

HAYALPERDESİ

SAYI: 31 KASIM-ARALIK 2012



Son ve
Başlangıç
Arasında

Tarr Trier ve Haneke



EMİN ALPER:

"TEPENİN ARDI
MİLLİYETÇİ BİR ALEGORİ"



SEMİH KAPLANOĞLU:

"BİR YAPRAK DA OYUNCU
KADAR ÖNEMLİDİR"

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 31, Kasım-Aralık 2012

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Murat Pay, Aybala Hilâl Yüksel

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Kesif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

DiziKritik: Hilal Turan

Görsel Yönetmen: Erol Polat

Grafik: Recep Önder

Web Sorumlusu: İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla ilişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, İshak Arslan, Zeynep Abidin Budak, Neslihan Demirci, Zeynep Gemuhluoğlu, Ayşenur Gönen, Semih Kaplanoğlu, Sema Karaca, Hajnal Király, Rıza Mirkerimi, Handenur Pekiner, Cem Pekman, Yıldız Ramazanoğlu, Koray Sevindi, Turgay Şafak, M. Abdülğafur Şahin, Büşra Gülcan Şimşek, Remzi Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Hande Yavuz Topaç, Zeynep Turan

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 48, 34134,

Vefa/İstanbul

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Tarr, Trier ve Haneke

Görsel dilleri farklı, meseleleri ayrı olan Tarr, Trier ve Haneke hangi ortak paydada buluşuyor? Tarr sinemayı bıraktığını söylerken Trier ve Haneke “her şeyin kötü” olduğunu söylemelerine rağmen neden film çekmeye devam ediyor? Kapağa tasıdığımız yazısında bu ve diğer soruların pesine düşen Zeynep Gemuhluoğlu söz konusu üç yönetmeni karşılaştırırken onların Hıristiyan gelenekle, batı felsefesiyle ve özellikle Nietzsche ile ilişkilerine değiniyor ve yönetmenlerin sinema yapmak yerine felsefeye daldıklarını ve Nietzsche’nin “hayatı olumlayan” yönünü es geçtiklerini dile getiriyor.

Hollanda Film Festivali’nin bu yılki konuğu Türkiye’ydi. *Perspektif* kösesinde Semih Kaplanoğlu’nun Hollanda Film Festivali’nde yaptığı konuşma yer almakta. Sinemaya dair görüşlerini dile getirdiği konuşmasında Kaplanoğlu, saf sinemaya ulaşmak için gösterdiği çabayı, gelenekle ilişkinin önemini vurguluyor.

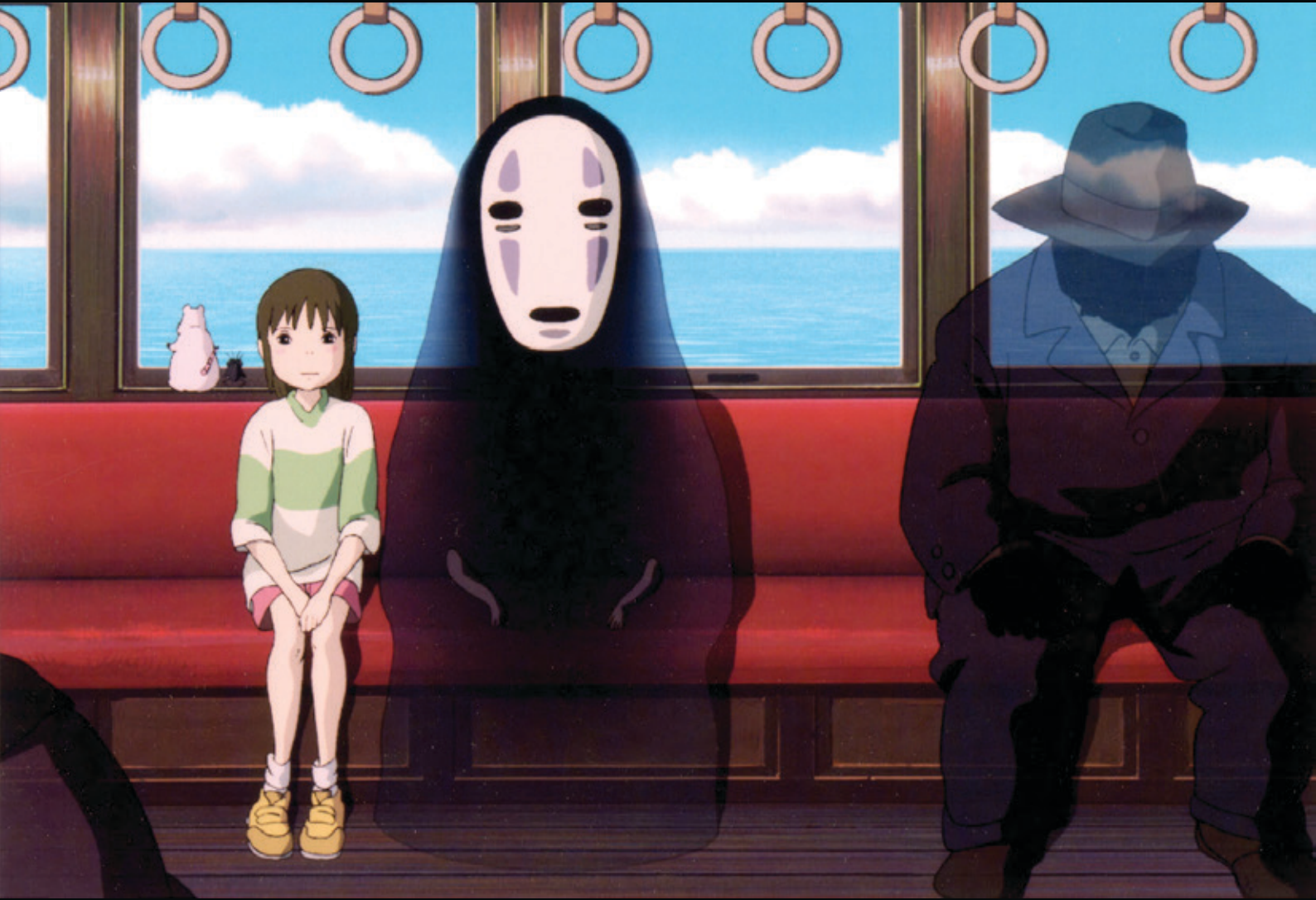
Bu sayıda söylesi konuğumuz Emin Alper. Ulusal ve uluslararası birçok ödül alan *Tepenin Ardı* filminin yönetmeni ile filmin meselesini, ideolojik yapısını, çekim sürecini ve yönetmenin sonraki projelerini konuştuk.

Kiyarüstemi dosyasının ikinci bölümünde Lizbon Üniversitesi’nden Hajnal Király Kiyarüstemi’nin filmografisindeki belirgin olan rol yapma, çerçeveleme gibi öğeleri ve bunların Doğu ile Batı’ya özgü yorumlarını irdelerken, yönetmen Rıza Mirkerimi Kiyarüstemi’nin sinema dışındaki ilgileri üzerinden yönetmenin tabiatla ilişkisini, hayata bakışını kaleme alıyor. Sema Karaca Kiyarüstemi’nin sair Furuğ Ferruhzad’la olan irtibatını dile getirirken Aybala Hilâl Yüksel Kiyarüstemi sinemasındaki tasrayı tartışıyor.

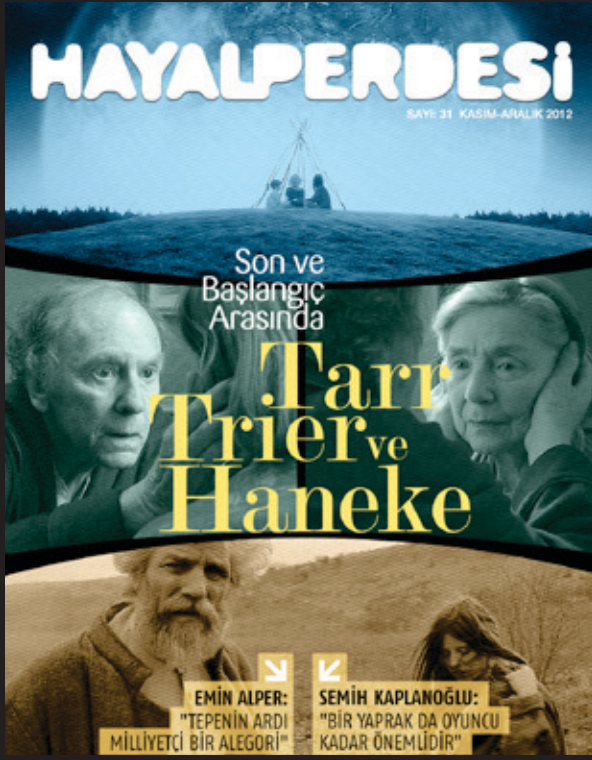
Türk Sineması Araştırmaları bölümünde Cem Pekman Ertem Eğilmez’i anlatırken *Kamera Arkası*’nda Orçun Köksal senaryo yazım süreciyle ilgili bilgi ve tecrübelerini paylaşıyor.

Neden Film Seyrediyoruz’un bu sayıdaki konuğu yazar Yıldız Ramazanoğlu. Ramazanoğlu sinemayla ilişkisini bizim için anlattı.

Celil Civan



Ruhların Kaçışı, (Sen to Chihiro no kamikakushi), Hayao Miyazaki, 2001



Son ve Başlangıç Arasında Tarr, Trier ve Haneke

Zeynep Gemuhluoğlu makalesinde üç yönetmeni karşılaştırırken onların Hıristiyan gelenekle, batı felsefesiyle ve özellikle Nietzsche ile ilişkilerine değiniyor ve yönetmenlerin sinema yapmak yerine felsefeye daldıklarını ve Nietzsche'nin "hayatı olumlayan" yönünü es geçtiklerini dile getiriyor.

VİZYON

- 06** Çoklu Evrenlerin Ortak Trajedisi: Bulut Atlası/
İshak Arslan
- 10** Babamın Sesi: Politika Yapmadan Politik
Olabilmek/ Barış Saydam
- 14** Gergedan Mevsimi'nde Ölüm ve İsyan/
Tuba Deniz
- 18** Skyfall: Cesur Yeni Dünya'nın Örselenmiş
James Bond'u/ Ebru Afat
- 24** Şişedeki Gibi Durmayan: Uzun Hikâye/
Neslihan Demirci

PERSPEKTİF-KAPAK

- 28** "Yedinci Sanat" ve "Yedinci Gün" Üzerine: Son
ve Başlangıç Arasında Tarr, Trier ve Haneke/
Zeynep Gemuhluoğlu

36 DOSYA: YAKIN PLÂN KİYARÜSTEMİ

- 38** Abbas Kiyarüstemi: Doğu ile Batı Arasında Bir
Yolculuk/ Hajnal Király
- 46** Ahşap Sandıkların Sırrı: Kiyarüstemi'ye Bir
Bakış ve El Yapımı Sandıklar/ Rıza Mirkerimi
- 52** Furuğ'da Abbas Abbas'ta Furuğ/
Sema Karaca
- 58** Taşrada Misafir Olmak/ Aybala Hilâl Yüksel

SÖYLEŞİ

- 62** EMİN ALPER: "Tepenin Ardı Bir Milliyetçilik
Alegorisi/ Aybala Hilâl Yüksel-Celil Civan

PERSPEKTİF

- 70** Bir Yaprak Da Oyuncu Kadar Önemlidir/
Semih Kaplanoğlu



70 PERSPEKTİF

Semih Kaplanoğlu

Hollanda Film Festivali'nin bu yılki konuğu Türkiye'ydi. Semih Kaplanoğlu festivalde yaptığı konuşmasında, saf sinemaya ulaşmak için gösterdiği çabayı, gelenekle ilişkinin önemini vurguluyor.



62 SÖYLEŞİ

Emin Alper

Ulusal ve uluslararası birçok ödül alan *Tepenin Ardı* filminin yönetmeni ile filmin meselesini, ideolojik yapısını, çekim sürecini ve yönetmenin sonraki projelerini konuştuk.



120 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Yıldız Ramazanoğlu

Bu sayıdaki konuğumuz Yıldız Ramazanoğlu. Ramazanoğlu sinemayla ilişkisini bizim için anlattı.

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

78 Nesilden Nesile Ertem Eğilmez/
Cem Pekman

AÇIK ALAN

82 Kâmuran Tan'ın Aşırı İnsani Hikâyesi/
Remzi Şimşek

KAMERA ARKASI

86 ORÇUN KÖKSAL: "Senaryoda Önemli Olan Karakterler ve Mekân"/
M. Abdülgafur Şahin-Koray Sevindi

KEŞİF

94 Doğa Pi'yi Kaç Alır?/ Ahmet Terzioğlu

BELGESEL ODASI

100 Cennetteki Çöplük: Bu Çöplüğün Horozu
"Şirket"/ Ayşenur Gönen

104 ALİ ULVİ UYANIK: "Belgesel Sinema Üvey Evlât"/ Aybala Hilâl Yüksel

112 SİNEFİL

Muhafazakâr Çoğunluk/
Zeynel Abidin Budak

116 AÇIK ALAN

Sıcak Çikolata tadında: Wes Anderson Sineması/
Büşra Gülcan Şimşek

120 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Filmlerin Hepsini Yalan Dolan/
Yıldız Ramazanoğlu

124 KİTAPLIK

Bresson'un Sinematograf Üzerine Notları/
Zeynep Turan



ÇOKLU EVRENLERİN ORTAK TRAJEDİSİ **BULUT ATLASI**

İSHAK ARSLAN

Gerçeklik, bilinç/farkındalık, özgür irade, iyilik, kötülük gibi temel felsefi kavramların sinema diline aktarılması çabasının zengin ve nitelikli örnekleri her geçen gün artıyor. Matrix Serisi ile zirveye ulaşan bu çaba-

lar daha çok bilim kurgu sineması içinde, özellikle kognitif bilimlerin jargonunu kullanarak derinlere doğru ilerliyor. Bu açıdan bakıldığında *Bulut Atlası (Cloud Atlas)*, bilinç sahibi olur olmaz insanın içine düştüğünü farketmediği büyük trajediyi (sonsuzluk arzusunun karşı sonluluk/ölüm gerçeği)

bir yandan Hristiyan kültürünün teolojik kalıplarını kullanarak, öte yandan İzafiyet Teorisi, Belirsizlik İlkesi, Paralel Evrenler gibi teorik fiziğin popüler konularına gönderme yaparak bir kez daha gündeme getiriyor.

Film, başvurduğu soyut şemaları itibarıyla aslında *Matrix* (1999)'in limitlerini aşmıyor. Temel yapılarda ciddi bir yenilik bulunmadığına göre farklılık, oyuna dahil edilen alt unsurların çokluğuna, seçilen karakterlerin renkli ve cazip özelliklerine, ilişkilerin karmaşıklığına, olgu ve olayların konumlandırılmalarına, yani kurgu sihirbazlığına bırakılmış. Başka bir ifadeyle *Matrix*'te tek bir hikâye üzerinden ifşa edilen “gerçeklik tartışması” bu defa kimi zaman birbiriyle kesişen çoklu hikâyeler, yahut paralel evrenler üzerinden ele alınıyor. Bu durum, yani gerçeklikle ilgili çeşitli varsayımların, bu varsayımlara bağlı olarak geliştirilen hipotezlerin paralel evrenler üzerinden işlenmesi, hem tek bir hikâyede zamanla soluklaşan vurgu ve mesajları canlı tutuyor hem farklı hikâyelerin kendisinde bulunduğu ortak trajediyi derinleştiriyor hem de seyirci için heyecan dolu, ritmi yüksek bir serüven sunuyor.

Bulut Atlası'nın başvurduğu paralel evrenler modeli, insanın içine düştüğü trajik durumun sadece bizim uzay-zamanımıza has olmadığını, tersine her türden irade sahibi varlık için ve akla gelebilecek bütün olası evrenlerde geçerli olduğunu ima ederek, trajediyi genelleştirip evrensel-

Bulut Atlası, başvurduğu soyut şemaları itibarıyla Matrix'in limitlerini aşmıyor. Temel yapılarda ciddi bir yenilik bulunmadığına göre farklılık, oyuna dahil edilen alt unsurların çokluğuna, seçilen karakterlerin renkli ve cazip özelliklerine, ilişkilerin karmaşıklığına, olgu ve olayların konumlandırılmalarına, yani kurgu sihirbazlığına bırakılmış.

leştiriyor. Böylece nihai kurtuluşun sahip olunan imkânlarla, ileri teknolojilerle, olağanüstü bilimsel keşif ve ilerlemelerle mümkün olmayacağı, hangi çağda ve koşullarda var olursa olsun “bilinçli bir iradenin” hemen hemen aynı trajedinin kahramanı olduğu vurgulanıyor. Bu durumda ister *2001: Uzay Yolu Macerası* (2001: *A Space Odyssey*, 1968)'ndaki gibi ileri yapay zekalar, ister *Bulut Atlası*'ndaki gibi organik robotlar olsun, farkındalıktan kaynaklanan lezzet ve acı çekme duygusu bütün bilinç türlerine ve uzay-zaman'lara teşmil edilmiş.

Kurtuluş Fikri

Üzerinde konuşulabilecek onca kavram ve mesele arasında *Bulut Atlası*'nda tartışılan temel kavram kadim toplumlardan bugüne merkezi konumunu sürdüren “kurtuluş” (salvation) fikri. Yine *Matrix*'e benzer şekilde *Bulut Atlası*'nda da Hristiyan teolojisinin Tanrı, Şeytan, Düşüş, Kurtuluş,



Kurtarıcı, Kefaret gibi hemen tüm unsurları her paralel evrende farklı kişilikler ve kılıklarda tezahür ediyor. Bu açıdan bakıldığında senaryonun Hristiyanlığın temel mesajlarını dünyevileştirerek koruduğu, ancak mutlak hakikate ulaşmak gibi büyük metafizik hedeflerin de zorunlu olarak revize edildiği görülüyor. Ölüm sonrası büyük harfli Cennet vaadinden vazgeçildiğine göre, dünyada küçük harfli cennetler ile yetinmeyi öğrenmek gibi. Ya da muhteşem bir senfoni ile seramik eşyaların kırılırken çıkardığı gürültünün aslında “eşit” olduğunu kavramanın acısına karşılık kırılan seramiklerde bile bir senfoni bulunduğunu farkedişin tesellisi.

Güçlü kurgusu ve görsel zenginliğine karşın *Bulut Atlası*'nın zaafı, düşmekten kurtulamadığı ciddi çelişkiler. Film daha ilk dakikalarda zamanda yaptığı başarılı yolculuklar ile şimdiki zamanı (2012 yılı) zamanlardan bir zaman, nihayet düşlerden bir düş kılıyor. Ancak kolayca parçalamayı başardığı gündelik gerçeklik algısını -bütün çabalarına rağmen- film boyunca bir türlü yeniden bir araya getiremiyor. Çözümlemedeki bu tıkanma, sonlara doğru hikâyenin “bağlanma” noktalarında verilen gereksiz mesajlarla kapatılmaya çalışılıyor. Kurulu düzenlere karşı radikal bir başkaldırı çağrısı, iflah olmaz bir “sistem karşıtlığı”, “ne kadar zayıf olursan ol, asıl güç sende”, “hepimiz eşitiz” vb. önermeler

filmin tartışma düzeyini düşüren klişeler. Yerleşik kalıpları sarsmak için çaba harcayan ve zekice numaralara başvuran senaristlerin, çözümleme sürecinde her kurulu düzenin bir tür devrimin sonucu olduğu, her başkaldırının kaçınılmaz olarak bir sisteme dönüşeceği, her eşitlik arayışının sonuçta kendi tiranını yaratacağı gerçeğini gözardı etmeleri izahtan vareste.

Filmin el çabukluğu ile halletmeye çalıştığı bir başka sorun da, “güçlünün zayıfı ezdiği, isterse yok edebildiği” mevcut zulüm düzenlerine karşı aslında “her irade sahibinin haklarını koruyabilme hakkına ve gücüne sahip olduğu” varsayımını haklı çıkarma çabası. Bu çaba içten içe politik özgürlük arayışında elde edilen geçici zaferlerin veya kısmi kazanımların özgürlük yarasını da iyileştireceği imasını barındırıyor. Politik düzeyde anlaşılır ve anlamlı karşılanabilecek bu varsayımın, bir adım sonra sanki metafizik düzeyde de özgürlük sorununu hallediyormuş hissini uyandırması, yine filmin başlangıç önermeleriyle telif edilemeyen ciddi çelişkilerden biri. Bu tür çelişkilerin zaten farkında olan film, iddialarını daha ileri götürmeksizin mütevazı bir önerme ile sonuçlanıyor: Evet, bir kurtuluş reçetemiz yok, ama yine de denemeye değer! Kurulu düzene tabi olma konforunu terk edip deneme riskini/sorumluluğunu üstlenenlerin (*Matrix*'te kırmızı hapı yutanların) ödülünü de parlak yıldızlar arasında ışıldayan mavi gezegenli final sahnesinden öğreniyoruz. Başlı başı-

Üzerinde konuşulabilecek onca kavram ve mesele arasında *Bulut Atlas*'nda tartışılan temel kavram kadim toplumlardan bu güne merkezi konumunu sürdüren “kurtuluş” fikri.

na bir yazı konusu olan bu sahnede metafizik kurtuluşu mümkün görülmeyen irade duygusuna sahip varlıkların hiç değilse fiziksel evrende dünya kafesinden bir gün uçup gideceği ümidi/imbânı sinema diliyle ikrar ediliyor. Başka bir güneş sisteminden (ahiret) çileli geçmişlerini (dünyayı) iç geçirerek seyreden bilinçlerin (cennetlikler) mutluluğu, nedeni ve nasılı tam olarak açıklanamasa da özgürlük mücadelesinin boşa gitmeyeceği fikrini telkin ediyor.

BULUT ATLASI/CLOUD ATLAS

Yönetmen: Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski

Senaryo: Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski

Oyuncular: Tom Hanks, Halle Berry, Hugh Grant

Yapım: ABD, Almanya, Hong Kong, Singapur, 2012, 172 dk.

Vizyon Tarihi: 26 Ekim 2012



BABAMIN SESİ

POLİTİKA YAPMADAN POLİTİK OLABİLMEK

BARİŞ SAYDAM

Mithat Sancar geçmişle hesaplaşmanın genel teorilerini, bu konuda üretilen terimlerin doğurduğu sorunları ve genel olarak hafıza ve hatırlama ilişkisini irdelediği *Geçmişle Hesaplaşma*¹ isimli kitabına Luis Bunuel'den bir alıntı yaparak başlar. Bunuel, hafızamız; tutarlılığımız, aklımız, duygumuz, hatta eylemimizdir. Onsuz birer hiçiz,

1 Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007

der. Bunuel'in filmlerinde de sık sık gerçeküstü sahnelerde karakterlerin hem kişisel hafızalarıyla hem de içinde yaşadıkları toplumun kolektif hafızasıyla kurduğu ilişkiye şahit oluruz. Hafızanın insanı bir an olsun yalnız bırakmayan hayaletimsi gölgesi Bunuel karakterlerini de çevreler. Onlar, hatırladıkça vardır ve varolmaları hafızalarıyla ilişkilidir; özne olmaları, kendi benliklerini taşımaları hatırlamalarına bağlıdır. Aynı zamanda hafızanın varoluşla ve benlikle ilişkisinin bu denli güçlü olması, onun biyolojik ve nörolojik bir alandan dışarıya taşarak,

toplumsal olanla arasında organik bir bağ kurmasından kaynaklanır. Bireysel hafızanın oluşması ve gelişebilmesi için toplumsal bir çerçeve gereklidir. Hafıza bireye aittir, ama toplumsal koşullar tarafından belirlenir. Bu nedenle Bunuel'in hicvettiği burjuva karakterleri de proletarya da aynı kolektif hafızaya sahiptir ve hafızanın açığa çıktığı gerçeküstü bir evrende aynı derecede politik bir bağlam üretebilirler. Bu şekilde, hafıza/hatırlama bağlantısı sayesinde bir Bunuel filminde Franco döneminin faşist politikaları da o politikalar altında bastırma ve ezilme dışında başka türlü yaşama imkânı tanınmayan sessiz çoğunluk da sesini aynı kanaldan iletme şansına sahiptir.

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın birlikte çektikleri *Babamın Sesi* filminde de hafızaya benzer biçimde işlerlik kazandırıldığına şahit oluruz. Elbistan'da yalnız başına yaşayan ve telefon başında dağa çıkan oğlu Hasan'dan haber bekleyen Basé'nin gelen sessiz telefonları her açışında anlattığı küçük hikâyeler, filmin, dil üzerinden inşa ettiği kimlik ve aidiyet konularına yaklaşıma kadar, hafızanın toplumsal ve politik meselelerden bağımsız düşünülmemeyeceği gerçeğiyle de ilgilidir.

Kolektif Hafızadaki Çatlaklar

Basé, telefonda Hasan'a (daha doğru bir ifadeyle Hasan olduğuna inandığı sessiz telefonlara) seslenirken, Lâlijîn, Kenger, Pasârî gibi sözcüklerin geniş anlamlarını kullanarak hem kolektif hafızada iz bırakan olaylara

göndermede bulunur hem de kişisel hafızayla toplumsal hafızanın birbirini var eden organik ilişkisini açığa çıkarır. Basé'nin konuşmalarıyla, diğer oğlu Mehmet'in babasından kalan ses kasetleri aracılığıyla derine gömdüğü, bastırıldığı ve görmezden geldiği geçmişini yeniden hatırlaması paralel bir şekilde gelişirken kolektif hafızada bir çatlak açılır. Açılan çatlak sayesinde, hafızanın bastırma yoluyla gizlediği ve derinlere gömdüğü sistematik asimilasyon politikalarıyla karşı karşıya kalırız. Osmanlı'nın son yıllarından beri süregelen Kürt meselesinin ve Cumhuriyet döneminde yeniden homojen ve tek tip bir ulus yaratma çabası, etnik kimlik ve seküler yaşam üzerine yapılan vurgularla daha da derinleşen ve Doğu'nun sürgün yeri gibi görülerek iktisadi açıdan bu bölgenin gözardı edilmesi, ideolojik baskıların ters teperek isyanlara yol açması ve isyanların askeri müdahalelerle bastırılma çabasının getirdiği açmazlara tanık oluruz. Kürt ve Alevi bir ailenin yaşadığı çoğunluk baskısının sonuçlarını aile bireylerinin birbirleri üzerinde yaptıkları müdahaleler aracılığıyla görürüz. Dağa giden Hasan'ın annesi Basé'nin ismini Asiye olarak değiştirmek istemesi, babanın oğlu Hasan'ın kitaplarını ve düşüncelerini değiştirmeye çalışması, Mehmet'in annesinin Hasan'a karşı özlemini gidermeye çabalaması da aslında hep bu sistematik politikaların ve klişe tabirle "mahalle baskısı"nın sonucunda oluşan ve her biri sonrasında bastırma/unutma paradigması içinde sıkışıp kalan



eylemler bütünü ifade eder. Rahatça kendisini ifade edemeyen ve toplumsalla arasında bağ kuramayan bireyler, hâkim ideolojiyle olan doku uyumsuzluklarını birbirlerinin yaşamlarına müdahale ederek çözmeye çalışır ama bu da tam tersine git-tikçe aile bireylerinin gerçeklerden kaçarak, yaşananları hasıraltı etmesine neden olur. Hafızanın geçmişle olan bağındaki kopukluk da şimdiyi ve geleceği etkileyen bir sorunsala dönüşür.

Maurice Halbwachs, hafızanın yeniden kurma işlemine dayandığını, geçmişin hafızada şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli yeniden örgütlendiğinden bahseder ve ekler: Hafıza, sadece geçmiş kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdinin ve geleceğin deneyimlerini

de organize eder.² Halbwachs'ın hafızanın geçmişte sabitlenen bir depolama yeri olmadığına, aynı zamanda geleceği de şekillendiren bir pusula görevi üstlendiğine yönelik yaptığı vurgu, *Babamın Sesi* filmindeki aile bireylerinin durumu için de son derece isabetlidir. İki açıdan: Birincisi, karakterlerin geçmişte sıkışıp kalmalarını ve geçmişle yüzleşmeden geleceklerinin de aydınlık olamayacağını göstermesi bağlamında; bunun sadece karakterler özelinde değil, ülkenin kendi geçmişiyle yüzleşmesine yönelik metaforik bir düzlemde gerçekleştiğini de unutmayalım. İkincisi de, hafızanın toplumsal koşullar

² Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und Seine Sozialen Bedingungen*, Frankfurt am Main, 1985, s. 121; aktaran Mithat Sancar, a.g.e., s. 43

tarafından belirlendiğini göstermesi, yani aslında hafızanın da bizatihi politik olduğunu imlemesi bağlamında... Bu iki bağlam, *Babamın Sesi* filminin Kürt meselesini ele alan diğer filmlere nazaran daha farklı bir kanaldan derdini anlatmasını sağlar.

Politik Bir Aygıt Olarak Kamera

Filmin anlatımının yanında, politik bir aygıt olan kamerayı kullanımındaki bilinçli tercihleri, bölümleri bağlayan rüya sekansları ve dış çekimlerde “inşa”dan çok, filme özgün ve içkin bir evren yaratan (rüya sekanslarıyla da bütünleşik olarak) nitelikli sinematografisi de dikkat çeker.

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan’ın çektiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) gerçekçiliğiyle öne çıkan, karakterlerini takip eden, gözlemci (ama dikizci değil!) ve mesafesini iyi ayarlayan bir kamera kullanımıyla da farklı bir yerde duruyordu. Orhan Eskiköy özellikle sahnelerin mahremiyetini bozmamaya özen gösteriyor, dikizcilikten uzak durarak, Derrida’nın Levi-Strauss’u eleştirirken kullandığı ifadesiyle yorumlarsak, araştırma nesnesini seyrederek gerçekliğe “tecavüz” etmeden³, kurmaca olurken aynı zamanda da masum kalabiliyordu. Bu dengeyi yakalamak sinema gibi “seyretmeye” ve “kayıt etmeye” dayalı bir sanatta oldukça zor olsa da, *İki Dil Bir Bavul*’un esas başarısı meselesinden çok meselesine yaklaşımı ve aktarışındaki ustalıkta gizliydi. Bu

açıdan, *Babamın Sesi* de *İki Dil Bir Bavul*’a benzer şekilde, meselesini ajite edecek, karakterleriyle özdeşleşme sağlayacak tercihlerdense, daha soğuk ve mesafeli kalmaya gayret ediyor. Tek farkla: Bu sefer kayıt cihazının varlığı kendisini daha çok hissettiriyor ve işin içine “seçme-düzenleme” ediminin girdiği, daha düz bir ifadeyle dış müdahalenin “ben buradayım” dediği daha net duyuluyor.

Eksikliklerine ve öykünün gidışatındaki savrukluklara rağmen, *Babamın Sesi* filmi, *İki Dil Bir Bavul*’un dili dönmeyen Zilkif’i, öğretmenin ya da resmi ideolojinin söylemiyle Zülküf’ü, büyürse başına neler gelebilir acaba sorusundan çok daha ötesine uzanıyor. İki film arasındaki devamlılık kültürel iklim ve kolektif hafızadan ibaret kalsa da, *Babamın Sesi*’nin karakterleri tıpkı bir Bunuel filminde olduğu gibi geçmişin hayaletleriyle bütünleşiyor ve söylemlerini hafıza aracılığıyla ileterek, kuru politika yapmaktansa, politika yapmadan politik bir zemin yaratmayı başarıyor.

BABAMIN SESİ/DENGÊ BAVÊ MİN

Yönetmen: Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan

Senaryo: Orhan Eskiköy

Oyuncular: Base Doğan, Zeynel Doğan, Gülizar Doğan

Yapım: Türkiye, 2011, 88 dk.

