vermedi. Sinemaya emanet ettiklerinden bazıları ise şöyle;

Edipo Alcalde (Oedipus Mayor, 1996)

Marquez'in **Sophocles**'in trajedisinden uyarladığı senaryosu, **Jorge Ali Triana** tarafından çekilmiş. Kolombiya'da gerilla savaşı sürerken Belediye Başkanı Edipo, gerilla birliği ve ordu arasında barışı sağlamak için sınırı geçer. Loius'un kaçırılıp öldürüldüğünü Loius'la evlendiği geceden beri hiç birlikte olmamış eşi Jocasta'dan öğrenir. Jocasta'nın abisi Creon Edipo'ya gitmesi için toprak önerir ama o kararlıdır. İşler sonunda karışır; ordu gelir, insanlar ölür ama trajedi henüz sonlanmamıştır. Edipo orada yanlışlıkla öldürdüğü adamın Loius, seviştiği Jocasta'nın annesi, Loius'un ise babası olduğunu delirerek öğrenir.

Marquez, Kolombiya'nın toplumsal bir gerçeği haline gelen iç çatışmalarından hareketle barışın, filmde pederin de dediği gibi savaşa ihtiyacı olmayanların bir tesellisi olmasını sorguluyor. Bu sorgulamadan hareketle, hayatı



silah-intikam-kan üçlüsünden ibaret gören Creon'ları; kan kiliseye girene kadar susan dini; sonuçlarına katlanmak zorunda kaldıkları savaşın tüm sorumluluğunu erkeklerde gören Jocasta'ları irdeliyor. Basit ve tanıdık anlatım yöntemleri kullanan yönetmenin senaryoyu değerlendirebildiğini söylemek güç.

Eréndira (1983)



Özgürlük yolunda kontrol edilme-
yen sevginin kurtulması zor kelep-
çeler yarattığını anlatan öyküsünün
uyarlamasını **Marquez** yapar, **Ruy
Guerra** ise sinemaya aktarır. Filmde
gündüz düşleri gören Eréndira, ev iş-
lerini yaparak büyükannesine hizmet
ederken, dalgınlıkla çıkardığı yangın,
evi ve eşyaları küle çevirir. Sahip ol-
duğu tek sermayesi bedeniyle, bor-
cunu ödemesi için büyükannesiyile
diyar diyar gezerler. Müşterilerin-

den biri ona aşık olur ve onu kurtarmak için büyükannesini öldürür. Eréndira özgürlüğünün çölünde yalnız yol almaya karar verir ki bu sahne **Marquez'in Truffaut**'ya selamıdır.

Büyülü gerçekliği perdeye aktarmaya çalışan **Ruy Guerra**, özel efektleri olabildi-
ğince basit tutmaya çalışmış bunu eleştirenlere de amacının, mucizenin gerçeğin
içinde ve bize çok yakın olduğunu gösteren **Marquez'in** yolundan gitmek oldu-
ğunu söylemiştir. Filmin gücü de tam burada, kültürel bir gerçekliği hayalperest bir
biçimde gösterebilmesinden kaynaklanır.

Kolera Günlerinde Aşk (Love in the Time of Cholera, 2007)

Yazarın iyi bilinen ki-
tabının senaryolaştırıl-
masını **Ronald Harwo-
od** üstlenirken, yönet-
men koltuğunda **Mike
Newell** vardır. Yaşlı bir
adamın ölmesinin he-
men ardından dul eşine
onu sevdiğini söyleyen
Florentino Ariza'nın



hikayesi, 50 yıl öncesinin Kolombiya'sına dönülerek anlatılır. Telgraf operatörü
olduğu için sevdiğine layık görülmemiş olan Ariza, aşkı yara aldıkça başkalarının
kollarında onu tedavi etmeye çalışır. İşe yaramayan bu çaba, onu zengin ve saygı

duyulan biri olmaya dair hırslandırır. Filmin sonunda çiftimizin yaşlılıklarında birlikte olmaya karar verdiğini görürüz.

Filmi izledikten sonra seyircinin aklında, binlercesi çekilen “bir aşk, bir engel, sonrasın da ise mutluluk” denklemi için neden bu kitabın uyarlanmasına ihtiyaç duyulduğuna dair soru işaretleri belirir. **Kolera Günlerinde Aşk**’ın bu sığ uyarlaması, **Marquez** gibi bir ismi ve tanınmış oyuncularını bir araya getiren bir Amerikan yapımı olarak gişede de hayal kırıklığı yaratır.

Albaya Mektup Yazan Kimse Yok (No One Writes to the Colonel, 1999)

Paz Alicia Garcíadiego’nun **Marquez**’in aynı isimli romanından uyarladığı, Meksika’nın saygı duyulan yönetmenlerinden **Arturo Ripstein**’in memleketinde çektiği film, 1940’lı yılların sonlarında geçer. Filmde, öldürülen oğullarının ölümünü her gün tekrar yaşayan yaşlı bir çiftin, bir yandan da açlıkla nasıl mücadele ettiği anlatılır. **Marquez**’in büyükanne ve büyükbabasının hatırasından yola çıkarak yazdığı roman, iyi yazılmış karakterleri ve toplumun tarihiyle kurduğu sıkı bağlar sayesinde film için sağlam bir zemin oluşturmaya karşın, yönetmen filmde ne karakterlerin iç dünyalarıyla bağlantı kurulması ne de o dönemki toplumun hassasiyetlerine vurgu yapılmasına dair çaba gösterir. Film, sürekli bir şey söylemenin eşğine gelip susan utangaç bir sevgili gibi seyircinin aklındaki soruları es geçer.



Saraba Hakobune (Farewell to the Ark, 1984)

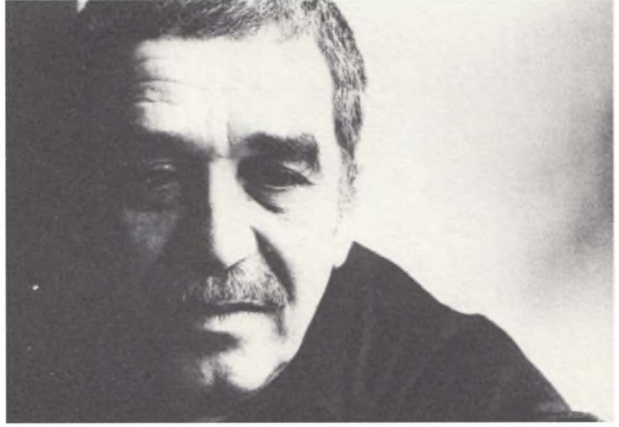


Shuji Tereyama izinsiz olarak kullandığı **Yüz-yıllık Yalnızlık**’ı Japon kültürüne uyarlayarak filme aktarır. Filmde birbirine aşık iki kuzen, Su-e ve Sutekichi’nin toplumda bir tabu olmasına rağmen birlikte olması anlatılır. Sutekichi çevresindeki davranışlara dayanamayıp

cinayet işlediğinde hayaller görmeye başlar ve delirir. Su-e'nin babası tarafından kilitlenmiş bekaret kemeri ancak Sutekichi öldürüldüğünde açılır. Kente göçün yoğun olduğu yıllarda modernleşmenin sancılıyla boğuşan köyde bir süre sonra kimsecikler kalmaz. Artık köyün ölülerini dahi şehirde yaşamaktadır.

Filmin çekimi sırasında doktorları dinlemeyerek yola devam eden yönetmen **Shuji Terayama** yolun ucu görünürken son nefesini verir, prodüksiyon takımı kalan kısa yolu alır. Kitabı, farklı bir coğrafyaya uyarlamak adına kuşa çevirse de, derdini anlatmayı başarır **Terayama**. Değişen koşullar karşısında bocalama yaşayan toplumun iyi bir resmi olan filmde, kültürel kodlarla birlikte anlatılan farklı karakterler, gerçeklikleri bozulup temsil düzeyine indirilmiş olsa da toplumun yaşadığı sürecin farklı noktalarına temas ederler.

Marquez'in sinemayla ilişkisi, çocukluğunda bir düşünce bulduğu sinema salonlarında başlamış, ülkede bir sinema kültürü oluşması için yazdığı köşe yazılarıyla emek verilen bir tutku haline dönüşmüştür. Toplumsalla bireyseli, gerçekle büyü, politikla gündeliği birleştirerek yazarken, yalnızken düşlediğiyle bezazperdede gördüğü ara-



sındaki fark onu umutsuzluğa düşürmüş, sonunda kitapla okuyucunun kurduğu dolaysız ilişkiye inanarak sinemasını kendi edebiyatında görselleştirmiştir. Bu çatışması eksik olmayan, açık uçla bitmeye yazgılı bir filme benzeyen ilişkiden, kendini başkarakterin yerine koymayı seven izleyici için yeni filmler yeni hikayeler doğmuş, doğacak da. İşte **Gabito**'nun büyü, bu yarım kalmış filmin devam ettirilmeyi bekleyen gerçeğinde saklı.

Kaynaklar

- González, Nelly S. (2003) / *Bibliographic guide to Gabriel García Márquez, 1992-2002*, Westport, Conn. : Praeger Pub.
- Gilard, Jacques (1982) / *Obra periodística: Entre cachacos ; 2, Volume 3*, Barcelona: Bruguera
- Stone, Peter H. (1981) / *The Paris Review No. 82*, The Paris Review
- Márquez, Gabriel Garcia (2005) / *Anlatmak İçin Yaşamak*, Can Yayınları
- Márquez, Gabriel Garcia (1996) / *Şili'de Gizlice (Miguel Littin'in Serüveni)*, Can Yayınları
- Tyler, Joseph (1982) / *The Cinematic World of Garcia Márquez*, Inti: Revista de literatura hispánica: No. 16, Article 17
- Bell-Villada, Gene H.(1990) / *Garcia Márquez, The Man and His Work*, The University of North Carolina Press

Sinema-deliliđi

Küçükken, dedemin peşine takılıp sinema sinema gezen, bazen bir günde ardı ardına üç film izleyen bir sinema delisiydim. Karnaval Kızı Lili ile İnsanlık Suçu'nı yedizer kere izlemiştik dedemle. O, öğle saatlerinde muayenehanesine edilen telefonlardan kaçıp güzel bir şekerleme yapabilmek için, hafta sonlarında da annesini dırdırından kurtulmak için koşuyordu sinemaya. Böylelikle hafta içinde, filmin uykuda kaçırdığı bölümlerini hafta sonunda tamamlıyordu. Bana sorular sormak, bilgime başvurmak da eğlendiriyordu onu.

Acı Pirinç'e gittiğimizi öğrenen annem, "Bu yaşıta bir çocuk, erotik filmlere götürülür mü baba?" diye sesini yükselttiğinde biraz bocalamıştı dedem. Ailede hiç kimse tutucu değildi ama ben o akşam yemekte durup dururken dedemi dudaklarından -anlaşılan ustaca- öpmüş, şöyle bir soru sormuştum: "İnsanlar neden hep yanlamasına öpüşüyorlar?" Dedemin yanıtı düzdü: "Burunlarından ötürü."

tomris uyar

AYNA FİLMİNDE ARSENİY TARKOVSKY ŞİİRİNİN OKUYUCUSU OLARAK ANDREY TARKOVSKY

alexandra smith

çev: oğuzhan mutluer
nazım arda çağdaş

Boris Eikhenbaum, 1926 yılında yazdığı *Edebiyat ve Sinema* (Literatura i kino) ile 1920'li yıllarda sinema ve edebiyat arasında yaşanan rekabetin yadsınamaz bir fenomen olduğunu belirtir¹. **Eikhenbaum**'a göre film endüstrisinin gelişmesi kitaplara ilgiyi azaltabilirdi, çünkü sinemanın başarısı kitlelerin kitaplara olan ilgisinin gerilemesiyle de ilgiliydi.² Böylelikle **Eikhenbaum**'a göre sinemacıların edebiyata olan eğilimi, sadece bağdaştırıcı bir idrakın sonucu değil, bir güç mücadelesinin sonucu olarak da görülebilir. **Eikhenbaum** sinema ve edebiyat arasındaki bu güç mücadelesini, sinemanın koca rolünü oynadığı bir evliliğe benzetir.



Eikhenbaum'un Rus edebiyatının gidişatına dair kaygıları, 1920'li yıllarda **Tolstoy**, **Puşkin**, **Gogol**, **Leskov** ve **Çehov** gibi edebiyatçıların ünlü eserlerinin sinemaya adaptasyonu ile tetiklendi. Yazı ve görsellik arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda, **Eikhenbaum**'un film ve edebiyatın farklı aktarım şekilleri olduğu ve filmlerde kullanılan her edebi metnin, sinema diline yapılan bir çevrim olduğu fikrini akıllarda tutmak gerekir. **Eikhenbaum**'a göre bu dil basit bir şekilde fotoğrafların hareketi değil, rüyaların görsel imgeleriyle karşılaştırılabilecek bir fotojenik aktarımdır. Filmlerde kullanılan dil, mimetik özelliklere sahip olmakla birlikte, uyku sırasında görülen rüyalara benzer: "Yüz size yaklaşır, sonra sadece gözleri görürsünüz, sonra sadece kollar; derken her şey kaybolur ve yeni bir yüz görürsünüz, bir pencere, bir sokak... Sanki uyumadan önce okuduğunuz kitabı görüyormuşsunuz gibi."³ **Eikhenbaum**'a göre izleyicilerin anlamlandırma süreci, okuyucunun algılamasından çok farklıdır. İzleyicinin algılaması, nesneden başlayarak bağlantılı çekimlerle bir iç metne yönelir.⁴ Filmde kullanılan dil, montaj ve kurgu yardımıyla izleyicinin nesnelerle oynamasına olanak verir.⁵

Rus biçimciliğinin bir diğer temsilcisi **Viktor Şiklovski**, sinemacıların edebi eserleri uyarlaması konusunda şüphecidir. **Şiklovski**'ye göre sinema sezgisel olmayan, gerçekliğin parçalandığı ve bunun sonucunda kesintisiz bir görsel idraka ihtiyaç duyan, analitik bir anlamlandırmadır. **Şiklovski** devam eder: "Herkesin bildiği gibi filmler hızlı hareket ettiğinde, hareketsiz resimleri hareketli gibi gösteren

çekimler zincirini oluşturur.” Sinema bir “tanımlama sanatı”dır aynı zamanda.⁶ **Şiklovski**’ye göre sinema psikolojik analiz açısından eksiktir; hızlı hareket ve hileye yönelir.⁷ **Şiklovski** hayat ve sanat arasındaki sınırı bulanıklaştırdığı ve böylelikle her eserin aldatıcı özelliklerini yok ettiği için sinemaya kırıgındır.