Vizyon Tarihi: 2 Kasım 2012

³ Jacques Derrida, *Gramatoloji*, Çev: İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2010, s. 175



GERGEDAN MEVSİMİ'NDE ÖLÜM VE İSYAN

TUBA DENİZ

İranlı yönetmen Bahman Ghobadi, son filmi *Gergedan Mevsimi* ile alakalı verdiği bir röportajda “İran’dan ayrılan Bahman, benim için öldü, onu gömdüm. Şimdi yeni bir Bahman’ım ve sadece dört yaşındayım.” diyor. Ülkesini terk etmek zo-

runda kalan yönetmenin ciddi bir kırılma yaşadığını sadece demeçlerinde değil sinematografisinde de görüyoruz. *Sarhoş Atlar Zamanı* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000), *Kaplumbağalar da Uçar* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), *Yarım Ay* (*Niwemang*, 2007) ve *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* (*Kasi az gorbeyaye İrani*

khabar nadareh, 2009) filmlerinde daha çok belgeselle kurmacanın girift bir bütün olarak sunulduğu, yeni-gerçekçiliğe yakın anlatımı son filmde estetik kaygıların daha ağır bastığı, sembolik, stilize bir dile evrilmiş. Daha önce de metaforlara sık yer veren yönetmenin bu tercihi son filmde daha yoğun bir aktarıma dönmüş. Çizgisel olmayan kurgusu, yakın plân çekimleri ve şimdiye kadar hep amatör oyuncularla çalışan Ghobadi'nin Monica Bellucci, Behrouz Vossoughi, Yılmaz Erdoğan gibi profesyonellere rol vermesi de sinema tarzındaki değişimin önemli göstergelerinden.

Ghobadi'nin ülkesinden ayrılmasına sebep olan bir önceki filmi *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok*'da İran'da yaşayan indie rock yapmaya çalışan gençlerin yaşadıkları zorluklar, ileriye dönük hayalleri trajik bir şekilde hitama eriyordu. Hapishaneye dönmüş karanlık bir ülkenin resmedildiği filmde ürettikleri eserlerle soluk alıp vermeye çalışan sanatçıların sistem tarafından yok edilmesine tanıklık ediyorduk. Mevcut rejim tarafından sakıncalı görülen bu film ve "bölücülük" yaptığı iddialarından ötürü ülkesini terk etmek zorunda kalan yönetmen için bu mahrumiyet, mağduriyet biraz da mahkûmiyet anlamına geliyor. Daha önce ülkesinin sınırları dâhilinde hissettiği bu mevkuf ruh halini şimdi gurbette yaşamaya mecbur bırakılması besliyor. Ghobadi dört yıl önce ülkesinden ayrıldığında ilk durağı New York ve ardından Berlin'dir, oralarda yaşadığı zaman zarfın-

da bunalıma girer. İstanbul'da çektiği film, yalnızlığı, çaresizliği ve mecbur bırakıldığı sessizliğinin neticesindeki hastalığına tedavidir aynı zamanda. Daha önceki filmlerinde Kürt halkının yaşadığı trajik olaylara değinen, İran'da sanatçı olmanın zorluklarını vurgulayan Ghobadi, son eserinde kamerasını tabiri caizse kendi içine, duygu hallerindeki iniş çıkışlara doğrultur, depresif suskunluğunu konuşturur. *Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok* ve *Yarım Ay*'daki gibi *Gergedan Mevsimi*'nde de temel meselesi İran'daki düzenin, özellikle sanat ve sanatçı üzerindeki tahribatıdır.

Şah döneminin sonları, İran devriminin arifesinde Tahran'da filizlenen bir aşkın, 2010 İstanbul'una uzanan trajik hikâyesini konu alır film. İlk kitabı yayınlanan ve yoğun alaka gören şair Sahel (Behrouz Vossoughi) ile karısı Mina'nın (Monica Bellucci) üzerinde, onları her daim gözetleyen bir çift gözdür Akbar (Yılmaz Erdoğan). Mina'ya duyduğu karşılıksız aşk nedeniyle kendini yiyip bitiren bu çaresiz bakışlar, devrimin ardından ciddi bir tehdide dönüşecektir. Akbar'ın bakışları yeni rejimin, İran İslam Cumhuriyeti'nin halk üzerindeki denetleyen, tahakküm edici nazarları olarak da okunabilir. Benzer bir bakış açısıyla sahip olmak istediği kadın, Mina'ya da İran'ın bir temsili diyebiliriz ki, filmde Mina'nın babasının rütbeli bir subay olması ve kızına aşkını ilan eden bu garip adamı hırpalayarak kapının önüne koyması manidar. Devrim her şeyi alt üst ettikten



İran'da yasaklı bir Kürt şairin, Sadegh Kamangar'ın hatıralarına dayanır filmin senaryosu. Ghobadi'nin kendini özdeşleştirdiği şairin, şiirlerinin sinematografik lisana tercümesi de denilebilir Gergedan Mevsimi'ne.

sonra sistem içerisinde kendine etkili bir yer bulan Akbar'ın ilk işi de Mina'nın babasının evini talan etmek, kocasının siyasi şiirler yazdığı iddiasıyla hapse girmesine sebep olmaktadır.

Sürgünün Ruh Hali

İran'da yasaklı bir Kürt şairin, Sadegh Kamangar'ın hatıralarına dayanır senaryo. Ghobadi'nin kendini özdeşleştirdiği şairin, şiirlerinin sinematografik lisana tercümesi de denilebilir *Gergedan Mevsimi*'ne. Yakın plân çekimlere ağırlık vererek özellikle

Sahel'in yüz hatlarını psikolojik bir harita gibi kullanır yönetmen. Mekân ile özne arasındaki boşluğu, uyumsuzluğu karakterin derin sessizliği ile doldurur. Muhammed Rasulof'un son filmi *Hoşça Kal'ı (Bé Omid é Didar, 2011)* hatırlatan filmin duygusu, İranlı muhalif yönetmenlerin sinemasında belirginleşen pejoratif göndermelerin yoğunlaştığı örneklerden biri. Karanlığa gömülmüş suretler, klostrofobik mekânlar, handiye hareketsizleştirilmiş, ölü karakterlerle bir çılgınlığa dönüşen bu sinema dilinin en büyük handikabı, inandırıcılık duygusunu ciddi manada zedeleyen aşırı vurguları. *Gergedan Mevsimi*'nde ana hikâyeye yama gibi eklenen yan karakterlerin (Belçim Bilgin ve Beren Saat'in canlandığı hayat kadınları) senaryoya yüksek volümlü girişi de filmin aksayan yanlarından.

Sürgünde yaşayan yönetmen, filminde şair arkadaşının ülkesinden ayrılma mecburiyetini anlatıyor ki, onu canlandıran karakterin yine devrimden önce ülkesini terk etmek zorunda kalan ünlü aktör Behrouz Vossoughi olması dikkate değer. Zira oyuncu, karakter ve yönetmenin ortak bir kaderde bulunduğu "sürgün" kavramı filmin mihenk noktası. Vatan, ev kavramlarının çatısı altında, sınırda, berzahta yaşamaya mecbur bırakılmak, sürgünde yaşamak ile ölüm fikri arasında ince bir çizgi var filmde. Bu ruh hali, Vossoughi'nin canlandığı Sahel'in ifadesi(zliği)nde vücut buluyor. Ghobadi'nin ve onun şah-

sında tüm İranlı sanatçıların da duygu halinin bir tecessümü olarak görebileceğimiz Sahel'in donuk, sessiz, yarı ölü bedeninde... Dili mühürlenmiş bir şair Sahel, tıpkı elinden sinema yapma yetkileri alınan yönetmen Ghobadi gibi, onun da varoluşunun en temel ifade biçimi yok edilmiş. Her ne kadar susturulmuş olsa da bu düzenin İranlı sanatçıları ortadan kaldıramayacağı, sanatın dolaşıma girdikten sonra bir şekilde kendine hayat alanı bulacağına dair bir umut da var filmde. Zira Mina eşinin şiirlerini hapishanenin duvarlarına kazıyarak kalmaz, insanların bedenlerine dövme olarak işler. Görüntülerin üzerine seyir boyunca düşen mısralar, filmdeki karakterlerin her birinden daha canlıdır, adeta soluk alıp verir...

Sınırın o tarafında ya da bu tarafında olmak değil de sınırda olmak Ghobadi'nin sinemasının en önemli motivasyonlarından biridir. Sahel'in bir dizisinde geçtiği gibi "Yalnızca sınırda yaşayanlar topraklarını yaratırlar!" Ghobadi de bu çizgi üzerinde kalmanın buhranını ve nimetlerini bir arada yaşar. Sınırdaki kendine sanatın belirleyici olduğu yeni bir coğrafya yaratır, bir adım ötesi yokluk olan bir mevcudiyet alanı. Sinemayı bir direniş hattı, silah gibi gören Ghobadi'nin daha önceki filmlerinde de karşımıza çıkan intihar fikri burada da benzer bir hizmet görür. Zira intihar her zaman bir kaçış ya da vazgeçiş anlamına gelmez çoğu zaman geride kalanlara verilen en büyük ceza, meydan okuma,



vicdanları ile baş başa bırakma eylemidir, bu yok etme girişiminin özünde isyan duygusu vardır. Bu sebeple filmin nihayetinde Akbar ile suyun derinliklerine gömülen Sahel, hayata dair umudunu kaybetmiş bir şair değil de (yönetmenin yazının başında alıntılıdığımız ifadelerinden yola çıkacak olursak) tüm gücünü iktidara yönelik muhalefetinden alan, İran'da ölen Bahman Ghobadi'nin ta kendisidir.

GERGEDAN MEVSİMİ/ FASLE KARGADAN

Yönetmen: Bahman Ghobadi

Senaryo: Bahman Ghobadi

Oyuncular: Behrouz Vossoughi,
Monica Bellucci, Yılmaz Erdoğan

Yapım: İran, Türkiye, 2012, 93 dk.

Vizyon Tarihi: 26 Ekim 2012



SKYFALL

CESUR YENİ DÜNYA'NIN ÖRSELENMİŞ JAMES BOND'U

EBRU AFAT

Üzerinde güneş batmayan muhteşem “Büyük Britanya İmparatorluğu” günlerini tarihin sayfalarında bırakıp İngiltere, İskoçya, Galler ve Kuzey İrlanda’dan oluşan mevcut devlet kompozisyonunu koru-

maya çalışan Britanya’nın dış ülkelerdeki bilgi toplama faaliyetlerini yürüten *Gizli İstihbarat Servisi (Secret Intelligent Service)*, MI6 adıyla maruftur. İşte o MI6’in en gözde dış saha casuslarından 007 kodlu Yarbay James Bond, bir sinema fenomeni olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında

hayatımıza girmişti. Sinema tarihinin en uzun soluklu karakteri unvanına sahip olan James Bond, beyaz perdedeki 50. yılını, serinin yirmi üçüncü filmi olan *Skyfall* (2012) ile kutluyor.

Oscar ödüllü İngiliz yönetmen Sam Mendes tarafından yönetilen *Skyfall*'un senaryosu ise Neal Purvis, Robert Wade ve John Logan gibi tanınmış isimlerin imzasını taşıyor. Her şeyden evvel *Skyfall*, dünyanın dört bir yanındaki insanların zihnine kazınan Batılı üst düzey istihbarat görevlisi imajının kodlarını belirleyen James Bond'un değişen dünyaya ayak uydurma mücadelesini taçlandıran bir film. Ülkesi Britanya (resmi adıyla Birleşik Krallık) ve Majesteleri (Kraliçe 2. Elizabeth) uğruna gözünü bu daktan sakınmayan süper kahraman ajanın yeni öyküsü, Bond kültürünün yarım asırlık serencamına saygı duruşu göndermeleriyse, izleyicilerin belleklerine anlık geri dönüşler yaşıyor. Diğer yandan *Skyfall*, popüler kültürün bu sarsılmaz güç, cesaret ve erkeklik abidesine yeni bir format atarak, karakterin tarihinde yeni sayfa açıyor. Küresel zamanların "update" Bond'u, bütün faniler gibi hayal kırıklığı yaşayan, formdan düşen ve acı çeken halleriyle, yirmi birinci yüzyılın kafası karışık ruhlarıyla arasında dahi gerçekçi ve yakın bir bağ kuruyor.

İngiliz aktör Daniel Craig'in, birbirlerinin devamı olan *Casino Royale* (2006) ve *Quantum of Solace* (2008) sonrası üçüncü defa James Bond karakterine hayat verdiği *Skyfall*, MI6'in silah kullanma

Sinema tarihinin en uzun soluklu karakteri unvanına sahip olan James Bond, beyaz perdedeki 50. yılını, serinin yirmi üçüncü filmi olan *Skyfall* ile kutluyor.

yetkisine sahip saha ajanlarından 007'nin teşkilatla ilişkisi ve kendi tabiriyle Cesur Yeni Dünya'da yön bulma arayışına odaklı bağımsız bir öykü anlatıyor. İstanbul'da görev yaparken girdiği bir çatışmada vurulan James Bond'u herkes öldü zanneder. Oysa MI6 Şefi M'in sebep olduğu bu olay sonrası Bond hayatta kalmayı başarmış ve patronuna karşı ağır bir sadakat testinden geçmek zorunda kalmıştır. Kendini sorgularken içkiye sığınan Bond, inzivasına son vermek için doğru zamanı beklemektedir. MI6'in ciddi bir saldırıya uğraması ve kurumun değerlerinin temelden sarsılmasıyla Bond için beklediği an nihayet gelir. Londra'ya geri dönen Bond, MI6 ile ciddi bir hesabı olduğu anlaşılan bu gizemli düşmanı durdurmak için harekete geçer. Bond'u hem artık işe yaramayacağını düşünen istihbarat sorumlularına kendini ispat etmek hem de Raoul Silva adlı eski bir MI6 ajanı ve bir zamanlar Singapur'da M için çalışmış olan düşmanın üstesinden gelmek gibi ikili bir sınav beklemektedir. James Bond'un sinemadaki 50. yıldönümü anısına çekilen *Skyfall*, birçok yönden serinin en iyi filmleri sıralamasında ilk üçe girebilecek düzeyde bir yapım. Türkiye,



Dünyanın en büyük metropollerinde yer alan ve birbirinden çok farklı mekânlar barındıran İstanbul gibi bir dünya şehrinde ısrarla Kapalıçarşı'nın tercih edilmesi, Batılı sinemacıların oryantalist bilinçaltlarına bağlanabilir.

Çin ve Britanya ekseninde geçen *Skyfall*'un İstanbul'da Kapalıçarşı ve civarında çekilen açılış sahneleri Türk basınını günlerce meşgul etmişti. Son zamanlarda Hollywood'u, İstanbul'dan kareler aktarmak modası almış görünüyor. Dünyanın en büyük metropollerinde yer alan ve birbirinden

çok farklı mekânlar barındıran İstanbul gibi bir dünya şehrinde ısrarla Kapalıçarşı'nın tercih edilmesi, Batılı sinemacıların oryantalist bilinçaltlarına bağlanabilir.

Sam Mendes gibi büyük bir yönetmene gizli oryantalist bir tavrı yakıştıramadığımız ve dahi konduramadığımız için Kapalıçarşı'da kovalamaca sahnesi çekmekteki ısrarını kolaylık olarak değerlendirip geçilebilir. Ama yarım yüzyıl önceden kalma yük vagonlarına benzer bir trendeki çatışma sahnesi için söylenecek en hafif kelime özensizlik. Kaldı ki İstanbul'dan söyle geniş plân bir silüet vermekte cimrilik yapan Mendes'in, Çin'in Şangay ve Macau şehirlerini tüm ışıltılarıyla kadraja dü-

şürmekten, Londra'yı ise hem tarihi hem de modern yüzüyle yansıtmaktan imtina etmemesi de dikkatli gözlerden kaçmıyor. Yine de iyi niyetinden şüphe etmediğimiz Mendes'in bu kusurları bir tarafa bırakalım ve bu etkileyici filmin epey uzun bir liste tutan olumlu taraflarını ön plana çıkaralım.

Daniel Craig, hem iyi hem de kötü adam rollerine rahatlıkla bürünmesini sağlayan nötr ve soğuk yüz ifadesiyle, kimin neyi niçin yaptığını anlamamanın epey zorlaştığı iki binlerin puslu havasını solurken yalpa vuran yeni nesil Bond için biçilmiş kaftan olduğunu, *Skyfall*'daki performansıyla gözler önüne seriyor. Başarılı İngiliz aktöre, M rolünde seyircinin alıştığı üzere Judi Dench, Silva rolünde İspanyol sinemasından Hollywood'a transfer olan Javier Bardem, hükümet görevlisi Mallory rolünde de Ralph Fiennes eşlik ediyor. Ralph Fiennes, *Skyfall*'un Craig ile tekrar artışa geçen İngiliz havasını güçlendiriyor. Naomie Harris, gözü pek, becerikli ve güzel saha ajanı Eve karakteriyle, Berenice Marlohe ise femfatal Severine olarak Bond kızları kontenjanını başarıyla dolduruyorlar. MI6'in teknoloji uzmanı emektar Q yerine gelen yeni yetme bilgisayar dâhisi olarak Ben Whishaw'ın, yarı çocuk yarı adam tavırları ortama renk katıyor.

Soğuk Savaş'ın Süper Kahramanı

2. Dünya Savaşı'nda Kraliyet Donanması'nın haber alma bölümünde çalışan ve edindiği tecrübeleri edebiyat alanında

büyük bir beceriyle kullanan İngiliz yazar Ian Fleming'in 1953 tarihli romanı *Casino Royale*'in başkahramanı olarak ortaya çıkan MI6 elemanı James Bond, kısa sürede özellikle İngilizce konuşulan ülkelerde büyük ilgi uyandıran bir kurmaca karaktere dönüştü. Fleming, hayatını kaybettiği 1964 yılına kadar, James Bond etrafında örülü 12 roman ve 2 öykü kitabı yayımladı. Usta yazarın, eserlerinin film haklarını Eon Production şirketine satmasıyla, James Bond'u küresel bir popüler kültür figürüne dönüştürecek sürecin de temelleri atıldı. Fleming'in altıncı Bond romanı olan *Dr. No* (1958), Terence Young'ın yönettiği ve henüz pek tanınmayan genç İskoç aktör Sean Connery'in 007 rolüyle bir anda şöhretin zirvesine oturduğu bir yapımla 1962'de beyaz perdeye aktarıldı.

Tüm dünyada büyük beğeni toplayan *Dr. No*'nun elde ettiği başarı, Bond serisinin en iyi filmlerinden biri sayılan ve bir kısmı İstanbul'da geçen *Rusya'dan Sevgilerle* (*From Russia with Love*, 1963) ve diğer filmlerle devam etti. Uluslararası politika ve istihbarat faaliyetlerinin, liderliğini ABD'nin üstlendiği ve liberal demokrasi ile serbest piyasa ekonomisi üzerinde yükselen Batı merkezli özgür dünya ile Sovyetler Birliği'nin başını çektiği sosyalist ülkelerden oluşan cephe arasındaki rekabetin çerçevesini çizdiği Soğuk Savaş sistematığı içerisinde aktığı bir dünyanın ürünüydü James Bond. İki kutbun iki süper gücü ile onların uyduları konumundaki küçük devletler ve müttefikleri konumun-



daki orta güçlerin istihbarat örgütlerine bağlı casusların dünyanın dört bir yanında sürdürdükleri kıran kırana ama kuralları da belli bir yarışın adıydı istihbarat. Nitekim ilk Bond filmi olan *Dr. No*'nun ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki hegemonya mücadelesinin doruk noktası sayılan Küba Füze Krizi'nin yaşandığı 1962 tarihli olması şüphesiz tesadüf değildi.

ABD'nin CIA, Sovyetlerin de KGB ile temsil edildiği casusluk oyununda MI6, süper gücün en hayati sırlarını paylaştığı kardeş örgüt konumunda, Batı cephesinin öne çıkan aktörü rolünü canla başla oynuyordu. Her ne kadar Britanya, 2. Dünya Savaşı sonrası sömürgelerinin bağımsızlıklarını kazanmasıyla imparatorluğunu kaybetmiş ve kendisinden boşalan yeri dolduran Anglo-Sakson kardeşi ABD'nin büyük patronluğunu kabullenmek zorunda kalmışsa da, zaman zaman onunla güç savaşına girmekten de kaçınmıyordu. Özellikle Ortadoğu'da o olmadan oyun kurulamayacağını her fırsatta tüm muhataplarına göstermekten geri durmayan Britanya, istihbarat dünyasında da CIA'in

yardımcısı gibi görünmemek için yeri geldiğinde tek başına oyun kurmaya yöneliyordu. CIA-MI6 arasındaki bu dost ya da kardeş rekabeti, süper kahraman 007'nin yeri geldiğinde CIA ajanlarının dahi hayatını kurtarması ve çığrından çıkmış olayları sonuca bağlaması şeklinde Bond filmlerine de yansiyordu. Sırasıyla Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore ve Timothy Dalton'ın canlandığı Soğuk Savaş Bondları, sadece Sovyetlerin gizli servisi KGB ile değil, kişisel hırsları için dünyayı ele geçirmeye çalışan, ideolojiler üstü yarı kaçık ve kötücül tiplerin de şerinden insanlığı kurtarıyorlardı.

Post-modern Zamanların Yeniden Doğan Ajanı

Doksanlara gelindiğinde, Soğuk Savaş'ın Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla sona erip ABD'nin tek süper güç olarak rakipsiz kaldığı ve ortalığa tek başına çeki düzen vermenin tadını çıkardığı bir uluslararası sistemin şaşkınlığı ortamı kaplamıştı. Fleming'in yarattığı Çift Kutuplu Dünya'nın kahramanı için artık Yeni Dünya Düzeni'ne yarasız hikâyeler yazmak gibi bir meydan okuma bekliyordu senaristleri. Pierce Brosnan'ın canlandığı yeni dönemin ilk Bond'u, böylesi bir ortamda hal ve davranışlarıyla biraz Amerikanvari kaçıyor ister istemez. Uluslararası sistemdeki bu değişimin Balkanlar ve Kafkaslar'da kanlı patlamalar yol açtığı doksanların Bond'unun düşman yelpazesi, İstanbul'u

havaya uçurmak isteyen enerji baronesinden Britanyalı medya patronuna uzanan yeni kötü tiplmeleriyle, post-modern zamanların ruhunu sindirdiği ve kimlik krizini çözdüğü mesajını gönderiyordu dünyaya.

Yirmi birinci yüzyıl, her şeyin altüst olduğu ve kimin gerçekte neyi temsil ettiği ve nerede durduğunun netliğini büyük oranda yitirdiği zamanlara tekabül ediyor. Bu karmaşanın en yoğun hissedildiği alanlardan biri de istihbarat dünyası. Kraliçesinin hizmetinde ülkesine fedakârca hizmet eden Ajan 007, bu kaygan zeminde artık daha sofistike ve daha insani olmak zorunda. Daniel Craig'in ilk Bond deneyiminde, 007'nin insanileşme eğiliminin ilk sinyalleri de verilmişti. *Casino Royal*'da aşık olan Bond, *Quantum of Solace* ile sevdiğinin intikamını alırken aynı zamanda aşk acısı çekiyordu. ABD'nin yakın dönemde Afganistan ve Irak'ta açtığı cephelerden evlerine geri dönen askerlerin medyaya yansıyan ruhsal travmaları, sinemadaki bileği bükülmez Batılı kahraman imajını ciddi bir erozyona uğratmıştı. Bond'un *Skyfall*'daki örselenmişliği ve kırılmışlığı, ülkelerinin güvenlik yapılarında görev alan insanların, bütün cesaret ve becerilerine rağmen, fiziksel bütünlüklerini koruyabilseler de zihinlerindeki keskin iç ve dış bükülmelerden kaçamadıkları gerçeği ile de dirsek temasına giriyor.

Öksüz ve yetim olduğunu öğrendiğimiz Bond'un, annesi yerine koyduğu M ile arasındaki öfke-sevgi bağını iyiden iyiye açığa

çıkararak *Skyfall*, bu bağlamda Freudçu okumalara imkân verecek şekilde katmanlaşıyor. Bond'un İskoçya'nın kuzey düzlüklerindeki baba ocağına yolculuğu, adeta pek hatırlamak istemediği hüzünlü çocukluğu ile yüzleşmesini temsil ediyor. Bond'un İskoçyalılığı ve onun Britanya'ya yani doğduğu toprakları da kapsayan büyük vatana duyduğu sevginin altının bu kadar kalın çizgilerle çizilmesi ise Britanya'nın bütünlüğü ve Britanyalı üst kimliğine incelikli bir destek niteliği taşıyor. İskoçya'da 2014 sonbaharında Britanya'dan ayrılıp ayrılmama konusunda bir referandum düzenleneceği göz önüne alındığında, *Skyfall*'daki bütün bu siyasal referanslar daha da anlam kazanıyor. Bond filmlerinin sadece birer popüler kültür ürünü değil zamanın ruhunu aktaran siyasal alt-metinlerle örülü ciddi eserler oldukları gerçeği, aksiyon ve macera sarmalı içinde incelikle ve ustalikle göz kırıyor.

SKYFALL

Yönetmen: Sam Mendes

Senaryo: Neal Purvis, Robert Wade, John Logan

Oyuncular: Daniel Craig, Javier Bardem, Naomie Harris

Yapım: İngiltere, ABD, 2012, 143 dk.

Vizyon Tarihi: 2 Kasım 2012



ŞİŞEDEKİ GİBİ DURMAYAN UZUN HİKÂYE

NESLİHAN DEMİRCİ

Sinemadaki edebiyat uyarlamaları bir beklentiye de beraberinde getirir: Filmin kaynak metinle irtibatı. Sanki filmin gömleği daha doğmadan biçilmiştir; biz okur-seyirciler, hafızamızdaki senaryoya satırı satırına uymasını isteriz. Halbuki edebiyat kurgusuyla film senaryosu farklı düzlemlerin metnidir ve bir edebiyat eserini beyaz perdeye aktarmak, düzlem değiştirmek anlamı-

na gelir. Hele kaynak metin bir hikâyeyse, yazar muhatabına doldurulacak boşluklar bırakmıştır, anlatım olabildiğine kristalize- dir; yönetmenin kendi inisiyatifiyle feda edecekleri ve ekleyecekleriyle kuracağı sinema dilinde yine elini kolunu bağlayan, metnin kendisidir. Bu yüzden bazı yönetmenler edebiyatın dikenli tellerle çevrili gül bahçesinden uzak dururlar. Zaten asıl mesele, klişe ifadeyle filmin kitaba “sadık kalması”ndan ötede bir yerde duruyor; iki

eser arasında özlenen bu uyum kurulsa da her zaman yeterli olmuyor.

Senaryo açısından bakınca *Uzun Hikâye*, dayandığı edebiyat metnine handiyse “okuyormuşuz” etkisi bırakmak istercesine bağlı görünüyor. Yönetmenin gözden çıkardıkları ve sekanslara taşıdıkları yerli yerinde. Hatta metinde yer almayan, Ali’nin Nun Suresi’nden bir ayetle gözdağı verdiği ve kalemni silah gibi kullandığı türünden sahneler, filmin artı hanesine yazılıveriyor. Asıl soru şu: Senaryoyla metnin bu denli sıkı fıkılığı okuduğumuzun tadını damağımızda hissettiriyor mu? Yoksa yönetmen metnin suskunluğunu fazladan kurduğu cümlelerle mi dolduruyor? Filmin niçin şisedeki gibi sakin durmadığına bir bakalım.

Uzun Hikâye, “Zalimin zulmü varsa sevenin Allah’ı var.” mottosu üzerine kurulmuş bir melodram. Ezen ve ezilenlerden müteşekkil bir dünyada adalet için didinen “iyi insan” modelini sunan, tipik bir baba-oğul hikâyesi çerçevesine oturan filmi, hicret metaforu gibi farklı izleklerden de okumak mümkün.

Aşkın kuvvetiyle akasya ağacını söküp yerine çam diken delikanlı; saka kuşu, küpe çiçeği, mızıka gibi ufak şeylerle ve tabii illa Remington marka daktilosuyla hayata tutunan yalnız adam; hikâyeler başlatan, hikâyeler bitiren trenler; âşıkları kavuşturan köprüler; dere kenarında dertleşen gençler, Mustafa Kutlu evreninden filme taşınan can alıcı alametifarikalar. Bütün bu unsurlar asıl hikâyenin tadını duyurmaya yetiyor mu? Sinema böyle bir misyon yüklenmeli

Senaryo açısından bakınca *Uzun Hikâye*, dayandığı edebiyat metnine handiyse “okuyormuşuz” etkisi bırakmak istercesine bağlı görünüyor. Ama asıl soru şu: Senaryoyla metnin bu denli sıkı fıkılığı okuduğumuzun tadını damağımızda hissettiriyor mu?

mi diye sorulacak olursa, yönetmenin bir edebiyat metninden yola çıkarken onun kendinden menkul gücünü/etkisini hesaba kattığını göz ardı etmeyelim.

Filmi metinden uzaklaştıran, okuru eli boş gönderen iki talihsizlikten söz edilebilir: İlki, bile isteye yapılan oyuncu tercihi; diğeri, metnin filmde ihmal edilen fikri arka plânı. Ana karakterlerin popüler figürlerden seçilmesi naif bir hikâyenin bir gişe filmine evrilmesinin yolunu açıyor. Her daim “yıkılmadım ayaktayım” modunda, aşırı coşkunluklarıyla sahneyi “fazla” dolduran bir Ali ve bir türlü azize mertebesiyle bağdaştıramadığımız, partnerine inat, donuk duran bir Münire izlemek zorunda kalmasaydık eserin ruhuna daha mı çok nüfuz ederdik diye soruyoruz ister istemez.

Yazarın kaleminden çıkan *Uzun Hikâye*, romantik renginin yanında eleştirel ve gerçekçi bir zemine oturmasına rağmen filmde siyasi göndermelerden kastı mahsusayla kaçınılarak -belki de bu yüzden- masalsı öğelere dümen kırılıyor. Halbuki filmin vizyona girdiği günlerde yazılanlar da ele ve-



riyor ki Nurettin Topçu'nun İsyân Ahlâkî'nı idrak etmeden Mustafa Kutlu'nun sosyal adalet arayışını, toplumdaki haksızlığa duyduğu isyanı anlamak mümkün değil. Ancak o zaman Ali'nin her defasında bıyık altından gülererek "Benim sadece lakabım sosyalist." diye dile getirdiği ironisi anlam kazanır. Anlaşılan, Topçu'nun fikirlerine de Kutlu'nun hikâyeciliğine de gayet vakıf olan Osman Sınav, filmin temel meselesinin, masal atmosferinin buğusu ardında kalmasına göz yumuyor.

Kitaptaki serencamın aksine mutlu sonla biten film, iyimser rengeyle kimi yerlerde muhatap kitlesini de ısıkılıyor. Babasını film boyunca eleştiren Mustafa'nın -çekeceği çileyi bile bile- babasının yolunu izleyerek

evleneceği kızı kaçırdıktan sonra müstakbel eşiyle beraber eski bir vagona yaşayabileceklerine, bugünün ancak sosyal medyada görünerek var olabilen gençlerini nasıl ikna edilebilir?

UZUN HİKÂYE

Yönetmen: Osman Sınav

Senaryo: Yiğit Güralp

Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu,
Tuğçe Kazaz, Ushan Çakır

Yapım: Türkiye, 2012, 126 dk.

Vizyon Tarihi: 12 Ekim 2012

Şimdi her yerde!