Rus biçimciler gibi **Andrey Tarkovsky** de filmi *Ayna*’da (Zerkalo, 1974), edebiyat ve sinema arasındaki gerginliği öne çıkarır. **Tarkovsky**’nin sinemayı tamamen otonom bir aktarım tarzı olarak görmesi, **Şiklovski**’nin sinemayı, gerçeği yeni bir ışıkla birlikte görmemesi yardımcı olan bir anlamlandırma aracı olarak tanımlamasına benzemektedir.⁸



Tarkovsky, kitabı *Mühürlenmiş Zaman*’da sinemanın sadece edebiyattan değil, diğer benzer sanat yapılarından da ayrılarak daha otonom bir hale geleceği öngörüsünde bulunur. *Ayna*’da **Tarkovsky** ‘kamarası ile yazan’ ve yazılı eseri önemseyen Rus kültürel geleneği ile arasına mesafe koyan bir yönetmen olarak kimliğini sorgular. Aslında *Ayna*’da **Tarkovsky**’nin babasının şiirlerini kullanması,

filmin söylemini düzenlemenin yanı sıra, öznenin keşfi konusunda filme postmodernist bir değer de kazandırmaktadır. Filmde **Tarkovsky**’nin babasının şiirleri ile diyalogu postmodern bir akışkanlık ve bireyin kimliğinin tekliği ve durağanlığı konusunu sorgulayan bir öznenin çağırır. **Andrey Tarkovsky** filmde babasının sesini, kendini öteki (her ne kadar ikisi de anlaşılmasa da) aracılığıyla tanımlamada kullanır.

Bugüne kadar **Andrey Tarkovsky**’nin filmleri ile **Arseniy Tarkovsky**’nin şiirleri arasındaki karşılıklı ilişki çok da dikkat çekmedi. Söz konusu sanatçılar arasındaki girift ilişki üzerine en faydalı yorumlar **Vida Johnson** ve **Graham Petrie**’nin *The Films of Andrey Tarkovsky: A Visual Fugue* adlı eserinde bulunabilir.⁹ **Johnson** ve **Petrie** bu konuya kapsamlı bir şekilde eğilmemekle birlikte, bu yazı **Tarkovsky**’nin sürreal özellikleri nedeniyle hem beğenilen hem de eleştirilen *Ayna*’daki, kelime ve görüntü arasındaki gerilimi incelemektedir.

David Miall, *Ayna*’yı **Wordsworth**’ün *The Prelude*’ü ile karşılaştırır ve **Tarkovsky**’nin filminin **Wordsworth**’ün şiiri gibi kişinin anlamını sorgulamaya çağırıldığını belirtir; bu, onun için filmin tanıklara yönelmesi nedeniyle, aynı zamanda bir illüzyondur.¹⁰ **Mark Le Fanu**’nun *Ayna* hakkındaki ilk izlenimi de filmin, zihni olanın önemsizliğinin karşısına yoğun duygusal tepkileri geçirmesidir:

*Filmin içeriği anlaşılmazdır; birçok bölüm genel geçer kalıplarla ortaya konmamıştır. Filmi izlediğimde, kendi kendinizi dramaturjinin bir parçası haline getirdiğiniz bir kavrayışla rüyaların içine girdiğinize dair bir hisse kapıldım.*¹¹

La Fanu'nun belirttiği gibi **Tarkovsky**'nin filminin en vurucu özelliği içten olması ve kişisel hatıralarının özgürlüğü.¹² Bunun nedeni **Tarkovsky**'nin otobiyografik referansları filmine sokması, kendini, gerçek ve kurgunun ayrımının belirsizleştiği kendi kurduğu dünyada resmetmesidir.

Bana göre **Ayna**, **Jacques Lacan**'ın, bilinçaltının dil gibi yapılandırıldığını belirten varsayımını örnekliyor.¹³ Aşağıda tartışacağım üzere, **Andrey Tarkovsky**'nin dil üzerine çabası, **Ayna**'yı dilin kökenini keşfetme ve öznelliğimizin, dilin halihazırda kurulu olduğu bir dünyada evrimleşme mecburiyetini akıllara getiriyor. 1966 yılında yapılan bir röportajda **Tarkovsky**, "Sinema sadece gerçek hayatın imgelerine mutlak bir şekilde dahil olursa yaşayabilir" demekteydi.¹⁴ Bunun yanı sıra **Tarkovsky**'nin gerçeklik anlayışı büyük oranda özeldir. **Sergey Filippov** tatmin edici bir şekilde **Tarkovsky**'nin özelliğinin, gündelik hayat tecrübesinin öznel aktarımları olduğunu savunur: "**Tarkovsky** gerçekliği kendi başına belirgin bir şey olarak görmek yerine, yönetmen ve izleyicinin zihninde gerçekliği ilginç bir hale dönüştüren bir olgu olarak görür".¹⁵ **Tarkovsky Ayna**'da gerçekliği, izleyici tarafından (aynı zamanda yönetmen tarafından da) hissedilmesi gereken parçalanmış imgeler ve bozulmuş hatıralar grubu olarak sunar. Böylece izleyicilerini kendi etrafındaki gerçekliği oluşturan kaotik işaretleri anlamlandırması gereken, psikoanalitik teorinin gelişen özne pozisyonuna yerleştirir. **Lacan**'ın ayna evresi teorisi, bu noktada **Tarkovsky**'nin çocukluk hatıraları ile boğuşmasını anlamak için ideal bir yöntemdir.

Lacan ayna evresini ilk 6 ve 18 ay sırasında yaşanan, öznelğin gelişimi için kritik bir süreç olarak tanımlar. Ayna evresinde çocuk kendi imgesini, kendisinin dışında görmeye başlar. Görsel uzam öznelğin gelişmesinde önemli bir rol oynar ve parçalanmanın yerine, bütünlüğün inşa edilmesine yardımcı olur. **Lacan**'a göre ayna evresi, özneyi uzamsal özdeşleşme ile cezbeder ve özneyi parçalanmış bir bedenden bütünlük hayaline yönlendirir.¹⁶ Çevresini ve bedenini kontrol edemeyen çocuk, aynada gelecekteki bütünlüğünü, tam halini vaat eden bir yansılsama görür. Bu süreçte çocuğun ruhu kendini yabancılaşan bir dışsallık için yapılanmış halde bulur. Bütünlük imgesi, kendini tam sanan öznenin dışında yer alır: Özne,



kendisinin dışında başka bir şey ile özdeşleşir. **Lacan**'ın teorisine göre öz, dışsal bir kaynağa sahiptir, çünkü özne kendini tanımlayamaz. Özne başka bir şeyin söylemidir. **Lacan**'a göre ayna evresi, üzerine kurulu olduğu ikilemden yayılan bir sentez yaratmaz. Daha da önemlisi, **Lacan** ayna evresinin tamamen yok olmadığını iddia eder; bu evre erken çocukluk döneminde ortaya çıkıp, insan deneyimi çerçevesince anlaşılacak şekilde hayali olanı oluşturan bir yapı olarak kalır. **Tarkovsky**'nin aynası, **Lacan**'ın bilinçaltının bir dil gibi yapılandırıldığı formülasyonunu iyi bir şekilde tasvir eder. Bilinçaltı, söylemsel analiz sonucu kavranabilecek olan ve ötekinin, metafor ve metonimi aracılığı ile ifade ettiği kendi söylemidir.



Sanki kendi ruhu kendinin dışında yer almakta ve onu kontrol edemediği dış dünyadan korumaktadır. Şiir, **Andrey Tarkovsky**'nin otobiyografik anlatısı ile iç içe geçmiştir; ilk karşılaşmadaki ima, anlatıcı ve kendi temsiline dili arasındaki buluşma olarak görülebilir. Bu durum, **Arseniy Tarkovsky**'nin filmde tasvir edilen uzanın dışında konumlandırılmasını göz önüne alırsak, özellikle doğrudur: İzleyiciler onu görmezler, sadece sesini duyarlar. Tartışılabilir şekilde, film boyunca babasının sesini kontrol eden kişi ve hikayenin anlatıcısı **Andrey**'dir.

Özün imgesinin, ötekiden geldiği ve onun parçası olduğu ve öznenin şahsiyetinin onu kendine yabancılaştırdığı karmaşık farkındalık, **Ayna**'nın açılış sahnelerinde iyi bir şekilde gösterilmiştir. Bu amaçla, **Arseniy Tarkovsky**'nin filmde kullanılan ilk şiiri ayna evresinin, yabancılaşan kimlik varsayımına ulaşan zirvesini vurgular¹⁷. **Tarkovsky**, anlatıcının kökenini yaratıcı bir birey olarak ima eden babasının şiiri **İlk Buluşmalar** (First Meetings) ile **Lacan**'ın sembolik düzeninin ya da anlatıcının kişiliğinin ortaya çıktığı anlamlar sistemini ve kimliklerini temsil eder. Şiir **Andrey Tarkovsky**'nin, kendi otobiyografik anlatımı ile iç içe örülmüşken, **İlk Buluşmalar**'a atfedilen anlam, anlatıcının kendi temsiline dili ile karşılaşması olarak görülebilir. Bu özellikle **Arseniy Tarkovsky**'nin, film uzamı dışında yer alması nedeniyle doğrudur: İzleyiciler onu görmez ancak sesini duyarlar.

Arseniy Tarkovsky'nin film başında okuduğu şiire, köy evindeki bir kız ve erkek çocuğun resmedildiği bir grup sekans eşlik eder. Çocuklar masanın üzerine süt dökerler.





Anneleri eve girer ve yavaşça pencereye doğru yürür. Pencerenin köşesine oturur ve dışarıda yağın yağmuru izler. Üzerinde bazı eşyaların olduğu boş bir bank görür ve gökyüzü ile ağaçları seyrederek. Kayıp eşinin ve dünyanın kaybolmuş ahenğinin ve uyumunun yasını tutar gibi görünür. Şiirin temel görevi, özü, anlatımın yazarı olarak

sunmaktır. **Tarkovsky** bunun yanında şiirde sunulan sembolik düzeni, montajın da yardımıyla anlatısının nesnesine dönüştürür. **Vertov**'un belirttiğı üzere "Kurgu, film bölümlerinin film nesnesine dönüştürülmesidir." Bu, çekimler aracılığıyla sinematik bir şeyler "yazmaktır."¹⁸ Böylelikle kadın karakter iki şekilde çerçevesizlenir: Hem kamera hem de şiirin bakışıyla. Sanki hem kendi özünü eşinin şiiri ile ifade eden filmin, hem de kameralı adamın, **Vertov**'un tabiriyle "sinema-gözün", mekanik bir göze sahip oğlunun bakışının nesnesidir.¹⁹ Ayna imgesinin girişini temsil eden bu sahneler, **Tarkovsky**'nin kendi analizinin karmaşıklığını açığa çıkarır: **Tarkovsky** babasının kelimelerini, kendisine empoze edilen sembolik düzeni tanımlamak için kullanır.

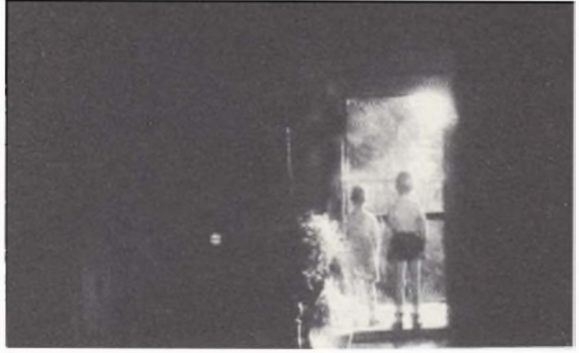
Arseniy Tarkovsky'nin şiiri hayatın bazı arketip imgelerine ve su, kuşlar, gökyüzü ve ağaçlar gibi yüceliklere değinir. Şiir, dönüşümün temel modernist teması, aşk ve şiir ile elde edilen hayatın yaratılışı ile ilgilenir.²⁰ Beyaz leylağın bir ayna imgesi olarak sunulması - "şiir parçası..."- yücelikle ilgili benzer imgeler taşıyan ve doğanın melankolik imgeleri ile insanın talihsizliği arasında metonimik ilişki kurarak **Boris Pasternak** şiirlerini hatırlatır.



Tarkovsky'nin sinematik yazımı, **Pasternak**'ın *Weeping Garden*, *Autumn* ve Sovyet yeraltı edebiyatı ile ilgilenenlerin bileceğı *Hamlet*'te yer alan özneliliğin, metonimik tanımının otantikliğini de sabitler. *İlk Buluşmalar*'da yer alan testi, gözler, serapvari imgeler, kuşlar ve su, **Pasternak**'ın insan acısı ve doğa üzerine lirik şiiriyle benzeştir. Şiirlerin ilksel yapı ya da başka bir anlatıma dönüştürülebilecek bir hammadde parçası olarak görülmesiyle, *Ayna*'da şiirlere yapılan referanslar, devamlılığı olmayan bir söylem oluşturur.

Ayna'da *İlk Buluşmalar*'ın kullanılması, **Johnson** ve **Petrie** tarafından farklı bir şekilde yorumlanmaktadır. Doktorun ayrılması ile anne eve doğru yürür ve erkek sesi (**Arseniy Tarkovsky**) neşe ve aşk ile cinsel isteğin gücünün dönüşümü hakkındaki

İlk Karşılaşmalar şiirini okurken duyulur. Şiir devam ederken küçük oğlan ve kız tekrar görülür, önce dışarıda, sonra kameranın keşfettiği ve yalnız, kırılan anneye odaklandığı karanlık ancak sıcak evin içinde.²¹ **Johnson** ve **Petrie**, annenin kırılan görünümünü açıklamaz. Kamerayı güzel kadını izleyen erkek bakışı ile tanımlamazlar: Sanki kendi iç sesi, şairin resitalini hatırlamaktadır. Bunun yanında anneyi, şiirde bahsedilen ve kameranın bakışı ile ima edilen aynayla da tanımlamazlar. Bunun yerine sahneyi sözlü ve sözsüz sembollerin sekansı olarak yorumlarlar. “Şiirde, sevgililer buluşmalarını kutlar ve kadın adamı kendi bölgesine, aynanın öte tarafına sürükler.”²² Filmde aynalar ve parlak yansıyan yüzeyler sürekli çarpıtılan, kırılan ve bükülen, yeni bir şekilde daha doğru görülebilen dünyada fazlasıyla yer alır.



Johnson ve **Petrie**'ye göre şiirsel imgeler, tematik başlıklar sağlamakla birlikte edebi anlamda görselleştirilirler.

Kamera anneyi geçerek açık pencereden bahçeyi, masayı, yağın yağmuru gösterir. Ses ise anlatır: Dünyadaki her şey yüceltilmiştir; basit bir leğen, sürahi ve su gibi. Tıpkı aşkın günlük gerçekliği değişime uğratması gibi filmde anılar leğenleri, sürahileri, vazoları, masaları ağır yağmur ile başka bir aynanın diğer tarafında, çocukluğun dünyasında, başka bir dünyanın parıltısında yıkar. Kamera çevrinerek ağaçların üzerinden şiirin görünmez aşklarını takip eder. Ancak aşk bitmez, şiirin bitmesiyle kamera yakın çekimde belki de eski hatıraların vahşiliği üzerine bir yorumla, annenin yanaklarından usulca süzülen yaşları gösterir: “Kader bizi, bıçaklı bir delinin takip etmesi gibi izler.”²³

Ancak ‘bıçaklı, deli adam imgesi’ne filmde değişik bir ters anlam yüklendiğini düşünüyorum. Kararsız hareketler, tanıdık objeleri yeni bir ışık altında görmemizi sağlayan gerçeklik makinesiyle kıyaslanabilecek film kamerasını temsil eder. Başka bir deyişle, evi saran beklenmeyen yağmur ve rüzgar ile şiire eşlik eden resital, izleyicileri beklenmezlik, diyalojizm, çok seslilik, anti-anıtsalcılık ve ucu açıklık gibi yazımın postmodern özelliklerini fark etmeye davet eder. Bu davet, sinematografik araçlar kullanılarak izleyicilerin zihninde yeni bir hassasiyet oluşturulmasıyla ortaya çıkar.