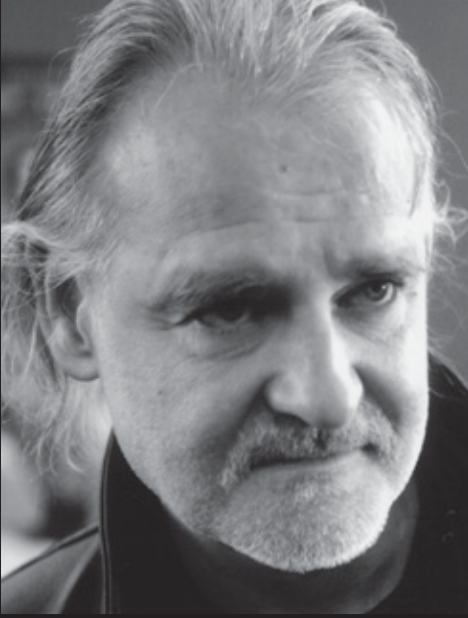
“YEDİNCİ SANAT” VE “YEDİNCİ GÜN” ÜZERİNE: **SON VE BAŞLANGIÇ ARASINDA TARR, TRIER VE HANEKE**

ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

Godard’ın meşhur bir sözü vardır, “Sinema, Griffith ile başlar, Kiyarüstemi ile sona erer.” Esasen Kiyarüstemi’nin “son” değil “başka” bir geleneğin devamı olduğunu düşünüyorum ama konumuz Kiyarüstemi değil, daha çok Godard’ın gördüğü ve Kiyarüstemi’yi de eklediği “son” a, sinemanın sonuna, bu sonun bağlı olduğu diğer sonlara ve belki de doğrudan “son” söylemine ilişkin. Batı düşüncesi Hegel’den beri sürekli son’lardan söz eder oldu; sanatın sonu, tarihin sonu,

insanın sonu. Hıristiyanlığın yanı sıra eleştirisini aynı ölçüde metafizik felsefeye ve Hegel’e de yönelten Nietzsche ise başka bir sonu, “Tanrı’nın ölümünü” ilan etti ve “baş” a nasıl dönülebileceğini gösterdi, insanlarla tanrıların birlikte yaşadıkları o mutlu zamanlara, sanat yoluyla yeniden ve yeniden yaratılan dünyaya, geçmişe ve geleceğe. Bu yüzden Godard’ın cümlesini değiştirerek şöyle söylemeyi tercih ederim: “Sinema Griffith ile başladı ve Bela Tarr ile sona erdi”.

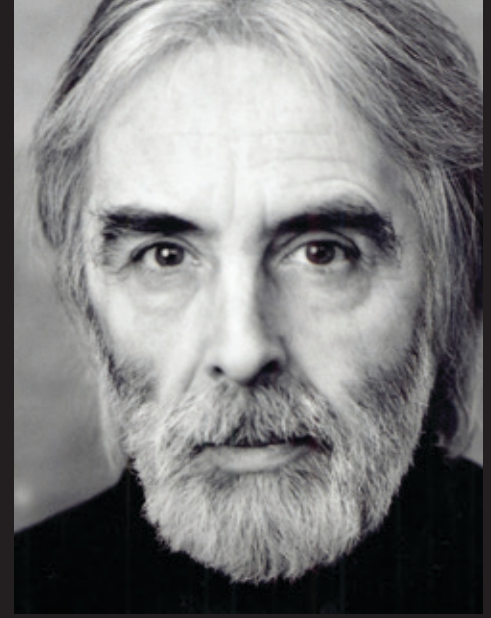
Bela Tarr’ı ve *Torino Atı’nı* (A torinói ló, 2011) sinemanın “son” u için yeterince görkemli bir kapanış olarak görmeyenler



Bela Tarr



Lars von Trier



Michael Haneke

bulunabilir. Ancak bu film hem umutsuzca Nietzsche'ye adanmış hem de Nietzsche'yi tersyüz eden ve Tarr'ın onunla birlikte sinemayı bıraktığını ilan ettiği film. Ve ironik olarak "son"u başa döndürmeye çalışan, insana ve sanata "yedinci gün" diyen Nietzsche'yi de kendi ilan ettiği son'a dâhil eden Heidegger eleştirisinden bakıldığında, *representantion* [temsil] yoluyla metafizik felsefeye eklenen sanatın ve -o dile getirmese de yedinci sanatın, sinemanın-sonuna ilişkin yeni bir söylemle ilişkili.

Torino Ati'ni Atlas Sineması'nda, yönetmenin de katıldığı ve filmden sonra soruları cevapladığı gösterimde izlemiştim. Yönetmen, filmi izlemeden önce de duyduğumuz "sinemayı bıraktığı" bilgisini yineledi. Orada sormadığım ve beni uzun süre meşgul eden sorunun/itirazın –"fakat Nietzsche hayatı olumluyordu!- cevabının, aslında so-

Batı düşüncesi Hegel'den beri sürekli son'lardan söz eder oldu; sanatın sonu, tarihin sonu, insanın sonu. Hıristiyanlığın yanı sıra eleştirisini metafizik felsefeye ve Hegel'e de yönelten Nietzsche ise başka bir sonu, "Tanrı'nın ölümünü" ilan etti ve "baş"a nasıl dönülebileceğini gösterdi.

runun kendisinde gizli olduğunu anlamam başka Avrupalı yönetmenlerin filmlerinden sonra mümkün oldu, Lars von Trier'in *Decal* (*Antichrist*, 2009) ve *Melankoli*'si (*Melancholia*, 2011), Michael Haneke'nin *Be Yaz Bant* (*Das Weisse Band*, 2009) ve *Aşk*'ı (*Amour*, 2012). Bu listeye belki "bir açıdan" Alexandre Sokurov'un *Faust*'unu (2011) da eklemek gerek.

[Torino Atıhem umutsuzca Nietzsche'ye adanmış hem de Nietzsche'yi tersyüz eden ve Tarr'ın sinemayı bıraktığını ilan ettiği film.](#)

Hem kullandıkları görsel dilleri farklı hem de görünürde meseleleri ayrı olan bu yönetmenleri birlikte düşünmemi mümkün kılan ve onları *Torino Atı*'na bağlayan önemli bir bağ var. Bu bağ sanat ve felsefe ilişkisinin yanı sıra garip bir şekilde Batı'nın neredeyse bütün entelektüel tarihine ilişkin ikili gerilimlerle besleniyor: Hıristiyan teolojisini mümkün kılan "masumiyet ve kötülük", Yeniçağ'da Hıristiyanlığı yıkmaya çalışan Deist felsefenin baş belası "doğal kötülük ve inayet", tüm teodiseleri reddeden Kant'ın felsefesi ve romantiklerin "iyi şeytan"ı. Ve yirminci yüzyılda bu çözgünün ucunda Adorno'nun "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır"ını yahut Arendt'in "kötülüğün bayağılığı"ını görmek mümkün. Bu gerilime basitçe "kötülük problemi" diyebiliriz, ancak kötülüğün karşısının "iyi" değil "masumiyet" olduğunu unutmadan. Zira Platon'dan Plotinus'a iyi, var olmakla, kötü ise "yokluk, kemâlin (enteléchia) eksikliği" ve dolaylı olarak dünya, madde ve bedenle ilişkilidir. Oysa Hıristiyanlık, devraldığı felsefe geleneğini "iyi"nin yerine "masumiyet"i koyarak değiştirir: "Eyüb soru ise İsa cevaptır". Hıristiyanlıkta değişen budur, zira Voltaire'nin dediği gibi,

"eğer var olan her şey iyiye ilk günaha da yer yoktur". Buradan rahatça devam edebiliriz, "o halde, Cevaba, İnyete yani İsa'ya da".

Kötülük Meselesi

Kötülük meselesi özünde teolojik ya da felsefidir, zira esasen dünyanın bir bütün olarak "anlaşılabilirliği" hakkındaki bir sorundur. Nitekim Hegel şöyle der: "dünyanın aynı zamanda akla uygun olduğuna ilişkin büyük sanı, felsefe tarihine gerçek ilgisini veren ilk şeydir. Bu, farklı biçimde de olsa "Tanrısal İnyete" güvenden başka bir şey değildir." Bu, şöyle demenin başka bir yoludur: "kötülük dinden de felsefeden de daha kökenseldir, hatta Hıristiyanlık bizzat kötülük meselesi için makul bir çözümdür". Peki ya sanat? Hegel zaten kendi çağında sanatın kavrama ve felsefeye dönüştüğünü, dolayısıyla da sona erdiğini söylüyordu. Oysaki şiirin/sanatın yaptığı sınırdaki durarak paradoksa işaret etmek, soruları çoğaltmak, çelişkileri yok etmeden biçimlendirmek ve belki de yeni gerilim unsurları bularak onu dillendirmektir. Bu özellikle sinema için böyle olmalı. Sanat felsefe ve din gibi masumiyet, günah ve inayet gerilimini yok etmeye çalışmaz, "bütün mesele, olmak veya olmamak" değil, olmak ve olmamaktır."

Trier ve Haneke sinemasının bir çeşit gerilimi tırmandırdıkları doğru. Ancak onlar gerilimi sanatın dili olarak kullanıyorlar, yani

masumiyet ve kötülük arasında yeni gerilim ve hakikatler üretmek yerine sanatı araç-sallaştırarak hem sanatın hem de izleyicinin masumiyetine saldırıyorlar. *Beyaz Bant*, filmde, hiç de masum olmadıklarını bildiğimiz çocukların koluna masumiyet simgesi olarak takılan beyaz bantın kendisi gibi “bir film olarak” masum olmadığına en büyük simgesel kanıtına dönüşüyor ve izleyici, ortalıkta kol gezen “sebepsiz kötülüğün” film kadar kendi üzerine yıkıldığını da çok iyi hissediyor. Film için zaman olarak dinden sonra artık Aydınlanma ruhunun da yitirildiği I. Dünya Savaşı döneminin seçilmesi tesadüf değil. “Kötülüğün bayağılığı” için II. Dünya Savaşı’nı beklemek gerekecekse de bu ilk savaşın Modernizm’in iyimserliğini ve ahlâkçılığını sarstığı kesin. Haneke bu yüzden kendi tartıştığı kötülük için kendi yüz yılını değil onun sebebi olduğunu düşündüğü zamanlara geri dönüyor.

Trier ise *Deccal*’de, görünürde eleştirdiği Hıristiyanlığın doğa ve kadın ilişkisini Modernizmin akıl-doğa ilişkisine bağlamakla yetinmeyip doğrudan filmin diline uyarlıyor ve bu defa doğa ve kadın “izleyici”, ona tahakküm eden akıl ise film oluyor. Filmin etkisine ilişkin son, artık sadece bir anlamda tecavüz edilmiş kadın, doğa ve izleyici. Açıkça şunu demek istiyorum: bu iki yönetmen de neredeyse bütün sanatları bünyesinde bulunduran ve benzersiz bir simyacı olan sinemayla, yeni sorular sormak, çelişkiler üretmek yerine kavramda, “ide”de hareketsiz kalmakta, yani felsefe yapmaktalar. Do-

Şiirin/sanatın yaptığı sınırdan durarak paradoksa işaret etmek, soruları çoğaltmak, çelişkileri yok etmeden biçimlendirmek ve belki de yeni gerilim unsurları bularak onu dillendirmektir.

layısıyla da sınırdan durmak ve paradoksları dile getirmekten yani hakikatleri üretmekten ziyade onlara mim koymak peşindeler. Kulağa oldukça Platoncu, Aydınlanmacı ve hatta Hıristiyani geliyor mu?

Trier ve Haneke’yi bu şekilde düşünmenin insanı gülümseten bir tarafı var. Ancak bu ilişki, -Lacan’ın dile getirdiği- Kant’ın *Pratik Akılın Eleştirisi* ile ondan yedi yıl sonra yayımlanan -1795- Marquis de Sade’in *Yatak Odasında Felsefe*’sinin örtüşmesinden daha garip değil. Lacan, bununla her iki kitabın da “yasa”nın mutlak saflığına ulaşabilmek için duyumsal olanı -ve tabii estetik olanı- köreltmeye ilişkin bir önerme geliştirmeye çalıştıklarını söyler. Sade, genel olarak uyandırdığı tiksinti ve nefrete rağmen entelektüel söylem onu Aydınlanma’nın merkezi hedefi olan “maskeleri kaldırma” projesinin kahramanı olarak gizlice onaylar da. Tıpkı Trier ve Haneke filmlerine gösterilen tepki ve aldıkları ödüller gibi. Sade’in eserleri, başka herkesin hayal sınırlarını aşan radikal ahlâki kötülükle ilgilidir ve önceki dönemlerde doğal denilen kötülükleri ahlâki kötülüklerden ayırmak Modernite’nin anlamının

bir parçasıdır. Bir Aydınlanma kahramanı olmasının sebebi bu. Yine, onun eserleri, bedensel zevklere benzeyen doğanın bir öz yıkıma uğratılması ve doğanın alt edilmesi-ne yönelir. Sade'in eserini *Deccal* ile ilişkilendirmem bu yüzden tuhaf görülebilir. Ne de olsa Trier orada Nietzsche'nin *Deccal*'ini de çağrıştıracak şekilde Hıristiyanlığın ve metafizik felsefenin doğa eleştirisine benzer bir şey yapıyor görünmektedir.

Ancak dahası var. Sade, bunu felsefe yoluyla değil ama önemli karakterlerinden birine Juliette'e söylediği gibi "yazıda işlenecek bir suç denemesi" yoluyla yapar. Simon de Beauvoir'ın "Sade'in yazılarına ya da anlattıklarına maruz kalmanın onun eline düşmek kadar kötü" olduğunu söylemesi boşuna değil. Bir çeşit "anti-katharsis": "onun -doğanın- yaptığını yapacağım ama ona dış bileyeceğim, onu taklit edeceğim ama onu lanetleyeceğim!" Halen çok Platoncu, zira ideyi/arzuyla saflaştırmak için arzu nesnesinin kösnüllük yoluyla parçalanması, yok edilmesi, kurban edilmesi söz konusu. Sade, Platon'un ve ona eklenen Modern felsefenin mündemiç olduğu ancak görmek istemediklerini açığa çıkarıyor. Ancak bedenden kurtuluş, mesela "intihar" değildir. Belki buradan başka bir kötümser, Schopenhauer'a bağlamak gerek: "Eğer payımıza düşen sonsuz ızdırabı sonsuzca hak ediyorsak o halde intihar bizim için fazla iyidir. ızdırıp, yaklaşır ve aslında arzuyu reddetme imkânı sunar. Ama intihar, arzunun nesnesini yani bedeni yok

ederek bunu reddeder ki arzu parçalanmadan bir bütün olarak kalabilsin." Bu ifadeler bizi *Deccal*'in seyirciye yönelen mütecaviz dili kadar doğrudan *Melankoli*'nin sonuna da bağlamıyor mu? İntihar ederek arzuyu parçalamayı göze alamayan John'a karşılık Justine. Evet Trier'in Justine'i "Azize Justine" değil Sade'in *Justine*'idir. Bu yüzyılın Justine'i. Trier de Sade gibi "ide"nin peşinde çünkü, felsefenin ve Nietzsche'nin aksine ahlakın.

Bu iki yönetmenin sinema dillerini Sade'a ve ahlâkçılığa bağlamamın bir sebebi daha var. Sade, en önemli romanlarından olan *Justine*'i yazdığını "reddeder." Üstelik bu yalanlama, onun projesinin bir parçasıdır. Trier ve Haneke'yi ona bağlayan bağ, böylelikle belirginleşir; onlar filmlerine imza atmalarına rağmen insan, dünya, masumiyet, aşk ve insani ilişkiler gibi değersizleştirdikleri şeylere sanatı da dâhil ederler.

Buradan Tarr'a ve *Torino Atı*'na ve son'a geriye dönmemiz ve hızlıca ilerlediğimiz yolu adım adım bir kez daha geçmemiz gerek artık. Ancak yukarıda zikrettiğim Sokurov'u şimdiden yolculuğun dışında bırakarak. Zira Sokurov'un *Faust*'u kötülük meselesini Mephistopheles figürü üzerinden tartışarak yolunu diğerlerinden ayırıyor. Onun eseri, Goethe'den çok Minton'un *Mephistopheles*'ine ve hatta Valery'nin tamamlamadığı romanı *Benim Faust'um*'a yakın olsa da başka bir düğümlemenin/Auschwitz'den sonra da yazılabilecek bir şiirin peşinde. Çünkü bir şekilde Tarkovski'nin devamı ve

ahlâkçı değil. Sinemayla ve sanatla benzersiz çelişkiler, hakikatler üretiyor. Oysa *Deccal*'i Tarkovski'ye adayan Trier'in hedefi hem o filmde hem de *Melankoli*'de izleyicinin olduğu kadar şiirin/sanatın ve Tarkovski'nin de masumiyetidir. "Bir eleştirmenin" söylediği gibi, Tarkovski ve Trier arasındaki fark, iyimserlik ve kötümserlikle açıklanabilecek kadar basit değil. *Melankoli*'nin sonunda Sade'in "artık gözü açılmış" Justine'inin yaptığı ve "son"dan da kötülükten de korumayan "büyülü mağara", sanatın, izleyicinin, hatta bizzat Tarkovski'nin masumiyeti ve şiiri çünkü.

Film Yapmayı Bırakmak

Sokurov'un "büyülü mağarası"nın veya Tarr'ın itirafının tersine Trier ve Haneke'nin Nietzsche öncesi on sekizinci yüzyıl ahlâkçılığına geri dönmeleri ve bunun için farklı "son", kıyamet ve dekadans söylemleri üretmeleri ilginç bir çelişkiyi gündeme getiriyor. Yine de yedeğimizdeki soru şu: Tarr, bu iki yönetmenin göremediği yahut görmek istemediği neyi gördü ve sinemayı bıraktı? Soruyu başka türlü de sorabiliriz, son filmlerinin hepsinde irrite edici ve mütecaviz dillerine, bu dilin söyledikleri "kimse bizi özlemeyecek", "asli olan kötülüktür" olan bu iki adam halen neden "konuşuyorlar"? Hali hazırda sanat/film yaptıklarına göre dertlerinin Adorno gibi "Auswichtz'den şiirin/sanatın artık teselli veremeyeceği" olmadığı çok açık. Onları Sade'a ve on sekizinci yüzyılın aydınlanmacı ahlâkına bağ-

Decca'î Tarkovski'ye adayan Trier'in hedefi hem o filmde hem de *Melankoli*'de izleyicinin olduğu kadar şiirin/sanatın ve Tarkovski'nin de masumiyetidir.

lamam öncelikle buradan cesaret alıyor. Zira mesela Romantizm'in "iyi şeytan"ı ve hatta Nietzsche'nin sanatçısı bilinçli bir yıkımcıdır ve konuşmaya devam etmesinin anlamı, kötülüğün mevcut olmaması, aksine bunun yaşamaya muktedir olmayanlarca yaratılmasıdır. Sanatı mümkün kılan şey de budur, zira "olan" ile "olması gereken" arasında hiçbir arabuluculuk yoktur. Yaşam ve ahlâk uzlaştırılmaz. Nietzsche, yaşamın değersiz olduğu yargısının, yaşamdan ziyade onu yargılayanlar hakkında bilgi verdiğini düşünüyordu: "Sadece "artık değerim yok" demek yerine dekadanın ağzındaki ahlâki yalan şöyle der, "hiçbir şeyin değeri yok, yaşamın hiçbir değeri yok". " Burada ironik olan, Trier ve Haneke'nin bunu Nietzsche'nin açtığı yolla, "sanat"la ancak sanatı felsefeye ve daha kötüsü bir çeşit ahlâka dönüştürerek yapmaları. İşte tam burada *Torino Atı*'na geri dönmenin vakti.

Torino Atı, imgelerle değil kelimelerle açılır -gerçi perdedeki kelimelerin de birer imge olmadığını kim söyleyebilir ki: Nietzsche'nin delirmeden önce başına gelen trajik olayın

Trier ve Haneke gerilimi sanatın dili olarak kullanıyorlar, yani masumiyet ve kötülük arasında yeni gerilim ve hakikatler üretmek yerine sanatı araçsallaştırarak hem sanatın hem de izleyicinin masumiyetine saldırıyorlar.

anlatımıyla. Nietzsche, yürümekte diremediği için sahibi tarafından kırbaçlanan bir atı kurtarmak için atılır ve ata sarılarak onu korur. Aynı zamanda yaralandığı bu olaydan sonra evinde günlerce ateşler içinde ve bilinçsizce yatar. Kendine geldiğinde yanındaki annesine sarılarak “son” cümlelerini söyler: “Anne, ne kadar aptalmışım!”. İlk sahne böylece Nietzsche’nin sarılarak kurtardığı atla açılır. Atın ve sahibinin eve dönüşü ile. Ve sonrasında “yaşam” denen “hava, ateş, toprak, su” veya “yemek, içmek, hareket etmek, giyinmek, uyumak”ı seyrettiğimiz “altı gün”. Her şey yaratılıştaki gibi basittir, eşyalar, yiyecekler, aletler. Bir de “oğul” yoktur bu filmde “baba, kız ve at” vardır. Yani ne baba ve oğul arasındaki teolojik göndermeler ne de bir iktidar çekişmesine yol bulmayacağımız gibi “bir eş” olmadığı için cinsellik, aşk, arzu ya da yaşamın/varoluşun devamına ilişkin bir yol da bulamayız. Ancak bir “kıyamet” değildir bu, belki daha çok bir anti-yaradılış hikâyesi, “altı gün”de yaratılan dünyaya yakışır bir veda.

Yedinci gün önemlidir oysa: “insanda yaratılan ve yaratılan birleşmiştir, insanda malzeme, kırıntı, fazlalık, çamur, kir, saçmalık, karmaşa vardır. Ve yine insanda yaratıcı, biçim verici çekiç sertliği, “seyircilik tanrısalılığı” ve *yedinci gün* vardır” der Nietzsche. “Yedinci gün”, yaşamın onaylanması, insanın onaylanması ve bunun sanat yoluyla yapılmasıdır.

O zaman Nietzsche’nin “son” sözlerinin anlamını ve Tarr’ın sinemayı neden bıraktığını anlarız: o at, bizzat onaylanan “yaşam” ve bu onaylamanın yolu olan “atın yürüyüşü” yani “sanat”tır. Son söz, başka bir anlama bürünür, bu onaylamaya ilişkin başka bir bilince, “anne, ne kadar aptalmışım!” Ancak sonraki deliliğin sessizliği Nietzsche’nin bu bilincini dillendirmez. Bunun için Heidegger’i beklemek gerekecektir. İronik bir şekilde sanatın “altıncı devresine” Nietzsche’yi dâhil eden, metafizik felsefeye içkin olan nihilizmle olan bütün savaşına rağmen, yaşamı bu türden bir onaylamanın onu nihilizmin “son” temsilcisi yaptığını söyleyen Heidegger’e. Tanrı’nın ölümünden sonra dünyayı bir sanat eserine, insanı da sanatçıya dönüştürmek isteyen Nietzsche bu şekilde metafizik felsefeye bağlı batı sanatının da son görkemidir. Tarr’ın sinemada fark ettiği budur. Godard’ın fark ettiğiyle aynıdır bu yüzden, “bir sanat olarak sinema”, yaşamı onaylamanın ve İnyet’in yolu olarak sona ermiştir. Zira Nietzsche’nin yaptığı gibi dünyayı ebediyen istemek ile ona “olağan dünyala-

rın en iyisi” demek yani “İnayet” arasındaki pek bir fark yoktur: oysa filmde olduğu gibi, yedinci gün, güneş asla doğmayacaktır.

Haneke'nin son filmi olan *Aşk'taki* “güvercin”in bu anlamda Nietzsche'nin sarılarak kurtarmaya çalıştığı “at”, yani olumlanan yaşamdan farkı yoktur aslında. Adına insan veya aşk da diyebiliriz. Nitekim orada da “son”, Tarr'ın filmindeki gibi yaşam denilen şeyin en minimal öğeleriyle gösterilir, özellikle de beden hareketleriyle. Ancak Anne ölmekte, güvercin ise inatla ve umarsız bir şekilde eve girmekte inat ederek yaşamı, bedeni, istenci ve arzuyu bir bütün olarak tutmaya çalışırlar. Oysa kırbaçlanan atı da, arzunun nesnesini yani Anne'ı da, yanlışlıkla “eve girmiş” güvercini de “kurtarmak” söz konusu değildir artık. Haneke'de Tarr'dan farklı olan, güvercinin aynı zamanda seyirci olmasıdır. Ve bu fark azim bir farktır. Tarr'ın anti-yaradılışında olmayan “aşk” yani yaradılış veya varoluş, yaşlansa ve anlamları değişse de -çünkü Hıristiyanî aşk varoluşla ve İnayetle eş anlamlıdır- bu çağın elinde kalan tek şeydir. Haneke doğrudan bunu hedef alır, seyircinin elindeki Nietzsche'nin “insanda var olan seyircilik tanrısallığı” da bu şekilde yok edilir ve Sade'in meşum ahlâkçılığına geri dönülür. Arzuyu/ideyi saflaştırmak adına yalnız aşkı değil, aşkın nesnesi olan bedeni de parçalamak ve imha etmek yetmez, arzunun kendisi de imha edilmelidir. Artık söz konusu olan Anne'ın bedeni kadar seyirciye, bu defa Sade'in “yazı yoluyla suç”u “sinema

yoluyla suç”a dönüşür, Georges'in boğduğu nefes, Anne'ın olduğu kadar seyircinin de nefesidir. Yönetmenin kendi filmi *Kurdun Günü* (*Le temps du loup*, 2003) için söylediği gibi: “Yüzeysel toplumumuz için bir film yapmak istedim. İşleri iyi olanlar için, rahatı yerinde olanlar için. Dünyanın sonunu uzaktan izleyenler için. Ve onların başlarına gelseydi nasıl hissederdiler, tadını vermek istedim.” Oysa Nietzsche “kötümser sanat diye bir şey yoktur” der, “sanat, olumlar; iş, olumlar”.

Trier ve Haneke, son'u artlarında sürüyecek bunu bir devamlılığa döndürmeye çalışırken ironik bir şekilde bu sonu hazırlayan sebeplerden yardım umuyorlar; Metafizik felsefenin nihilist karakterinden ve batıda metafizik düşünceden ayıramayacak denli sıkı bağlarla bağlı olan Hıristiyanlığın kötülük ve masumiyet geriliminden. Tarr gibi “anne, ne kadar aptalmışım!” diye-medikleri için. Öyle görünüyor ki Batı'da Heidegger'in kendisiyle açıldığını mustuladığı sanatın “yedinci evresi”, “yedinci sanat” yoluyla *Torino Atı*'nda artık doğmayan “yedinci gün”ün güneşi gibi “bir tür” sanat ve sinemada hiç başlamamış yahut “henüz düşünülmemiş” olmalı.



Yakın Plân Kiyarüstemi

Kiyarüstemi dosyasının ikinci bölümünde Lizbon Üniversitesi'nden Hajnal Király Kiyarüstemi'nin filmografisindeki belirgin olan rol yapma, çerçeveleme gibi öğeleri ve bunların Doğu ile Batı'ya özgü yorumlarını irdelerken, yönetmen Rıza Mirkerimi Kiyarüstemi'nin sinema dışındaki ilgileri üzerinden yönetmenin tabiatla ilişkisini, hayata bakışını kaleme alıyor. Sema Karaca Kiyarüstemi'nin şair Furuğ Ferruhzad'la olan irtibatını dile getirirken Aybala Hilâl Yüksel Kiyarüstemi sinemasındaki taşıyıcıyı tartışıyor.



HAJNAL KIRÁLY

38

ABBAS KİYARÜSTEMİ: DOĞU İLE BATI
ARASINDA BİR YOLCULUK

RIZA MİRKERİMİ

46

AHŞAP SANDIKLARIN SIRRI:
KİYARÜSTEMİ'YE BİR BAKIŞ VE EL
YAPIMI SANDIKLAR

SEMA KARACA

52

FURUĞ'DA ABBAS, ABBAS'TA FURUĞ

**AYBALA HİLÂL
YÜKSEL**

58

TAŞRADA MİSAFİR OLMAK

ABBAS KİYARÜSTEMİ

DOĞU İLE BATI ARASINDA BİR YOLCULUK

LİZBON ÜNİVERSİTESİ'NDE ARAŞTIRMACI OLAN HAJNAL KİRÁLY DOKTORASINI SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİNE DAİR ALTERNATİF SÖYLEMLER ÜZERİNE YAPTI. *KİTAP VE FİLM ARASINDA* İSİMLİ DOKTORA TEZİ 2010 YILINDA KİTAP OLARAK MACARCA YAYINLANDI. ÇEŞİTLİ DERLEMELER İÇİN ORTAMLARARASILIK, MEDYA-SONRASI ÇAĞ, YENİ DALGA AKIMLARI ÜZERİNE MAKALELER YAZAN VE KİYARÜSTEMİ SİNEMASI ÜZERİNE ÇALIŞAN KİRÁLY BU MAKALESİNDE KİYARÜSTEMİ SİNEMASININ BELİRGİN UNSURLARINI VE BU UNSURLARIN BATI VE DOĞU'YA ÖZGÜ YORUMLARINI İRDELİYOR.

HAJNAL KİRÁLY

“Kapılarımı seviyorum. Eski dostlar gibiler.”
(*Dostun Evi Nerede*'deki yaşlı adam)

Eleştirmenler, Akira Kurosawa'nın Satyajit Ray'in vefatından dolayı hissettiği kederin Abbas Kiyarüstemi'nin ortaya çıkmasıyla hafiflediğini söylemesini sıklıkla alıntılarmışlardır. İki yönetmen arasında yapılan karşılaştırmaların temeli ikisinin de Doğulu

geçmişlerinden ya da (Hollywood ve Avrupa Sineması'ndan sonra) Üçüncü Sinema ya da Dünya Sineması ortak paydasından çok daha öteye geçer: İkisi arasındaki benzerlik, son zamanlarda Cannes Film Festivali'nin yayımlarında gerçeğin orijinal bir şekilde çerçevesi şeklinde temsil edilen “belirli bir bakış” kategorisiyle daha alakalıdır. Çerçevesi -kapı eşikleri, kapılar, pencereler- bu yönetmenlerin filmlerindeki hikâyenin yapısal parçaları, anlatının belli

yönlerini vurgulayan sembolik motiflerdir (ve oryantal bezemeleri oluşturmadan da sorumludur), ancak Batılı seyirci için bunlar aynı zamanda hem film seyretme hem de film yapma sürecini konu olarak işleyen filmsel öz-bilinçliliğin formlarıdır. Kurosawa'nın filmleri resimsel, dramatik ve epik Japon geleneği ile Hollywood film türleri, Batı'ya özgü tablovari kompozisyonlar ve simgesel öyküler arasında mükemmel bir dengeyi sunar. Dolayısıyla, seyirci, İran'da filmler çekmesini engelleyen aşikâr politik nedenlerin dışında, Kiyarüstemi'nin -Doğu ile Batı'nın sadece kültürel olarak değil, coğrafi olarak da bulunduğu- Japonya'da çekilen son filminin aynı zamanda Kurosawa ve Japon filmlerine bir saygı duruşu olduğu şeklinde yorumlarda bulunabilir. Sebep ne olursa olsun, *Sevmek Gibi* (*Like Someone in Love*, 2012), Kiyarüstemi'nin çalışmasına yapısal olarak uyan, en başından beri filmlerinde mevcut görsel ve tematik parametrelerin hepsini bir araya getiren bir filmidir: rol yapma, iletişimdeki eksikliklerden doğan yanlış anlamalar, (çoğunlukla arabayla yapılan) yolculuk, kadın ve erkek, hepsi, maharetli bir şekilde çerçevelerde görünür kılınmış ve böylece Batı'nın (yanlış) yorumlamalarına açık kapı bırakmıştır.

Rol Yapma

Son iki filmi olan *Aslı Gibidir* (*Certified Copy*, 2010) ve *Sevmek Gibi*'de ana tema olarak işlenen kadın ve erkek arasındaki iliş-



Kirazın Tadı, 1997

Batılı yorumlar, modernist filmler bağlamında sıklıkla değinilen yabancılaşma ve iletişim problemleri arasında bir karşılaştırma yapmaya karşı koyamayabilir. Ancak Kiyarüstemi'nin filmlerindeki iletişimsizlik sosyal sınıfa özgü değildir; daha çok, insan iletişiminin evrensel bir özelliği olarak karşımıza çıkar.

ki bağlamında rol yapmak, Kiyarüstemi'nin filmlerinde tekrar tekrar ele alınan bir konudur. Bu konu, sinemasal temsil ve gerçeklik, özdeşünümsellik ile çok popüler bir konu olan Öteki'ye ilişkin sayısız Batılı yorumlamaların muhtemel nesnesidir. Ancak Kiyarüstemi, röportajlarda, Batı etkisinin

izlerinin filmlerinde görüldüğüne yönelik iddialar hatırlatıldığında ketum davranmıştır. Sinemayla ilgili yeni gerçekçilik, modernizm, Fransız ya da diğer Avrupalı yeni dalga akımlarıyla olan benzerliğini hiçbir zaman açıkça kabul etmemiştir¹. Aslına bakılırsa, Avrupa filmlerinde sıklıkla merkezde yer alan (ikizin, Öteki'nin ya da ikinci benliğin) estetik bir modeli olan rol yapma, Kiyarüstemi'nin filmlerinde o kadar merkezi değildir; daha çok insan doğasının organik bir özelliği, bir hayatta kalma aracı, (ne kadar beyhude olursa olsun) rüyaların gerçekleştirilmesiyle benliğin bir uzantısı olarak tezahür eder. Filmlerde, çoğu defa rol yapmanın arkasındaki sosyal mekanizmaların da iç yüzünü kavrarız: mesela, çocuk karakterler cezadan kaçmak için ya da yetişkinlerin takdirini kazanmak için rol yapmaya başlamışlardır. *Dostun Evi Nerede?* (*Khane-ye dust kodjast?*, 1987) adlı filmde okul çocuğu yetişkinlerin umursamazlığından dolayı arkadaşının evini bulma çabaları sonuçsuz kalınca nihayetinde (arkadaşımış gibi davranarak) okuldan atılmaktan kurtarmak için arkadaşının ev ödevini kendisi yapar. *Düğün Elbisesi* (*Lebassi baraye arossi*, 1976)'ndeki terzi çırağı, bir müşterinin yepyeni takım elbisesini bir Sihirbaz'ın şovuna katılmak ve birkaç

1 Mesela, Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami* adlı kitabında Kiyarüstemi'nin filmlerini Avrupa sinemasıyla "karşılaştırıyor". Londra, SAQI, Iran Heritage Foundation'ın katkılarıyla, 2005.

dakikalığına da olsa illüzyonistin "yardımcısı" olmak için bir geceliğine "ödünç alır". Benzer şekilde, *Yakın Plân* (*Nema-ye Nazdik*, 1990) da sadece "film içinde film" değildir, aynı zamanda ünlü İranlı yönetmen Muhsin Makhmalbaf imiş gibi rol keserek kendisinin ve diğer insanların hayatlarını "kontrol" etmeyi kısa bir süre için başaran, işsiz bir adamın varoluşsal buhranının da hikâyesidir. Bundan başka, *Zeytin Ağaçları Altında* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) adlı filmdeki küçük rol, genç adamın Tahire ile konuşmasına, hatta kendilerini gelecekte evli bir çift olarak hayal etmesine imkân tanır. Son olarak, rol yapmanın, *Aslı Gibidir* adlı filmde işlenen gerçeklik ve kurgu ilişkisi konusunu açık bir şekilde ortaya koyduğu iddia edilebilir ancak şu da bir gerçektir ki rol yapma, kadın-erkek ilişkilerinin doğal bir koşulu ve yanlış anlamaların bitmez tükenmez kaynağı olarak ortaya çıkar.

Yanlış Anlamalar

Batılı yorumlar, modernist filmler bağlamında sıklıkla değinilen yabancılaşma ve iletişim problemleri arasında bir karşılaştırma yapmaya karşı koyamayabilir. Ancak Kiyarüstemi'nin filmlerindeki iletişimsizlik sosyal sınıfa özgü değildir; daha çok, insan iletişiminin evrensel bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Sözlü iletişim çoğunlukla evli çiftlerin jenerasyona ait problemlerini, eski ile yeni, geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı su yüzüne çıkaran, sosyal tabuları, travmaları gizleyen aralarla bölünmüştür.

Kirazın Tadı (*Ta'm e guillas*, 1997) adlı filmde, arabanın içindeki diyaloglar, önce şoförün uzun monoloğunun kolaylıkla cinsel bir teklife zemin hazırlama şeklinde yanlış anlaşılabilir olmasından dolayı, sonra da şoförün hem din hem de toplum tarafından yasaklandığı için doğası itibariyle “konuşulamaz” olan intihar etme meselesinde ikinci yolcusundan yardım istemekten söz etmeyi başardığında elektriklenir. Söz konusu diyaloglardaki gerilim, muhatap (sözlü ya da sözsüz) geri bildirimde bulunmadığından diyalogların monologlar olarak görünmesini sağlayan açılı/karşı açının yokluğu ile de vurgulanır. Bu çekim tarzı, Kiyarüstemi'nin kendi tarzını yansıtan bir imzası haline gelecektir. Sonunda, yaşlı adam, tahnitçi, şoförü anlar ve yardım etmeye söz verir. Bir başına seyahat eden ve çaresiz durumdakilerin hâlinde anlayarak onlara yardım eden yaşlı, bilge adam evrensel motifi Kiyarüstemi'nin eğitsel temalı ilk filmlerinden biri olan *Ekmek ve Yol* (*Nan va Koutcheh*, 1970)'da da mevcuttur. Bu filmdeki oğlan çocuğu, öfke saçarak havlayan bir köpekten kaçmak için yaşlı bir adamın arkasına saklanır. Bu sahne, sesini yetişkinlere duyurmak için verdiği çabaların sonuçsuz kalmasının ardından bu çocuğu aradığı eve götüren -“kapılar ve pencereler yapma” metaforik rolünü üstenen, böylece iletişim için fiziksel kanallar açan- yaşlı bir demircinin olduğu *Dostun Evi Nerede?* adlı filmde yeniden ortaya çıkar. Aynı empati, oğlan çocuğunun zeytinlikler arasında

Tahire'yi kovalamasını ve ikisinin *Zeytin Ağaçları Altında* filmindeki ilk -olduğu farz edilen- diyalog sahnesini takip eden yönetmenin gözünden yansıtılır. Erkek ve kadın arasındaki sözlü iletişim, (*On* (*Ten*, 2002)'daki kadın taksi şoförü ile onun ataerkil bir toplumun görüşlerini paylaşan oğlu arasındaki tartışmaları hesaba katmayacak olursak) *Aslı Gibidir*'den önce ya hiç gösterilmemiş ya da çok kısaca gösterilmiştir. Gösterilmiş olsa bile bu iletişim, halihazırda bahsedilen *Zeytin Ağaçları Altında* ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999)'deki gibi sınırlı ve çoklukla tek taraflıdır; bir monolog, “görüntüye methiye” şeklindedir. *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te, cep telefonunda sinyal olmaması ya da muhatapların -şehirdeki iş arkadaşlarının ve görünüşte ve metaforik olarak (nihayet hayattakilerle ölümler arasında bir “telekomünikasyon” için bir çukur kazan) “mezar kazıcılar”ın- cismen görünmemelerinden dolayı (inekten süt sağan) dilsiz bir kıza (Füruğ Ferruhzad'a ait) filmle aynı adı taşıyan şiirin söylenmesi, filme özgü eksik iletişim modelinin bir versiyonudur.

Erkek ve Kadın

Yukarıda da bahsedildiği üzere, Kiyarüstemi'nin filmlerinde kadınlar çoğu zaman görünür değildirler (tıpkı *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te ölüm döşegindeki yaşlı kadın gibi). Filmde herkes bu kadın hakkında konuşur, dolayısıyla kadın, filmin sanal ana



Sevmek Gibi, 2012

Kiyarüstemi, mümkün olabilecek en sade hikâye etme biçimi olan yolculuk temasını seçer. Karakter (çoğunlukla arabayla) bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuğun sonunda farklı bir (kendini) anlama seviyesine varmıştır.

karakteri hâline gelir), söz konusu kadınlar (*Deneyim*, (*Tadjrebeh*, 1973) ya da *Zeytin Ağaçları Altında* adlı filmlerde olduğu gibi) “bakışın suskun nesnelidir”. Anne ya da komşu kadın gibi yardımcı rollerdedirler ama asla yetkin bir rolde olmazlar. *Deneyim* adlı filmindeki fotoğrafçı dükkânında vitrine konan, çırağın yüzünü değiştirerek patronunu sinirlendirdiği, insan ebatlarındaki karton manken gibidirler. *On*’daki kadın taksi şoförü de “erkek” işi yapmasına rağ-

men bu edilgenlik büyüünden tamamen kurtulmuş değildir. Arabasında “mahsur kalmıştır”, seyirci onu arabanın dışında neredeyse hiç görmez: şoför, kadın yolcularının anlattığı hikâyeleri sadece dinleyen, dışarıdaki olaylara şahitlik eden bir seyircidir. Şimdi bahsedeceğimiz iki film de, erkeklerinki ile mukayese edildiğinde, kadınların simalarına, sözlerine ve davranışlarına yoğunlaşan bu şiirsel yönelmenin mantıksal devamı niteliğindedir. 2010 yapımı bir film olan *Şirin* (*Shirin*), kameranın 90 derecelik dönüşüyle, kadın seyirciyi yalnızca (feminist film teorisinin popüler kavramlarıyla yorumlanacak) filmsel ya da felsefi bir varlık olarak değil, aynı zamanda “dışarıdan” çaresizce seyreden, tarihi bir karakter olarak da afişe eder -tarihin savaşlar, vahşetler, kalleslikler ve cinayetler sonucunda nasıl erkekler tarafından yazıldığını gösteren *Şirin* efsanesi örneğinde olduğu gibi. Kiyarüstemi ilk kez bu filmde, onlardan oynamalarını talep etmeden oyuncularla -hem de çok sayıda oyuncuyla- çalışır. Söz konusu oyuncular, paradoksal bir biçimde, bir melodramanın anlatımıyla büyülenen ve “kendini kaptıran” seyircinin edilgenliğini canlandırır. *Aslı Gibidir*, kadın karakterini ötekiyle, bir erkek karakterle çıktığı ve gerçek ile sahte, önemli ile önemsiz hakkındaki fikirlerinin karşılaştırıldığı bir yolculukla “serbest bıraktığında” bir adım daha ileri gider. Kiyarüstemi’nin çalışmasında, sadece tematik olarak değil, aynı zamanda şiirsel olarak da paradigmatik bir değişime işaret eden birleştirici bir kadın bakış açısı göz

önüne alındığında (Koker Üçlemesi'nden sonra) *On, Şirin ve Aslı Gibidir* bir üçleme şeklinde düşünülebilir. Yakın plân çekimlerin gittikçe daha fazla tercih edilmesi vurguyu görüntülerin (manzara, uzaklıklar) sembolik yanından söz konusu üç filmdeki duygusal yoğunluğun sorumlusu olan anlatımcılığına kaydırır. Seyircilerin fiziksel tepkileriyle uğraşan, çağdaş, “duyular sineması” teorileri ile kusursuz bir şekilde uyumlu olan bu değişim, *Aslı Gibidir*'de yapay, çelişkili bir temsilde karşı karşıya gelir. Bilindik yolculuk teması ile çerçevelenen, anlamlamanın, önceki filmlerden Batı felsefesi ve sinemasına getirilen birçok derecesiyle oynayan bu film, kadın ve erkek bakışını birbirleriyle uyumsuz olarak sunar. Başka bir yerde de ileri sürdüğüm üzere bu, Kiyarüstemi'nin filmini, Godard'ın *Nefret (Le mépris, 1963)* ve Rosellini'nin *İtalya'ya Yolculuk (Viaggio in Italia, 1954)*'u gibi, erkek ve kadın arasındaki ilişkiye varoluşsal ve estetik bir boyut katan paradigmatik Avrupa filmlerinin “aslî gibi olan bir kopyası” kılıyor².

Yolculuk

Kiyarüstemi, filmlerinin çoğunda mümkün olabilecek en sade hikâyeye etme biçimi olan yolculuk temasını seçer. Karakter (çoğunlukla arabayla) bir yolculuğa çı-

kar ve bu yolculuğun sonunda -*Ekmek ve Yol*'daki gibi köpekle karşılaşma sahnesi hariç, görünürde çok fazla bir şey olmasa da- farklı bir (kendini) anlama seviyesine varmıştır. Bu niteliksel değişim, tipik bir İran sahnesinde, virajlarla tırmanılan ve selvi ağaçlarıyla çevrili bir yolla ya da yaların kullandığı zigzaglı patikalarla temsil edilir. Bunların daha çok iç yolculuklar ve ruhi manzaralar olduğu sıklıkla belirtilmiştir. Bu tarzın, *Kirazın Tadı* adlı filmde kesinlikle başarılı olduğu görülür: arabanın gezindiği yolun cehennemvari manzarası, kahramanın ruh halinin ve intihar plânının mükemmel bir yansımasıdır. Amerikan kovboy filmlerindeki gibi, büyük, efsanevi yolculukların taklitleri olmaktan uzak olan bu yolculuklar daha çok “minyatür” birer olgunlaşma hikâyesidir. Kiyarüstemi'nin filmlerinde her köşe başında insanın hayatını değiştiren bir tecrübe vardır ve sıradan bir eve dönüş yolculuğu bir maceraya dönüşebilir. Özellikle -*Deneyim* ya da *Ekmek ve Yol* gibi- eğitsel, kısa metrajlı filmlerde ve bu filmlerin sentezi olan uzun metrajlı *Dostun Evi Nerede?* adlı filmde çocuk kahramanlar yetişkinlerin hezeyan, keyfilik, yalnızlık ve iletişimsizlik dolu “gerçek dünyasına” kabul edilmek için bir çeşit kabul töreninden geçerler. Yetişkinler için bu yolculuk -*Kirazın Tadı* ya da *Hayat Devam Ediyor* adlı filmlerde olduğu gibi- arama ve keşfetme ile ilintilidir ve çoğunlukla, mesafe ile sembolize edilen manevi tecrübe ile eşleştirilir (mesela, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* filminde iletişim kurabilmek için

2 bkz. *World Cinema Goes to Italy. Abbas Kiarostami: Certified Copy (2010)*, Acta Universitatis Transilvaniae, Film ve Medya Çalışmaları, cilt 5 (2012), 55-70.

tepenin başına çıkmak ya da *Kirazın Tadı* filminde kurtulabilmek için önce bir yerde sıkışıp kalmış biri gibi hiç durmadan fasit daireler çizmek ya da *Dostun Evi Nerede?* adlı filmde arkadaşını aramak için dağ eteğindeki köyünde bir yukarı bir aşağı hareket etmek). Manevi tecrübe ile daha ilintilidir çünkü çoğu kez bu yolculuklarda kahraman fiziksel olarak aktif değildir; yolculuklar arabayla yapılır: hareket eden karakterler değildir ancak onların etrafındaki dünya, manzara, özneliğin modern bir sembolü, hareket halindedir. Çoğu zaman, arabalar sonsuz bir yolculukta, yalnızlığı saran dış bir kabuk olarak görünür, böylece, selvi ağaçlı bu metruk kır manzara-larına varoluşsal bir anlam katar. Yolculuk, *Hayat Devam Ediyor*'da (bu filmde, *Dostun Evi Nerede?* adlı filmin yönetmeni, şiddetli bir depremden sonra, filmin çekildiği yere dönüyor) ya da (evli çiftin muhtemelen, evlendikleri yere geri gittikleri) *Aslı Gibidir*'de olduğu gibi geçmişe uzanan bir zaman yolculuğuna dönüşebilir. Bu ikinci filmdeki geçmişe yolculuk tamamen hayali olabilir: şiirsel açıdan bu aslında ehemmiyet arz etmez, Kiyarüstemi'nin tartışmaya açık filmindeki birçok çerçeve, içinde sadece hikâyeye anlatan bir başka çerçevedir.

Cerçeveler

Kiyarüstemi çerçevelerini, katı bir İran film politikası ile Batı ve geleneksel fikirler ile değerler arasında kalmış bir toplumun dayattığı, kelimenin “kısıtlama” ya da “sı-

nırlandırma” manasını ifade edecek şekilde çekilenlerini bile sever. Bu durum, onun, arkaik bir kültürel geleneğin “içinde” kalmasına yardımcı olur, hatta onu Batılı etkilerin (kendisi çoğu kez, hafif müstehzi bir tavırla film izlemediğini iddia etmiştir) kafa karıştırıcı heterojenliğinden korur. Çerçeveler, ayrıca, en başından beri mevcut olup Kiyarüstemi'nin kariyeri boyunca sistematik olarak geliştirilmiş, zenginleştirilmiş ana temalar ve görsel şema ile, onun yapıtlarının organik karakterinden de sorumludur. Yukarıda ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı üzere, rol yapma, yolculuk, iletişimsizlik, farklı bağlamlarda ve görsel şiirsel sahnelerde tekrar tekrar ortaya çıkar. Fakat onun filmlerinde çerçeveler -pencereler, kapılar ve arabaların ön camları- bir motif dizgesine dönüşür. Bu motif dizgesi sadece İran'a özgü süsleme ve Orta Doğu geleneğinin (*Binbir Gece Masalları*'ndan da bildiğimiz üzere) hikâyeye içinde hikâyesi ile sınırlı kalmaz; aynı zamanda bu filmleri, çoğunlukla görsel sembolizmle ve özün temsili konusıyla ilintili bir Batılı anlam-yüklemeye de açık kılar. Bu ise söz konusu filmlerin sanat filmleri gösteren Avrupa sinemalarındaki başarısını açıklar. Sinema seyircisi, aynı zamanda tanıdık görünmekle birlikte orijinal ve “egzotik” olana duyduğu açlığı giderir.

Koker Üçlemesi'nin ilki *Dostun Evi Nerede?* Kiyarüstemi'nin filmlerinde çerçevelerin farklı işlevlerinin güzel bir sentezidir. Filmin en başında açılan kapı sadece öğretmenin sınıfa girişini göstermekle kalmaz; aynı za-

manda imgeyi açarak bizlerin de hikâyenin içine “girmemize” müsaade eder. Film boyunca, pencereler ve kapılar ya iletişim kanalları ya da bir diğer bilgi ve irfan seviyesine geçişleri ifade eden eşikler olarak işlev görür. Bunlar aynı zamanda dışarı ile içeri, gelenek ile yenilik arasındaki bağlantılar olarak ortaya çıkar. Gelenek ile yenilik arasındaki bağlantı eski, ahşap kapıları demir olanlarla değiştirme işi ile metaforik olarak temsil edilir mesela. Küçük oğlan çocuğunun, köyün bütün kapıları yapan yaşlı demircisiyle yaptığı sembolik gezinti, ışıklı pencerelerden güzel, renkli motiflerin yansıdığı boş, karanlık sokaklarda geçer. Bu sihirli fenerler hem bir çocuğun eski zaman masallarıyla şekillenmiş dünya tasavvurunu hem de karanlıkta sihirli imgelerin yansıtılması olarak görülen *cinematic apparatus*'un kökenini simgeler.

Sinemasal temsilin yeniden-çerçevesi olarak bir diğer metaforu arabanın ön camıdır. Bu metafor, *Hayat Devam Ediyor*'da, imgenin şeffaflığını (gördüğümüz gerçek olandır) ortaya koymakla birlikte aynı zamanda felaket ve metanet üzerinde kafa yorarken estetik bir mesafeyi de ifade eder. Söz konusu metafor, Kiyarüstemi'nin bütün yapıtlarında bir imza olarak mevcuttur, aynı zamanda git-tikçe giriftliği artmaktadır³. Mesela *On*'da,

3 Ön camın önemi ve bunun bakış ve “kanıt” ile olan alakası için bkz. Jean-Luc Nancy: *The Evidence of Film*. Abbas Kiarostami. Brüksel: Yves Gevaert, 2001, s. 66.

aracın ön camı dışarının manzarasını göstermez ama gerilim ve duygularla dolu bir feminen dünyaya karşı bir “içgörü” kazandırır. *Aslı Gibidir* adlı filmde bir pencere ve bir ayna gibi aynı şekilde hem saydamdır hem değildir: ön camda bazen ona yansıyan sokağın görüntüsünü ve bazen de dışarıyı, selvi ağaçlı bir Toskana manzarasını görürüz⁴. Bu çift işlev, film teorisinde iki ana paradigmaya tekabül eder. Bu paradigmalardan biri, keşif, muhafaza ve gerçekliğin gücü ile uğraşırken, diğeri ise kurgusal bir dünya yaratmada filmin sihirli imkânlarını vurgular. Daha önce bahsi geçen Godard ve Rosellini'nin filmlerinde olduğu gibi, *Aslı Gibidir*'de de bu iki bakış aynı zamanda kadınların ve erkeklerin gerçekliği nasıl görüp yorumladıkları arasındaki farklılıkla da ilintilidir. Çiftin yaşadığı gerilimlerin sorumlusu olan bu bağdaşmazlık, Batı'ya özgü bir diğer yorumlama değildir, alenen Kiyarüstemi'nin kendisi tarafından oluşturulmuş bir şeydir. Yönetmenin son üç filminde, Doğu, Batı ile sadece Batı'ya özgü bir (yanlış) yorumlama sebebiyle değil, aynı zamanda anlamın, aşkın ebedi mitiyle çoğaltılmış her seviyesinde buluşur.

(Tercüme: Hande Yavuz Topaç)

4 Agnes Petho'nun, “içerinin ve dışarının, gerçekliğin ve düşün birden çok katmanı” olarak ifade ettiği durum. bkz. *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, s. 169.

AHŞAP SANDIKLARIN SIRRI

KİYARÜSTEMİ'YE BİR BAKIŞ VE EL YAPIMI SANDIKLAR

CANNES FİLM FESTİVALİ'NDE ELEŞTİRMENLER HAFTASI BÜYÜK ÖDÜLÜ'NÜ KAZANAN *AYIŞIĞI ALTINDA (ZİR-E NOOR-E MAAH, 2001)* İLE İYİ BİR ÇIKIŞ YAPAN İRANLI YÖNETMEN RIZA MİRKERİMİ, KARIYERİNİN DEVAMINDA *BURADA YANAN BİR IŞIK VAR (INJA CHERAGHI ROSHAN AST, 2002)*, *ÇOK UZAK, ÇOK YAKIN (KHEİLİ DOUR, KHEİLİ NAZDİK, 2005)*, *BU KADAR BASİT (BE HAMİN SADEĞİ)* VE SON OLARAK DA *ŞEKER TANEŞİ (YE HABE GEHAND, 2011)* FİLMLERİNİ YÖNETTİ.

RIZA MİRKERİMİ

“Orijinal olan gözlerden gizli olur.”

Küçük Prens

Giriş

Kiyarüstemi'yi nasıl tanımalı? Kiyarüstemi daha çok saf sanata eğilimi olan bir sanatçı olarak tanınır. Bu sanat; sanatsal eserin

fonksiyonelliğinden ve faydacılığından uzak, şiirde olduğu gibi muhatabını aracı-sız olarak sanatın özüyle ilişkiye sokan bir sanattır. Bu yüzden Kiyarüstemi'nin faaliyetlerinin büyük bir çoğunluğu sinema ve fotoğrafçılığın gölgesinde ilerlemiştir. Aynı Japon haikularında olduğu gibi Kiyarüstemi de gölgeleri takip edilerek tanımlanabilir. Tıpkı *Kiyarüstemi'nin Yolları* filmindeki

ay haikusunda söylenildiği gibi. Bu gölgeler nelerdir, eğitim amaçlı filmler mi, belgesel filmler mi, reklâm filmleri mi, yoksa el yapımı ahşap sandıklar mı? Ben şahsen söze Kiyarüstemi'nin ahşap sandıklarından ve el sanatlarından başlamak isterim. Yani Kiyarüstemi'nin en kullanışlı olmasına rağmen gölgelerin ardında kalan eseri.

El Yapımı Sandıklarından Başka

Kiyarüstemi sorgulayan bir yönetmen olup sinemada görüntü dilini bulmak için çabalamaktadır. Edebiyatın sinemadaki etkisinin artmasıyla ortaya çıkan bu durum İran sinemasında bulunmamaktaydı. Kiyarüstemi'nin yapısalcılığının arkasında insanlık ve sevgi gizlenmiş olup yönetmen yaşama ümidini, tamamen kapalı ve hissedilemeyecek bir acayiplikle sunmaktadır. Bu bakış özellikle *Dostun Evi Nerede?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987), *Hayat Devam Ediyor* (*Zandagi ve digar hich*, 1992), *Zeytin Ağaçları Altında* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) üçlemesi başta olmak üzere son filmlerine kadar devam etmiştir. Peki, acaba Kiyarüstemi söyleyeceklerini gizli ve kapalı olarak mı söylüyor?

Öğrencilik yıllarıyla yetmişli yıllarda yapmış olduğu bazı resimlerinden konuların sadeliği ve bakan kişinin resmin ötesinde bir şeyler keşfettiği açık bir şekilde hissedilebilir. Konuları yollar, yol kenarlarında uzayıp giden tren rayları, dağların doruklarındaki ağaçlar ve yine hep ağaçlar olan resimler. Kiyarüstemi insan yüzüyle çok



Filmin kavramlarla olmasa da bizzat kendi olarak bize açtığı mesele, onu bir film kuramı içinde düşünmekten öteye yerleştiriyor ve felsefe-sanat, dolayısıyla da felsefe-sinema ayırımını belirsizleştiriyor.

fazla uğraşmıyor, sürekli tabiat ve tabiatın dört mevsimini insanlara göstermeye çalışıyor. Düz hatlar ve derinliksiz meydanlar. Her şey sade ve iki düz yüzey yan yana yer almaktadır bu resimlerde. Bu tür resimler İran resim sanatında oldukça yaygındır. Perspektifi ve derinliği olmayan bir meydan. Öyle ki, olayın meydana geldiği zaman ve mekân ile tabloda yer alan şeylerin yerleştirilmesi muhatabın kararına bırakılmış gibidir. Ama öte yandan arabesk çizgilerde gizlenmiş bir düzeni de takip eder ki bu rahat bir şekilde teşhis edilebilir değildir. Kiyarüstemi'nin resim ve fotoğraf çalışmaları İran resim sanatında olduğu gibi aynı konunun farklı anlatımlarla tekrar edilmesidir. Onun konuları tabiat ve mevsimlerin değişmesidir. Kiyarüstemi bu tür açık/gizli oyunları grafik çalışmalarında da uygulamaktadır. Mesela Sinema Evi'nin düzenlediği on birinci festivalin posterinde sadece iki servi ağacı kullanmış ama dikkatlice baktığımızda servinin bir rakamının sembolü olduğunu, yan yana duran iki servinin 11 sayısını çağrıştırdığı ortaya çıkacaktır. Yine orijinalin gölgesi tekrarı ve yine gözden gizlenmiş olan gerçek.

Kiyarüstemi'nin gördüklerinin başkalarının gördükleriyle küçük ayrıntılar dışında bir farkı yoktur. Kiyarüstemi'ninki, sadece beyin mekanizmasının istem dışı hareketiyle gerçekleşen bir bakış değil aynı zamanda gözlerin hayatı seyretmesinden etkilenmiş bir bakıştır. Burada izleyici Kiyarüstemi'nin bakış açısının gölgesinin söylemsel formu-

na mı bakmalı yoksa tabiatın gölgesinde vücuda gelen çalışmalarının aydınlığına mı bakmalı, yoksa hiçbirine bakmamalı mı? Hiçbiri şikkini şu sebeple söylüyorum; Kiyarüstemi röportajlarında çalışmalarındaki mefhumları oldukça kısıtlı olarak açıklamaya girer veya onları görsel forma dönüştürerek çalışmalarının irtibat halkasını sürekli olarak İslam Devrimi sonrası İranlı sanatçılar tarafından pek önemsenmeyen insanın tabiatındaki yerini ve dostluğu aramaya çevirir.

Kiyarüstemi birçok kez İran'da İslam devrimine, [Irakla yaşanan] savaşa ve yabancı ülkelerin İran'a olan düşmanlıklarına karşı duyarsız kalmakla suçlanmıştır. Sadece *On (Ten, 2002)* filminde bugünkü İran toplumunun soluduğu havanın ipuçlarını sezinlemek mümkün. Peki, gerçekten de o İran halkına ve kendi yaşadığı topraklara yabancı mı?

Kendisinin aktardığına göre 1979 yılında devrimin tam ortasında, tam da Kânûn-i Perveriş-i Fikrî-yi Kûdekân ve Novcevânân'ın¹ kapatıldığı bir dönemde, Kiyarüstemi ne film yapabilmek için paraya sahipti ne de grafik ve reklâm işleri çıkmaktaydı. Kendi evindeki küçük marangoz atölyesinde klâsik nakışlarla süslü küçük sandıklar yapıp satarak geçimini temin etmekteydi. İran'ın değişmeye başladığı ve halkın diktatörlük sistemine itiraz ettiği

1 Çocukların ve Gençlerin Düşünsel Gelişimini Destekleme Merkezi [Kısaca: Kanun]

o günlerde bazı kimseler şahsi ilgileri ve düşünceleri ile itirazlarını dile getiriyordu. Kiyarüstemi'nin de aralarında bulunduğu bazı kimselerse görünüşte inzivaya çekilmişlerdi. Görünüşte diyorum zira Kiyarüstemi'nin devrimden iki sene önce çekmiş olduğu *Rapor (Gozaresh, 1977)* adlı filme tekrar baktığımız zaman orta sınıf arasında gizlenmiş olan baskıya dair öngörülerinin farkına varırız. Bu baskı kendisini daha çok adaletsizlikle göstermiş, aile içinde yaşanan kavgalar ve öfkeyle neticelenmiştir. *Rapor* filminin bir sahnesinde erkek oyuncu karısına sert bir tokat atar ve kadın kocasından gizlice gidip intihar eder. Kiyarüstemi o yıllarda Kanun'un en önemli yönetmenlerinden birisi olarak kabul ediliyordu. *Ekmek ve Sokak (Nan ve Koutcheh, 1970)* adlı kısa filmi Birinci Uluslararası Tahran Film Festivali'nde en iyi film seçildi. Jüri üyeleri tarafından yayınlanan bildiriye bu filmin bundan sonra İran sinemasının en seçkin örneği olacağını beyan etmişlerdir. Kanun tarafından yaptırılan eğitim amaçlı belgesel filmlerin hepsinde yönetmenin sade ve kendine has imzası vardır.

El Yapımı Küçük Sandıklar

Bu sandıklar ninelerimizin aile yadigârı olan değerli takılarla eşyaları sakladıkları ve kendileri için değerli ve özel şeyleri gizledikleri mücevher kutularına benzer. Bunlar evin en gizli köşesine yabancıların erişemeyeceği özel yerlerde muhafaza edilirdi. Bu küçük sandıklar, aile şecerele-



İran'ın değişmeye başladığı ve halkın diktatörlük sistemine itiraz ettiği o günlerde bazı kimseler şahsi ilgileri ve düşünceleri ile itirazlarını dile getiriyordu. Kiyarüstemi'nin de aralarında bulunduğu bazı kimseler ise görünüşte inzivaya çekilmişlerdi.

rinin, aileden miras kalan değerli ve antika kıymeti olan eşyaların muhafaza edildiği mekânlar olduğundan bu durum onlara gizemli bir hava ve hatıralarla dolu hüviyet kazandırır. Sandıklar görsel güzelliğe ve kendilerine mahsus şekillere sahiptir. Dörtgen ve küçük ahşap parçaların birleşmesinden oluşmuş olan çeşitli ebatlarda dikdörtgenler sandığın zahiri şeklini oluşturur.

İlginç olan nokta Kiyarüstemi sandıklarında modern yapıştırıcı malzemeler kullanır, sandıkları göze batan süsleme ve nakışlardan arındırılmış tamamen minimal, kendine mahsus sadelikle sağlamlık ve dayanıklılığı iletecek şekilde tasarlar. Kiyarüstemi'nin çocukça yaramazlıklarının etkisi de bu sandıkların yapımında göze çarpar. Öyle ki sandıklardaki ince çizgileri kolaylıkla görebilmek mümkün değildir. Hatta kullanıcı onu temizlemek için iyice kurcalamadıkça sandıkların içine yerleştirilen menteselerin farkına varamaz. Hatta şunu iddia edebilirim ki Kiyarüstemi bunları yaparken sandığın önü, arkası, altı ve üstünün ilk bakışta hemen fark edilmemesi yönünde çaba harcamaktadır. Bu küçük sandıkların yapımında Kiyarüstemi sanatsal anlatının zirvesine ulaşmıştır. Sandıkların fiziksel formu ve yapısı tamamen bir maceranın habercisidir. Burada asıl (orijinal) olan sandığın içinde bulunan şey değil, “görünürde” muhataptan gizlenmiş olan o gizemli şeyin mahiyetinin ne olduğudur. İşte vesveseye yol açan bu gizem insanı sorgulamaya, harekete ve düşünceye yönlendirmektedir.