Tarkovsky bu etkiyi, geliş güzel bir yabancıyla konuşan kadının kendi vücudunda başkasının sözlerini kaydeden bir histeri içinde, sanki kamera kişinin özünü bir bıçakla ortaya çıkarırmış gibi yücelten ağır çekim kullanımı ile sağlar. **Tarkovsky**'nin multimedya kurgusu kullanımı, **Jean Epstein**'in 1920'lerden beri, yazılarında si-

nemanın süreçleri ile ilişkilendirdiği, merak hissini uyandıran ifşa gücü teorisini anımsatır. **Epstein:**

*Ağır çekim dramaturjiye yeni bir soluk getirmiştir. Dramatik büyüme hissini açık bir şekilde ortaya sermesi, ruhun içten hareketlerinin ortaya konmasındaki tutarlılığı, diğer yöntemleri geride bırakmıştır. Şundan emimin ki sorgu altındaki bir zannın filmi hızlı çekim ile yapılırsa, gerçeklik söylediklerinin ötesinde düz bir şekilde, apaçık ortaya çıkar ve ileri soruşturmalara, avukatların konuşması ya da imgelerin derinliğinden çıkan hiçbir kanıta gerek kalmaz.”²⁴ Aynı açıdan **Tarkovsky** babasının şiiri için yeni bir bağlam sağlar ve şiirin gerçek anlamını keşfeder. Şiirin temel imgelerinden biri, avucunun içinde küre tutan bir kadındır. Bu imgenin özelliği şiirin içindeki su ve camla ilgili imgeler zincirinde gizlenmiştir. Bu özellik, **Tarkovsky**’nin ölen bir adamın hikayesini anlatan filminde Mnemosyne’nin imgesine çevrilmiştir; hatırlayıcı, epik sanatın perisi. Kadının alanı bu yüzden filmin kaydettiği anımsatıcı bir alanı sembolize eder.*

Anlatıcının izleyici önünde hayatının farklı bölümlerini değerlendirme imkânına sahip olduğu **Ayna**’da, anının rolünü açıklamak için **Walter Benjamin**’in Avrupa sanatında temsilin ölümü üzerine görüşleri hatırlanabilir. **Benjamin**’e göre ölüm bir zamanlar bireyin hayatının bir parçasıydı ve ortaçağ resimlerinde ölüm yatağı, ölüme doğru kapıları insanlar tarafından açılan bir taht şekline dönüşmüş de olsa, ölüm düşüncesi genel bilinç içerisinde çok da fazla üzerinde durulan bir şey değildi.²⁵ **Benjamin** ölen öznenin hikaye anlatmasını, kendini tanımlamanın nesneleştirilmesine bağlar. Çünkü kişinin kendi hayatını bilmesi, o kişinin ölüm anıyla iletişim kurulabilir bir biçim yaratır:



Tıpkı filmde yer alan bir imgeler sekansı, hayatının sonuna gelmiş bir insanın, ölüm sürecindeki bu zavallı kişinin otoriteyle ilgili herşeydeki beliriş ve bildirimle unutulmaz bakışı ve onunla yaşadığı deneyimdir. Bu otorite hikayenin temelinde bulunmaktadır.²⁶

Kişisel deneyimlerle iletişim kurma otoritesi **Ayna**’nın merkezindedir. Bu yüzden **Le Fanu**’nun **Tarkovsky**’nin ayna imgesini kullanımı ile kadınlığın filmde temsili arasında kurduğu bağlantı rastlantısal değildir. **Le Fanu**’nun belirttiği üzere, ayna imgesinin daha kötücül olan başka bir boyutu da vardır.²⁷ **Le Fanu** şu şekilde açıklar:

*Anlatıcının annesi ve karısı rolünü, aynı oyuncu oynar: **Margarita Terekhova**. Yine de bu durumu anlamak için **Freud**’a ihtiyacımız yoktur: Bir erkek annesini ya da*

onun imgesini arzular mı? Anlatıcı, görüleceği üzere, kadınlık modelini çok inançlı seçer ve sonuç olarak evliliği sonlanır. Yineleme belirli bir ölçünün ötesinde nevrotiktir; hastalıktır. Film mevcut zamanın geçmiş ile bağlanması ihtimali ile doludur: Hem bu fikrin üzerine modellenip hem de onu lanetleyerek, yalnız, kaygılı ve tatminsiz hayatların tarihine uzanır.²⁸



Le Fanu'nun yorumuna göre **Tarkovsky** filmin yönetmeni olarak keşfettiği modele yabancılaşmıştır. Bu durum filmin tanıklık ettiği, asıl anlatıcının yok olmasından kaynaklanıyor olabilir. **Tarkovsky**'nin kadınları doğa, anı ve anayurt ile ilişkilendirmesi, insan deneyimini yerleştirmek adına tarihlerarası bütünsel ve mitik yapıları aramasının örnekleridir.

Böylelikle **Johnson** ve **Petrie**'nin, filmde anlatıcının babasının ayak izlerini takip etmesi ve sinematografik teknikleri sadece babasının şiirlerini resimlemek için kullandığı varsayımları, filmin baktığı otobiyografik materyalin bazı noktalarında somut bozuklukların olmasını akılda tutarsak problemlidir. Bu durum, **Arseniy Tarkovsky**'nin *İlk Buluşmalar* adlı şiirinde de görülür. En başta şiir 1962 tarihli; böylelikle şairin üçüncü karısı **Tatyana Alekseyevna Ozerskaya Tarkovskaya** ile ilgili olması daha olasıdır. İkinci olarak hatırlanması gereken, **Tarkovsky**'nin görsel sembolizmi ile babasının şiirlerinin sözsiz imgelerini **Johnson** ve **Petrie**'nin bahsettiği şekilde yan yana koyarak, **Tarkovsky**'nin farklı imgeleri birbirine bağlayarak entelektüel bir kurgu yaratmak isteyen **Sergei Eisenstein**'in yolunu takip ettiği. Ancak **Tarkovsky**, farklı imgelerin şiirsel muhakeme üzerine kurulu olduğu rüyavari bir tutarlılık üreten, farklı bir kurgu oluşturmayı amaçlamaktadır. Örnek olarak **Stuart Hancoc**, **Tarkovsky**'nin **Eisenstein**'in izleyici üzerindeki otoriter ve manipüle edici tavrını geride bırakmayı amaçladığını iddia eder. **Hancock**'a göre,

***Eisenstein** aralarında bağlantı bulunmayan imgeler arasında soyut bağlar yaratabilmek üzerine teoriler geliştirirken, **Tarkovsky** izleyiciler ile ilişki kurarak, belirlenmiş bakış açısını manipüle etmek yerine, görevinin imgeler ve olaylar arasındaki ilişkiyi Tanrı tarafından yaratıldığı biçimiyle ortaya çıkarmak olduğunu düşünmektedir.²⁹*

Ingmar Bergman'a göre **Tarkovsky**, yönetmenin yaşamı bir rüya olarak görüp, anlamasına olanak tanıyan yeni bir dilin yaratıcısıdır.³⁰ Eğer **Eisenstein**'in kurgusu izleyicilerin zihinlerinde sentezleyebileceği imgelerin sıralanmasıyla elde edilebiliyorsa, **Tarkovsky**'nin filmleri farklı bir hassasiyeti telkin eder. **Tarkovsky**'nin açıkladığı şekilde,

*Düşüncenin doğumu ve gelişimi, kişinin kendi yasasının öznesidir ve kimi zaman mantıksal spekülasyonun dışındaki şablonlarda dışavurum biçimleri talep edebilir. Bana göre şiirsel muhakeme, geleneksel dramaturjinin mantığından ziyade düşüncenin geliştirdiği yasalara ve böylesi bir hayata daha yakındır.*³¹

Burada **Tarkovsky, Saussure**'ün dönüşümsel anlamlar sistemi ile tanımladığı, kişi ve dil arasındaki karmaşık ilişkinin derin bir kavrayışını ortaya çıkarıyor. Bu ilişki içerisinde "ben" kelimesi, kişinin imgesini sadece "ben" in dahil olduğu anlam sistemi ile ilişkisi olduğu sürece sağlar.

Benzer bir şekilde, **Lacan**'ın dil teorisi de dil yoluyla farkına varılan benlik ikileminin altını çizer. Öznenin kendisi hakkındaki düşüncesi, öznenin inşa edilmesine yardımcı olan işaretler sistemi içerisinde parçalanır. Bu ikilem **Tarkovsky**'nin *İlk Buluşmalar* şiirinin temsilinde hissedilir. Filmde anlatıcı unuttuğu gibidir; kendisinin ya da ailesinin kökeni hakkında hiçbir bilgi veremez. Olaylar dizisinden bağımsız olarak akan görsel imgeler sekansı, şiirin temel birliğini yok eder. Şiirde lirik kahraman Tanrı ile ilişkilendirilir, evrenin yaratıcısıdır: "Uyandın ve değiştirdin / Günlük kelime haznesi / Ve söylevin doldu / Tamamen anlatılmış güçlerle / Ve sen kelimesi bize verildiğinde / Yeni anlamı, "çardı"."³² **Arseniy Tarkovsky**'nin gırtlğından konuşmasının tuhaf imgesi, ağzına kadar su ile dolu bir sürahiyi çağırıştırır. **Arseniy Tarkovsky**'nin şiirindeki su ve söylev arasındaki ilişki **Gavrila Derzhavin** ve **Marina Tsvetaeva**, "Masayı altı kişilik hazırladınız" -**Arseniy Tarkovsky**'ye ithaf edilmiştir- söylevin ölümsüz akışından söz eder; bir şairin sesinin, şair ölse bile yaşamaya devam edeceğini iddia eder.³³

Bir dereceye kadar, **Andrey Tarkovsky**'nin küçük oğlan çocuğunun yanında durduğu masada bulunan sürahidен suyun dökülme imgesi, **Tsvetaeva**'nın şiirini, ölü ruhu serbest akan bir söylem biçiminde mümkün kılan bir ritüel şeklinde sahneye koyar. Bu yüzden, "konuşabiliyorum" yazan filmin açılış sahnesi, serbest akan söylev ve suyun temsiliyle yapılan bir kafiye'dir. Bu noktada şunu akılda tutmak gerekir ki **Arseniy Tarkovsky**'nin şiiri kendini ve sevgili delisini takip eden kaderin im-



gesini kesinkes geçmişe yerleştirir. Tartışılabilir şekilde sonraki imge, şairin geçmişten miras aldığı histerik söylemi işaret eder. Ancak **Andrey Tarkovsky**'nin *Ayna*'sı, imgeyi canlandırır ve onu mevcut zamana kamerasının sunduğu sıralanmış imgeler aracılığıyla yerleştirir. Sanki deliliğin yaşayan hatırası, mevcut sembolik düzeni tehdit ediyor ve dengelerini bozuyordur.

Lacan'a göre öznel, sadece sembolik ve hayali olan arasında gerilim ve karşılıklı etkileme içerisinde var olabilir. **Tarkovsky'nin** babasının şiirlerinin söz konusu gerilimi kuvvetlendirdiği ve böylece dilin **Ayna'da** öz dışında her yerde hazır bir şekilde sunulduğu iddia edilebilir. **Tarkovsky** filmine, **Lacan'ın** gerçek düzenin gerçek olmadığı ancak hayali ve simgesel olanla ilişkisi çerçevesinde kavranabileceği görüşünü taşır: İki etki alanının dışında yer alır ancak bu alanlara erişemez de değildir. **Lacan'ın** gerçek düzenini inşa etmek için, **Tarkovsky'nin** hayali ve simgesele ait iki farklı dili yan yana koymaya ihtiyacı vardır. İki dil de onun için aynı öneme sahiptir ve filmde iki farklı söylem olarak yer alır. **Nick Mansfield'e** göre, **Lacan'ın** benlik teorisinde “Öznenin yaşamı simgesel düzenin istekleri tarafından baskılanmıştır”, “Nesneler anlam kazanmaya başlar, anlam hiyerarşileri kurulmuştur ve toplumsal olan endişeli ancak verimli bir şekilde işler.” Ancak “Bizim simgesel düzene dahil olmamız, hayali bir tanımlamanın sonucudur.”³⁴

Mansfield benliğe ve çocuk gelişimine, ayna imgesinin Lacancı yaklaşımının önemine dikkat çeker ve “Sadece o imgenin kendisinin olmadığını anladığında kimliği kendinden çekilerek topluma verilir, kurallar ve hiyerarşiler dünyasında paylaşılır”.³⁵

Bu yüzden **Tarkovsky'nin** yardımcı **M.S. Chugunova'nın**, bu filmin çekilmesini **Tarkovsky'nin** yönetmen olarak gelişiminde önemli bir aşama olarak görmesi şaşırtıcı değildir. **Chugunova'ya** göre bu filmle **Tarkovsky** kesmeler ve öykü dizisi olmadan, imgelerin serbest akışını içeren yeni bir yaklaşım geliştirmiştir:

*Bana göre Ayna, Andrey Arsenevich'e hayatı boyunca ona eziyet eden birçok şeyden kurtulmasında yardımcı oldu; yine de bu onun yaratıcı metodundan ziyade başka bir şey aracılığıyla oldu. Emin değilim... Tamamen düzen dışı olan, öykü ve iki boyutlu imgeyi dışlayan (o dönemde 3 boyutlu imgelerle çok ilgiliydi) yeni bir sinema tarzı yaratmak istedi. Hiçbir şeyi geleneksel olarak görmek istemedi.*³⁶

Tarkovsky filmleri üzerine bilgilendirici çalışmasında Rus film eleştirmeni **M. Turovskaya, Tarkovsky'nin** filmlerinin optik kodunun kurulu normlardan çıktığını iddia eder. Böylece,

*Filmde sesin geleneksel kullanımı müzikal formatlar ile karşılaştırılabilir: önce bir motif girer, sonra diğer bir motif çınlar ve ilk motifi geliştirir ve sonuç olarak bir birlik ortaya çıkar.*³⁷

Turovskaya'ya göre **Tarkovsky'nin** filmlerinin içsel mantığı içsel güdülerin doğrulararak, hikaye anlatımından öykünün zayıflaması ve optik gücün azalması ile uzaklaşır. **Turovskaya, Tarkovsky'nin** yönteminin öykünün dağılması ve içsel içeriğin güçlenmesi olduğunu iddia eder. Ona göre **Ayna**, film iskeleti içerisinde içsel içeriğin itiraflarla yer değiştirdiği kompleks bir yapıyı gösterir.³⁸

Tarkovsky'nin filmlerinin, **Arseniy Tarkovsky**'nin 1920'ler, 1930'lar ve 1940'lar-da şairin yakın arkadaşı **Dziga Vertov** tarafından, sinematik özellikleri için övülen şiirleriyle bazı özellikleri paylaştığını belirtmek yararlıdır. Örneğin **Evgeniya Deich** "**Dziga ve Arseniy Aleksandrovich** birbirlerinin özgün düşüncelerinin farkındalardı... **Dziga** birçok zaman **Arseniy**'nin sinema için yaratıldığını ve yönetmen olması gerektiğini söylemiştir. Aklıma gelmişken, **Aleksei Kapler** de aynı görüşteydi.³⁹ Tartışmasız bir şekilde hem **Vertov** hem de **Arseniy Tarkovsky**, kendilerine sanatlarını kurgu tekniğine yerleştirme ve nesnelerinin tamamlanması üzerine ısrar etme imkanı veren avantgarde sanatsal görünümü temsil ederler. **Vertov ve Arseniy Tarkovsky**'nin eserlerinde vurgulanan gerçekliğin yeni fetişizmi, **Andrey Tarkovsky**'nin çıplak gözü, hareketli imgelerin ve bozulmamış olayların alımlanmasına yardım etme amacıyla örtüşür.