Kiyarüstemi'nin küçük sandıklarındaki bu “açık” “gizli” oyunu, sandıkların boyutlarını soyutlama ölçüsünde filmlerine benzetebiliriz. Mesela daha küçük olan sandıklar kısa filmlerine ve daha büyük sandıklar ise uzun metraj sinema filmlerine benzetebilir. İşin ironisi şuradadır ki, sandıkların müşterileri, başka bir deyişle Kiyarüstemi'nin yapıtlarının muhatapları veya filmlerinin

izleyicileri, kendi güçlerinin yettiği ve sahip oldukları kadar serveti bu sandıklarda muhafaza edecek, sandıkların değeri birkaç kat artacaktır. Diğer taraftan sandıklara “hiç” bir şey konmasa dahi yaratıcı bir sanatkâr tarafından yapılmış olmaları sebebiyle yine de değerli sayılacaktır.

Bu makalede ışık, gölge, asıl, kopya, açık, gizli gibi anahtar kelimelerin kullanıldığı cümleler kurarak Kiyarüstemi ile el yapımı sandıkları arasındaki ilişki anlatılabilir. Sandıklar Kiyarüstemi'nin asaletinin gölgesini kendisinde gizler ki eserlerinin aslı işte budur. Eğer sandıkları oluşturan parçalar arasındaki irtibat sağlam bir şekilde kurulmazsa her şey hiç olur. Sade ve tekrarlanan ağaçtan kesilmiş tahta parçaları insan eliyle kesilip tıraşlanmış ve diğer materyaller yardımıyla bir bütün haline konulup kullanılabilir hale getirilmiştir. Öyleyse görüyoruz ki Kiyarüstemi'nin el yapımı küçük sandıkları da fotoğrafçılığında olduğu gibi tabiatla iç içedir. Aynen *Kirazın Tadı (Ta'm e guilass, 1997)* filminin son sahnesi gibi. Yine aynı tabiat ile onu gören insanın “ben buradayım” diye seslendiği grafik çalışmalarındaki gibi.

Onun evinde sandıkları fotoğraflarken ev sahibine hürmeten onları doğal hallerinde ve buldukları ortamda çekmeye gayret ettim. Ama ışık ve gölge durumu sebebiyle ve sandıkların asıl varlıklarının bu ışık/gölge oyununda daha iyi görünmesi için bazı küçük yer değişiklikleri yaptım. Sandıklarından birini kaldırırken ağırlığının fazla

olacağını düşündüm ve kendi kendime bu *Ekmek ve Sokak*'tır herhalde dedim. Daha da ilginç olan sandıklar arasında en büyük ve ağır görünenin içinde hiçbir şey yoktu. Buna da beğenmediğim bir filminin adını koydum. Acaba işin aslı bu “hiç” midir? Onun için yapılan mezar taşına yazıldığı gibi sadece; “hiç”.

Hiç Asıldır

Sandık ve mezar taşı yaklaşımımı Kiyarüstemi ile paylaştığım zaman gülümseyerek bu soruya cevap vermekten imtina etti. Mezar taşında yazılmış olan “hiç”in anlamı neydi acaba? Bunun için daha çok zamana ihtiyacımız var diyerek konuya girmedim ama sözü bu şekilde bitirmek istemediğinden “Bırak da sana “hiç” ile “absürt” arasındaki farkı anlatayım.” dedi. Aynen onun gibi yaklaşık elli film yap, onların hepsinde insan, tabiat ve ahlâktan bahset, hatta isimlerini mevsimlerden al; ömrünün sonuna geldiğinde kafasındaki sorulara cevap bulabilmek için mezarının başına gelmiş birine gerçek bir zen ustası gibi verebileceği bir cevabı var. Hayatın aslını/anlamını kavradığında bunların hepsinin hiç olduğu anlaşılır. Bu yaklaşım insanın sonsuz âlem karşısındaki acziyet ve şaşkınlığı bakımından tasavvuf düşüncesiyle benzeşmektedir. Kiyarüstemi evinin önündeki bahçeden bahsederek sade bir misal verdi. Kısa bir süre önce bahçesini düzenleyip yenilemiş ve buraya, büyük zahmetler çekip zararlı otlardan temizleyerek yüksek fiyatlara ge-

tirdiği bonsai fidanlarını dikmiş. Bu pahalı fidanlar için özel toprak getirmek yerine çevreden çiçek toprağı kullanmış, uzun süre bahçeye bizzat ilgilenip sulamasını ve temizliğini yaparak bonsai fidanlarının filizlenip büyümelerini beklemiş ama tabiat afacanca bir şaka yapmış. Dikmiş olduğu bütün pahalı bonsai fidanları kurumuş, onun yerine tohumları bahçeye getirdiği toprakla birlikte gelen yabancı kavunlar sarmış bahçeyi.

Kiyarüstemi basitçe tabiatın asaletine teslim olup şu sonuca varmış: “Varlık bütün boyutlarıyla bizden kendisine eşlik etmemizden başka bir şey istemiyor ve bizim de tabiatın bu kapsayıcı çağrısına uymaktan başka çaremiz yoktur.”

Onun varlığa karşı bu zarif yaklaşımında dindarca bir düşünceye benzeyen mistik bir yan bulunmaktadır ya da ben onun zihin sandığındaki sırların arasında bu manayı görmek istiyorum. Zira sanatçı manevi tecrübelerini sanatsal eserleri aracılığıyla izleyicisi ve muhatabıyla paylaşır ve her muhatap kendi kişisel tecrübesine dayanarak yeni manalar yaratma hakkına sahiptir. Görüşmenin sonunda Kiyarüstemi sessizce şöyle dedi: “Uzun yıllar yaşamak ve yine filmler yapmak istiyorum. Ama sonunda herkes gibi ben de gideceğim. Üzüleceğim tek şey tabiatın aslı olan ve asla tekrarlanmayan, her zaman gizemli kalan güzelliğini, yani mevsimlerin değişimini görememek olacaktır.”

(Tercüme: Turgay Şafak)

FURUĞ'DA ABBAS, ABBAS'TA FURUĞ

FURUĞ FERRUHZAD İLE ABBAS KIYARÜSTEMİ'NİN YOLLARI BİRBİRİNE BENZER. İKİSİ DE MODERN İRAN SANATINA, EDEBİYAT VE SİNEMASINA KAYDA DEĞER KATKILAR YAPMIŞ ÖNEMLİ İSİMLER. KIYARÜSTEMİ DE FURUĞ DA İRAN YENİ DALGASI OLARAK TANIMLANABİLECEK BİR EKOLÜN TEMSİLCİLERİ.

SEMA KARACA

Abbas Kiyarüstemi çağdaş İran sinemasının şüphesiz en fazla dikkat çeken isimlerinden biri. 1970'de başladığı yönetmenlik serüveninde bugün kırka yakın filme ulaşmış durumda. Dünyada işleri merakla beklenen, hakkında kitaplar yazılan, kısacası her daim gündemde kalan bir sanatçı. Kiyarüstemi'nin sinematik yolculuğu *Ekme ve Sokak* (*Nân o Kuche*, 1970) filmiyle başladı, o zamandan bu yana *Yakın Plân* (*Nema-ye Nazdik*, 1990), *Kirazın Tadı* (*Ta'm e guilass*, 1997) ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*

(*Bad ma ra khahad bord*, 1999) gibi çok sayıda başyapıtta imza attı. 2010'da çektiği filmi *Aslı Gibidir* (*Copie Conforme*) ile yine oldukça ses getirmiş, konuşulmayı başarmıştı. Son filmi ise *Filmekimi* kapsamında ülkemizde de gösterilen *Sevmek Gibi* (*Like Someone in Love*, 2012).

Furuğ Ferruhzad ise İran şiiri üzerinde derin izler bırakmış, Haşim Hüsrevşahi'nin deyişiyle bir "kadın-şair". 1935-1967 yılları arasında, çok kısa bir hayat sürmesine rağmen ülkesinde ve dünyada yaşından daha uzun süredir konuşulan bir isim. Furuğ Ferruhzad, şiirin yanında tiyatro ve sinema ile



de ilgilenmiş, 1963 yılında çektiği *Ev Karadır* (*Khaneh siyah ast*) ile Almanya’da düzenlenen Oberhausen Film Festivali’nden ödülle dönmüştü. Aynı zamanda yapımcı ve oyunculuk kimliği de olan Furuğ Ferruhzad, sanatı benliğinin ve kendi gerçekliğini ifadenin bir yolu olarak görüyordu. Derdini şiirle, sinemayla anlatmayı, anlamı tekdüzelikten kurtarıp bütün zenginliğiyle aktarmayı seçmişti.

Bilindiği gibi, Furuğ Ferruhzad, bir dönem İran’da en çok konuşulan ve kendisine karşı entelektüel linç girişimleri tertip edilen aykırı bir isim. Ülkenin baskıcı atmosferinde, üstelik de kadına ve kadınlığa dair her söz ve ima’nın şeytanlıkla özdeşleştirildiği, şiirde, sinemada, sosyal ve kültürel her alanda rejim kaynaklı ataerkil baskı mekanizmalarının, dine referanslar verilerek hem de, meşurlaştırıldığı bir iklimde, çok cesurca çıkışlar

Furuğ ile Kiyarüstemi’yi birleştiren en temel nokta hayata bakışlarının şiirselliği belki. Her ikisi de gündelik ve sıradan olanın mesele edilmesiyle, gerçekliğin perde üzerinde katman katman açılmasıyla meşgul.

yapıyor. İran şiir geleneğinin çok dışında bir yerlerde konumlandırılmaya çalışılan “kadınca şiirler” yazıyor ve bunları imkân bulabildiği her ortamda -göreceği tepkileri çok iyi bildiği halde- yayınlıyor. Her türlü dışlama çabasına rağmen bugün Ferruhzad -belki ona Furuğ demek daha adil bir hitap şekli olur, zira Furuğ, soyadına güvenerek yaşamamıştır- İran şiirinin en güçlü seslerinden biri olarak kabul ediliyor.



Tıpkı Furuğ gibi Kiyarüstemi de, sinemanın kapılarını şiirsel bir dil kullanarak gündelik hayatın derinlikli bir yansımasına açar ve bunu büyük ölçüde başarır.

Furuğ Ferruhzad ile Abbas Kiyarüstemi'nin yolları birbirine benzer. Her ikisi de modern İran sanatına, edebiyat ve sinemasına kayda değer katkılar yapmış önemli isimler. Kiyarüstemi de Furuğ da sinemasal anlamda İran Yeni Dalgası olarak tanımlanabilecek bir ekolün temsilcileri. Yolları tam olarak nerede kesişiyor söylemek zor olsa da, ruhlarının bir anlamda muhalif bir rüzgârla birlikte sürüklenmeyi seçtiği yorumu yanlış olmayacaktır. Kiyarüstemi de, Furuğ da sanat adına ürettikleri her şeyin sosyopolitik duruşlarını simgeleyen ve karşı çıkılacak şeylerin aleyhine birer enstrüman

olduğunun farkındadırlar. Ve belki tam da bu nedenle ülkelerinden ayrılmayı, başka memleketlerde bulunmayı istemez, bütün zorluğuna rağmen İran'da yaşamayı yeğlerler. Bugün Kiyarüstemi filmlerinin İran'da gösterimi yasak; ancak bu, izlenmediği anlamına gelmiyor elbette.

Khatereh Sheibani, Furuğ ile Kiyarüstemi'nin beslendikleri ortak kaynağı tariflerken şu ifadeleri kullanıyor: "Ferruhzad'ın içsel şiirsel bakışı, (...) onun şiirini evrensel ve insani kaygılara sahip hale getirmiştir. Tahran edebi çevrelerinin katı politik atmosferi set çekerken, o, sade, kesin ve temiz şiirsel dile dönüştürdüğü günlük yaşamda sofistikleşme yolunu buldu. Böylece kültürel ve politik eşikleri, insani ilgilerin ontolojik alanına adım atmak için aştı. Benzer biçimde, Kiarostami'nin doğrudan politik konuları ve toplumsal sorunları terkedişi onu içeride ve dışarıda çığır açıcı bir yönetmen yaptı. Kiarostami, yerel konularla sınırlanmadan sorular sorar; daha çok varoluş gibi evrensel kaygıları, izleyicinin ufkunu açarak perdeye getirir. Bu nedenle, onun gerçekliğe minimalist ve depolitize yaklaşımı hem İranlı hem de uluslararası eleştiri çevrelerinde tartışıldı ya da en azından yakından izlendi."¹

Hayata Şiirsel Bakış

Furuğ ile Kiyarüstemi'yi birleştiren en temel nokta hayata bakışlarının şiirselliği belki.

¹ Khatereh Sheibani, "Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği", çev. Sevcan Sönmez, *Sinecine*, Yıl: 2010-Bahar, Sayı: 1, s. 103-104.

Furuğ'un şiirlerinde görülen, her "gerçeğin" sanatsal bir soyutluk kazanmakla birlikte somut varlığından bir şey kaybetmiyor oluşu, Kiyarüstemi filmlerine de damga vuran bir hal. Her ikisi de gündelik ve sıradan olanın mesele edilmesiyle, gerçekliğin perde üzerinde katman katman açılmasıyla meşgul. Zira,

"Bir an

Ve sonrasında hiç.

Bu pencerenin arkasında gece titremede

Ve yeryüzü giderek durmada

Bu pencerenin arkasında bir bilinmez

Seni ve beni merak ediyor"

diyen şair Furuğ'la, 1999 tarihli filmiyle, mezarlıkta kazı yapan ancak kadrja asla girmeyen, bir bilinmezlikten konuşuyor hissi verse de gerçekten toprağın birkaç metre altında dünyevi bir işle meşgul olan genç rençberi ruhlara kazıyan yönetmen Kiyarüstemi benzer pencerelerden bakıyor dünyaya.

Kiyarüstemi'nin 1999 yılında çektiği *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* aynı zamanda Furuğ'un en ünlü şiirlerinden birinin adı. Bu film, yönetmen için de bir politik dönüm noktasına işaret ediyor, zira *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'ten sonra yani doksanların sonunda Kiyarüstemi İran'ın yasaklılar listesine giriyor. Gerekçeyse çok ilginç: "Batının sinematik etkisine girmiş olmak"².

Kiyarüstemi, söz konusu filmin bir sahnesinde köylü genç kız süt sağarken mühendis beye Furuğ'un aynı adlı şiirini okutuyor.

Kızın yüzünü ne izleyiciler olarak biz, ne de bütün ısrarına rağmen mühendis bey görebiliyoruz. Genç kızın ve sütün, saflığı ve el değmemişliği temsil ettiği bu sahne, bir anlamda yönetmenin modern insanın müdahaleciliğini teşhir etmesine imkân tanıyor. Hayatı daha yeni yeni tanıyan bu kızın karşısına çıkan mühendis, tecrübeli olduğundan çok emin, genç kıza sorular soruyor; dokümentarist ve sorgulamacı bir tavırla onun hayattan ne anladığını kavramaya çalışıyor. Ancak genç kız ne suretini ne de siretini göstermediği bu adama kendisiyle ilgili bilgi vermezken, mühendisle ilgili çok şey öğreniyor: okuduğu şiiri aslında hiç anlamamış biri. Bu sahnenin yine modernle gelenekselin bir karşılaşması niteliğinde olduğu düşünülmeli. Mühendis bey, mesleği ve geldiği mekân itibarıyla akıllı, merkezi ve sistemin karmaşasını temsil ediyor. Genç kız ise duyguyu, taşrayı ve saflığı.

Özelde bu film, geneldeyse Kiyarüstemi filmografisi bu ikilikleri hem belirginleştiren hem de anlamsızlaştıran bir dile sahip. *Kirazın Tadı*'nda bilhassa belirginleşen bu ikilikler, yönetmenin ilk filmlerinden beri varlığını sürdürüyor. Gündelik yaşamı biçimlendiriyor olsalar da kesif sıkışma anlarında ondan bir sıyrılmaya veya kaçışa da kapı aralayabiliyor. Tam da bu sebepten yönetmenin gündelik ikilemlerden beslenerek aşkın cevaplara yol bulduğunu söyleyebiliriz.

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek'te kullanılan, kaplumbağayı ters çevirip gitme/mekânı terk

2 A.g.e., s. 105.

etme sahnesi de gündelik olandan aşkına yol bulma temsilinin doruk noktalarından biridir. Dünyevi sıkıntılarla -ölüm de buna dâhildir, hatta ölememe hali- bunalar mühendis, bütün sinirini tabiatan çıkarırcasına yerde gördüğü ve tek yaptığı kendi “yoluna” gitmek olan kaplumbağayı ayağıyla ters çevirir. O an, kaplumbağa için zamanın durduğunu, insanın zalim ve bencil varlığının başka canlılara verdiği sıkıntıyı idrak ederiz, ancak önemli olan diğer nokta, kaplumbağanın birkaç küçük hamleden sonra kendine gelip “yola” devam etmesidir ki izleyiciye “Aslında yolda kalan kim?” sorusunu sordurur. Aynı diyalog/ilişki, aralarında ne bir konuşma ne de mekânsal temas olmamasına rağmen mühendis ile ölümünü beklediği Melek Hanım arasında da cereyan eder. Mühendisin bütün arzusuna ve hastalığının ağırlığına rağmen Melek Hanım bir türlü ölmek bilmez. İkisi arasındaki bu inatlaşma, aşkın plânda mühendisin Tanrı’yla inatlaşması gibidir. Mühendis, yaşlanan kadının artık ölmesi gerektiğini düşünmektedir, hem de onlara vaad edildiği gibi *en fazla iki-üç gün içinde*. Ancak kadın, mühendisin istediği değil, Tanrı’nın tayin ettiği zamanda ölecek *gereken’le olan* arasındaki boşluğu açık eder.

Modern ve Geleneksel Arasında

Yine *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*’te mühendis bey, geldiği kentte yaşayan ve modern dünyayı temsil eden insanlarla iletişim ku-

rabilmesinin tek yolu olan mobil telefonuyla görüşme yapabilmek için köyün en yüksek yeri olan kabristana gitmek zorunda kalıyor. Hem de günde birkaç defa. Tıpkı Hz. Hacer’in su aramak için Safa ile Merve tepeleri arasında koşuşup durması gibi, mühendis bey de köy ile kabristan arasında adeta mekik dokuyor. Köyle kabristan arasında, gerçekte ümit arasında, ölümler yaşam arasında, modern ve geleneksel arasında. Kabristan sahnelerini ilginç kılan, bir insanın ölümünü bekleyen ve bunu hiçbir duygusal forma bağlamadan salt bir iş olarak gören mühendisin, her gün bir kaç kez çıktığı mezarlıkta yatan ölümler ya da ölüm üzerine hiç düşünmüyor oluşu. Mühendisi anlamamakta direnen yapımcı Guderzesh Hanım’a benzer şekilde mühendis de ölümü ve mezarların mesajını anlamıyor, hayatı bilmiyor belki de... Filmin çoğu sahnesinde Furuğ’un şiirlerine göndermeler bulunduğunu söylemek mümkün.

“Mutlu cesetler

Kederli cesetler

Cesetler suskun ve düşünceli

İnceliksever, giyimsever, yemeksever

Belirli zamanların duraklarında

Ve kuşkulu zemininde gelip geçen ışıkların

İstekle dolu boşunallığın cürümüş meyvalarını

Toplarken”³

3 Furuğ Ferruhzad, “Soğuk Mevsimin Başlangıcına İnanalım”, der. Fahri Özdemir, *Aşk Şiirleri*, Kırmızı Yayınları, 2011, İstanbul. s.52.

dizeleriyle anlattığı gibi Furuğ'un, Kiyarüstemi de mühendisin mezarlıkta yürürkenki "ceset hali"ni yazıyor kamerasıyla.

Furuğ'un ve yeni şiirin peşindeki diğer Fars şairlerinin⁴ yapmaya çalıştıkları geleneksel veznin dışına çıkarak şiirin kapılarını hayalden çok gerçeğe açmak. Tıpkı bu yeni dalga şairler gibi Kiyarüstemi de, sinemanın kapılarını şiirsel bir dil kullanarak gündelik hayatın derinlikli bir yansımasına açar ve bunu büyük ölçüde başarır⁵. Kiyarüstemi, en çarpıcı ilk filmlerinden biri olan *Dostun Evi Nerede?*'de (*Khane-ye dust kodjast*, 1987) örneğin, küçük öğrencinin arkadaşı için çırpınısını öyle sıradan fakat derin bir hikâyeye anlatır ki, görsel dilin şiirselliği ve gündelik olanın derinliği karşısında seyirciyi hayrete düşürür. Çocuğun daha önce hiç gitmediği bir evi bulmak için gösterdiği inat adeta bir isyandır dış dünyaya. Anlamsızca tehditler savuran "büyüklerin" dünyasına karşı, bütün risk faktörlerine, geceye, yabancılığa aldırmandan meydan okuyan bir "küçüklük" hikâyesidir. Bu film seyirciye Furuğ'un bir dizesini hatırlatır aynı za-

manda: "Yaşam belki okuldan dönen bir çocuktur."⁶

Kiyarüstemi'nin dış çekimlerini kırsal-doğal alanlarda yapmayı seçmesini Sheibani, insanın yaşamla ve Tanrı'yla karşılaşması olarak okur. Hem *Kirazın Tadı*'nda, hem de *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'teki geniş plân doğal mekân çekimleri seyircide bir aşkınlık ve aynı zamanda da gündelik bir tat bırakır. Bir adım daha atılsa insanı "ötelere" ulaştıracak bir kapı gibidir bu manzaralar. Kiyarüstemi, karakterlerin o kapının farkına vararak yaşamasını ister, onun filmlerinde ölümle irtibat, yaşamı değerli kılma potansiyelinden ileri gelir. Zira ölümü bilmek bir anlamda insanın kendini tanımasıdır.

Kiyarüstemi, ve tabii Furuğ, İran'da hayatın sıradan akışına gizlenmiş olan kıymetleri ve bastırılmış sesleri meydana döktükleri için, kenara atılmışları merkeze çekmeye çalıştıkları için ya da belki kenar-çinde-merkez oluşturabildikleri için değerliler. Onları önemli kılan diğer yanları ise rejime rağmen İranlı oluşları. İranlılığı salt politize edilmiş kimlik ediniminden keskin çizgilerle ayırıp yeniden inşa etmeleri. Her ikisi de "kendilerine" ait olanı özgün bir dille ifade etme peşine düşmüşler, ait oldukları topluma ancak bu şekilde katkı sağlayabileceklerinin farkındalar. Belki de bu yüzden Kiyarüstemi sinemasında şiir böyle görkemli bir dil yaratıyor.

4 Furuğ Ferruhzad, Nima Yusiç ve tabii Söhrab Sepehri gibi isimler bu döneme damga vurmuştur.
5 Furuğ'u anarken Kiyarüstemi filmlerinde Sepehri'nin etkisini de hatırlatmak gerek. Nasıl bu şairler kalemleriyle konuşuyorlarsa, Kiyarüstemi de kamerasını kaleme dönüştürerek hem çizer, hem de yazar. (Kamera-kalem/ *Camera stylo* kavramı Alexander Astruc'a aittir. Bkz. Astruc, *The Birth of a New Avant-Garde*, 1968).

6 Furuğ Ferruhzad, "Yeniden Doğuş", *Yaralarım Asktandır*, çev. Haşim Hüsrevşahi, Telos Yayınları, 2002, İstanbul, s. 129

TAŞRADA MİSAFİR OLMAK

KİYARÜSTEMİ’NİN FİLMOGRAFİSİ BİR İNCELEMeye TABİİ TUTULURSA İLK DÖNEM FİMLERİNDE GENELLİKLE HİKÂYESİNİ TAŞRADA KURDUĞU, YAKLAŞIK ON YILDIR İSE FİMLERİNİN MEKÂNININ ŞEHRE TAŞINDIĞI GÖZLEMLENEBİLİR.

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Abbas Kiyarüstemi sinemasının yapısı, üzerinde soğukkanlı analizlere girilmeye pek fazla müsaade etmiyor. Tüm filmografisi kendi içinde kuvvetli bir bütünlük taşıdığı için olsa gerek içinden bir parçayı ayırmak ve incelemeye tabii tutmak her durumda haksızlık etmek gibi. Yine sözün sinemayı zenginleştireceğini düşünerek, yani konumumuzu böylece meşrulaştırdıktan ve ustadan bir nevi destur aldıktan sonra Kiyarüstemi sinemasının taşra ile kurduğu ilişkiye göz atmaya başlayabiliriz.

Kiyarüstemi’nin filmografisi uzun metrajlı kurmaca filmleri özelinde kabaca bir incelemeye tabii tutulursa ilk dönem filmlerinde genellikle hikâyesini taşrada kurduğu, yaklaşık on yıldır ise *-On (Deh, 2002)* filmi ile başlayan son döneminde- filmlerinin mekânının şehre taşındığı gözlemlenebilir. Hatta son iki filminde artık İran coğrafyasının da dışına çıktığını; *Aslı Gibidir (Copie*

Conforme, 2010) filminde İtalya’da, *Sevmek Gibi (Like Someone in Love, 2012)* ile Japonya’da ama yine büyük şehirlerde ve şehirli hayatlarda dolaştığını görüyoruz. Filmlerin genel görüntüsü bu denli farklılaşırken; duygusunun, tartıştığı temel meselelerin, hikâyenin unsurlarının, seyirciye yaşattığı deneyimin nasıl aynı kalabildiğini anlamak için öncelikle Kiyarüstemi’nin neden taşraya gittiğini anlamak gerekiyor. Bu yazıda filmin derdinin mekânı belirlediğini düşünerek, Kiyarüstemi’nin hangi fikri süreçler sonunda taşraya gitmeye mecbur hissettiği; aslında doğal bir parçası olmadığı bu mekânda hikâyeler kurma ve film yapma süreçlerinin zorluklarıyla nasıl başa çıktığı tartışılacak. Bunları anlamak içinse yalnızca Kiyarüstemi’nin dünyasını en saf haliyle yansıtan filmlerine kaynak olarak başvurulacağını belirtmekte fayda var. Konuşmaları, diğer sanat ürünleri, özellikle de taşra ve sinema ilişkisine mercek tutan sosyoloji teorilerinden uzak durmaya çalışılacak.

Meşakkat ve Eksiklik

Filmlerinde her zaman görmenin ve idrak etmenin mümkün olmadığı güzelliklerin ve iyinin peşinden giden yönetmenin şehirde göremediği veya gösteremediği bir şeyleri taşrada bulduğu düşünülebilir. Daha doğrudan ifade etmek gerekirse tartışmak istediği meselelerin en açık şekilde görüneceği yerin taşra olduğu tespit edilebilir. Amaçladığının klişeleşmiş bir “taşra insanı daha samimi, daha hakiki” nostaljisi olduğu iddia edilmiyor elbette. Bu görüşün yanlışlığını anlamak için filmlerinde yansıttığı manzaralara bakmak yeterli olacaktır. İnsanın insan olmaktan gelen zaafı onun bakışında son derece ön plândadır zira. Bencilliği, laftan anlamazlığı veya inadı anlatabilir; tabii bunları yansıtırken kendine has bir şekilde yorumlar ve bu insani hâlleri güçlü bir muhabbet duygusu ile birlikte idrak ettirir. Taşra romantizmi görüşünü deelediğimize göre, sanatçının hangi dertleri dile getirmek için bu mekâna geldiğini irdelemeye başlayabiliriz. Bu noktada filmlerinin hemen hepsinde Kiyarüstemi'nin peşine düştüğü iki kelime üzerinden gidilebilir: “meşakkat” ve “eksiklik”. Kiyarüstemi'yi daha iyi anlamak için onun yürüdüğü yoldan bir kez daha yürümek ve bu anahtar kelimelerin izini sürmek gerek.

Kiyarüstemi'nin filmlerinin tipik özelliklerinden biri başkahramanını oldukça meşakkatli bir durum içine sıkıştırmasıdır. Bu sıkışmışlık bir pasiflik değil, bilakis sürekli mücadelenin olduğu bir hareket halidir. Filmlerindeki insanlar arkadaşına defterini götürmek için, sevdiği kızdaki duyacağı bir tek kelime için



veya cep telefonunun çekebileceği yüksek bir noktaya ulaşmak için film boyunca koşturur dururlar. Şehirdeki görece konforlu ve şeylere ulaşabilirliğin çok daha yüksek olduğu hayatların içindeki meşakkati, gündelik hayatın küçük iniş-çıkışları içinde aktarmanın zorluğu ortadadır. İnsanın içindeki güzelliklerin ancak ve ancak karşılaşılan zorluklar ile ortaya çıkacağını göz önünde bulundurursak, güzeli arayan sanatçının bu tercihi oldukça anlamlıdır. Tekniğin getirdiği araçların hayatını kolaylaştırmadığı, öte yandan da vaktini çalamadığı insanları arar Kiyarüstemi; acelesi olmayan tam da bu yüzden içinde bulunduğu vakti tam manasıyla yaşayan insanları...

Kiyarüstemi filmlerinin kahramanlarına yakından baktığımızda fark ettiğimiz bir diğer önemli özellik, yine meşakkati arama meselesiyle paralel olarak da düşünülebilecek “eksiklik” vurgusudur. Sanatçı büyük resimdeki büyük boşluklara çevirir kamerasını,

peşinden koşulanı, elde edilemeyi göstermese bile hissettirmek ister. Eksikliğin, yoksunluğun, “var” olmayanın izini sürer. İnsanın eksikleriyle güzelleştiği, zaafı ile insan olduğu ve bu dünyada bulunma hali ile barışabildiğinde tamam olduğunu hissettirir. Eksik olana, hiç olana yaptığı her imada varlık âleminde bir parça olsun uzaklaşarak onun perdelediği bir başka gerçekliğe, var oluş biçimine işaret eder. Onun için eksik olanın peşinden yollara düşen, yolda karşısına çıkan engellerle mücadele eden insanların halleri hayatın ta kendisidir. Bu gidişlerde kahraman istisnasız olarak yola çıkış amacından çok farklı bir noktaya ulaşsa da “insan” olmaya bir derece daha yaklaştığı iddia edilebilir.

Misafir Gözüyle

En az taşraya neden gittiği kadar önemli olan bir başka mevzu da Kiyarüstemi'nin taşrayı nasıl yansıttığı, daha doğrusu taşrada ne şekilde bulunduğu. “Dışarıklı” bir yönetmenin, parçası olmadığı bu mekânı ve yabancı olduğu insanları kendi gerçeklerine uygun şekilde yansıtmasının zorlukları ortadadır. Bu mevzunun filme getirebileceği inandırıcılık sorununu çözmek için çok etkili ve önemli bir tercih yapılır. Hikâyesini anlattığı kahramanları da bir şekilde yolu taşraya düşen şehirlilerden seçmek filmi manipülatif olmaktan kurtarır. Kameranın taşradaki misafirliğini koruması hususunda gösterilen bu özen aynı zamanda Kiyarüstemi sinemasındaki sahici damarın örneklerinden yalnızca biridir. Örneğin *Kirazın Tadı (Ta'm-e*

Guilass, 1997) filminde şehrin kıyılarında dolaşarak kendine yardım edebilecek birini arayan Bedi Bey bu karakterlerden biridir; seyirci onunla birlikte çıktığı yolculukta başka hayatlarda görülecek, keşfedilecek güzelliklerin peşine düşer.