Aslında **Tarkovsky**'nin, annesinin imgelerini yan yana koyması ve 1930'larda bir Rus yayınevinde babasının okuduğu ikinci şiir, **Vertov**'un kusurlu insan gözü düşüncesine göndermede bulunur. Böylece sahne, anlatıcının annesini, üzerinde çalıştığı prova baskısını kontrol etmek üzere dönmesini anlatır. Annesi, hayatında acı sonuçlar içerebilecek bir yazım hatası olduğuna inanır. Koridorda yürürken **Arseniy Tarkovsky**'nin kısa bir şiir okuyan sesi duyulur: "Bütün gün seni bekledim, sabah-tan beri." Bir kez daha sahne, ağlayan hisleri nesneleştirilmiş bir kadını resmeder: "Ve soğuk dallardan akan damlalar / Kelimelerin yardımıyla durdurulamaz ya da mendille."⁴⁰ Tıpkı daha önceki anne figürlü sahnede olduğu gibi, zor durumdaki bir kadın, erkek sesiyle konuşur gibi görünür.

Sonrasında, bataklıkları geçen askerleri betimleyen bir savaş sahnesinde **Arseniy Tarkovsky**'nin her şeyin ölümsüz olduğunu onaylayan sesini duyarız: "Ölüm yoktur / Ölümsüzüz hepimiz / Ne on yedinde kork ölümden / Ne de yetmişinde." Şiir, bütün evrene ve yüzyıllara müdahale etmek için teknolojik olarak donanımlı, efsanevi bir öykü anlatıcısını konu alır: "Hangi asrı çağıracağsam / gireceğim içine ve bir ev yapacağım." Şiirin son kıtaları, öznenin gelecekte küçük bir erkek çocukla konuştuğunu açıklar: "Ve şimdi ben küçük bir çocuğum gelecekte gelip seninle konuşan"⁴¹. Şiirin bitimi edebi olarak takdim edilir: Anlatıcı, bir anlamda, karla kaplı bir tepeyi tırmanan küçük ço-



cuk hâline gelir ve doğrudan seyircilere bakar. Fakat sahnenin bütünü konuşan kişinin ölümünü sembolize eden kış görüntüsüyle düzenlenmiştir. Sahneyi, çeşitli başka savaş sahneleri ve kurallara uyumu temsil eden komünist propaganda ve kitlelerin görüntülerini içeren tarihi arşiv görüntüleri izler. Çocuk, kendi arkasında kaybolan Sovyet askerlerinin görüntülerinin ardından geri döner ve bu anı-ları arkasında bırakacağı ümidiyle geleceğe bakar. Çocuk, kamerayla ve **Vertov**'un ölümsüz "sinema göz"ü (kino-eye) ile tanımlanır. Şiir, çocuğun gelecekte gelen bakışları, sesi herhangi bir özel anlama atfedilmeden, sesi tarihlerarası boşluğa yerleştiren önemli bir çerçeve sunar. Bu yüzden de kendisini kavrayamadığı baba benzeri bir figürün sesiyle konuşur.

Filmde bu çift hâle gelen erkek figürlerinde, oğulun kimliği babanın kimliğiyle birlikte yankılanır. Filminde **Andrey Tarkovsky** birçok yönden, duygusal olarak bir-çok yüzeyi olan ve görünen tek bir merkezden uzak, duygusal bir adam olan ken-di babasının karakterini anlamayı dener. Yönetmenin, kendisinin gerçeğin şiirsel bir görünümünü geliştirmesine yardım eden adam olan babasına şükran borcunu ödemek için, onu ölümsüzleştirdiği görülmektedir. Film böylelikle hem biyografik hem de otobiyografiktir; öznesinin parça parça ve gizemli esas doğasını keşfeden ve kabul eden bir söyleme sahiptir.



Johnson ve **Petrie**'ye göre fil-min final şiiri olan Evridika'da (Eurydice), **Tarkovsky**, baba-sının aşırı derecede alışılmadık görünümünü, eliptik, anlaşıl-ması zor sözdizimiyle eşleş-mek için hiç çaba sarfetmez. Fakat şiirin vücutta hapsolan bir ruhun, onsuz yaşayamaya-cağı fikrini; şiirin dünyayı kate-den, 'yanan' bir ruhun **Ayna**'da sıklıkla görünen ateş imajıyla açıkça bağlantılı olduğu görü-

şünü paylaşır.⁴² Şiir, masanın üzerinde akan ve bir leylak görüntüsü etkisi yaratan bir başka ruh hakkında bir rüyayı andırır. Şiir bir kez daha **Lacan**'ın terimleri-yle okunabilir; **Lacan**'ın bilinçdışının aslında ötekinin söyleminde ortaya çıktığını söyleyen görüşünün bir betimlemesidir. **Arseniy Tarkovsky**'nin şiiri, yaratıcılık temasını öznenin kimliğinin akıcılığına ve özün kendisini sürekli olarak yenile-mesine bağlar. Bu durumda, anlatıcının çocuğa seslenmesi, onu koşmaya devam etmesi için teşvik etmesi, yitirilmiş bir kimlik için nostaljik hissetmemesi oldukça kayda değerdir. Burada, filmde ifade edilen sanatsal özgürlük ve öz kimlik, inşa edilmiş kimlikler fikrine evrilir. Filmde **Arseniy Tarkovsky**'den nakledilen şiirle-rin kullanımı, herhangi bir tarihi tecrübenin ya da iletişimsel stratejinin özgünlü-ğünün temsilini sorunlu hâle getirir.

Aynadaki görüntü ve konuşulan kelimenin bitişikliği, özün temsiline eğlenceli öğelerinin altını çizer. Metin ötesi niteliklerini öne çıkararak, dublaja ve alaycılığa güvenir. **Johnson** ve **Petrie**'nin de gözlemlediği gibi **Tarkovsky** "Sözlü iletişime yönelik şüphelerini dile getirerek, kelimelerle çelişkili bir ilişkiye sahip olduğunu açıkça gösterir."⁴³ Onun parodik dili, görsel sanatlar ve müziğe de uzanır. Film, öznenin yerinden edilmiş, zaman ve mekânda yerini bilmeyen bir gezgin olarak nitelendiği postmodern anlayışı da içerir. Bu bağlamda, **Arseniy Tarkovsky**'nin filmdeki olumsuz temsili, 1970'lerin siyasal söyleminde hâlâ hissedilmekte olan tarihlerarası geçiş modellerine dayalı anlatıya karşı bir reddediş olarak görülebilir. **Tarkovsky**, babasının şiirin ahlâkî üstünlüğü görüşünü model alan modernist projesini bir kenara bırakarak, yaratıcılık ve doğaçlamanın varlığını kutlar. Onun yaratıcılık anlayışı, tutarsız kontekstlerin ve karelerin çokluğuyla bağlantılıdır.

En önemlisi, **Tarkovsky**'nin *Ayna*'sı öznel olarak (**Arseniy Tarkovsky**'nin şiirlerinde vücut bulan) deneyüstü sıralamayı yıkmayı hedefler ve öznenin dışındaki dünyayı, geçmişle diyaloga radikal ontolojik bir şüphe telkin ederek, bütün ulaşılmazlığı, maddeselliği ve gizemiyle yeniden şekillendirmeyi arzular. **Tarkovsky**'nin filmi, entelektüel olarak sorunlu olan postmodernizmi de örnekler ve nesnel gerçekliğin kaybindan sorumlu olan tarihi ve kültürel nedenleri işaret eder. **Arseniy Tarkovsky**'nin çeşitli kültürel kodları karıştıran, **Dostoyevski**, **Pasternak**, **Çehov**, **Puşkin**'den alıntılar taşıyan **Pieter Brueghel**, **Leonardo da Vinci** ve **William Shakespeare**'e gönderme yapan şiirleri, filmde pastiş ve eklektik bir kısım olarak kullanılmıştır.

Tarkovsky, şiiri görüntüler üzerine düşünmek için özel bir bilişsel süreç, hatta daha ötesi geçmişten bazı görüntüleri hatırlamak için bir eylem olarak algılar. **Andrey Tarkovsky**'den öncesinde anımsatıcı, hafızayı tazeleyici bir eylem olarak şiirsel söylem görüşü, Rus biçimcilerinin eserlerinde de ifade edilmiştir.⁴⁴ Anımsatıcı niteliklerinden dolayı **Arseniy Tarkovsky**'nin şiiri, **Andrey**



Tarkovsky'nin anı filmi *Ayna*'da zamanı şekillendirme işlemi için mükemmel bir malzeme oluşturur. Hatta **Tarkovsky**, **Lacan**'ın metafor ve metonimi biçiminde anlamın kayganlığını keşfini geliştirir. Bu amaç için **Tarkovsky**, **Eikhenbaum**'un filmi, okuyuculara daha önce okudukları bir anlatıyı uykularında görme fırsatı veren bilişsel bir işlem olduğu şeklindeki tanımını da yeniden canlandırır. **Kars-ten Witte**'nin ifadelerine göre, kamerayla yazımın düşsel niteliği **Tarkovsky**'nin kullandığı dilin damgasıdır:

*Eğer kamera tamamen açık olduğu sırada rüyaları görürse, eğer yoğun karanlıktan dolayı dünyanın bütün parlaklığıyla ihtişamını görmesi zor olduğunda, yıkıntıların arasındaki patikayı bulursa, eğer çevrenizdeki her şey size aynı anda hem karmaşık hem de basit geliyorsa, bu tek anlama gelir. Demek ki siz **Andrey Tarkovsky**'nin dünyasına giriyorsunuz.*⁴⁵

Mevcut yazı, Lacancı kavramların yardımıyla, **Tarkovsky**'nin kamerasındaki doğrudan bakışların, inşa edilmiş gerçekliklerin dünyası olan, bilinçli öznenin merkezden çıkarıldığı **Stalin** sonrası ve postmodern dünyadaki izleyiciye dönük olduğunu göstermeyi amaçlar. Burada, **Ayna**'nın içine gömülmüş olan **Andrey Tarkovsky** ve **Arseniy Tarkovsky**'nin arasındaki diyalogun analizi, **Filippov**'un **Tarkovsky**'nin filmlerinde söz ve görüntünün birbiriyle harmanlanmış olmadığı fakat birbirleriyle paralel oldukları görüşünü destekler⁴⁶. **Tarkovsky**, babasının şiirini filminin hayat yaratma niteliklerinin altını çizen tarihi bir belge olarak sunar ve **Ayna**'da aktarımın özgün yönlerini, kullandığı belgesel niteliğinde çeşitli raporlardan görüntülerle tamamlayarak güçlendirir. **Arseniy Tarkovsky**'nin filmde kullanılan şiirleri, **Lacan**'ın öznenin daima dilsel yapılar tarafından yönetildiği anlayışına tanıklık eden önemli bir görüntüleme aracıdır. Ancak Lacancı damardan, **Tarkovsky**'nin **Ayna**'daki amacı, bütünlük arayışı sırasında dil tarafından kendiliğinden engellense bile, yine de kendini gerçekleştirmek için dili kullanmayı arzulayan özneyi parçalamaktır.

Dipnotlar

¹ Boris Eikhenbaum, "Edebiyat ve Sinema," in his *Literatura: teoriia, kritika, polemika* (Leningrad: Priboi, 1927; 2d ed., repr. Chicago: Russian Language Specialties, 1969), p. 300.

² age.

³ age. s, 297.

⁴ age.

⁵ age, s, 298.

⁶ Viktor Şiklovski, "Iz knigi Literatura i kinematograf," *Kinovedcheskie zapiski*, no. 61 (2002), s, 141–42.

⁷ age, s, 145.

⁸ Andrey Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Kitty Hunter-Blair (London: Faber and Faber, 1989), s, 22.

⁹ Vida Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

¹⁰ David S. Miall, "The Self in History: Wordsworth, Tarkovsky, and Autobiography," *The Wordsworth Circle*, no. 27 (1996), pp. 9–13; available at www.arts.ualberta.ca/~dmiall/Mirror/Tarkovsky.htm.

¹¹ Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky* (London: BFI Publishing, 1987), s, 69.

¹² age.

¹³ See Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock, 1977), s, 1–7; and Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (Harmondsworth, UK: Penguin, 1979).

¹⁴ "Ia stremlius' k maksimal'noi pravdivosti . . .," *Put' k ekranu*, 11 December 62 Russian

Studies in Literature 1987, quoted in Sergei Filippov, "Teoriia i praktika Andreia Tarkovskogo," *Kinovedcheskie zapiski*, no. 56 (2002), s. 43.

¹⁵ Filippov, "Teoriia i praktika," s. 43.

¹⁶ Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," in his *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Routledge Classics, 2001), s. 5–6.

¹⁷ age.

¹⁸ Vertov, quoted in Annete Michelson, "Introduction," in *Dziga Vertov, Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annete Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press, 1984), p. xxix.

¹⁹ Thus, Dziga Vertov's statements include such phrases as "I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it"; and "I am kino-eye, I create a man more perfect than Adam." See Vertov, *Kino-Eye*, s. 17.

²⁰ Arsenii Tarkovskii, "Pervye svidaniia," in his *Stikhotvoreniia; Poemy; Perevody* (1929–1979) (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1982), s. 168–69.

²¹ Johnson and Petrie, *Films of Andrei Tarkovsky*, s. 117.

²² age.

²³ age, s. 117–18.

²⁴ Jean Epstein, "Une conversation avec Jean Epstein," *L'ami du peuple*, 11 May 1928, quoted in Vertov, *Kino-Eye*, p. xiv.

²⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zorn (London: Pimlico, 1999), s. 93.

²⁶ age.

²⁷ Le Fanu, *Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 73.

²⁸ age, s. 73–74.

²⁹ Stuart C. Hancock, "Andrei Tarkovsky: Master of the Cinematic Image," *Mars Hill Review*, 1996, no. 4, pp. 136–46; available at www.leaderu.com/marshall/mhr04/tark1.html.

³⁰ age.

³¹ age.

³² Tarkovskii, "Pervye svidaniia," s. 168–69.

³³ See the analysis of this poem in Alexandra Smith and Anna Lisa Crone, "Cheating Death: Tsvetaeva and Derzhavin on the Immortality of the Poet," *Slavic Almanac*, vol. 3 (Johannesburg: University of South Africa Press, 1995), s. 1–30.

³⁴ Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (St. Leonards, UK: Allen and Unwin, 2000), s. 45.

³⁵ age.

³⁶ Quoted in M. Turovskaia, *7 1/2, ili fil'my Andreia Tarkovskogo* (Moscow: Iskusstvo, 1991), s. 55; available at <http://moshkov.rsl.ru/lat/cinema/kinolit/tarkovskij/turtarkovskij.txt>.

³⁷ age, s. 98.

³⁸ age, s. 99–100.

³⁹ Evgeniia Deich, "Shtriki," in M. Tarkovskaia, "Ia zhil i pel kogda-to . . .": *vospominaniia o poete Arsenii Tarkovskom* (Tomsk: Izdatel'stvo "Vodolei," 1999), s. 24.

⁴⁰ Tarkovsky, *Stikhotvoreniia; Poemy; Perevody*, s. 41.

⁴¹ age, s. 190–91. Summer 2004 63

⁴² Johnson and Petrie, *Films of Andrei Tarkovsky*, s. 259.

⁴³ age, s. 260.

⁴⁴ See, for example, Viktor Šklovski, "Iskusstvo kak priem," in his *Gamburgskii shchet: stat'i, vospominaniia, esse* (Moscow: Sovetskii pisatel', 1990), s. 58–72.

⁴⁵ Karsten Witte, *Im Kino. Texte vom Sehen und Hören* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985), pp. 163–64. Quoted from Karsten Vitte, "Chelovek v pal'to," *Kinovedcheskie zapiski*, no. 56 (2002), s. 86–88.

⁴⁶ Filippov, "Teoriia i praktika Andreia Tarkovskogo," s. 69.

Sıkı Denetlenen Trenler

Jiri Menzel, 1966 yılında çekmiş *Sıkı Denetlenen Trenler*'i... O yalın, hüznünlü trenler... Hikâye, bildiğiniz gibi, Hrabal'a ait. Ben yıllar önce okumuştum, başucu romanlarımdan biri olmuştu. Belki trenlere sevgimden. Ya da Orta Avrupa edebiyatına duyduğum yakınlıktan. Filmi çok sonra Ankara'daki bir festivalde görmüştüm.

Genellikle, bir edebiyat uyarlamasında "kitaba benzerlik" aramam. Film, çünkü, bir okuma biçimidir. Bir yorumlamadır. Okurun durumuna benzer; klasik yapıtlar dahil, romanları, öyküleri kendi yorumumuz eşliğinde okuruz. Yönetmenin yaptığı da budur. Doğal olarak filmin kitaba benzememesi bir sorun değil, hani neredeyse bir zorunluluktur.

Ama Menzel'in filmi, Hrabal'ın metnine çok benziyordu. Hrabal'ın hüznü ve ironisi, metne sadık, ustaca kurgulanmış filmi ölümsüz kılmişti.

Sıkı Denetlenen Trenler'in gücü, savaşın kendisini değil, belirtilerini göstermesinde yatar. Filmin baş oyuncusu yük trenlerinin üstüne düşer, tren uzaklaşır ve az ilerdeki tepelerin arkasında patlayan trenden püsküren toz rüzgârı, genç istasyon memurunun özene bezene giyindiği şapkasını istasyona savurur.

faruk duman

ÖYKÜLERİ SİNEMAYA DOKUNAN YAZAR: CEMİL KAVUKÇU

*“Bir filmde etkilendiğim sahneyi
sözcüklerle nasıl kurabilirim diye çok düşünmüşümdür”*

söy: orhan eskiköy

Sizi ilk kez bir film sayesinde keşfettim. *Uzak*’ın jeneriğinde senaryoya katkıları için Cemil Kavukçu’ya teşekkürler yazıyordu. Nuri Bilge Ceylan ile nasıl çalıştınız?

Tamamen tesadüf. Nuri Bilge’nin kız kardeşi Emine Ceylan’la daha önce tanışmıştım. Öykü yazıyordu ve bana öykülerini göndermişti. Nuri Bilge’ye de telefonumu o vermiş. Beni aramış, tıkanıp kaldığı bir senaryodan söz etmiş ve bu konuda bir şeyler yapıp yapamayacağımızı sormuştu. Senaryo deneyimim yoktu. Metni gönderin, okuyayım, dedim. Bir süre sonra da metin geldi. İki sayfalık bir değerlendirme ve eleştiri yazdım. İki gün sonra da, ‘Hepsine katılıyorum, ne yapabiliriz,’ yanıtını aldım. Böyle başladı *Uzak*’ın serüveni. Peki o zaman ne yapacaktık? Ankara’da biraraya geldik ve *Uzak*’ın yol haritasını çizdik.



Sinmayı sevdiğinizi biliyorum. Öykülerinizde de çocukluğunuzda sinemayla kurduğunuz ilişkiyi anlatıyorsunuz. O günden bu güne sinemayla kurduğunuz ilişkide neler değişti?

Çocukluğumdaki sinema aşkı ile yetişkin dönemim arasında fark var tabii. Bu tamamen salonların büyüleyici atmosferiyle ilgili. Yoksa, sinema tutkumda değişen bir şey olmadı. Ama yitirdiğim bir şey var ki, bütün

kuşaktaşlarımın benzer duygular içinde olduğuna eminim: Çocukluğumdaki sinema salonları yok artık. Balkonlu, localı büyük salonların yerini küçücük, tıksık tıksık salonlar aldı ve benim için sinemada film izlemenin büyüğü uçup gitti. Yazlık sinemaların havası ise bambaşkaydı.

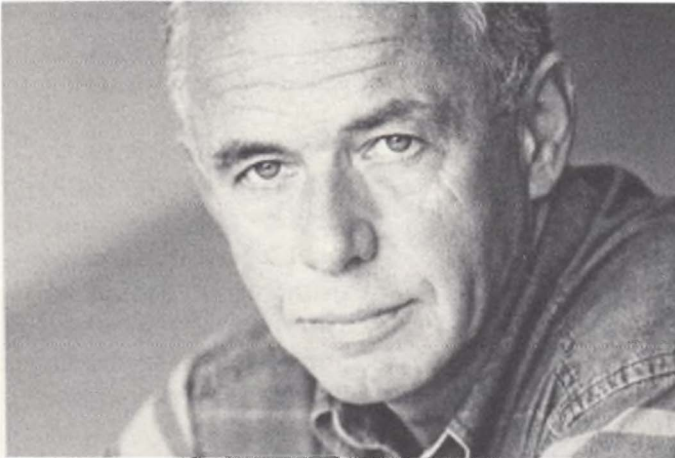
Karga nadir de olsa sinemada rastladığımız bir imge. Ama sizinki gibi iyimser kullanılmıyor. Nasıl girdi öykülerinize? Neden bu kadar büyük bir yeri ve önemi var.

Çocukluğumda İnegöl bir karga cenneti idi. Bütün komşularımızda olduğu gibi evimizin çatısında yuvaları vardı. Uzun yaz günleri annem bizi zorunlu öğle uykusuna yatırdığında onların sesiyle uykuya geçerdim. Bir tür ninni olduğu gibi, bir sıkıntının da simgesiydiler. İlk gençliğimde ise, özellikle kış aylarında, akşam üzeri yuvalarına dönen karga sürülerini izlemek beni çok etkilerdi. Artık bana sıkıntı vermiyor, tersine huzur duyuyordum. Silinmez izler bırakmış olmalı ki, öykülerimin çoğunda yer aldılar.

Yirmi yaşına kadar babamın birahanesinde zaman zaman çalıştım. Sizi okuyunca oraya içmeye gelenleri anladığımı sanıyorum. Bu insanlar nasıl ilginizi çekti? Bu dünyaya bu kadar şefkatle bakmanızı sağlayan nedir?

Birahanelerin, meyhanelerin havası yer yer neşeli ve coşkulu da olsa derin bir yalnızlık ve hüznü vardır. O dünyalarda beni çeken de bu olsa gerek.

Romanlarınızı öykülerinizin dünyasından daha uzak buldum. Eğer katılırsanız nedir romanlarınızı öykülerinizden ayıran?



Ben onları öykülerimden ayrı tutmuyorum. Ancak, öyküleri yazarken duyduğum coşku romanlarda o denli yaşamadım. Sanırım, romanın daha hesaplı kitaplı olmasından, yazarına öykünün tanıdığı kadar geniş bir özgürlük alanı bırakmamasından kaynaklanıyor. Bir de şu var; öykü yaşamla çok daha

iç içe. Günlük yaşamımızda farkında olmadan o kadar çok öykünün içinden geçiyoruz ki. Romana göre okurundan daha çok çaba ve katkı bekliyor. Okurunu seçen bir tür. Bu nedenle de romana göre çok daha az okunuyor.

Sinemacılara sorarlar hangi yazarlardan etkilendiniz diye? Sizi çok anarım yanıtlarımda. Peki ben sorayım hangi filmlerden etkilendiniz? Ve nasıl etkileri oldu?

Çocukken kovboy filmlerini sever ve onlardan çok etkilendim. Bunda, hastalık derecesinde düşkün olduğum çizgi romanların payı büyük kuşkusuz. Hoş, şimdi de hem çizgi roman okumayı hem de kovboy filmlerini seviyorum. Gençliğimde en çok etkilendiğim film **Robert Wise**'in *Batı Yakasının Hikayesi* oldu. Altmışlı yılların başıydı, lise birinci sınıf öğrencisiydim. İstanbul'da Emek Sineması'nda uzun süre gösterimde kalan filmi üç kez izlemiştim. Daha sonra da video ve DVD'den izledim. Öylesine çok filmin etkisinde kaldım ki, hangi birini yazayım. Örneğin **Bertand Tavernier**'nin *Kırda Bir Pazar* ve *Geceyarısına Doğru*, **Fellini**'nin bütün fimleri ama özellikle *Amarcord*'u. **Yılmaz Güney**'in *Umut*'u ve sonrası... Anamadıklarına, anımsamadıklarına haksızlık oluyor. Liste vermek bu yüzden güç geliyor bana. Son dönemden **Nuri Bilge Ceylan**, **Zeki Demirkubuz**, *Sonbahar* filmiyle **Özcan Alper** örneğin...



Senaryo yazmayı denediniz mi? Kulağa nasıl geliyor senaryo yazmak?

Denemedim. Senaryo yazmayı kendime oldukça uzak buluyorum. Öykülerim için, "okurken görüntüye dönüşen, sinemaya yakın" gibi değerlendirmeler yapıldı. Yazarken onların sinemaya uyarlanmasını hiç düşünmüyorum. Ama öykü-

lerimi sinemanın beslediği bir gerçek. Bir filmde etkilendiğim sahneyi sözcüklerle nasıl kurabilirim diye çok düşünmüştümdür.

Öykülerinizde biyografik etkiler var. Bence bu çok güçlü kılıyor yazınızı. Güçlü bir yaşam duygusu var. Yazma, düşünme yönteminizi anlatır mısınız?

Yaşadıklarımın ve tanık olduklarımın izi ve etkileri var kuşkusuz. Ancak onlar öyküleştikten yaşamın gerçeği de biçim değiştirerek kurgunun gerçeğine dönüşüyor. Öykünün peşinde koşmuyor, kovalamıyorum. Gelip beni bulmasını bekliyorum. O nedenle de masanın başına düzenli oturup yazarlardan değilim. Bir çağrışım, bir ses, görüntü ya da anımsama ile aldığım kısa kısa notlar bir öykünün öncü tümceleri olabiliyor. Önceden tasarlamadan, kurgulamadan, nereye varacağını ve nasıl biteceğini, ne uzunlukta olacağını bilmeden yazıyorum.

Sinema ile edebiyat arasında bir ilişki varsa sizin için nerede başlıyor? Beğendiğiniz bir roman uyarlaması var mı?

Edebiyat sinemacıların hep ilgisini çekmiştir. Ancak romanlar, öyküler okunarak tadına varılacak sanat yapıtlarıdır. Her okur, okuduklarını düş gücüyle canlandırıp kendi sinemasına dönüştürür. Her okurda karakterlerin yüzü, mekânlar ve kostümler başkadır. Ama sinemaya uyarlanmış bir edebiyat yapıtında yönetmenin seçtiği yüzler ve mekânlarla sınırlandırılırız. Bu nedenle sinemaya uyarlanan roman ve öyküler bende düş kırıklığı yaratmıştır. Buna karşın beğendiğim uyarlamalar da oldu. Bu konuda **John Huston**'u çok başarılı buluyorum. **James Joyce**'un aynı adlı öyküsünden uyarladığı **Ölümler** ile **Malcolm Lowry**'nin **Yanardağın Altında** romanından çektiği filmleri çok beğendim. Bizde de **Ömer Kavur**'un **Anayurt Otel**i çok başarılı bir uyarlamaydı.



Bir kitabı ikinci ya da üçüncü kez okuduğumuzda başka tatlar alırız. Bazen de ihtiyaç duyarız buna. Türkiye ya da dünya sinemasında tekrar tekrar izleme ihtiyacı hissettiğiniz filmler var mı?

Az önce birkaç kez izlediğim filmlerden söz etmiştim. Bunlara ekleyeceklerim var. **Sergio Leone**'nin **Bir Avuç Dolar İçin**, **İyi Kötü Çirkin**, **Blake Edwards**'ın yönettiği, **Peter Sellers**'in oynadığı **Parti**, **Sam Peckinpah**'ın **Vahşi Belde** adıyla gösterilen kovboy filmi. Bir de eski, siyah-beyaz Yeşilçam filmleri...