Filmin başkahramanının taşradaki misafirlik hali, yönetmenin taşradaki filmlerinde kendini konumlandığı yere de işaret eder. Derinlemesine tanımadığı ve bu yüzden olumlu da olumsuz da kurgulasa yabancı kalacağı taşralı bir karakter yerine, taşrada misafir olan büyükşehirden gelen adamı anlatmak yönetmenin kendisi için çizdiği ahlaki sınırları açık şekilde gösterir. Çeşitli deneyler yapabileceği izole bir alan veya insanın derinlerindeki güdülerin ortaya çıkacağı bir ortam olmaktan çıkan taşra, gerçekte var olduğu hali ile doğal bir şekilde filmlerde yer alır. Bu durumun daha ileri bir yorumu *Hayat Devam Ediyor (Zendegi va Digar Hich*, 1992), *Zeytin Ağaçları Altında (Zire Darakhatan Zeyton*, 1994) ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (Bad Ma Ra Khahad Bord*, 1999) filmlerinde olduğu gibi kahramanlarının taşrada bulunma sebeplerinin de çıktıkları veya çekecekleri filmler olmasıdır. Başkarakterin bu hem hareket halindeki özne olan hem de seyreden, gözlemleyen, tecrübe eden şahıs olması dikkate değer bir noktadır. Ayrıca filmin seyircisinin de hikâyeyi bu kahramanla birlikte takip etmesi, seyircinin konumunu Kiyarüstemi'nin istediği noktaya getirir.¹

1 Bu meseleyi daha detaylı olarak tartışan Murat Pay'ın kaleme aldığı *Bu Bir Film Değildir!* başlıklı

Söz buraya gelmişken Abbas Kiyarüstemi'nin taşrada geçen son filmi *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'e yakından bakmakta fayda var. Cenaze merasimini görüntülemek üzere yüzlerce kilometre uzaktaki bir köye gelen ve yaşlı kadın bir türlü ölmediği için haftalarca beklemek zorunda kalan çekim ekibini anlatan bu film, Kiyarüstemi'nin taşrada filmler çeken kendisi ile giriştiği bir çeşit hesaplaşma olarak da okunabilir. Köye ait olan, o köyün ruhundan beslenen, köyün ruhunu var eden şeylerin bir film malzemesi olarak görülmesi ve kullanılmasının doğruluğu film boyunca tartışılır. Bir çocuğun safiyane konuşmalarının, bir ölüye ait kemiğin, bir geleneğe ait görüntülerin sahiplenilmesinin, alınıp götürülmesinin yakışsızlığı hikâyenin arka planındaki mevzulardandır. Bu duygunun zirve yaptığı sahne ise filmin sonunda çekimi yapamadan köyden ayrılmak zorunda kalan Mühendis'in hınçla ve hırsıyla fotoğraf çektiği kısımdır. Misafir olarak her zaman güler yüz gören Mühendis'in büyük plânda görünmez sınırları aşmasına müsaade edilmez. Köyde geçirdiği vakit boyunca oradaki hayata ayak uydurmaktan ve kendisinininkinden oldukça farklı bir hayat tasavvurunu gözlemlemekten başka yapabileceği bir şey yoktur. Kameranın mekâna misafirliği ile yakalanan güçlü sahicilik filmlerin etki gücünü ve duygusunu oldukça yükseltmiştir. Zira Kiyarüstemi'nin doksanlarda çektiği bu

filmlerin etkilerini iki binli yıllarda sinemamızda da gözlemlemek mümkün olmuştur. Türkiye'de bugün artık bir dalga gibi yayılan, yakın dönemde genç yönetmenlerin de benimsediği kamerasını veya fotoğraf makinesini alıp taşraya giden sıkıntılı adam hikâyelerinin aynı etkiyi yakalayamamasının temel nedeni de aynı fikri süreçlerden geçmemiş olmasıdır. Taşrayı yansıtma biçimi, daha doğrusu taşrada kamerayı koyduğu yerdeki arazlar filmlerin inandırıcılığına ve samimiyetine zarar vermektedir.

Kiyarüstemi'nin neden artık taşrada film çekmediğini sorabiliriz. Filmografisindeki tutarlılığa bakarak bunun iki sebebi olabileceği iddia edilebilir: filmlerinde ele aldığı meselelerin değiştiği veyahut bu meselenin artık taşrada tartışılmayı talep etmediği. Abbas Kiyarüstemi'nin *On* filmi ile başlayan süreçte dağılmış aileleri, kadın-erkek ilişkilerindeki sorunları, iletişim kazalarını ve kadının toplumsal hayatta karşılaştığı zorlukları öne alan filmler yaptığını düşünürsek aslında onu taşraya götüren iki ana temanın değişmediğini görürüz. Meşakkat ve eksiklik filmlerinde peşine düşen ve insanı yücelten unsurlar olarak görünmeye devam eder. Şehirden hayatları anlatan ve kadınlar üzerine odaklanan filmler yapan yönetmenin tercihleri elbette ki başka bir yazının konusu. Ancak her filmde anlatım olanaklarını biraz daha yükselten Kiyarüstemi'nin kurduğu eksilteli ve katmanlı dilin aynı meseleyi herhangi bir yerde anlatabilecek yetkinliğe ulaştığını söylemek bu noktada herhalde yeterli olacaktır.

yazıyı dosyanın ilk bölümünde, Hayal Perdesi'nin 30. Sayısında okuyabilirsiniz. www.hayalperdesi.net/edergi/default.aspx?dergiid=30



EMİN ALPER

“TEPENİN ARDI BİR MİLLİYETÇİLİK ALEGORİSİ”

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL
CELİL CİVAN

Berlin başta olmak üzere katıldığı pek çok festivalden ödülle dönen *Tepenin Ardı* Aralık ayında vizyona giriyor. Film İstanbul’un ardından son olarak Malatya’da da “En İyi Film” ödülünü kazandı. *Tepenin Ardı*, tasrada bir Yörük hikâyesi üzerinden “öteki”nin insasını yetkin bir sinema diliyle anlatıyor. İlk uzun metrajlı filmine imza atan yönetmen Emin Alper ile hikâyenin politik alt metnini, erkekliğin dayattığı iktidar mücadelesini, şiddet girdabını ve tasra-doğa ilişkisini konuştuk.

➤ Filmin hikâyesi nasıl ortaya çıktı?

Filmin hikâyesi benim yıllar önce yazdığım bir senaryoydu. Ama bunu o zamanlar çekme fırsatı olmadı, bir köşeye koydum. Ondan sonra ilk filmi çekmek için Kültür Bakanlığı'na başvurduğum. İlk projemiz kabul almadı, ikinci proje de almadı, derken ben artık sürekli proje hazırlama durumundaydım Bakanlığa karşı. O sırada işte aklıma yıllar önce yazılmış, rafta duran bu hikâye geldi. Tekrar açtım, bir daha okudum, bayağı kötü durumdaydı ama bunda bir şey var dedim. Yani işlenebilir, geliştirilebilir. Ondan sonra tekrar işleyip geliştirdim. O zamanki haliyle böyle metaforik, alegorik yönleri pek olmayan bir aile draması şeklindeydi ama yine çok benzer bir mekânda geçiyordu, bir ailenin yine bir günüydü hikâye. Erkeklik temaları, savaş teması vardı ama daha dramatik bir şekilde ele alınmıştı. İkinci kez ele aldığımız zaman yazarken biraz daha alegorik anlam kazandı. Yörük hikâyesi girdi.

➤ Önceki versiyonda yoktu.

Yörük hikâyesi yoktu önceki versiyonda. Yeniden yazım sonucu ortaya çıktı. Birazcık çocukluk hikâyeleri, birazcık aile draması ve onun üstüne eklenmiş biraz siyasal metafor hikâyesi diyebiliriz.

➤ Bir Cumhuriyet alegorisi olarak okumak mümkün müdür filmi?

Çok genel anlamda bir milliyetçilik alegorisi olarak okumak mümkün. Yurtdışında gösterildiği zaman çok çabuk algılandı

Filmi çok genel anlamda bir milliyetçilik alegorisi olarak okumak mümkün. Yurtdışında gösterildiği zaman çok çabuk algılandı bu nedenle. Mesela Berlin'de Almanlar "Bizim hikâyemiz." dediler.

bu nedenle. Mesela Berlin'de Almanlar "Bizim hikâyemiz." dediler. Tabii ki Türkiye Cumhuriyeti de son derece milliyetçi bir geçmişe sahip olduğu, tarihinde kendi içsel meselelerini çözmekte başarısız olduğu ve sık sık bunun suçunu dışarıya atfettiği için Türkiye Cumhuriyeti alegorisi olarak da okumak mümkün.

➤ O zaman şöyle de bir şey çıkmıyor mu: Bütün karakterler çok kötü insanlar. Öyleyse Türkler kötü gibi bir anlam çıkabilir mi?

Elbette ki öyle bir şey söz konusu olamaz sadece filmde söylemek istediğiniz bir şey var ve karakterlerin de o söylediğiniz şeye hizmet etmesi gerekiyor. Sekiz tane karakter var ve hepsini bütün derinliğiyle ele almak tabii ki mümkün değil. Dolayısıyla filmde ön plâna çıkması gereken hikâye bir tür suç, suç işlemek, kabahat ve bu kabahati bastırma isteği. Bu kabahati bastırma isteyen insanların bu kabahatleri zaten görmek istemeyen bir otorite ile yaptığı iş birliği. Dolayısıyla böyle bir hikâye anlatırken biraz karikatürleşme zorunlu.

Burada doğrudan Türk insanını temsil ediyor demek elbette ki mümkün değil.

▶ Ama Berlin’de de Almanlar sahiplendi dediniz.

Tabii o zaman insanlığa dair daha karamsar bir tablo çıkıyor. Bu da söylenenler arasındaydı. İnsanlığa dair karamsar bir tablo mu çiziyorsunuz diye soruluyordu. Böyle söylenirse buna katılıyorum.

▶ O zaman şöyle sorayım. Sürekli böyle bir çıkmaz durumu olmuş oluyor, filmde gitgide şiddet, paranoya artıyor. Sonda ailenin yürüyüşüne baktığımız zaman bir militerleşme başlıyor. O zaman çıkış yok gibi bir durum ortaya çıkıyor.

Filmde çıkış yok ama seyircide bir çıkış hissi uyanması amacıyla yapılmış bir film bu. Filmin finalindeki yabancılaştırma, o marşla dalga geçme hikâyesi aslında o insanların durumuyla seyirci arasında ciddi bir mesafe yaratarak kendilerini sorgulamasını amaçlıyor.

▶ Uyanın artık der gibi.

Evet amacı çok kaba anlamda bu. Uyanın lafı daha iddialı, filmde kimsenin uyanacağı yok. Filmin içinde çıkış yok ama bu filmi yapmanın ve bu şekilde yapmanın altında bir çıkış olduğu inancı ve umudu var.

▶ Zaten öbür türlü filmi de yapmazdınız.

Tabii ki.

▶ Film ilk başta karamsar, karanlık bir film

gibi duruyor ama sonra gitgide mizahi yönü yüksek bir film olduğu hissi veriyor. İktidarı gösteriyorsunuz, iktidar sürekli artıyor, yükseliyor veya genişliyor ama aynı zamanda o kadar kırılğan ki. Çocuk sürekli erkeklik taşıyor ama köpekten korkuyor mesela. Karakterlerin hepsi böyle. O kırılğanlığa, iktidarlar çok güçlü ama ufacak bir şeyden yıkılabilirler duygusuna vurgu bir tür muhalefet olabilir mi?

Zaten bütün hikâye durumun absürdlüğü üzerine kuruldu. Kara komedi de oradan çıkıyor. Birisi çıkıp “Bunu ben yaptım, özür dilerim.” dese bütün yapı dağılacak. Ama o ikizlülükler, arkadan iş çevirmeler sonradan işi komikleştirecek hale getiriyor. Benim bu filmde önemsedğim de bütün her şeyi kontrol eden bir iktidarın, yani dedenin yol açtığı olaylar değil dede ile kendi çıkarları gereği işbirliği yapan aile üyelerinin oluşturduğu dram.

▶ Dededeki hazır paranoyayı daha da şişiren bir şey yapıyorlar.

Dedenin otoritesi karşı konulmaz bir otorite değil. Hikâyenin ilk versiyonunda bambaşka bir final vardı ve orada küçük torun dedeye isyan edip başka yerlere gidiyordu. Bir tür kağıttan kule gibi, bir şey çekilse yıkılacak. Öyle sarsılmaz falan değil.

▶ Ama korkuluyor tabii onun yıkılmasından.

Elbette, bir bir korku ve çekinme var.



➤ O yapı yıkılırsa yerine ne gelecek, ne yapacağımız kaygısı da var.

Kendi suçları ortaya çıkacak, daha çok korkma durumu söz konusu.

➤ Filmdeki tek kadın karakter Meryem'in vicdan, akl-ı selim sahibi tek kişi olduğunu söylemişsiniz bir söyleşide ama Meryem erkeklerin üzerinde iktidar kurmak istediği objelerden biri olarak temsil ediliyor. Sizce kadın nerede duruyor filmde, kadını bu kadar sınırlı bir alana hapsetmek ya da vicdanı tecavüze uğramış göstermek ne kadar adil?

Kadın filmin mağdurlarından bir tanesi. Bir mağdurlar listesi çıkaracak olursak Zafer ve Meryem elbette ki mağdurlar lis-

Filmde çıkış yok ama seyircide bir çıkış hissi uyanması amacıyla yapılmış bir film bu. Finaldeki yabancılaştırma, insanların durumuyla seyirci arasında ciddi bir mesafe yaratarak kendilerini sorgulamasını amaçlıyor.

tesinde, küçük kız da. Kadının sağduyuyu temsil etmesi gibi bir durum söz konusu. Bütün bu düşman yaratma sürecinin çok eril bir tarafı var, çok erkeksi bir şey bu, tabii sadece erkeklere özgü bir şey değil, kadınlar da bunu yapıyor ama benim özellikle filmde eleştirmek istediğim erkek kültürü, maço kültürüyle bunun ilişkisiydi.



Filmde önemsedğim her şeyi kontrol eden bir iktidarın, dedenin yol açtığı olaylar değil dede ile kendi çıkarları gereği iş birliği yapan aile üyelerinin oluşturduğu dram.

Erkek olmak istemek, köpekten korkma hikâyesinden tutun da orada bulunan bir kadın üzerinden erkekliğini ispatlama hikâyesi vesaire asıl hedef erkeklik olduğu için kadın orada sağduyu sahibi, belki de tek olumlu karakter olarak çiziliyor ve tabii ki de pasif bir konumda. Erkeklerin şiddetlerini, cinsel şiddetini göstermesi amacıyla konulmuş bir figür o. Evet, kadın belki de gerçek protagonist değil filmde ama böyle

bir tercih yapmak durumundaydım. Ama filmin hem dramaturjik bütünlüğü hem estetik bütünlüğü böyle bir şey yapmayı gerektiriyordu. Bu konuda çok düşündük, tartıştık ama kadının dünyasına girersen film farklı bir yere gider, o zaman aynı anda iki üç şey anlatmaya çalışan bir film çıkabilir ortaya. Dolayısıyla orada bir seçim yapmak durumunda kaldık. Kadın da erkekler gibi birazcık karikatür ama daha olumlu bir karikatür diyebilirim.

➤ **Korku ve şiddetin birbirini doğuran yapısının yanı sıra doğayla kurulan bir ilişki de var. Nusret'in dediği gibi “burası insanı vahşileştiriyor”. Doğaya girdiklerinde vahşileşme ve çirkin yönlerin ortaya çıkması gibi bir durum var. Doğayı şiddetten ibaret tek bir katmana indirgemiş olmuyor musunuz ya da insanın doğası vahşi midir?**

Öyle bir amacım yoktu. Doğayla şiddet arasında doğrudan bağlantı kurmak gibi bir niyetim olmadı açıkçası. Ama şöyle bir taraf var. Dışarıdan gelenlerden ziyade orada yaşayan insanlar için doğa hiçbir zaman bizim pastoral bir şekilde tasvir ettiğimiz gibi bir uyum mekânı veya bir estetik güzellikler hazinesi vesaire değildir, doğa bir mücadele alanıdır. Filmi çekerken bizzat orada da gördük. Çoban Süleyman'ın -o çoban gerçek bir çobandı- yaşayış biçiminden görüyorsunuz, elinde silahla kurt bekliyor mesela. Onların zaten doğayla kurduğu ilişkide böyle bir şey var. Tırnak içinde vahşet, yani hayatta kalma mücadelesi veya hayvanlarla bizim gibi bir empati ilişkisi kuruyorlar, çok daha sertler. Dolayısıyla gerçekçi, daha ikna edici bir tablo çizmek için böyle bir şey gerekiyordu. Özellikle Caner'in, yani şehirden gelen torunun vahşetinde çok daha ergen bir şey var. Çocuklar da biliyorsunuz acımasızdır hayvanlara karşı, ben hiçbir zaman yapmadım ama benim arkadaşlarım kedilere ne işkenceler yaparlardı. Bunlar şehirlerde büyüyen insanlar, özellikle bilinçli olarak doğaya bir anlam atfederek yaptığım şeyler değil. Daha ziyade karakterleri oluştururken doğal bir şekilde gelişmiş şeyler.

▶ **Ama Sülü'nün ağaçta yaşaması, Zafer'in sürekli çimlerde uzanması, Zafer'in sudan çıkması. Sudan çıkma genelinde arınmadır ama filmde tam tersine süreç gitgide daha karanlık bir hal almaya**

başlıyor. Doğaya girdikçe daha mı vahşileşiyorlar? Nusret de tabir-i caizse sair adam ama doğaya girince kadına tecavüz ediyor.

Dediğim gibi doğaya girince o yönlerinin açığa çıkma hikâyesini çok düşünmedim ama Süleyman'ın -Süleyman zaten doğada yaşayan yarı vahşi bir adam- öyle bir tarafı var. Zafer söz konusu olunca da doğa Zafer'e ilkel taraflarını hatırlatmaktan ziyade savaşı hatırlattığı için önemli; dağlarda gezmiş, çatışmaya girmiş bir adam. Caner için de doğa az önce söylediğim gibi biraz erkekliğini ispatlama, vurma kırma aracı. Mesela Mehmet karakteri için doğanın hiçbir önemi yok. O para mara işleriyle uğraşiyor, kavaklara zarar vermek istiyor. Onun zaten umurunda değil böyle şeyler. Dolayısıyla öyle bir şey düşünmedim, o yöne gitmek için de özel bir çaba harcamadım.

▶ **Yakın dönem sinemasında taşra artık çok işlenen bir mevzu oldu. Genelde bunlar hep bireysel hikâyelerdi. Sizse toplumsal bir alegori kuruyorsunuz. Taşrayı seçmenizin sebebi neydi?**

Galiba çok iyi bir laboratuvar olması. Dediğim gibi hikâye en baştan taşrada geçmiş bir hikâyeydi. Ben bir alegori anlatayım, Türkiye'yi eleştireyim, onu da taşraya koyayım diye gelişmedi. Zaten genelde böyle gelişmez. Önce hikâye, fikirler gelir, ondan sonra bir yere doğru evrilir. Dolayısıyla özellikle taşrayı seçmedim ama

buraya doğru gitmeye karar verdikten sonra bunun çok iyi bir mekân olduğunu düşündüm. Bir kere orada karakterleri izole etme şansına sahipsiniz. Dedenin patriarkal gücünü çok etkin bir şekilde orada tasvir etmek ihtimaline sahipsiniz. Bir de çok tipik bir şeydir, taşra kavgasıdır: Yörük olmazsa komşunun arazisi olur, komşunun hayvanı olur, bu tip aile kavgaları ya da bir klanın, aşiretin diğer aşiretle savaşı vesaire çok taşraya özgü şeyler. O açıdan da çok elverişli bir zemin oluşturuyor.

➤ **Filmde Yörükleri hiç görmüyoruz, olmaya da bilirler. Öteki olmazsa birlik beraberlik de doğmuyor.**

Evet böyle bir işlev görüyor. Yani Yörükler olmayabilir gibi bir soru uyanıyor seyircinin kafasında ama daha dikkatli bakıldığında Yörükler var kuşkusuz. Faik deli değil sonuçta, Faik birileriyle kavga ediyor. Onu göstermememizin sebebi; bunun bir önemi yok, onların yaptığı eylemlerin önemi yok, orada bunların üstlendiği işlev önemli demektir. Elbette ki işlev ailenin birlikteliğini yapay bir şekilde kurma işlevini görüyor.

➤ **Filmin kurgusu ne kadar sürdü, senaryoda aynen plânlandığı gibi mi oldu film? Sanki siz kafanızda her şeyi önceden oluşturmuşsunuz gibi bir algı oluştu bizde.**

Biraz öyle oldu. Senaryoyla son ürünün arasında çok büyük fark yok. Tabii ki fark kaçınılmaz ama bu farkın minimum olduğu filmlerden biri sayılabilir. Kurguda çok az şeyi değiştirdik. Bazı sahneleri attık, se-

naryo biraz daha gevzeydi, konuşmaları azalttık. Tekrar işlevi görebilecek birkaç sahneyi attık. Bir de ufak yer değiştirmeler, yani kronolojide ufak yer değiştirmeler yaptık. Onun dışında aşağı yukarı plânlandığı gibiydi.

➤ **Filme baktığımızda mizansenler çok önemli. Oyuncuların duruşları Kurosawa filmlerindeki gibi.**

İlk kez birisi bunu fark etti.

➤ **Sonundaki müzik ve o yürüyüş Kurosawa'yı hatırlatıyor.**

Ben Kurosawa mizansenlerini severim. Filmde de özellikle böyle bir şey yapmaya çalıştık. Biraz stilize olsun istedim. Çok gerçekçi değil, sonuçta hiçbir yerde dört insan arka arkaya yürümez. Filmin gerçekçi yapısıyla tezat oluşturacak, -filmin gerçekçi bir tarafı da var diyaloglara baktığınızda- onunla biraz tezat oluşturacak ve bunun bir tür farklı yerlere gidebileceğini, bunun gerçekçi bir film olmadığını bir şekilde bize işaret eden, oraya doğru bizi sürükleyen bir yapısı da olsun istedim. O yüzden de mizansenlerde özellikle stilize ve yer yer abartılı olmaya çalıştık. Finalde, doruk noktasına çıkan bir abartıyı önceden hissettirmeye çalıştık. Evin önünde mesela dört kişi sefere karar verirken, kalyaların önünde otururken, cesedin başında otururken oralardaki o tırnak içindeki büyüklük, epiklik, hep o sondaki alegoriyi de besliyor.

➤ Oyuncu seçimini nasıl yaptınız?

Oyuncu seçiminde bizim castçı Ezgi'yle çalıştık ama çok fazla insandan fikir aldık. Mesela Mehmet Özgür'ü bulmamızda Reha yardımcı oldu. Daha önce hiç izle-memiştim, çok da iyi oldu onu tanımamız. Oyuncuların da, benim arkadaşlarımla da katıldığı ama Ezgi ile, cast ajansıylabirlikte yürüttüğümüz bir çalışma sonucunda karar verdik. En önemli meselelerden bir tanesi oyuncuların filme ve projeye inanası. Bizim açımızdan gerçekten de herkes baştan sona senaryoyu severek, bizim eki-be inanarak geldiler. Çok da iyi oldu, set çok iyi geçti. Küçükler beni zorladı tabii. Onları bulmak çok zor Türkiye'de, ergen sektörü de yok, ergen oyuncu da.

➤ Sülü gerçek çoban dediniz şaşırımdı, iyi bir oyunculuk çıkarmış.

Bu işlerde tesadüf çok önemli. Ermenek'e gittim bir, iki hafta kadar oyuncu aradım küçük kız ve Sülü karakteri için. Küçük kıızı bulduk ama Sülü'yü bulamadım. Karam-sarılığa kapıldığımız bir anda mekân bak-maya gittiğimiz köyün imamı söyledi. Bu arada kullandığımız ev de köyün imamının babasının evi. Köyün imamı böyle bir ka-rakter var, bakın istiyorsanız, dedi. Görür görmez tip olarak oturduğunu gördüm. Bir iki muhabbet edince de hemen yapabile-ceği ortaya çıktı. Deneme bile yapmadık, ayak üstü muhabbet ettik tamam dedik.

➤ Farklı disiplinlerden geliyorsunuz. Öncesi fen lisesi, sonra mühendislik ve daha

Kadın filmin mağdurlarından bir tane-si. Kadın filmde sağduyuyu temsil edi-yor. Erkeklerin şiddetlerini göstermesi amacıyla konulmuş bir figür o.

sonra sosyal bilimler. Bunların sinemanızla ilişkisi nasıl, sizi besliyor mu?

Mühendisliğin beslediği bir taraf yok çünkü ben teknik konularda çok cahilimdir. Sine-manın teknik kısmı söz konusu olduğu za-man mühendislik hiç beslemedi. Sosyal bi-limlerin muhakkak etkisi vardır. Şu an bunu çok ölçüp biçemiyorum ama muhakkak var-dır. Aynı şekilde sanatla, sinemayla uğraş-manın sosyal bilimlere de çok fazla etkisi oldu yani ikisi böyle karşılıklı bir etkileşim içinde gelişti. Ama fen lisesi yıllarımda bile hep tiyatro, sinema, edebiyat çok ilgilendi-ğim şeylerdi, yani sonradan çıkmış bir karar değil. Taşrada çalışkan öğrenci olduğunuz zaman ister istemez bir yere itiliyorsunuz.

➤ Yeni projeleriniz var mı?

Yeni bir proje üzerine çalışmaya başladım. Senaryo aşamasında, bakalım göreceğiz. Para bulmak için gerekli çalışmalara yavaş yavaş başlamak üzereyiz.

➤ Yine politik bir şey mi olacak?

Daha politik bir background'da geçen, daha insani bir trajedi. Doğrudan politik denebilir mi bilmiyorum. Doğrudan politik değil ama çok belirgin bir politik atmosferi olan bir hikâye.

BİR YAPRAK DA OYUNCU KADAR ÖNEMLİDİR

Nederlands Film Festival “Holland Film Meetings”in 2012 yılındaki konuk ülkesi Türkiye. İstanbul Film Festivali “Köprüde Buluşmalar” ve Nederlands Film Festival “Holland Film Meeting”, bu yıl Hollanda ve Türkiye arasındaki diplomatik ilişkilerin 400. yılı kutlamaları çerçevesinde ortak yapım toplantıları ve panellerden oluşan etkinliklerini bu iki ülkeye ithaf etmeye karar verdi. Bu kapsamda festivalde 1932’den bu yana film endüstrisinin bugününün ve geleceğinin tartışıldığı Cinema Militans Konuşması’nı bu sene Semih Kaplanoğlu yaptı. Konferansa yönetmenin filmlerinden yapılmış bir seçkinin gösterimi de eşlik etti. Daha önce bu konuşmayı yapan yönetmenler arasında Peter Greenway, Tom Tykwer, Istvan Szabo, Roland Joffe ve Mira Nair de bulunuyor. Semih Kaplanoğlu’nun konuşması aynı zamanda Londra menseli prestijli sinema dergisi Sight & Sound ve Nederlands Film Festival tarafından yayımlanacak.

SEMİH KAPLANOĞLU

Yazısını okumaya oturmadan önce Menno ter Braak hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Bazı noktalarda bana temas ettiğini fark ettim. Özellikle imajın filmin ana grameri, ana parçası olduğuna dair fikri. Oldukça ilginç bulduğum bir nokta daha var. O da birlik fikri. Ben buna ahenk demek

istiyorum. Bununla şunu kastediyorum; filmi meydana getiren parçalar imaj, ışık, oyunculuk, montaj, mekân vesaire hepsi bir arada çalışmalılar ve hiçbiri diğerinin önüne geçmemeli. Son olarak da ten Braak beyin saf sinema fikri dikkatimi çekti. Çünkü bu benim de başlıca endişemdir. Bugün yoğunlaşmak istediğim üç ana tema bunlar.



Sahte bir zamanda yaşıyoruz ve herkes olayı daha da sahteleştirme çabasında gibi görünüyor. 13-14 yaşındaki ergen çocuklar bilgisayar oyunlarında sürekli birilerini öldürüyorlar. Dolayısıyla bir kişiyi veya şeyi öldürmek çok sıradan hale geliyor. Sadece yaşayan canlıları değil fikirleri de, başkalarının haklarını da vesaire. Sinemayı kullanarak emniyetsiz ve korkunç bir dünya yaratılmasını mı desteklemeliyim yoksa insanların ruhunda yatan güzelliği mi göstermeliyim?

Sahte bir zamanda yaşıyoruz ve herkes olayı daha da sahteleştirme çabasında gibi görünüyor.



Bal, 2010

Zaman sinemanın ana maddesidir ve zamanı nasıl kullandığınız konusu ahlâki bir meseledir. Bana göre sinema dua gibi, meditasyon gibi olmalı. Hayatın ve görünenin iç yüzünü seyirciye hissettirebilecek kadar yavaş olmalı.

Film yapmaya başlamadan önce şiir yazıyordum ki bu tamamen farklı bir eylemdi. 1986'da üniversiteden mezun olmuş İstanbul'da yaşıyordum. Selim Cebeci adında ressam bir eski dostum var. Onun İngiltere'de yaşayan arkadaşlarından biri Tarkovski'nin *Ayna* (*Zerkalo*, 1975) filmi televizyonda gösterilirken Betamax kasete çekmiş. İngilizce altyazılı ve reklâm doluydu ama üstümde büyük bir etki bıraktı. Bugün sinemada ne yapıyorsam bunun fikirlerinin tohumları *Ayna*'yı seyret-

tiğimde atılmıştır. Kısa bir süre sonra kısa filmler çekmeye başlayınca hikâyeden çok imaj ve sesin bir araya gelmesiyle oluşan duyguyla ilgilendiğimi keşfettim. Aynı zamanda sinemanın edebiyattan beslendiğini ve bunun sınırlayıcı bir etki yapabileceğini de fark ettim. Tabii ki edebiyatın ana akım sinemaya faydası olabilir. Aslında, ana akım sinemanın bir tür sınırlamaya da ihtiyacı var hedefini gerçekleştirebilmek için. Zamanla ilgili bir şey bu. Sinemada zamanın genellikle her şeyin olabildiğince hızlı bir şekilde kesme'ler yapılarak kullanıldığı şekli hem sinemacıda hem seyircide bir tür uyuşma hali ve duyar-sızlık yaratabiliyor. Zaman sinemanın ana maddesidir ve zamanı nasıl kullandığınızı konusu ahlâki bir meseledir. Bana göre sinema dua gibi, meditasyon gibi olmalı. Hayatın ve görünenin iç yüzünü seyirciye hissettirebilecek kadar yavaş olmalı. Hakikati keşfetmek görünür kılmak için zamanın kullanımı çok önemlidir. Filmdeki zaman ile hayatlarımızdaki zaman arasında bir paralellik kurmaya çalışıyorum ben. Bu yüzden filmlerimde hızlı sahnelerden kaçınıyorum. Aynı zamanda İbn Arabi'nin de dediği gibi Yaratılış'la başlayan sonsuz bir şimdiki zamanda yaşadığımızı da unutmamak gerekir.

Sinema kesinlikle duygular ve onların çağrışımları ile alakalıdır. İnsanlar her yerde hatıralarını ve hayat tecrübelerini paylaşmışlardır ve hafızamızı harekete geçiren de budur. Bazen bir koku bize çocukluğumuzu

hatırlatır; sinema da bizde aynı etkiyi bırakabilir: hatıralarımızın ve tecrübelerimizin izini sürmemizi sağlar. Bu yüzden bir filme başladığımda hikâyeye yazarak başlamam. Öncelikle belli temel bir duyguyu konumlandırmaya/bulmaya çalışırım, ardından bu duyguyu daha somut daha elle tutulur gözle görülür hale getirmeye çalışırım. Senaryo yazarak başlamam. İlk önce bu duyguyu saracak mekânı, ışığı, renkleri keşfetmeye çalışırım. Hikâyeye bu keşfediş süreci içerisinde ortaya çıkar.

Mesela Alfred Hitchcock filmlerinde objeler kullanır. Eğer filmini yaparken objeleri düşünmüyorsan hikâyeyi onlarla güçlendiremezsin. Filmdeki her parça diğer parçalarla ahenk içinde olmalıdır. Ne oyunculuk ne müzik ne senaryo diğerlerinden daha önemli hale getirilemez. Her öğe azami derece de kullanılmalı ve organize edilmelidir. Bana göre bir yaprak da oyuncu kadar önemlidir. Bu bir obje de olabilir. Bir ağaç da olabilir. Bir ağaç kabuğunun rengi de olabilir veya o sırada belki de rol kesmeyen bir aktörün yüzü de olabilir. Her şey o duyguyu yakalamak için yapılır. Her şey bir duyguya hizmet etmek için vardır. Bu duygu, ta baştan itibaren mekânın, zamanın ve nesnelere kendi doğallıklarından ortaya çıkmıştır.

Suni ışık kullanmıyorum çünkü filmde o mekânı kullanmaya karar vermişsem, karar verdiğim andaki hali, atmosferi yani ışığı, çıplak gözle gördüğüm gibi filme yansıtmak istiyorum duyguya hizmet etmesi için.

Bu sebeple bu atmosferi bozacak bir yapay ışık kullanmaktan kaçınıyorum. Doğal ışık kullanmamın sebebi de budur. Eğer iç mekânda floresan lamba varsa onu kullanırım. Eğer dış mekânda bir sokak lambası varsa belki voltajını birazcık artırırım ama o kadar: yine de bu öğeleri kullanırım.