Sinema sizin için bir gösteri
 Beni içinse, neredeyse, dünyayı bir kavrama biçimi
 Sinema, devrinimin taşıdır
 Sinema, yazının yenilikçisidir
 Sinema, estetiğin yıkıcısıdır
 Sinema, yürekliliktir
 Sinema, sporculuktur
 Sinema, bir düşünce dağıtımıcısıdır
 Ama bugün sinema hastalıktır
 Kapitalizm gözlerini altınla boyadı
 Kurnaz girişimciler elinden tutup, istedikleri
 yöne sürüklüyorlar onu
 Gözü yaşlı küçücük konularla yürekleri titretip,
 ceplerini dolduruyorlar
 Bu sona ermeli artık
 Komünizm, sinemayı madrabaz bekçilerinin
 elinden kurtarmalı
 Gelecekçilik, yavaşlığın ve aktörenin
 durgun sularını buharlaştırmalı
 Yoksa yalnızca Amerika'dan ithal edilmiş
 step dansları ya da
 Moşjuk'in bitip tükenmez yaşlı gözleri kalacak bize
 Ve bunların ikisi de birbirinden sıkıcı

vladimir mayakovski

PANTERİN GÖZÜ: RILKE VE SİNEMA DENİLEN MAKİNE

kenneth s. calhoon
oregon üniversitesi

çev: ebru akay pepedil



Rilke'in *Yeni Şiirler* eserinde yer alan çeşitli nesneler, baroğu anımsatan bollukları ve çeşitliliğiyle bir seçkidirler. *Botanik Bahçe* (Jardin des Plantes) ve *Lüksemburg Bahçesi* (Jardin du Luxembourg), Rilke'nin en tanınmış şiirlerinden *Panter* (Der Panther) ve *Atlıkarınca* (Das Karussell) için bir arka fon oluşturmaktadır. Bunlar ve Rilke'in diğer sözüm ona "nesne şiirleri", formların ekonomisi ve poetik kapanışın dengesiz dünyevi ekonomileri arasındaki "barok" gerginliği taşımaktadır. İstikrarsız kontrol figürleri olan panter ve atlıkarınca dönmemektedir; dönerek, salt etraflarındakiler için var olan boş bir merkezi tanımlamaktadırlar. Giderek hızlanan atlıkarınca,

bu geometrinin nasıl giderek dağınıklaştığını ve etrafındaki çevrenin ısıldayan bir yüzey olarak nasıl boşluğu yenmeye kalktığını gösterir. Panter ise benzer şekilde, gergin biçimde daireler çizerek, saklı olarak bekleyen enerjinin bir form olduğunu gösterir. Bu şiirlerin zamanlamasının, yeniden ve beklenmedik bir ilgiye maruz kalan barok sanatın ve mimarinin dinamizmine denk gelmesi bir tesadüf değildir. Baroğun yeniden keşfi ile erken dönemde sınırlılık ve genişleme arasındaki gerginlik yeniden modern bir tedirginlik yaşanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla, **Heinrich Wölfflin**'in yaşam bulan huzursuz, dengesiz formlar olan taş yapılara ilişkin (özellikle ışık ve gölge oyunları) görüşleri, nesnelerin bir resim çerçevesinden atlayıp çıkıyormuşçasına algılanmasına neden olur. Bu durum, sinemanın icadına ve uygulanmasına yol açmış olabilir (yaklaşık 1895); o icat ki izleyicileri yaklaşan trenlerin önüne atmıştır ve bir ışık-gölge oyunuyla, bireyin kendi dışındakine hissettiği arkaik korkuların (teknolojik bir "canavarın") ellerine bırakmıştır izleyicileri. Dr. Frankenstein'in yarattığı gibi gerçek canavarlar sinemada sadece alışılmış hale gelmekle kalmamış, aynı zamanda bir korkunç "diriliş" veya "yaşam verme" süreci için zemin hazırlayarak, güzellik yasasını çiğnemiştir; yaklaşık iki yüzyıl önce, neo-klasizm barok ucubeliklerine karşı bir set koyarak onu engellemeye çalışmıştır (Wellbery). Rilke'in *Yeni Şiirler*'i benzer biçimde, klasik kalıntıları içermektedir, özellikle mermerden bir gövdenin onu izleyenlerin bakışlarını karşılayabilme yetisi olan, iç dünyasını izleyicisine hissettiren bir heykel. Ancak atlıkarınca ile kıyaslandığında, o 'makine' kördür; barok bir izlencenin sanatsal imajı ve öncül-sinematik bir makine olan bir atlıkarınca, modernist formun yaşadığı krizi anlatan, dönen bir hayvanat bahçesidir.

19. yüzyıl “görsel kültürü”nün çeşitli bileşenlerinden olan diğer bir makine, **T. S. Eliot**’ın *J. Alfred Profrock’un Aşk Şarkısı* (1915) şiirinde önümüze çıkar; modernizmin anlaşılabilirliğini tanımlamaya yarayan bu şiir şunu hissettirir:

bir türlü anlatamıyorum meramımı bu sefer;
fakat sinirlerin hayalini bir perdeye aksettirmiş gibi
bir sihirli fener¹

Anlam ve ifade arasındaki modern kopukluğun merkezinde yer alan **Eliot**’ın sihirli feneri bir Victoria dönemi başarısızlığıdır; sinemayı animsatan ancak filmlerin yansıtılması için gerekli olan elektriğin öncesindeki bir eşya, fütürist birleşimlerin ‘tedirgin geometrisi’dir (“nervous geometry²; ekrana yansıyan asabi örüntüler”). Oysa, **Boccioni**’nin *The Noise of the Street Enters the House* eserinin düzensiz çakan şimşekleri, dışsal dünyanın iç dünyayı rahatsız eden ve varlıklarının animsattırılmasına yol açan şeylerin sinir uçlarının haberleşmelerini taklit eder. **Eliot**, medeni içselliğin alışılmış nezaketini dengelemeye çalışmaktadır; ki sihirli fener bunun bir imlecidir, öyle ki kentsel toplumun abartısı ve aşırısıdır bu fener. Şiirde ise bunu erotize edip, bir kedi gibi resmeder:

Sarı duman sürterken burnunu pencere camlarına
Yaladı diliyle kenarını, köşesini akşamın,
Oluklarda oyalandı bir vakit su birikintileriyle,
Sonra yüklenip sırtına bacalardan inen kurumu
Kaydı saçaktan, ansızın baş aşağı daldı,
Baktı, bir ılık teşrin gecesini,
Şöyle bir dolandı evin etrafında, uyuya kaldı.³

Bir hayvanın dışına izdüşüm yapılması (avcıdan çok bir arzu nesnesi olarak), içsel bir hayatta kalma içgüdüsünün nezaketli bir davranışla sonuçlanması (“kızarmış ekmekle çay ikramı”) ve içten gelen sürtünme, yalama ve kıvrılma içgüdüsünün son noktasını temsil eder. Sihirli fenerin bulunduğu içteki nokta, estetik ve estetik olmayan yerlerin buluştuğu noktadır. Bu nokta, **Eliot**’ın *Aşk Şarkısı*’nın ilk dizele-
rindeki pana-vizyon benzeri tablosundaki gibidir:

Gel gidelim beraberce,
Akşam gelip göğün üstüne serilince
Ameliyat masasında baygın bir hasta gibi...⁴

Romantik uyusukluğun modernist yankısı olan bu dizeler, romantizmin evrensel akışkanlığı olan eteri animsattır, her şeyi kapsayan, yaşam veren sıvı(1931 yılında **James Whale** tarafından) **Mary Shelley**’nin *Frankenstein*’ına sinematik bir yorum getiren yaşam vericisi olarak elektrik diye tanımlanmıştır (bu elektrik uhrevi âlemlerden geliyor olsa da).⁵ Sihirli fenerin arkaizminin dehşetlerinde kaybolmuş olsa da, elektrik bu sefer de perdeye tedirginlik olarak yan-

siyacaktır. Bilimsel çevrelerin sinir sistemi rahatsızlıklarına artan ilgisi, insan bedeninin yoğun bir kütle olmasından ziyade, elektrik sinyallerinden oluşan bir ağ olduğu anlayışı ile paralel gitmektedir. Bu ağ, modern şehir için bir metafor oluşturmuştur: Altyapı, telgraf ve telefon kablolarından (ve elektrikli tramvaylardan) oluşmuş, “sinir sistemine” benzeyen bir şehir. İzafiyet teorisinin, kütle ve enerjinin aynı olgunun iki farklı çeşitlemesi olduğunu resmen açıklamasından önce, elektrğin çoğalarak varlığını hissettirmesi, **Christof Asendorf**’un “maddenin azalarak kaybolması” diye adlandırdığı olguyu karşımıza çıkarmıştı: Elektirğin maddesizliğinin uygun bir figür olmasına ilişkin yitim (19. yüzyıl resminin gelişiminde “atmosferin” maddi nesnelere göre ağır basması gibi).⁶

Bir yandan hayat veren, diğer bir yandan da sinirleri öldüren bu “eter” figürü, elektrğin çifte potansiyeline eşit bir ikilem hissi vermektedir. Bu ikilemin sembolik temsili elektrikli sandalyedir; üstünde oturan kişiyi öldürürken, yaşam belirtilerine benzer etkiler yaratır. Ölümden sonra bile beden seğirir ve kasılır (Asendorf, *Batterien der Lebenskraft*). Azılı suçluların elektrikle idam edilmeleri, erken dönem sinemaya sıklıkla konu olmuştur. Bu filmlerden en çok bilineni ise hepimizin hatırladığı, katil bir filin Coney Island’da elektrikle öldürülmesini konu alan **Thomas Edison** belgeselidir (Gunning). Bu hayvanın zehirli yem verilmesinin ardından ölmemesi üzerine hayvanat bahçesi yönetimi, New York’un tamamını ışıklandırabilecek bir elektrik gücü ile onu öldürmeye karar vermişlerdi. Bu filin hüznü ve bir o kadar da dehşet veren ölüm sahnesi, **Frankenstein**’ın yaratığına olanın da tam tersidir (fakat bu olay en az fil vakası kadar hüznüldür). **Eliot**’ın dışlanmış karakteri gibi (**Çorak Ülke**), şiddetli bir fırtınada göklerden gelen şimşeklerin enerjisi “bir kırık putlar yığınınna” hayat verir. Bu olay, sinematik animasyonların en erken deneylerinde yer alan o büyük şoku ve yaradılış eylemini resmeder.



Edebi ve sinematik formların her ikisinde de **Frankenstein**, modern ve özgürlükçü niyetlerin sonuçlarının doğurabileceği felaketler konusunda uyarılarda bulunmaktadır. Ana rahmini es geçen rasyonel çoğalmanın aydınlanmacı rüyasının sapkın sonucu, bedenden ayrılmış, uzuvları kopmuş bir mantık yarattığı doğurarak, “yaratıcının fikri” ifadesinin tüm karmaşık sonuçlarını birleştirir (Bewell). 20. yüzyılda teknolojik

kâbusu örtmek için, ölü maddeye hayat veren arkaik ve yasak arzuların resmedilmesine ilişkin çeşitli ve tipik gotik ortamlar yaratılmaktadır. **Wegener**’in *Der Golem*’i (1920) bu türün erken ve başarılı örneklerinden biridir; bilim ucubeleri gerçek birer çanavar olarak rol alır ve mantık, bir zamanlar hakkından gelen doğal düşmanlarının maskesini takarak, mücadele etmeye koyulur. Böyle bir diyalektik, yaratılan ucubenin aslında onu yaratan bilim adamının adı olan **Frankenstein**’ın adı ile anılmasına neden yol açtığını anlatmaya yaramaktadır (Brooks).

Rollerin bu şekilde tersine dönmesi, ilk Frankenstein yapımı olan filmde, yaşam ve ölüm arasındaki mücadeleyi doruk noktasına taşımaktadır: Sinema mekanizmasını ön plana çıkaran bir sahne, dolaylı olarak sinematik aracını Frankenstein'ın rüyasının bir parçası olarak tanımlar. Meşaleler ve dirgenlerle kuşanmış sinirli kasaba halkı tarafından kovalanan yaratık, yaratıcısını alt ederek onu bir yel değirmenine sürükler. Burada yaratığın, onu yakalamaya çalışan kişiyi, binanın ortasında yatay dönen değirmen mekanizmasının etrafında kovalarken görürüz. Bir an için kovalayan ve kaçan, birbirlerine sessizce bakarlar ve yüzleri dönen dişlinin ahşap çubukları arasından görünür. Bu sahne, sadece ilkel atfettiğimiz bir sessiz filmin etkisini yaratmaz; aynı zamanda 19. yüzyıl buluşu olan bir zoetrop'a gönderme vardır (bu buluş, sinematografi ve projeksiyonun gelişimine temel olmuştur). Zoetrop, seri olarak devamlılığı olan resimlerin silindirik şeklindeki bir tamburun içine yerleştirilerek, resimler arasında düzenli aralıklarda delikler açılarak yapılır. Bu tambur çevrilir ve açılan deliklerden bakıldığında, resimler hareket ediyormuş gibi görünür. Bir film projektörünün ışık huzmesini kesen obtüratör gibi, tambura açılan deliklerin arasındaki boşluklar, tekil resimleri gözün kesintisiz ve hareket eden bir sekansmış gibi algılamasını sağlamaktadır.

Bunun yanında değirmenin mekanizması, rüzgâr gücünün endüstriyel güce dönüşmesini sağlayan bir araçtır ve filmde yaratığa hayat verilmesi için fırtınanın enerjisinin yönlendirilmesi sahnesini yinelemektedir. Doğanın bu yolla dizginlenmesi, başlangıçta değinilen **Rilke** şiirlerine tekrar dönmemizi sağlamaktadır. Burada iddia edilen, **Rilke**'in atlıkarıncasının değirmenin çalışmasını taklit ve dizginleştirme eylemini karikatürize ettiğidir. Atlıkarıncada tıpkı "ormandan çıkmış" a benzeyen bir geyik vardır ancak sırtı eğlerdir.⁷



Vahşi filin elektrik verilerek öldürülmesi gibi, bu hayvanların atlıkarıncada yer alması vahşi doğanın ehlileştirilmesidir. Ne ilginçtir ki **Frankenstein** filmi bir evlilik ile biter; tıpkı **Rilke**'in atlıkarıncasındaki atlar gibi yaratıcısı "yakalanmıştır". **Atlıkarınca** şiirinde alaya alınan, **Panther** şiirinde üzücü bir vazgeçişle ele alınır: O heybetli kedi, sözüm ona güç gösterisi için daireler çizerek, 'önünden geçen parmaklıklardan bakar' ve dönen dişlinin çubukları ardından kurbanını gözleyen canavara benzetilir:

Gözleri parmaklıkların geçişinden
Öyle yorgun bakmaya dermansız;
Sanki binlerce parmaklık demirden,
Ve arkasında yitik dünya apansız.⁸

Bu mekanik, benzer figürler (atlıkarınca, zoetrop, dönen değirmen, kafesinde daireler çizen panter), sinematik animasyon eylemini estetik uygulamaları tarih öncesi ile birleştirerek, tehlike olgusu ile adeta dalga geçebilmeyi, onu bir oyuncak

gibi görmeyi sağlamaktadır.⁹ **Fran-kenstein, Caligari, Der Golem, Metropolis** ve sayısız **Sihirbazın Çırağı** yapımları, hepsi oyuncağın nasıl bir tehlike olabileceğine birer örnektir.¹⁰ Oldukça masumane olarak algılanan, mücadeleden uzak ve ‘makineliliğini’ gizlemeye bile çalışmayan atlıkarıncadan bunu beklemeyiz elbette. Ancak atların amansız cansızlığı, kendilerini canlandıran makinelerin tanımına uyan bir umursamazlıkları vardır. Atlıkarıncanın alışılmış olanı kırma kapasitesi için özellikle önemli bulabileceğimiz bir örnek vardır. Bir tren yolculuğunda tasarlanan cinayet ile başlayan **Alfred Hitchcock**’un **Trendeki Yabancı** (*Strangers on a Train*, 1950) filminde,



gerilimin üst noktaya ulaştığı an, makinistin serseri bir kurşun ile vurulmasıyla atlıkarıncanın kontrolden çıktığı sahnedir. Bir tren yolculuğunun başınıza getirebileceği olası tehlikeler, çılgınca dönen bir atlıkarıncayla yansıtılmıştır. Demiryollarının gelmesiyle hissedilen varoluşçu korku, bir lunapark ile yeniden yaşanmıştır; yüzyılın başlarındaki lunaparklara benzeyen ve aslında ticari sinemanın ilk mekânları olan bu eğlence parklarına benzemekle birlikte, bu sinemalar demiryolları ile kendisini “ikiz kardeş” olarak kabul etmekteydi.¹¹

Rilke, **Atlı Karınca**’yı yazdığı anda, sinema onuncu yılını henüz doldurmuştu. Bu şiiri ile modern güçlerin dağılması için bir mekanik model önermekte, maddi ve şiirsel olan durağan formlara etki eden güçlerin etkilerini örneklemektedir. Geleneğin ağırlığı, makinenin ataleti ile başa baş kalır ve sadece yavaşça hareket etmeye başlayarak, eninde sonunda “nefes kesen” ve “umarsız” çılgın dönüşe karşı koyamaz.