Bilmiyorum bu şekilde devam edebilecek miyim ama ben hâlâ 35 mm kullanıyorum. İsterim ki devam edebileyim çünkü dijital çekmek tamamen farklı bir zihni süreç gerektiriyor. Aslında dijital kullandığınızda her şeyin radikal bir değişime uğradığını düşünüyorum. Geçtiğimiz yüzyılda 35 mm’de olduğu gibi saf sinemanın kendini gösterebileceği bir alan bulma fikri dijital film çağında henüz ortaya çıkmadı. Dijital teknoloji ile yapılan film zamanla başka bir şeye evrilecek. Bunun ne olacağını bilmiyorum. Ona artık film denip denmeyeceğini de bilmiyorum ama kesinlikle başka bir şeye evrilecek. Ama henüz o noktaya gelmedik.

Filmlerimde mekânlar çok önemli. Yusuf Üçlemesi’nin ilk iki filmi İzmir dolaylarında özellikle İzmir’de bir kasabada çekildi. Üçüncüsü ise Türkiye’nin Doğu Karadeniz bölgesinde çekildi. Aradığım şey doğanın ortasında küçük bir köydü. Diğer filmler kasabada ve bir kısmıyla şehirde geçiyordu. Üçleme köy bile denilemeyecek bir yerde doğmuş, kasabada büyümüş ve şimdi şehirde yaşayan bir şairin hikâyesini anlatır. Son iki yüz yıldaki modernleşme süreci sırasında Batı ile Doğu, yerel ile

evrensel arasında bir geçiş noktası olmak kadar köyden kasabaya ve kasabadan şehre geçiş de çok önemli olmuştur. Modernleşen Türkiye’de doğuyla batı, evrensel yerel, köyle şehir arasında bir gerilim ortaya çıkmıştır. Özellikle Türkiye’de son elli yılda halkın köyden şehre göç etmesi insanların hayatlarındaki değerler arasında, eski ile yeni arasında çatışma ve uyumsuzluklara sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla bütün sanat formlarını besleyen arada kalmışlık durumunu ortaya çıkarmıştır. Taşra ile merkez, doğu ile batı, Osmanlıca harfler (Arap harfleri) ile modern Türkçe (Latin harfleri) ve bunun gibi pek çok durumla/arada kalmışlıkla karşılaşan birey “ben kimim?”, “ben aslında neyim?”, “köylü müyüm, şehirli miyim?”, “dindar mıyım, seküler miyim?” ikilemelerini bütün hücreleriyle yaşar. Ve buna makul bir cevap bulamaz. Çağdaş Türk edebiyatı kesinlikle bunun üzerine kuruludur. Özellikle Orhan Pamuk romanları bu doğu-batı karşıtlığı fikriyle, bütün bir memleketin ortada kalmışlık ve ne yöne gideceğini bilememe durumu ile ilgilenir.

Manevi Gelenekle İlişki Kurmalı

Ben kendi adıma bu ikilikten, arada kalmışlıktan sıyrılmanın yolunun manevi gelenekle (islam ve tasavvuf düşüncesiyle) kurulacak ilişkide yattığına inanıyorum. Çünkü gelenekle modern arasında sürekliliği sağlamalı ve ilişkileri tesis edip köprüleri kurmalıyız. Bunun için önceki



kuşakların (bunu 1000 yıl öncesine kadar götürebiliriz) birikimini tekrar tedavüle sokabiliriz. Çünkü insanlığın o tecrübeleri insanın doğasıyla, fitratıyla, maneviyatıyla daha barışık.

Böylelikle, sanatım yukarıda bahsi geçen 1000 seneyi aşan geleneğin, Anadolu'da neşvü nema bulan mirasından beslenmektedir. Tasavvufta hal dediğimiz bir mefhum vardır ki bu bir bilinç halidir. Yerel ve otantik olmakla beraber evrensel bir özelliğe sahip Sufi müzikte olduğu gibi sinemada

Hangi sanat formundan bahsederseniz bahsedelim her zaman yerel, otantik ve manevi-geleneksel olanı devreye sokarak formun kendisinin sınırlarını bir şekilde zorlayabilirsiniz.

da insan fıtratı için evrensel olarak da geçerli yerel ve otantik bir boyut, bir duygu durumu olarak bahsedebileceğimiz “hal”i sinemada yakalamaya çalışıyorum. Hangi sanat formundan bahsedersen bahsedelim her zaman yerel, otantik ve manevi-geleneksel olanı devreye sokarak formun kendisinin sınırlarını bir şekilde zorlayabilirsiniz.

Geçtiğimiz yaklaşık 10 yıldır “hal”in sinemacısıyla yoğun bir şekilde ilgileniyorum, özellikle de tasavvufun sanata ve kendi kültürümüze nasıl yansıdığıyla. Görüyorum ki bizim Türkiye’de çok zengin bir geleneğimiz var ve bu sanata yeterince yansıtılmıyor. Bu geleneğin sahip olduğu potansiyelin kullanılması konusunda büyük bir boşluk görüyorum. Ve inanıyorum ki eğer hakikaten kendi hayatımıza has bir şey üreteceksek beslenilecek damar budur. Beni saf sinema fikrine iten de budur.

Saf sinema sinemaya has şeylerin kullanımını ve diğer sanat formlarının örneğin edebiyatın minimum düzeyde kullanımıyla varlık gösterebilen bir sinema türüdür. Edebiyat formlarından uzaklaşmak saf sinemaya yaklaşmanın bir yoludur. Ana akım bir filmde 1.5 saat içerisinde genellikle bir hikâye izleriz ama oradaki duygunun üstü örtülüdür. Ama saf sinema kendi maddi imkânlarını kullanarak filme temel teşkil eden duyguyu hissettirmeye çalışır. Ve seyircinin sahip olduğu, iyi bildiği duyguyla filmde ortaya çıkan duy-

guyu, aradaki hikâyeyi kaldırarak birbirine kavuşturur.

Selçuklular dönemine ya da klâsik Osmanlı dönemine ait mimari eserlere baktığımızda taş işçiliği ve ustalığın minimalist bir mantıkla hareket ettiğini görürüz. Bu bize günümüz mimarisi anlamında çok şey öğretebilir. Aynı şekilde sinemacıların kültürümüzde çok derinlere işlemiş olan bu gelenekten öğrenecek çok şeyleri olduğuna inanıyorum. Geleneğin bu soruları başka türlü bir cevaplama şekli, başka türlü bir yaklaşımı olduğunu fark ettim. Bu konuda oldukça geç öğrenmeye başladığımı söylemem gerek aslında. Ama olabildiğince çok öğrenmeye ve bu geleneğe gark olmaya çalışıyorum. Bunu kullanarak sinematik sanata nasıl yaklaşabileceğimi bu fikirleri nasıl yansıtabileceğimi görmeye çalışıyorum.

Bir filmde çalışmaya başladığımda seçtiğim mekâna defalarca giderim. Orada bir sürü vakit geçiririm. Bir sürü ses seçerim ve senaryoyu yazmadan önce bir sürü ayrı ses kaydı yaparım. Ve senaryoyu yazmaya oturduğumda bütün o sesleri hatırlamaya ve senaryoya işlenmiş olan sesleri duymaya çalışırım. Projenin başında kendime sınır koymayı severim, mesela Üçleme’de olduğu gibi. Baştan karar verdim. Müzik kullanmayacaktım. Arka plândaki sesleri ve gerçek mekândaki sesleri kullanmaya çalışacak ve onları bir çeşit müzik görevi görececek bir ses evrenine dönüştürmeye çalışacaktım. Sesçimi kayda gönderdiğim-

de ona özellikle neleri istediğimi ve neleri kaydetmelerini istediğimi liste halinde veriririm. Post prodüksiyon sürecinde de muhtemelen en fazla zaman harcadığım yer ses bölümüdür.

Bazen ses tasarımı tamamlamak üç ay alabilir. Bu benim işimde en çok önem verdiğim kısımdır. Örneğin *Bal*'da çocuğun ormandan yürüdüğü sahne üzerinde çalışıyorduk. Foleyci ses kaydı için stüdyoda bir aşağı bir yukarı yürümeye başladı. 2 metre boyunca 100 kilodan fazla bir adamdı. Gözlerimi kapadığımda bir çocuk değil de bir dev yürüyormuş gibi. Adımlarının hiçbir ritmi yoktu. Ve bir çocuk ormanda yürürken hep aynı sesi çıkarmaz. Bunu adama söyledim. "Çimin üstünde, toprağın üstünde, kumun üstünde ve sonra taşların üstünde yürüyeceksin." Dört farklı sesi çekmek için onu dört defa ayrı ayrı yürüttüm ve bu kanalları birleştirerek bir tek ses elde ettim. Adam işimin uzun süreceğini söyledi. Tabii ki bitirmesi uzun sürecekti. Seyirci bu gibi detayları fark etmese bile kesinlikle hisseder.

Aynı şekilde belli bir sahneyi çekmek için karın yağmasını bekleyebilirim ya da bir sahneyi istediğim şekilde çekebilmek için dışarda bulutlu bir atmosferin oluşması için oturup saatlerce bekleyebilirim. İnsanlar bunun aptalca olduğunu söyleyebilirler. Çünkü dijital teknolojiyle istediğin her şeyi sonradan ekleyebiliyorsun. Ama sahnenin duygusunu ekleyemezsin: o gerçekliğine bağlıdır.

Amacım filmlerimde bir tefekkür hali gibi etki yaratmak olduğu için bu etkiyi bozacak herhangi bir şey kullanmak istemiyorum. Bir gün dijital kamera kullansam bile filmin gerçeklik duygusunu öldüren renk ayarları yapmayacağım ve kar veya yağmur efekti eklemeyeceğim. Eğer o sahne yağmurlu bir sahneyse ya da karlı bir sahneyse karda çekeceğim veya yağmurda çekeceğim. Yağmuru beklemeyi seviyorum. Bunun aptalca, iptidai bir şey olduğunu, zaman israfı olduğunu düşünebilirsiniz. Ama benim için doğru olan bu.

Kendi filmlerimin yapımcısı olmak bana burada bir avantaj sağlıyor veya şöyle diyelim yönettiğiniz filmin izleyicisini düşünmemeye özgürlüğüne sahip olduğunuz ikircikli bir durum yaratıyor. Ama size onlara dair bir sorumluluk da yüklüyor. Yönetmen olarak ne kadar çok izleyiciye ulaşırsam o kadar iyi. Ama önemli olan film.

Yumurta için bir Türk film festivalinde aldığım bütün parayı *Süt*'ün prodüksiyonuna koydum. Bir filmden kazandığım parayı diğer filme harcıyorum. Herhangi bir film bütçesinde yönetmen ücreti, yapımcı ücreti vardır her zaman. Ama ben bunları asla almam. Hep bir dahaki filmime kullanırım. Dolayısıyla yaşam standardımda bir değişiklik olmadı. Mütevazı yaşıyorum. Çalışanlarımız ve ben şirketten maaş alıyoruz. Harcamalarımızı şirket kredi kartından ödüyoruz. Neticede hayatta kalacak kadar kazanıyoruz. Ve filmler yapabiliyoruz. Bundan daha fazlasına niye ihtiyacım olsun?

NESİLDEN NESİLE ERTEM EĞİLMEZ

CEM PEKMAN

Geçtiğimiz günlerde kaybettiğimiz büyük yönetmen Metin Erksan, 1989 yılında Ertem Eğilmez'in ölümü ardından şunları söylemiş: "Benim önerim Ertem'in hayatını film haline getirsinler. Ne kadar güzel bir film olur. Müthiş hırslı bir adamdı. Müthiş bir hayat hikâyesi var. Ortaya müthiş güzellikte bir film çıkar."¹

Şimdi aynı şeyi ne yazık ki rahmetli Erksan için dilemek gerekiyor. Yine ne yazık ki, Türk sinemasının biyografik filmler ürettiğine pek şahit olmuyoruz; film yönetmenleri bir tarafa genel olarak sanatçılarımızın yaşam öyküleri de beyaz perdede yer bulmuyor. Bu anlamda anımsama, anımsatma çabaları değerlidir, nostaljik bakıştan öteye bir tarih bilincinin oluşmasına hizmet eder. Sinemamız kendi tarihine sıklıkla, sıkılıkla bakmalıdır; araştırmacıların yayınları da

1 Erksan, Metin (1989). "Ertem Çok Kişileri Star Yaptı". *Beyazperde*. 1 Kasım.

günü doğru anlamak adına geçmişle olan bağları çözümlenmeye yönelmeli, bu bakımdan sinemamıza destek vermelidir.

Ertem Eğilmez'in ölümünden önce tamamladığı son filmi *Arabesk* (1989), Türk sinemasında böylesi bir geçmişe bakış içeren nadir filmlerdendir. *Arabesk* basit bir taşlamanın ötesinde durur; Yeşilçam melodramlarını, arabesk furyasının acılı öykülerini, Türker İnanoğlu'nun ifadesiyle o güne dek "Türk sinemasının iş unsuru olarak kullandığı bütün öğeler"² hicvederken Türk sinemasının topyekûn geçmişiyle de hesaplaşır. Ancak, *Arabesk*'te Eğilmez her şeyden önce kendisiyle hesaplaşır. Scognamillo'nun dediği gibi "kendi sanatsal geçmişi, kendi sinema anlayışı ve icratıyla yüzleşir ve yaptıklarıyla dalga geçer, bir hayat bilançosu çıkarır."³ Gerçekten

2 Scognamillo, Giovanni (2004). *Bay Sinema Türker İnanoğlu*. İstanbul: Doğan. s. 382.

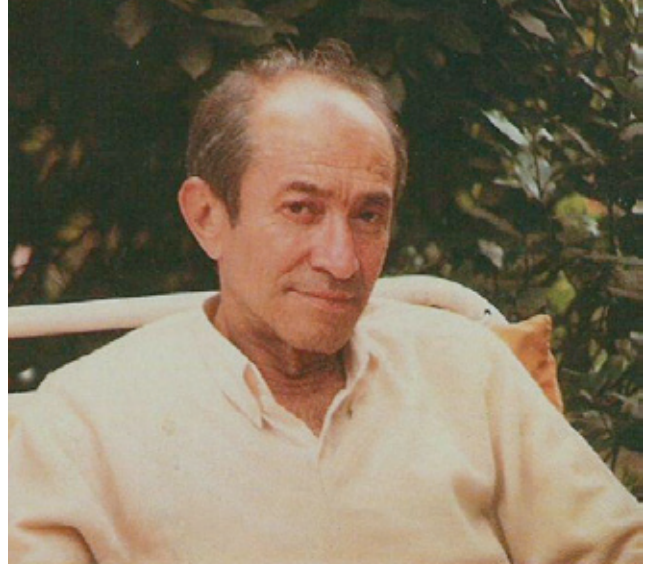
3 Scognamillo, Giovanni (2005). *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalıcı. s. 98.

de, bu vasiyet filminin çatısı, Eğilmez'in bir zamanlar "aşk filmlerinin ünlü yönetmeni" olarak anılmasına sebep olmuş filmlerinden, özellikle de *Sürtük* (1965), *Senede Bir Gün* (1966) ve *Bos Çerçeve* (1969)'den çatılmıştır. Yönetmen çuvaldızı kendine batırmakta ama çevresine de kuvvetli bir iğne yapmaktadır.

Kendisiyle dalga geçebilme insanın ömür yolu üzerinde ulaşabileceği önemli özelliklerden biri olsa gerek. Eğilmez'de bu özellik çok belirgindir. Yaşam öyküsünü anlattığı, yazık ki yarım kalmış geniş söyleşisi⁴ yönetmenin pırıltılı zekâsı, çalışkanlığı, azmi ve hırsı, sezgi ve çözümleme gücü yanı sıra dobralığı, hiddeti, kendisine de yöneltmekten kaçınmadığı acımasız eleştirelliği ve alaycılığının yansımalarıyla doludur. Eğilmez, yolunu alaylı bir sinemacıdan alaycı bir sanatçıya dönüşerek tamamlamıştır.

Hayata atılan gencecik bir delikanlı olarak yolun başında girmediği boya kalmamıştır. Sinemacılıkta karar kılana değin, bakkalıktan kitap-dergi yayımcılığına, lokanta patronluğundan "langırt krallığına" birçok iş yapmış, zirvelere çıkmış, iflaslara düşmüştür. İlk filminin yapımcılığına soyunduğu 1961 yılında 32 yaşındadır; tek düşüncesi o yıllarda hızla büyüyen ve kâr vaat eden film piyasasından para kazanmaktır. Arkadaşı Nahit Ataman'la ortak olarak kurdukları ilk film şirketi Efe Film, yaptığı birkaç filmde sonra batır. İki kafa-

4 Akçura, Gökhan (1990). "Ben Ertem Eğilmez". *Güneş*. 21-27 Eylül.



dar 1963 yılında bu kez Arzu Film'i kurar; kısa süre içinde Türk sinemasının 4-5 büyük firmasından biri olacakları akıllarının ucundan geçmemektedir. Arzu Film'in ilk yapımı *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964) isimli komedinin yönetmenliğini de Ertem Eğilmez üstlenir. İlk yönetmenlik denemesidir; sebep sinema aşkı, merakı vb. değildir, şirketin yönetmene verecek parası yoktur. Film, Eğilmez'in sözleriyle "Dünyanın en acayip filmi olur."⁵ ama senenin en iyi işlerinden birini yapar. Başarıya koşullanmış genç sinemacı yönetmenliğe de böyle balıklama dalmıştır. Yeni işine tutkuyla sarılmış, Kemal Tahir gibi büyüklerinin "bu işte kalıcı ol" öğütlerine kulak vermiş, Sadık Şendil gibi bir yazar, Münir Özkul gibi bir aktörle yoldaşlık etmiştir. Yönetmenliği de film çeke çeke öğrenir, bu konuda özellikle kameraman Kriton İlyadis ona hocalık eder.

5 Ayça, Engin ve Coş, Nezh (1974). "Ertem Eğilmez'le Konuşma". *Yedinci Sanat*. Aralık.

Çok değil, bir sene sonra, yönetmenlikte hangi noktaya geldiğini *Sürtük* ile ortaya koyar. Bu film Türk sinemasının o güne dek gördüğü en büyük gişe hâsılatlarından birini yapar. Eğilmez artık önemli ve popüler bir yapımcı-yönetmen, Arzu Film ise önde gelen bir firmadır. *Sürtük*'ün olağanüstü başarısından sonra yetmişlere kadar aşk-melodram filmleri yönetmenin imzası olur. Bu dönemde Arzu Film üretimi büyük ölçüde yabancı film/edebiyat uyarlamalarına, yerli romanlara, tutmuş filmlerin tekrar çevrimlerine yaslanmaktadır ve dönemin ticari sinema kalıpları içinde iş görmektedir.

Yetmişlerde ise Arzu Film Türk sinemasına damgasını vurduğu, “aile komedileri” diye adlandırılan bir tarzı benimser ve bu çizgi üzerinde yalnızca çekildiği dönemde değil, kuşaklar boyunca ilgi ve sevgiyle izlenen, halen de izlenmeyi sürdüren yapımları üretir. Bu filmler arasında *Hababam Sınıfı* (1975-1981) serisi, 1974'te *Köyden İndim Şehire*, *Mavi Boncuk*, *Salak Milyoner*; *Süt Kardeşler* (1976), 1977'de *Gülen Gözler*, *Şabanoğlu Şaban* gibi Eğilmez'in kendi yönettiği filmler, yahut Arzu Film'e bağlı başka yönetmenlerce çekilmiş *Bizim Aile* (1975), *Tosun Paşa* (1976), *Çöpçüler Kralı* (1977), 1978'de *Neşeli Günler*, *Sultan* gibiler hemen akla gelebilir. Arzu Film bu döneminde tam bir “ekip” haline gelmiştir, Amerikan stüdyo sisteminin küçük çaplı yerli versiyonu olarak iş görmektedir. Kendi kadrolarını oluşturmuştur; Tarık Akan, Emel Sayın, Müjde Ar gibi bir iki star dışında hepsi tiyatro kökenli olan oyuncular

firmaya bağlı olarak çalışmaktadır. Münir Özkul ve Adile Naşit gibi ustaların yanında her biri bu filmlerde yıldızlaşacak Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Şener Şen, Aysen Gruda gibi gençler ekibe katılır. Bu oyuncuların bir kısmı senaryo grubu içinde de yer almaktadır; Arzu Film senaryolarındaki imza genellikle Sadık Şendil'e ait olsa da Ertem Eğilmez yönetimindeki Arzu Film ailesi neredeyse tam kadro senaryo çalışmalarına katılmakta ve Yeşilçam standartlarına göre çok uzun ve yoğun bir senaryo üretim sürecine dâhil olmaktadır. Çekim ve çekim sonrası evrelerde de aynı yönetmenler, aynı görüntü ve set ekibi, müzikçiler vb.'den oluşan takım uyum içinde çalışır. Dolayısıyla bu yerli stüdyo sistemi, birbirine benzer, belirli bir standardı yakalamış, özellikle senaryo açısından tıkr tıkr işleyen, iyi yazılmış, iyi oynanmış komedileriyle kitlelere ulaşmayı bilir.

Yetmişlerin Arzu Film üretiminin halk kitleleriyle kurduğu, nesilden nesile geçen, bugün bile devam eden sıcak ilişkinin sırrını çözmeye çalıştığımızda her şeyden önce filmlerin arkasındaki bu uyumlu ekip çalışmasını ve bu yetenekli kadroyu bir araya getirip yöneten Ertem Eğilmez ismini buluyoruz. Eğilmez bir yönetmen olarak sanatında yetkinleşmeye çalışır, bunun için sürekli okuyup araştırır, düşünür ve denerken, aynı zamanda bir yapımcı olarak da kitlelerle buluşmanın, daha çok izlenmenin ve ticari başarının peşindedir. Sineması bu iki arayışın eseridir. Özellikle yetmişli

yıllarda yaptığı filmlerle bir halk sineması ortaya çıkarmış, arkasındaki ekibin de Türk tiyatrosu ve temaşa sanatları geleneğinden yetişmiş olmasının kazanımıyla, halka çok yakın, tanıdık ve sıcak gelen bir sinemasal tarz ortaya koymuştur. Bu sinemanın doğurduğu Şaban gibi tipler giderek birer halk kahramanı haline gelmişlerdir. Geleneksel temasadan bildiğimiz biçimde, Eğilmez komedisi de hep belli ölçüde bir sosyal eleştiriyi ve kıssadan hisseyi barındırmış, küçük insanın yanında durmuş, bu anlamda da izleyenine belli bir “rahatlama” sağlamıştır.

Seksenlerin Türkiye’sinde siyasal-ekonomik-kültürel ortam hızla değişirken sinema sektörü büyük bir bunalımın içindedir ve Eğilmez ile Arzu Film de bu bunalımlı dönemden nasibini alır. Eğilmez 1980’de *Banker Bilo*’yu, 1981’de son Hababam filmi *Hababam Sınıfı Güle Güle*’yi çeker ve bundan sonra 1989’daki ölümüne dek sadece üç filme daha yönetmen olarak imza atar: *Namuslu* (1984), *Aşık Oldum* (1985) ve *Arabesk*. Yine de hem sektörü saran sorunların hem de yönetmenin hastalığının üretimini kısıtladığı bu dönemde, Türk sineması üzerindeki etkisi ve ağırlığı sürer. Yönetmen, senarist ve oyuncularından oluşan “talebe” grubuna el vermeye, yol göstermeye, ustalık etmeye devam eder. Öyle ki, seksenlerde Arzu Film dışında yapılan, örneğin *Davaro* (Kartal Tibet, 1981), *Çiçek Abbas* (Sinan Çetin, 1982), *Dolap Beygiri* (Atıf Yılmaz, 1982), *Şalvar Davası* (Kartal Tibet, 1983), *Çıplak Vatandaş*

(Başar Sabuncu, 1985), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *Değirmen* (Atıf Yılmaz, 1986) ve *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986) gibi kalburüstü komedilerde bir şekilde onun da payı bulunur. Arzu Film ise *Şekerpare* (Atıf Yılmaz, 1983), *Milyarder* (Kartal Tibet, 1986), *Selamsız Badosu* (Nesli Çölgeçen, 1987) ve *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988) gibi nitelikli yapımlara imza atar. Ertem Eğilmez’in bu dönemde çektiği *Banker Bilo* ve özellikle *Namuslu*’da güncel meselelere ilişkin gözlemler keskinleşmiş, mesajlar netleşmiştir. Olgunluk eserlerini verdiği bu dönem ne yazık ki sanatçının vakitsiz ölümüyle sonlanır.

“Ertem Eğilmez etkisi” ölümünden sonra da sürmüş, sinema/televizyon sektöründe belirleyici olmaya devam etmiştir. Arzu Film yapımları özel televizyonlu yıllarda hep bir reyting aracı olarak kullanılmış, ayrıca birçok yerli diziye de kaynaklık etmiştir. Güncel popüler sinemamızın komedi damarı da bu etkiyi açıkça taşır. Öte yandan, Eğilmez’in talebeleri de Türk sineması ve televizyonundaki etkinliklerini, yönlendiriciliklerini sürdürmüş ve sürdürmektedir. Genç nesillerin, sinema tarihimizle ilişki kurarken kılavuz aldığı sanatçıların başında geldiği söylenebilir. Bu ülkede, Eğilmez’i ismen bilen bilmeyen hemen herkes onunla yapıtı üzerinden bir bağ kurmuştur. Eğilmez hepimizin hayatına bir şekilde dokunmuştur. Böyle bir sevgi bağı her sanatçıya nasip olmuyor; Metin Erksan’ın dilediği gibi, bu halk sanatçısının filmi çekmek umarız sinemamıza nasip olur.

KÂMURAN TAN'IN AŞIRI İNSANI HİKÂYESİ

REMZİ ŞİMŞEK

Alışkanlık tüketici davranışıdır.

Celal Tan ve ailesinin başına gelenler tıpkı karakterler gibi olağandışı diyebileceğimiz türden olaylar. Filmin izlediği yol yani gelişimi aslında bu olağandışılığın kimi hayatlarda ne kadar olağan bir hal aldığı üzere. Bu sebeple de Onur Ünlü yaşananlara tam manası ile doğal insanın muhtemel davranışları üzerinden yaklaşmaya çalışmış ve filmin ana çatısını bunun üzerine kurmuş. Çok eleştirilen Celal Tan'ın küfürler yağdırdığı sahneyi de “köşeye sıkışan insan küfreder” minvalinde bir cümle ile açıklaması bu niyetini belli ediyor. Gayet normal bir aile görüntüsü ile başladığımız filmde he-

men başta radikal bir hamle ile bir cinayet gerçekleşir. Kurgunun merkezine yerleştirilen bu cinayet, mevcut karakterlerin gitgide nasıl iğrençleşebildiklerini göstermek için kullanılır. Açığa çıkacak gerçekler, gelinen son noktada tekrar tekrar kurulan komplolar insanın nasıl insanlıktan çıktığının kanıtı niteliğindedir.

İğrençleşen karakterlerin arasından başlıkta da bahsedilen oğul Kâmuran farklı bir noktada durabiliyor, buna dikkat kesilmek asıl amaç. Kâmuran hayatta hiçbir işte başarılı olamamış, babasının itibarını da kullandığı halde tökezlemiş, ezik, ezilen bir karakter olarak hemen başlarda bu durumunu bize aktarır. Düz bir kafaya sahip Kâmuran yine babasının bağlantısı ile üniversiteye satmayı düşündüğü masaj koltuğu ile hikâyenin içinde bir yer açar kendine. Babasının iti-



Kâmuran hayatta hiçbir işte başarılı olamamış, babasının itibarını da kullandığı halde tökezlemiş, ezik bir karakter.

barından ne kadar faydalansa da babasına, kızı yaşında biri ile evlendiği için tepkilidir. Bu duruma alışma noktasında da ne istekli, ne de beceriklidir çünkü Kâmuran kendinin de söylediği gibi satıcıdır, oysa alışkanlık bir tüketici davranışıdır. Biraz açmak gerekirse alışan tüketici farklılaşarak dönüşmeye mahkûmdur. Bu dönüşümün menfi yanı ise Montaigne'in verdiği güzel örnekle açıklamak iyi olacaktır; ülkenin birinde bir kadının buzağısı olur, çok güzel olan bu buzağıyı kadın devamlı kucağında taşır ta

ki koca öküz olup çıkana kadar. İşte alışmadan kaynaklı yükün farkına varamama halinden kaçır Kâmuran, bunu istemez ve hatta reddeder, o yüzden de satan tarafta kalmayı yeğler, nitekim de satar. Filmin sonuna kadar alışmayacak ve ufak değişimler yaşasa da dönüşmeyecektir, işte bu yüzden de tam manası ile gerçekleri bilip rahatsız olan tek karakter o olacaktır.

Celal Tan cinayet sonrası evi terk ettiğinde evde bir panik havası hâkim olur ve kimse ne yapacağını bilmemektedir. Celal Tan'ın annesi Kâmuran Hanım sessiz kalmış, kızı Jülide ise panik halinde ne yapacaklarını sormaktadır: işte bu noktada en makul cümleyi Kâmuran kurar: "Polisi arayalım." Tabii ki kabul görmez ve Jülide tarafından susturulur, Kâmuran Hanım ise ağzını bile açmaz. Kâmuran'a dair ilk ipucu elimizdedir



**Kâmuran'da aslını kaybetmeden, tür de-
ğiştirmeden, insan kalabilme hali mevcut.**

ve ikinci ipucu ise daha da güçlüdür; Celal Tan cinayet mahalline geri döndüğünde peşinden ailesi gelir ve ucuz oyunculuğu ile karşılar onları. Jülide mükemmel bir oyunculuk sergiler, Kâmuran Hanım ise sessizliği ile oynar ama Kâmuran rol bile yapamaz sessiz de kalmaz. Babasının, karşısındaki o haline bakıp “hayvan herif” diyebilir sadece.

Kâmuran'ın karmaşık ilişkileri yoktur diğerleri gibi. Jülide örneğin; karikatürize edilmiş tenor Okan ile olan çarpık ilişkisi çığrından

çıktığı noktada mevzua dâhil olan komiser Hakkı ile iğrençleşir, kurdukları kompo ile de sınırların ötesine geçerler. Kâmuran Hanım'ın ise günahkâr bir geçmişi olduğu, onun da aslında o kadar masum olmadığı sinyalleri verilir. İsminin manasını bile -istediğine kavuşmuş olan, mutlu- düşündüğümüzde görürüz ki lanetlenmiş gibidir. Ne Nida Bey'e kavuşabilir ne de ölmek istediğinde ölebilir. Olaylar sırasındaki sessizliği, sonrasında bütün her şey olup bittikten sonra yani, hızla normalleşebilmesi manidardır. Celal Tan'ı zikretmeye zaten gerek yok, yaptığından pişman bile değildir. Bunu da Özge'yi camii önünde gördüğünde tek-

rar öldürmesinden anlarız. Peki, Kâmuran ne yapmış? Kâmuran'ın batırdığı işler vardır, o kadar.

Kâmuran'ı daha temiz ve düz bir noktaya yerleştirdiğimizde neden Özge'nin ruhu onun gördüğünü -ya da halüsinasyon anlayabiliriz, tabii bunun yanında yaşanan durumdan sadece onun rahatsız olmasını da bunun yanına eklemek gerekir. Ama Kâmuran'da da bir değişim vardır, dikkat edilmesi gereken bu duruma şiddetle işaret edelim; dönüşüm değil bir değişim söz konusu. Yani aslını kaybetmeden, tür değiştirmeden, insan kalabilme hali mevcut. Şarkıcı Okan'ı muhtemelen haddini bildirmek niyetiyle kenara çektiğinde onun Rektör Bey'in yeğeni olduğunu öğrenir, yapacağından vazgeçer çünkü Rektör Bey Kâmuran'a "artık bir baltaya sap olduğu" müjdesini verir. Dört yüz adet masaj koltuğu satın alınacaktır ve Kâmuran sonunda bir işi başara-bilmiştir. Tabii ki bunu berbat etmek istemez, ona göre tavır takınır. İlk başta, işte bu da Kâmuran'ın yenik düştüğü nokta, diye akıldan geçmesi normal ama durum aslında tam öyle değil. Filmin hikâyesinin toparlanması olarak okunabilecek son sahnede, evde önce Jülide ile Hakkı'yı görürüz, tiksindirici bir şekilde birbirlerine kur yaparlar. Akabinde şarkıcı Okan ile Kâmuran eve bir masaj koltuğu getirirler ve henüz iğrençliğini doruğa vardıraramamış Okan, merhum Özge'nin fotoğrafını ister Kâmuran'dan. Kâmuran zayıf bir adamdır, bu doğru ama Okan'ın bu isteğini yakışıksız olarak görme-

si, Özge'yi sevmemesine rağmen fotoğrafı aile hatırası olarak nitelendirmesi onun iğrençleşmeden insan kalabildiğinin belirtisidir. Son kertede Kâmuran dönüşmez ve alışmaz; o satar, bir miktar da değişir, bu değişimi salaş kıyafetlerinin yerini alan basit takım elbisesinden anlarız.