Çadırın yarattığı gölgenin altında,
Döner renkli atlar dünyası,
Hepsi bir süre oyalanır geldikleri diyardan
Sonra kaybolur.¹²

Neşeli çocukların ahşap hayvanlara binmesi, ehlileştirilmiş masum bir doğa ve engellenmemiş bir görüşü akla getirmektedir. Bu imge **Hitchcock**’un acımasızca yok ettiği masumluğa hitap eder; aynı zamanda, trenlerin henüz alışılmadık hızları şaşkınlık yaratarak, hareket ve görüş arasındaki ilişkiyi de etkilemektedir. Atlıkarınca, seyircisini içine alan, hareket halindeki makinelerden biridir; bu makineler arasında, sinema için temel oluşturan hareket eden diyoramalar da vardır (bu kapsamda, görme hızında bir düzeltme gerekmiştir) (Crary).

Ancak tabii **Atlı Karınca** nihayetinde bir *şiirdir*; yapısal bir kaygısı vardır ve yapısallığın maddiliği ise işin özüdür. Atlıkarıncanın yörüngesinde dönen bu oyun-

cak hayvanlar, fiziksel evrenin enerjisinden artakalan ve maddeden kurtulmuş olan mekanik kırıntılar, arta kalanlardır. **Rilke** önce nesnelerin saydamlığından bahseder: Işığa karşı direnç, ağır bir isteksizliğe yol açar. Zaten Frankenstein ağır bir yükten başka nedir ki? Enerjinin akışında bir set oluşturarak bir form yaratan bir direnç mi? Retinal imgelerin yılmazlığını yani zoetropun parçalı imgelerini, seri bir hareket olarak yorumlamamız ve görmemiz Almancada “gözün tembelliği” olarak ifade edilir. Böyle bir formülasyon sanki panter ve yaratıkta da hissedilmektedir.¹³ Bu bağlamda, **Ezra Pound**’ın şiiri “Doğanın gizli enerjisini toplamaya çalışan ve belli bir dirence odaklanan” bir “lokomotif” olarak tanım-laması enteresandır (Kenner).

Lirik yapının ritmine ve tekrarına ayak uyduran dönme makineyi tanımlarken, **Atlıkarınca**’nın farklılığı, formal olarak cansız nesnelerin yeniden oluşturulma-sına çabalayan şiirlerin geleneğinden gelir. Bu gelenekteki **Rilke** şiirlerinin ara-sında, daha belirgin neo-klasik örnek **Apollon’a Ait Arkaik Torso** (1908) şiiri, karşılıklı bir bakış ile atlıkarınca tarafından yeniden ele alınmaktadır: “Çünkü ora-da yer yok gibi / seni görmeyen”¹⁴. **Panther**’de aynı karşılıklılık görsel yorgunluğa boyun eğer: Boş bir girdabı tanımlayan dairelerin, yorgun adımlar ile kedi gibi ba-kar, ancak göremez. Yumuşaklığı ve tüylerinin titrek parlaklığı bile, mermer figüre aktarılmaktadır. Bu mermer figür görmektedir ve atlıkarınca ile kıyaslandığında dönmektedir:

... Oysa göğsünün

taşması gözünü almaz ve yavaş dönüşü

ile kalçasının, bir gülücük yönelmezdi

ortasına hayalarının olduğu yerin.

Yoksa bu taş dururdu şekli bozuk ve

hemen omuzların şeffaf kırığı altında

ve parlamazdı vahşi hayvan derisi gibi.¹⁵

Bu son mecaz, (farklı bir şiirde) panterin etrafında döndüğü merkezin yokluğunu vurgulamak içindir. Bu “Sich drehen” (dönmenin) mekanik monotonluğu, **Luigi**

Pirandello’nun **Film Çevriliyor** (*Si*

giro, 1915) eserinin adında gizlidir

(bu kitap, yoldan geçen birinin, dü-

zenli kamera hızının sağlanması ile

onu çalıştıran kişinin daha az yoru-

lacağını ifade etmesiyle morali bozu-

lan bir sinematografin günlüğü ola-

arak yazılmıştır).¹⁶ **Rilke**’in **Panther**’i

yazmasından yaklaşık bir yıl önce,

Alfred Stieglitz yaklaşan bir tren-

nin fotoğrafını çekmiştir ve eserine

Adem Eli (*The Hand of Man*) adını



vererek, insan elinin uzantısı olan ve onun yerine geçen teknolojiye hayranlığını ifade etmiştir. Kendi el sanatının mekanik olmadığını iddia eden ve filme alınanlarına karşı duyulan empatinin kameranın hızına yansıdığını ve hızdaki farklılıkları bununla açıklayan **Pirandello**'nun kahramanı kameraman, **Marx**'ın izinden gidecek, işçinin "makinenin bir uzantısı" olduğunu reddeder. "*Sigira*", İtalyanca "film çekilmekte" anlamına gelmektedir ve düz bir çeviri ile "dönmektedir" der (Almanca "es dreht sich" [bu döner] kullanılabilir); "Öz-dönüşlü" bir yapı olarak düşünülebilir ve **Hitchcock**'un makinisti olmayan atlıkarıncanın, kendi kendine çalışan otomatikliğini de anlatmaktadır. Bu 'aracısızlık', panterde de mevcuttur. Küçük daireler çizerek yürümesi, duygusuzluğa odaklanan fiziksel güçler üzerine oynamaktadır:

Vakur salınır zarif zorlu adımlar,
En dar alanda dolanıp duran,
Ortada sanki bir güç dansı var;
Vurgun yemiş bir irade, doğadan¹⁷

Betaubt ("uyuşmuş", 'taub' Almanca sağır demektir), aynı Odisseas'ı Siren'lerden koruyarak kaçırın kürekçiler gibi, kafesteki panter gücünü korumaktadır ancak gücü kendinin değildir artık. Sürekli daireler çizmesi, hayvanın gücünü bilinçdışı bir şekilde sarf ettiğine işaretler; bu güç **Atlıkarınca**'da imgelenen doğal güçlerin ehlileştirilmesi ile aynıdır.

Atlıkarınca, **Apollon'a Ait Arkaik Torso** ve **Panter**'de resmedilen 'dönme' örüntüsü, **Rilke**'in **Yeni Şiirler**'inde yer alan diğer bir şiirde de kendini gösterir: **Gül-pencere** (*Die Fensterrose*). Burada **Rilke**, bir katedralin gül penceresini bir kedinin gözüne benzetir. Bir göz ki bakışı bir girdap gibidir:

Orada: Hızı baş döndüren yavaşlığıyla
Patilerinin ağır adımları;
Ve birden kedilerden biri
Diker gözlerini adımcıklarına,
Bazen gözünü kaçırarak,
Şiddetle, koca gözüne bakarak.
O bakış ki, girdap içine çekmişçesine onu
Yüzer bir süre, sonra çöker dibe,
Unutur, dinlenir gibi yapan gözleri
Açılır ve anında kapanır, aceleyle
Ve al kan derinlikleriyle açılır:
Öyle ya;
Çok zaman önce, karanlığın içinden
Katedralin büyük gül penceresi
Yakalamıştı bir kalbi
Ve sunmuştu Tanrıya.¹⁸

Bir form yaratan bir güç olarak girdap, hem atlıkarıncanın hem de panterin hareketlerini bir girdap olarak açıklamaktadır. Mitolojik girdap canavarı Charybdis gibi, şiiri çekim alanına alsa da bir takım ilgi tümcesine ve yan tümcelere başvuruyla kurtulur. Hemen anlaşılan şiirsel yapısı, sadece görsel bir şekil almamaktadır; okuyucunun ilgi zahirine, beş dize öncesindeki öncülüyle bağlantı kurmasını varsayan doğrusal sıklığı tercih etmez. Bu dilbilimsel ve söz dizimsel karışıklık, girdabın öngördüğü lirik yapının ekonomisi ile karşı karşıyadır; örüntüyü görülebilir hale getiren materyale bağlı kalmayan bir “örüntülü enerjisi” vardır.¹⁹

Girdap fiziği, atalet ve sakinliğin, uğursuz gecikmenin ifadesinde vücut bulan gerilim ekonomisi ile paraleldir. Büyük kedilerin ağır ve sessiz patileri, her ne kadar korkutucu ve bir o kadar davetkâr olsa da, ilgisizlik olasılığını artırır. Kişi ve dünya arasındaki fark olarak ilgisizlik, bebeklerin ve girdaba giren kişilerin bildiği bir zevktir. Kendi kendini yok etme narsizim ve megalomanyayı birleştirir: **Freud**, çocuklar ve şamanlarda görülen “düşüncelerin güçlülüğünden” (*Allmacht der Gedanken*) bahseder, **Lacan** ise Tanrı’nın her şeyi gören gözündeki imgeleri görebildiklerini iddia eden mistiklerin görüşlerinden söz eder. **Lacan**’ın bakış tanımı, nesneden yola çıkar; nesnenin, bakanın bakışını geri yansıttığını iddia eder. Böyle bir tanım, **Rilke**’in şiirlerinin bir çoğunda yer alan nesnelerin görebilme yetisinin kaybolması ihtimaline işaret eder (Lacan). Farklı bir şairi yorumlayan **Benjamin**, bir nesnenin aurasını hissedebilmek için geriye bakabilme yetisine sahip olunması gerektiğini vurgular. Auranın bozulmasına yol açan koşullarla ilgilenen **Benjamin**, fotoğrafı çekilen kişi için kameranın (cansız otomatik göz) sadece “kaydeden” bir makine olması ve bakışı “karşılamaması” nedeniyle, erken dönem portre fotoğrafçılığının auranın bozulmasına neden olduğunu ifade etmiştir:

Kameraya uzun süreli bakmayı gerektiren eski fotoğraf sanatı (dagerreyotipi), insanlık dışı ve hatta ölümcül bir duygu yaratıyor diye tanımlanabilir çünkü kamera, bakışımızı karşılamadan suretimizi kaydeder. Ancak birine baktığımızda, onun da bakışımıza karşılık vereceği beklentisini içgüdüsel olarak hissederiz.

O halde **Gülpencere**’nin son dizelerinin bir kamera deliği olarak resmedilmesinin çok uygun olduğu söylenebilir: Katedralin karanlık iç mekanına gülpencereden oluşan bir açıklıktan ışık girmektedir. Bu tanımlamanın ne derece fotoğrafa gönderme yapıyor olduğu, kedinin gözünün gülpencere ile eşleşmesi, makinenin bir canlılık kazanması söz konusu olsa da, **Panther**’in sevimsiz dünyasında o ‘kediye’ bu şans tanınmaz. **Rilke**’in dar alanda mekanik daireler çizen panteri, aslında fotoğraf makinesinin daha gerçek bir temsilidir. O’nun gözü, aslında görmediği bir imgeyi ‘çekmek’ için açılmaktadır:

Bazen kalkar perde göz bebeğinden
Yavaşça - derken bir resim dalar derin;
Gider peyderpey sakin diri bedeninden
Ve sona erer ömrü kalbinde resmin.²⁰

Durağanlığının, bir dönmenin sonucu olması ile panterin bedeni, gerilimin vücut bulmuş halidir. Gerilim, atlıkarıncada en ehlileştirilmiş halini yansıtmaktadır; keyif ve keyifsizlik arasında gider gelir, çocuğun anne-babasını etraftaki kalabalıktan seçmeye çalışırken bir kazanır, bir kaybeder. Bu bir ritüeldir: Çocuklar, kısa bir süreliğine bile olsa, vahşi yaşama bırakılır ve bindikleri ahşap hayvanlar ise gerçek tehlikenin bir karikatürü gibidir.²¹ Onların barındırdıkları gerçek ruhlarını saklı tutan maskenin mantığı, tekrarın bir taklit olarak algılanmasının mantığıdır (atlıkarınca bunu formal olarak sergiler). **Horkheimer** ve **Adorno**, **Freud**'un "tekrarlama dürtüsünü" evrensel bir kapsamda uyarlayarak, tekrarın bir ustalık kazandırdığını ve aynı zamanda mesafe açısından estetiği tanımlamışlardır (mesafe, ustalığı ürettiklerinin fazlalıklarıdır).

Kendi gemisinin direğine bağlı Siren'lerin Odisseas'ı vakası, **Lessing**'in taklitlerin doğa olarak düşünülmesi ile yan yana getirilen klasik kısıtlamanın atası sayılabilir: "İşaretlerin harikalar olarak algılanması"²² (**Eliot**'ın "Gerontion"unu örnek almak gerekirse: "Yılın ergenlik çağında/Geldi o kaplan Mesih"²³). Bu estetik miras, olgunun tarafsızlığını gerektirmiştir ve **Diderot**'un anlattığı üzere, bakana doğrudan bakmaktadır. **Rilke**'in "arkaik torsosu" geri dönüp, bakan bir manzardır ve tam da bu nedenle mermer yüzeyi bir avcının gibi ışıldar ve karşısındaki bakıştaki tehlike ile ilişki kurar: Göremeyen manzara ise kafesteki panterdir.

Atlıkarınca'da mükemmel durağan nesnenin (beyaz fil) üç kez yer alması, hareket halindeki manzaranın ötesinde bir durağan gözlem noktası belirleyerek, kendi içinde her şeyi barındıran deneyimi tarafsızlaştırır. İzleyicinin yabancılaşması, **Benjamin**'in fotoğraf öznesi gibidir. Onu görmeyen bir aracın içine bakan bir özne:

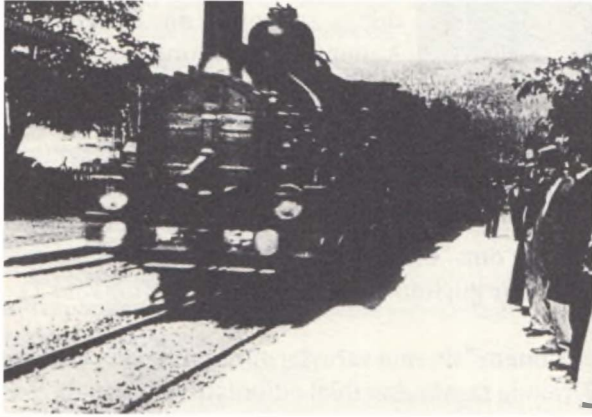
Dört nala koşan atlar üstünde kızlar,
Parıltılı gözlerle; bu oyunlar için
neredeyse artık büyümüş.
Yükselir atlar altlarında, bakarlar ileriye.
Ara sıra da bir fil belirir, kar beyaz.²⁴

Bunun amaçsızlığı, "normalde ayrı olan çizgilerin bir şansla ve bir anlık bile olsa tesadüfle birleşmesi, barokta olduğu gibi perspektiflerde bir ayrışım ve çoğalmayı akla getirmektedir" (Jay). **Rilke**'in dönen atlıkarıncası bir kamera gibiyse, bu maneviyatın galip geldiği lüks ve hareketli bir görüntü olacak demektir. Böylelikle, fotoğrafın barok estetiğindeki ayrıcalıklı geçici empresyonu, yinelemiş olduğu söylenebilir. Fotoğraf çekilmeyi dehşet verici bir deneyim olarak tanımlayan **Benjamin**'in hissiyatına benzer bir tanımı da **Nietzsche**, güzel binaların maskevari etkisi olmasına benzeterek yapmıştır: Her ikisinde de boş bir bakış, söz vardır. Atlıkarınca, aslanları ve filleri ile bir imparatorluğun kalıntılarını, ruh ve maskenin, merkez ve çevresi arasındaki yoğun anlaşmazlığını besler ve sonuç olarak, ortaçağ sonrası ve Newton evreni ile "kör oyun" noktasına gelerek kaos ve iyi şansa yer açar:

Sürer gider bunlar ama son yaklaşır;
 Etrafında döner, döner, amaçsız
 Kırmızı, yeşil, bazen ise gri,
 geçer, geçer önümüzden
 Belirsiz profilleri, henüz bir eskiz,
 Gülümseyen yüzler yine geçer önümüzden,
 Neşe tutsağı gülmeler, bu kör oyunda, umarsız,
 Bu dönen neşe pınarı, nefes kesen²⁵

Atlıkarıncanın hızlanması sırasında, “Çadırın yarattığı gölgenin altında” ile başlayan form saydamsızlığından vazgeçer. Ahşap hayvanlar şekillerini kaybederler ve devinimleriyle ve birbirine karışmış renkler girdabında kaybolurlar. Ara sıra bir gülümseme görür gibi oluruz, ama o da renkler gibi flulaşır, maddi desteklerinden kurtulan ve harekete karışmış bir özgürlük içinde yüzerler.

Yazının başında söz edildiği gibi sabit ve belirli formların ayrışması, **Wölfflin**’in barok sanatına dair tanımını hatırlatır; bir sanat ki formlar flulaşır, ı ışık ve gölge ayrı ayrı değer kazanır ve formlar “ oynamaya ” başlar: yerini “Bütün, huysuzca akan, hiç bitmeyen bir görüntü alır” (Simmen). Ayrıca, eğer **Wölfflin**’in analizi **Rilke**’in atlıkarıncasını etkili bir biçimde tanımlamaktaysa, bu, sınırsız büyü-



menin ekonomisi ve aynı zamanda sınırsız genişleme hayalini yansıtan ve teşvik eden bir kozmoloji ile tutarlıdır. **Wölfflin**’in barok ı ışık ve gölge sanatının (chiaroscuro) nitelendirilmesinde bu tarz sistematik bir suçluluk ima edilmektedir; bu durum ekstrem bir noktaya taşınırsa, nesnenin “çerçevesinden atlayıp çıkması” izlenimini yaratmasını sağlayacaktır. **Lumiere**’in

bilinen **Gara Giren Tren** filmini (*L’Arrivee d’un train*, 1895) referans alan **Noel Burch**, benzer bir formülasyon ile “trenin izleyiciye doğru geldiğini hissettiren çerçevelemenin yarattığı olağanüstü efektten” bahseder. Barok sanatı ve mimarisine yeniden duyulan ilgi, **Lumiere**’in filmi gibi görselleri üreten erken dönemi arasındaki benzerlik için bir gösterge olabilir. **Lumiere**’in lokomotifini yaklaşık 7 yıl önce haber vermişçesine, **Wölfflin**’in nesneleri tanımlaması kişide **Rilke**’in panterinin gizli potansiyelini birden akla getirmektedir; panterin kafesinin sınırını sağlamlaştırma ihtiyacını doğurmaktadır. “Barok” dengesizliklerinin asrın sonunda yeniden canlanması, burjuva ideolojisinin zayıfladığını işaret eder; bunu, ekonomik maceraperestliği sınırlama olarak kamufle etmiştir ve bu sınırlama estetiği içsellik olarak eş anlamlı hale getirmiştir. İlk dönem sinemaların

“saray” edasıyla süslenmesi, sadece baroğun dönüşünü simgelemekle kalmayıp, aynı zamanda baroğun film olarak dönüşünü simgeler ve 19. yüzyılın sistematik olarak engellediği abartılı ve eğlenceli tarzını bir “dikkat dağıtma modası” (Kracauer; Maravall) olarak tanımlar.

Bu bağlantı, **Gilles Deleuze**’un erken sinema ve barok ile ilgili yaptığı çalışmalarındaki yönelimleriyle desteklenmektedir. Bu kapsamda (ve konu ile ilgili kitabında) **Deleuze** dış görüntü ve içsellik arasındaki bağdaşmazlığa vurgu yapar ve bu iki olguyu birleştirerek o denli anlatır ki her iki terim bir diğerini öne çıkarır. Konunun artık gereğinden fazla bezenmiş ve içinde bulunduğu ‘kabın içinden çıkmaya çalışan’ bir içsellik konusu olmadığını ifade eden **Deleuze**, “içerdekinin bir dışı olmadığını” iddia etmektedir. İçten izlenen bir gösterinin (bir mizansen bile



denilebilir) “tek bir bakış açısıyla keşfedilen bir bakışa” sunulması (*The Fold*). Kapalı bir iç’in sürdürülemezliğine ilişkin endişe yaşayan bir neslin (Wölflin’in nesli), ‘yırtılma’ imgesi için 17. yüzyıla meyletmesiyle ilgili projeksiyonuyla **Deleuze**’un baroğu çıkardığını savunsak da, **Deleuze**’un Alman Ekspresyonist sinemasının ışık ve gölge oyunu ile ilgili tartışması, artık çok alışıldık olan agorafobiyi tanımlar. Özellikle,

bir ilüzyonun odağındaki iç’in sonunu getiren boşluğun oluşturduğu nefretin yeniden ortaya çıkması: “**Murnau**’un *Nosferatu*’su, güçlü ışığın arkasındaki gölge-den onu ayırdığında zirveye ulaşır ve onu “dipsizlikten” fırlamasına yol açarak, iki boyutlu formundan ayırarak, tam bir güçlülük halesi kazandırır” (*Cinema 1*).

Siegfried Kracauer’a göre, erken dönem “sinema saraylarının” muhafaza etmeleri düşünülen bu çift boyutluluk, Drakula tarafından ihlal edilmiştir. Filmler, düzenli olarak ya öncesinde ya da ortasında varyete programlarıyla, sahne ve perde arasındaki akışkanlığın sinematik alanının ilüzyonunun tekrar tekrar oluşturulması ve bozulmasıyla bölünmekteydi. Benzer biçimde, bu sinema salonlarının abartılı süslemeleri, seyircinin “dipsizlikte kaybolmaması için” hazırlanan kenarı görmesi için düzenlenmiştir. *Nosferatu*’nun (1922) vampir olarak derinliğinden dönmesi (boşluk korkusunun vücuda gelmesi), derin arka planın görünen ön alana gelmesini şeytanlaştırmaktadır; bu yolla 25 yıl önce izleyiciler, canavara dönmüş lokomotifin önüne atılmıştı.

Dipnotlar

¹ Çeviren: Can Yücel

² “Nervous geometry”, terimi ilk olarak Drieu la Rochelle tarafından tanımlanmıştır ve al-

gının çığır açan değişimini tanımlamak için Christoph Asendorf tarafından kullanılmıştır (Strome ve Strahlen).

³ Çeviren: Can Yücel

⁴ a.g.e

⁵ Anne rahminden olmayan bir bedenin yaratılmasının Frankensteinvari hayaline uygun olarak **Friedrich Holderlin** etere baba gözüyle bakar ve bu "baba" ana sütünün hayat veren ruhunun yerini alır (1796).

⁶ Asendorf (Strome & Strahlen) ve Kenner'in Empresyonizm tartışmalarına bakınız. Aynı bağlamda; "orta alanda yer alan nesne ve figürlerin ilginç maddesizlik ve etraflarındaki havasız boşluk" ile kıyaslandığında, "ayrışan formların baş döndüren belirsizliğinin" stereoskopik imgeleri çok ilginçtir ve rahatsız eden bir dokunabilirliği vardır. Ayrıca, Bohme'un "Atmosphäre" in estetiği hakkında tartışmaya bakınız.

⁷ Burada yer alan Rilke şiirlerinin tümü Werke, Cilt 2'den alınmıştır. Aksi belirtilmediği sürece şiir çevirileri çevirmene aittir.

⁸ Çeviren: Ali Osman Öztürk

⁹ Victoria dönemindeki kişiler arasında tren/demir yolları oyuncaklarının popüler olması ile ilgili, Stewart'ın minyatürlerin estetiğine ilişkin analizine bakınız.

¹⁰ Sanayi toplumunun başlattığı ilerleme güdülerini sınırlama kapasitesinin olmamasını anlatmak amacıyla **Marx** sihirbaz figürünü kullanır; sihirbaz, yer yüzüne çıkardığı güçleri kontrol etmekte güçlük çeker. **Moretti**, Frankenstein örneğinin bunun tersi olduğunu düşünmektedir ve canavarı emekçi sınıfına benzetir: eksik, defolu, doyumsuz ve yaratıcısından daha güçlü olan burjuvazi. **Walt Disney**'in *Fantasia*'sındaki "Sihirbazın Çırağı" bölümünde bile bu **Marx** efsanesini yineler: çırak (Mickey Mouse) anlamadığı sihirli güçleri kullanarak süpürgeyi bir işçiye döndürür; süpürge birden kol ve bacak edinir (ama kafası yoktur) ve kovalarla su taşımaya başlar. Bu sembolizm işçi ve araçları temsil eder. Daha sonra, bu "yeni işçi" sonsuz kez biyolojik olarak çoğalmaya başlar; Mickey, canlanan süpürgeyi balta ile imha eder ama kırılan süpürge'nin her bir kıymığı, her bir parçası yeni ve kovaya su taşıyan birer işçiye dönüşür. Bu durumun sonucunda önüne geçilmez bir su baskını olur – aynı **Lang**'in *Metropolis*'indeki işçilerin hizmet ettikleri makinelere karşı ayaklandıklarında olduğu gibi.

¹¹ **Dr. Caligari'nin Karavanı** filminin başlarındaki dönen atlıkarınca, sinema ve luna park arasındaki tarihsel bağa gönderme yapmaktadır; arkadaki laternacı ise, elle çevrilerek çalıştırılan kamera ya.

¹² Çeviren: Ebru Akay Pepedil

¹³ Calhoon ile kıyaslandığında, Rilke'in şiirleri bir durağan nesneler sergisi gibidir.

¹⁴ Çeviren: Ali Osman Öztürk

¹⁵ a.g.e

Kaynaklar

Asendorf, Christoph. *Battenen der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert* Giessen Anabas, 1984.

_____. *Strome and Strahlen: Das langsame Verschwinden der Materie*. Giessen. Anabas, 1989.

Benjamin, Walter. *Einbahnstrasse* Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1991.

_____. *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1977.

_____. *Illuminations: Essays and Reflections* Ed Hannah Arendt. New York. Schocken, 1969.

Bewell, Alan. "An Issue of Monstrous Desire: Frankenstein and Obstetrics." *The Yale Journal of Criticism* 2(1988) 105-28.

Bohme, Gernot. *Atmosphäre Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt. Suhrkamp, 1995.

- Brooks, Peter. *Body Work Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge Harvard University Press, 1993.
- Butch, Noel. *Life to Those Shadows*. Trans. Ben Biewster Berkeley University of California Press, 1990.
- Calhoun, Kenneth S. "Personal Effects: Rilke, Barthes and the Mattel of Photography." *Modern Language Notes* 113 (1998): 612-34.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA.. MIT, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I Tthe Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986
- _____. *The Fold Leibniz and the Baroque*. Trans. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Eliot, T.S *The Waste Land and Other Poems* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- Gunning, Tom "An Aesthetics of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator." *Art and Text* 34 (1989)-31-45.
- Horkheimer, Max and Theodor Adorno. *Dialektik der Aufklrdung* Frankfurt am Main- Fischer, 1969
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* 2. Ed Hal Foster Seattle: Bay Press, 1988. 3-23.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era* Berkeley: University of California Press, 1971.
- Kracauer, Siegfried. *Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller New York: Norton, 1978.
- Maravall, Jose Antonio. *Culture of the Baroque: Analysis of an Historical Structure*. Trans. Terry Cochran. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Marx, Karl. *Manifest der kommunistischen Partei* Stuttgart Reclam, 1984.
- Moretti, Franco. *Signs Taken For Wonders: Readings in the Sociology of Literary Form*. London: Verso, 1984.
- Nietzsche, Friedrich. *Samtliche Werke*. Vol. 2 of *Menschliches, Allzumenschliches*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1988. 15 vols.
- Pirandello, Luigi. *Quaderni di Serafino Gubbio—operatore*. Milan: Mondadori, 1983.
- Poe, Edgar Allen. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984.
- Rilke, Rainer Maria *Werke*. Vol. 2 of *Gedicht-Zyklen*. Frankfurt am Main: Insel, 1984. 5 vols.
- _____. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke* Trans. Stephen J. Mitchell. New York' Random House, 1982.
- Simmen, Jeannot *Vertigo- Schwindel der modernen Kunst*. Munich: Klinkhard & Biermann, 1990.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Wellbery, David E. "Das Gesetz der Schönheit: Lessings Asthetik der Repräsentation." *Was heisst 'Darstellen'?* Ed Christian L. Hart-Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. 175-204.
- Wolfflm, Heinrch. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munich: Hugo Brockmann, 1915.
- _____. *Renaissance und Barock*. Basle/Stuttgart: Schwabe, 1986.
- _____. *Renaissance and Baroque*. Trans. Kathrin Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

sekans

sinema yazılan seçkisi

4

belgesel

eleştiri

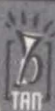
100.
yaşında

deneme

çözümleme

kuram yorum

arkeoloji



GLAUBER
ROCHA

sekan

sinema yazıları seçkisi

3



sekan

sinema yazıları seçkisi

2



uluçay
ferruhzad

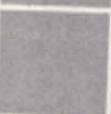
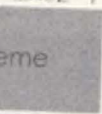
belgesel
deneme



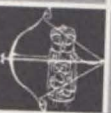
bonitzer



çözümleme



kuramıyorum



kısa film



zaim



fel

se

fe

sekan

sinema yazılan seçkisi