Son söz niyetine bir aşırı yorum yapıp bitirmeli. Yazının sonuna kadar neredeyse bütün karakterden bahsettik ama bir tanesine hiç değinmedik, değinmeden olmaz. Çünkü bu karakter, Kâmuran'ın insanlıktan çıkan diğerlerinin yanında bütün zaaflarıyla insan kalan yanının bir önceki aşaması niteliğinde; bu karakter Jülide'nin oğludur. Filmin başından sonuna kadar devamlı hikâyenin içinde olan bu çocuk genel kurgunun tam olarak neresinde duruyor sorusunu sordüğümüzde cevabı, artık Onur Ünlü sineması diyebileceğimiz bir şeyin çok güçlü bir şekliyle vuku bulduğu o sahnede, adli tabipliğin önündeki sahnede buluruz. Otopside çıkan Özge'nin cesedini açar Celal Tan, anında korkar sonra normalleşir etkilenmez, nitekim Jülide de aynı şekilde tepki verir ama izleyiciler bile bu tabloya mideleri bulanacak şekilde dâhil olur. İşte bu noktada en baştan beri hikâyede etkin bir şekilde yer alan küçük çocuk kalkıp öper Özge'yi, Jülide de oğlunun ağzını siler. Bu dehşetengiz sahnede çocuk saf, temiz kimliği ile oradadır, en başından beri olduğu gibi. Kâmuran ise insan kalabildiği için kusar. Gerisi kompolar, ihanetler, iftiralar; yani insanlığın aşırı acıklı hikâyesi, daha ne olsun değil mi?

ORÇUN KÖKSAL

“SENARYODA ÖNEMLİ OLAN KARAKTERLER VE MEKÂN”

SÖYLEŞİ: **M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**
KORAY SEVİNDİ

1978 yılında İzmir’de doğan Orçun Köksal, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nü bitirdi.

Meleğin Düşüsü film ekibinin sanat grubunda yer aldı. Yusuf Üçlemesi’nin senaryo yazımında Semih Kaplanoğlu’yla birlikte çalıştı. *Yumurta* filmiyle 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali ve 40. Siyad Ödülleri’nde “En İyi Senaryo” ödüllerini aldı. Eğitimi aldığı işi yapmayan Orçun Köksal bu durumu şöyle açıklıyor: “Yazmaya merakım vardı. Daha sonra Semih Kaplanoğlu’yla bir şekilde buluştuk. Ve onunla birlikte senaristliğe başladım.”

▀ Teknik anlamdaki senaryo ile izleyici algısındaki senaryonun farklılıklar arz ettiğine şahit oluyoruz. Bu farklılığı ortadan kaldırmak adına senaryoyla ilgili bir tanımlama alabilir miyiz?

Anladığım ve deneyimlediğim kadarıyla senaryo, çekilecek film için bir yol haritasıdır; edebi bir metin değildir. Dolayısıyla senaryonun edebi bir metnin sahip ol-

duğu gibi bir değeri de yoktur. Senaryo bir şablondur, bir haritadır. Yönetmene ve filmi çekecek ekibe yol gösterir. Ama senaryo küçümsenemez, çünkü senaryo olmadan film de olmaz. Sonuçta senaryo çekilecek olan filmin plânıdır. O plân olmadan da bir inşaat yapamazsınız.

▀ Senaryonun ortaya çıkması sinopsis, tretman gibi aşamalarla gerçekleşiyor, fa-

kat öncesinde fikir boyutu var. Senaryonun bu süreçlerinden bahsedebilir misiniz?

Senaryoda önce bir derdinizin olması gerekiyor. Yani bir şeyi dert edinmiş olmalısınız ve derdinizi nasıl anlatabileceğinize dair bir tema yakalamalısınız. İllâki bunları yazıp çizmeniz gerekmiyor. Benim çalıştığım işlerde bu böyle gelişmedi, ama mutlaka işin bu tarafı da düşünüldü. En azından sizin bildiğiniz bir tema olmalı. Ondan sonra o dert edindiğiniz konuyu açmaya başlıyorsunuz. Tabii hemen sinopsisi yazarak olmuyor bu. Üstüne notlar düşerek ve en önemlisi karakteri geliştirerek işe başlıyorsunuz. Anlatacağınız hikâyeyi o karakter üzerinden kuracağınız için karakteri düşünüyor ve oluşturuyorsunuz. Karakterden sonra mekânı biraz görmeye çalışıyorsunuz. Bunlar belirmeye başladıktan sonra yavaş yavaş o karakterin etrafındaki dünya kurulmaya başlıyor. Onun yan karakterleri, kuracağı ilişkiler, yan hikâyeler, yan mekânlar vs. Ama başta önemli olan şey, karakter ve mekândır. Daha sonra da yavaş yavaş sinopsisi yazmaya başlıyorsunuz. Eğer sizi de tatmin eden ve derdinizi ifade eden bir sinopsis ortaya çıkmışsa, artık bir filminiz var demektir. Ondan sonra sinopsisten tretman safhasına geçiyorsunuz. Daha sonra da senaryoya geçilir. Tabii bunlar çok hızlı safhalar değil. Bazen bir sinopsisi yazmak bile çok uzun bir zaman alabilir. Bu üç aşama da kendi içinde ayrı düşünülmeli. Yani sinopsisin, tretmanın ve senaryonun yazımı ayrıdır.

Fotoğraf: M. Abdülğafur Şahin



Senaryoda önce bir şeyi dert edinmiş olmalısınız ve derdinizi nasıl anlatabileceğinize dair bir tema yakalamalısınız.

➤ Senaryonun oluşma sürecinde senaristin tıkanıdığı yerler olabiliyor. Bir yerde takılıyorsunuz ve orayı geçemiyorsunuz. Bu tip durumları nasıl aşıyorsunuz?

Senaryoda, benim de şimdiye kadar öğrendiğim kadarıyla, hiçbir şey değişmez değildir. Sonuçta bu sizin kurmaya

çaladığınız bir yapı. Dolayısıyla eğer tıkanıldığınız yerde onu açamıyorsanız ve oradan bir yere varamıyorsanız, orada direnmenin çok da anlamı yok. O zaman belki de olaya başka bir açıdan bakmak ve senaryonun kendi içinde başka bir çözüm yolu üretmek gerekiyor. Belki de tıkanıldığınız şeyi bir an için bir kenara bırakıp, akışa devam ederek, daha sonra tekrar onun üzerine düşünmeniz gerekir. Çünkü tıkanmalar illâki olacaktır ama bir şekilde farklı bakış açılarıyla, farklı çözümlerle onu aşabiliyorsunuz ve o tıkanıklığı giderebiliyorsunuz. Burada kilit olan şey, senaryonun içindeki hiçbir şeyin vazgeçilmez olmamasıdır. Vazgeçebilmek, bir filmin yapımındaki en önemli unsurlardan biri. Sadece senaryoda değil, filmin çekim veya montaj safhasında da bu geçerli. Bunu yapabildiğiniz ölçüde üretkenliğiniz artıyor ve bakış açınız çoğalıyor. Bir şeye takılıp kalmıyorsunuz. Onun için senaryo, değişmez bir metin, kimi sinemacıların tabiriyle kutsal bir metin değildir.

▶ Bazı yönetmenler senaryoyu bire bir çekiyor. Kimi yönetmenlerse daha dinamik bir yol tercih edip bunu bir yolculuğa çeviriyor. Yazılanla çekilen çok büyük farklılıklar arz edebiliyor. Sizin bu konuya bakış açınızdan yola çıkarsak hangi yöntemden yanasınız? Sizin çalıştığınız yönetmenlerle nasıl bir ilişkiniz oluyor?

Ben senaristlik yaptığım süreçte Semih Kaplanoğlu'yla çalıştım. Yusuf Üçleme-si'ndeki çalışma ilişkimizden yola çıkarak

sunu söyleyebilirim ki bizim için senaryo, tamamen bir şablondur, bir yol haritasıydı ve her zaman değişebilen bir şeydi. Yazım aşamasında defalarca değiştiği gibi, çekim aşamasına gelindiğinde de üzerinde değişiklikler yapılıyordu. Senaryoda olmayan bir şey set esnasında yönetmenin o anki tespitiyle veya ihtiyacıyla çekilebiliyordu. Senaryoda olan bazı şeyler de çekilmeyebiliyordu. Keza montajda da yazdığınız sıralamadan çok daha farklı bir kurgu ortaya çıkabiliyordu. Çok bağlı kalınacak bir metin olarak görmüyorum senaryoyu. Çünkü yazdığınız senaryodan memnun olsanız da, senaryo içinize sinse de sonuçta yazılan şey başka, çekilecek şey başkadır. Yazılan şey bir tahayyüldür, ama çekilen şey artık gerçekleşir ve bunun birebir birbirini tutması çok zordur. Tutması da gerekmiyor. Sonuçta sinemada duygu önemlidir. Filmi sadece senaryoya yükleyerek bir yere vandırabilirsiniz belki, ama bu bana çok da doğru gelmiyor. Hem senaryonun hem çekimin hem de kurgunun sonucunda ortaya bir şeyin çıkması ve her süreçte daha iyi olanın aranması bana daha doğru geliyor.

▶ İyi bir senaryo için iyi bir hikâyenin yeterli olmadığı söylenir. Edebiyat uyarlamalarını buna örnek gösterebiliriz. İyi senaryo yazma konusunda senarist, farklılığını nasıl ortaya koyar? İyi bir metin nasıl senaryoya çevrilebilir?

Senaryonun kendi gereksiniminden duyulan teknikler önemlidir. O tekniklerle senaryo metni ortaya çıkar. Ama bir Hollywood

senaryosu gibi, belli şablonları neredeyse her filmde belli dakikalarda uygulayarak iyi bir senaryo yazılacağına ben çok da inanmıyorum. İyi bir senaryo yazmak için tekniğin haricinde anlattığınız karakteri çok iyi işlemeniz gerekiyor. Bence bu kolay bir şey değil. Senaryodaki en önemli, en hayati süreçlerden bir tanesi o karakteri görmek, onu yazabilmek, onu kurabilmek, onu yaşayabilmek, onunla empati kurabilmek ve onu hissetmektir. Karakter çok iyi kurulduğu ve yaşadığı o mekân tekrar karakterin paralelinde kurulabildiği takdirde senaryo daha iyi bir metin hâline gelecektir. Yani bütün o şablonların, tekniğin, gereksinimlerin haricinde karakter ve mekân bence çok önemli unsurlar. Ve tabii ki duygu. Senaryoda sürekli duyguyu takip etmek, o duyguyu verebilmek, metnin içine koyabilmek çok önemli. Keza metnin içinde olması filmin içinde olacağını göstermez. Onu çekerken hissettirebilmek gerekir çünkü.

➤ **Blog ve benzeri mecralar sayesinde yazarlık çok popüler hâle geldi. Bunun getirisiyle çoğu insanda bir senaryo yazma sevdası oluştu. Bu çok kolay bir işmiş gibi düşünülüyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Herkes senaryo yazabilir mi?**

Bence herkes senaryo yazabilir. Ama sadece teknik uygulayarak yazılan senaryodan, ne derece iyi, ne derece derdini anlatabilen, güçlü bir iş çıkar, ne derece sıkı bir film olabilir tabii ki tartışılır. Sonuçta senaryo bir tekniktir. Çok basite indirilmiş gibi olmayayım ama neticede bir formüldür. Yani

en azından formüle edilebilen bir şeydir. Bir edebiyat eseri değildir. Dolayısıyla merakı olan ve kendini geliştirebilen, bunun üzerine çalışan bir insan, isteği, azmi ve gayreti doğrultusunda senaryo yazabilir. Ama burada bir farktan bahsedebiliriz. Ben Güzel Sanatlar'da okudum ve okula yetenek imtihanıyla girdim. O yetenek imtihanına bir sene boyunca bir resim kursunda hazırlandım. Gördüm ki resim yapmak bir yetenektir, fakat o yeteneğini hiç keşfetmemiş veya önceden resimle hiç o kadar uğraşmamış insanlar dahi kurstaki belli metotları, çizim tekniklerini, ölçülendirmeleri öğrendikten sonra, karşısındaki nesnelere, torsu ve oturan bir figürü çizebiliyorlardı. Yani karşısında baktığı şeyi kâğıdın üzerine resmetmeye başlıyorlar ve kendileri bile bu gelişime şaşırabiliyorlardı. Bir çöp adam bile çizemezken resim yapmaya başlamışlardı. Fakat sıra hayalden bir şey çizmeye geldiğinde hepsi aynı gelişimi o kadar sürede gerçekleştiremiyordu, kimisi de beceremiyordu. Herkesin senaryo yazması da belki böyle olabilir. Yani karşısında olan bir şeyi kopyalayabilir, benzetebilirsin ama ona kendinden bir şey katmak söz konusu olduğunda işte orada işin farkı ortaya çıkabilir.

➤ **Hollywood filmlerinde bir özgünlük problemi yaşanır ve çoğu filmde kullanılan kimi klişeler vardır. Şişman ve gözlüklüler erken ölür, iyiler filmin sonunda mutlaka kazanır vs. Yüzyılı aşan sinema tarihini düşündüğümüzde tekrara düşme riski oldukça yüksek. Bu bağlamda tekrarlardan**



Senaryonun içindeki hiçbir şey vazgeçilmez olmamalı. Vazgeçebilmek, bir filmin yapımındaki en önemli unsurlardan biri.

ve klişelerden kaçınmak için özel bir çaba gösteriyor musunuz?

Ben öyle özel bir çaba göstermiyorum. Yine aynı yere çıkıyor aslında. Senaryoyu yazarken düşünmeniz gereken tek şey, elinizdeki fikri veya hikâyeyi gerçekleştirirken, duyguyu takip ederek o karakteri nasıl yaşatabileceğinizdir. Onun dünyasına girebilmek, yani kendi dünyanızdan o dünyaya adım atabilmek, orayı hissedebilmek, onu düşünmek çok da kolay bir şey değil. Benim de çoğu zaman yaparken zorlandığım bir şey. İnsan zaten bunu düşünürken, yapmaya çalışırken, buna mı benzedi yoksa şunu mu andırdı gibi kaygılara çok takılmıyor. Çünkü siz özgün bir şeyi yapmaya çalışıyorsunuz. Kendi hayalinizdeki, kafa-

nızdaki bir şeyi yapmaya çalışıyorsunuz. Onun için bu konuya çalıştığımız işlerde pek takılmadık. Evet belki benzeyen şeyler vardır. Belki okumalar yaptığınızda başka şeyleri de benzetebilirsiniz. Bu da göreceli bir şey ama bence önemli olan tamamen hissedebilmek ve işin içine girebilmek.

➤ Usta olarak kabul ettiğiniz ve örnek aldığınız bazı kişiler olabilir. Senaryo yazarken ya da film çekerken onlardan öykünmeyi doğru buluyor musunuz?

Tabii ki; esinlenmek bence doğru bir şey. Onların tecrübelerinden istifade etmek ve yapılabiliyorsa onlara selâm gönderebilmek önemli. Bence bunlar doğru şeyler.

➤ Hollywood'da her şey sektörleştirildiği için bir mekaniklik vardır. Böyle bir sektörleşme bizim sinemamızda da sizce oluşabilir mi ve senaristler açısından bu durum avantajlı mı olur yoksa dezavantajlı mı?

Çok cevap verebileceğim bir soru değil aslında. Çünkü öyle bir sektörün içine hiç girmedim. Belli bir yönetmenle, onun sinemasına inanarak çalıştım. Ama piyasaya, televizyona çalışan çok sayıda senarist var. Sektörleşmek, sadece senarist bağlamında değil, yönetmeninden set çalışanına kadar birçok insan için ekmek kapısı oluyor ve bir imkân sağlıyor. Önceki yıllara nazaran Türkiye'de en azından televizyon anlamında böyle bir sektörleşmeden bahsedebiliriz ve bu, sektördeki insanların da bu şekilde hayatlarını kazanmalarını sağlıyor. Çünkü yarın, öbür gün bir sinema filmi çektiği-

nizde siz yine o sektörde çalışan ışıkçıyla, sesçiyle, setçiyle çalışıyorsunuz. Dolayısıyla onların hayatını kazanabilmeleri, hayatını devam ettirebilmeleri oldukça önemli.

▶ Peki bahsettiğiniz televizyon sektöründen ekiplerle çalıştığınızda bir dezavantaj oluyor mu?

Evet, bir dezavantajı var. Piyasada, televizyonda çalışan ekipler, oradaki hızlı tempo-ya, işin kendi içindeki disiplinine alıştıkları için, bu durum bir sinema ekibinde sıkıntıya neden olabiliyor. Televizyon alışkanlıkları, dizi alışkanlıkları sinema setine yansıtıyor ve siz bir izleyici olarak bile o sinema filmini izlerken orada o etkiyi hissedebiliyorsunuz. Belki o mekanikleşmenin sinema filmine böyle bir dezavantajı vardır.

▶ Bunu biraz da “Profesyonel soğukluğu” diye adlandırabiliriz herhâlde.

Evet, mesleki deformasyon veya dediğiniz gibi profesyonel soğukluk diyebiliriz.

▶ Genel bir soruya geçerseniz sizce iyi senaryo yazan biri iyi bir film çekebilir mi?

Güzel bir soru. Böyle bir önerme olmaz. İyi senaryo yazan biri iyi bir film çeker ya da çekemez diyemeyiz. Yazmak başka bir şey, çekmek başka. Çok iyi yönetmenlik yapan, film çeken biri hiç yazamayabilir. Aynı şekilde çok iyi yazan biri de film çekemeyebilir.

▶ Biraz daha açmak için tekrar sormak istiyoruz: “İyi senaryodan kötü bir film çıkabilir

ama kötü bir senaryodan iyi bir film çıkmaz.” sözünü nasıl değerlendiriyorsunuz?

Kesin olarak böyle bir şey denmemeli. Bu, senaryoyu ve hikâyeyi çok yücelten bir şey olurdu. Metnin iyi olması çok önemli, ama asıl olan yönetmenin yeteneğidir. Sonuçta iyi senaryoyu çeken iyi bir yönetmen nasıl ki iyi bir film çıkartabiliyor yahut kötü bir yönetmen o iyi senaryodan kötü bir film çıkartabiliyorsa, kötü bir senaryoyu çekecek iyi bir yönetmenin de o senaryoyu olabildiğince iyi hâle getireceğini düşünüyorum.

▶ Senaryonun değişkenliğinden ve kutsal bir metin olmadığından bahsettik. Peki sete girildiği zaman senaryodan emin olmak gerekmez mi?

Aslında bunu yönetmene sormak lâzım. Ama bence mutlaka biraz içine siniyor olması gerekir. Senaryodan biraz emin olmalı ki o sete girebilsin. Eğer herhangi bir vakit darlığı yoksa insan sete girmeden önce o senaryoyu halletmiş olduğuna, en azından o an için emin olduğuna kanaat getirmeli.

▶ Bir de senaryonun dinlendirilmesi meselesi var. İşin içindeyken bazı şeyleri çok da göremiyorsunuz ve bir süre işten uzaklaşmak gerekebiliyor. Bir bakıma demlenmeye bırakıyorsunuz. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Buna ben de katılıyorum. Yazılan metni bir süre kenara bırakıp, ondan uzaklaşarak başka bir şeyle uğraşıp tekrar ona dönmek

ve onu bir daha ele almak gerektiğine inanıyorum. Bence doğru bir şey bu. Çünkü insan içindeyken göremiyor. Yazarken göremiyorsunuz. Hatta bir süre sonra senarist kendi de metne kör bir gözle bakmaya başlıyor. Kör oluyorsunuz ve başka gözlere ihtiyaç duyuyorsunuz. Başkaları yazan kişinin göremediği birtakım şeyler görebiliyorlar. Bundan dolayı, yazmak, bir kenara koymak, daha sonra bir daha onu alıp okumak iyi olacaktır. Ama bu durum için geniş bir vaktinizin olması gerekir. Eğer vaktiniz varsa, beklete beklete yazmak iyi olacaktır.

➤ İlk senaryosunu yazanların düştüğü çeşitli hatalar vardır. Bu kişilere tecrübelerinizi yola çıkararak verebileceğiniz tavsiyeler nelerdir?

İlk senaryosunu yazanlar genellikle her şeyi birden anlatma kaygısına düşüyorlar. Hikâyeleri de zaten kendi hayatlarından, kendi deneyimlerinden yola çıkarak anlattıkları bir şey oluyor. Bir nevi orada kendilerini kaleme alıyorlar ve birçok şeyi aynı anda anlatmaya çalışıyorlar. Bu çok düşülen bir hata. Hatta bu sadece ilk senaryosunu yazanların değil, ilk filmini çeken birçok yönetmenin de düştüğü bir hata. Filmin içine her şeyi koyup her şeyi bir filmle anlatma kaygısı. Bunun yerine, içindeki tek bir olaya odaklanıp, o olay üzerinden derinleşebilmek, onu anlatabilmek çok daha doğru. Bir de bu işin çok başında olan ve ilk denemelerini yazan kişiler, ele aldıkları olayı veya durumu karşısındakinin aslında o senaryoyu ilk defa okuduğunu ve senaris-

tin kafasındakilerden habersiz olduğunu, o metne yabancı olduğunu unutarak yazıyorlar. Yani kafasında kurmuş olduğu ilişkileri, durumları, o olay örgüsünü sanki karşı taraf da biliyormuş gibi varsayarak yazabiliyorlar. Bu da o metni ilk defa okuyan kişide birtakım soru işaretleri oluşturuyor. Çünkü onların karşılığı aslında okuyan insanda yok. Bu sık düşülen bir hata. Karşısındaki de sanki biliyormuş gibi yazılması.

➤ Senaryonun nasıl kurulması gerektiği üzerine konuşurken önce bir fikirden, anlatılmak istenenden, dertten bahsettiniz. Ama şöyle bir şey daha var. Güzel bir an-bir sekans- görüp, o anı bir filme çevirme düşüncesi olabiliyor çoğu zaman. O anın üzerine bir film giydirme, bir senaryo yazma çabası da diyebiliriz. Sizce böyle bir şey başarılı olabilir mi? Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Dediğinize örnek olarak Takeshi Kitano'yu verebiliriz. Okuduğum bazı röportajlarında aklımda kaldığı kadarıyla bu konudan bahsediyor. Onu çok heyecanlandıran bir sekans, bir sahne veya bir an gözünün önüne geliyor ve o anı çekmek için bir film yapıyor. O da ayrı bir hüner. Bu çok doğru bir şey olmaz bence. Çünkü bir bütünün içinden detaya doğru gitmek daha doğru olacaktır. Bir detayı düşünüp o detayın etrafında bütünlük kurmaya çalışmak çok zor bir şey. Mesela resimden örnek verirsek bu durum, resim yapacağınız kâğıt üzerinde hiçbir yerleştirme, hiçbir kompozisyon çalışması yapmadan, hiçbir şey

kurgulamadan, şuraya söyle çok güzel bir el çizsem deyip de sonra o elin devamında figürü çizmeye çalışmak gibi bir şeydir. Zaten öyle bir çalışmanın sonunda çok büyük bir olasılıkla da figürün kâğıda sığmadığını veya figürün yanlış konumlandığını görürsünüz. Dolayısıyla bir anlık heyecana kapılarak çok güzel bir sahne düşleyip o sahneye göre bir film, bir bütün oluşturmak, mantıklı bir şey değil bence.

Bir de söyle bir şey var. Hikâyede çok güzel bir sahne veya montaj aşamasında çekilen çok güzel bir plân vardır ve bundan bir türlü vazgeçemiyorsunuzdur. Onu atma gereği duymazsınız. Hâlbuki istediği kadar güzel olsun, bütünün içinde yeri olmayan bir şeyin mutlaka çıkması gerekir. Sahneye dair yazdığınız, olay örgüsü içinde yer alan o durumların, mutlaka senaryoya hizmet etmesi gerekir. Eğer hizmet etmiyorsa, yazdığınız istediği kadar güzel, hoş olsun veya o an bizi çok farklı duygulara götürsün, eğer bütün içinde yeri yoksa, bütüne hizmet etmiyorsa mutlaka çıkartılması gerekir. Filmlerde de yönetmenin kıyamadığı için onu filmin içinde bırakması çok sık gördüğümüz bir şeydir. Bu duruma güzel bir örnek söyleyebilirim: Heykeltraş Rodin aylarca çalıştıktan sonra bir çalışmasını tamamlıyor. Gece çok geç saat olmasına karşın onun verdiği coşku ve heyecanla bütün öğrencilerini uyandırıp atölyeye getiriyor. “Söyleyin ne görüyorsunuz?” diye soruyor. Öğrenciler heykele hayran kalıyorlar. Fakat hepsi heykelin

güzelliğinden öte heykelin eline takılıyorlar. “Bu ellerden daha mükemmel bir el herhâlde yapılamaz.” diyorlar. Hepsi aynı şeyi dile getirdikten sonra Rodin baltayı alıyor ve heykelin elini parçalıyor. Çünkü el heykelin önüne geçiyor. Senaryoda da buna dikkat etmek çok önemli. Unsurlar birbirine oturacak, hepsi birbirine hizmet edecek, hiçbir şey birbirini perdelemeyecek ve önüne geçmeyecek; yeri yoksa çıkmak zorunda.

➤ **Daha önce yazmış olduğunuz senaryolardan edindiğiniz tecrübeler, yeni bir senaryo yazmak istediğiniz zaman size ne gibi artılar sağlıyor?**

Bir senaryo yazmış olmak, yazılacak diğer senaryolar için bir deneyim, bir kolaylıktır. Sonuçta insan pratiklik kazandıkça ilerletiyor; bu hayatın birçok alanında böyle. Sadece teorikle kalmıyorsunuz, pratiğe döktüğünüz zaman bu işe daha vâkıf oluyorsunuz. Ama senaryo yazmak, yazı yazmak öyle bir şey ki bunun bir ayarı yok. Herhangi bir ibresi, göstergesi, düğmesi yok. Yazdığınız her yeni metne sıfırdan başlıyorsunuz. Daha önce yazmış olduğunuz şeyle bundan sonra yazacağınız şey birbirinden çok farklı dünyalar. İkisinin birbirine aktarımı yok. Belki deneyim olarak bir şey aktarabiliyorsunuz. Yeni senaryonuzda çok başka bir dünyanın içine girebiliyorsunuz. Yani sizi hiç gitmediğiniz bir yere ışınıyorlar ve siz tekrar orada doğmuş gibi oranın şartlarına alışmaya çalışıyorsunuz. Oradaki dünyayı kavramaya ve kurmaya çalışıyorsunuz.

DOĞA PI'Yİ KAÇ ALIR?

AHMET TERZİOĞLU

Yemyeşil bir çalılık. Güzel bir çiçek bahçesi. Bir koyun sürüsü. Tatlı bir esintiyle dalgalanan, olması gerekenden biraz daha derin ve geniş su birikintisi. Herhangi bir evin önünde duran yırtık çöp torbası. Bacasından duman tüten bir ev. Sağanak bir yağmurun ıslattığı toprak bir patika yol...

Uzun uzadıya hazırlanmış senaryolar, karmaşık metinler, tretmanlar, zorlu araştırmalar sonucunda yazılan hikâyeleri bir kenara bıraktığımızda, hiç zorlanmadan kendi hikâyesini anlatan, yan hikâyelerini inanılmaz rahat biçimde ana hikâyeye bağlayan en büyük hikâye anlatıcı doğadır. Kendi içindeki potansiyeli korkusuzca somutlaştırır ve ona yönelen gözlerin önüne serer. Ona bakanları ödüksüz bırakmayan doğa,

hikâye anlatmak isteyen herkese, kendi hikâyesini içinden geldiği gibi anlatırken önemli bir şey söyler: Hikâye her yerde. Önemli olan, baktığı şeydeki bu potansiyeli görebilen gözlere sahip olmak.

Doğanın kendi karmaşık aritmetiğinin yarattığı kimi zaman şiirsel, kimi zaman ise inanılmaz derecede bilimsel anlatılara her gün, her saniye bir yenisi ekleniyor. Bu sonsuz ve sessiz yaratıcılığı fark edenler ise kimi zaman gözlerini, kimi zamansa kameralarını “doğal yaratıcılığın” kaynağına çeviriyorlar. Anın, farklı anlatı yollarına sokulmaya müsait sessizliğine, tıpkı herhangi bir fotoğrafın altına yazabileceğiniz tanımlama cümlesiyle yeni anlamlar katabileceğiniz gibi yeni anlamlar katıyorlar. *Dört Defa (La Quattro Volte, 2010)* ile sinemasal anlatı konvansiyonlarını düşünsel bir zenginlikle “güncelleyen” Michelangelo Frammartino, potansiyel anlatı demekten çekilmeyece-

ğim bir türün, birkaç cümle önce sözünü ettiğim “anlam yükleyen” metodu başarıyla kullanan önemli temsilcilerinden biri.

Potansiyel Anlatılar, Anlatılardaki Potansiyel

1968 yılında Milano’da doğan Michelangelo Frammartino, Milan Polythecnic’te mimarlık okudu. Mekânla arasındaki iletişimin merkezinde yer alan mimarlık, daha sonra kendisini, gerçekleştirdiği çağdaş sanat projelerinde; fikir ve mekânın buluşması olarak yorumlanabilecek enstalasyonlar ve video projelerinde gösterir. Daha sonra gerçekleştirdiği çalışmalarda genellikle enstalasyon, kısa film ya da deneysel film kategorisinde değerlendirilebilecek işler ortaya koyan Frammartino, bir yönetmen-den çok çağdaş sanatçı olarak yorumlanabilir. İşlerindeki kavramsal derinlik, düşüncenin çoğu zaman biçimsel unsurları hiçe saymasının temelinde bu yatar.

Kısa filmleri ve enstalasyonlarıyla öne çıkan, ancak 2010 yılında çektiği *Dört Defa* ile sinema dünyasında, özellikle de akademik anlamda ilgi odağı olan Michelangelo Frammartino için akademik bir sinemacı demek, eserler ortaya koyduğu mecralara bakılarak varılabilecek yanlış bir kanaat olur. Sadece *Dört Defa*’nın ele aldığı konuya odaklanış biçimine ve yenilikçi anlatım tutumuna odaklandığımızda bile, eğer ki sabit fikirli değilsek bu kanaati çürütmekte zorlanmayız

Frammartino, film yapma biçimi hakkında



Dört Defa ile sinemasal anlatı konvansiyonlarını düşünsel bir zenginlikle “güncelleyen” Michelangelo Frammartino, potansiyel anlatı demekten çekinmeyeceğim bir türün önemli temsilcilerinden biri.

kendisine yöneltilen sorulara, daha çok yapılsı sürecinde keşfettiğini ve böyle ilerlediği yanıtını veriyor. Yani aslında bir şey üzerine düşünüyor ve filmlerinin anlatım biçimini de sürecin kendisi belirliyor.

Burada karmaşık sulara adım atıyoruz. Biraz daha açık konuşmakta fayda var: Frammartino, art house yönetmenlerin “üzerine düşündüğüm şeyler üzerine film yapmayı seviyorum” klişesini alt üst eden bir isim. Çünkü her koşullanmış art house yönetme-

ninin, söyleşilerinde söylemeden edemediği iki şeyden biri olan bu yanıt, Frammartino için film yapma biçiminin ta kendisi.

Filmin çekildiği, İtalya'nın güneyinde yer alan Calabria'da iki yıl boyunca bulunan Frammartino, yeni projesi için aradığı fikrin kendisini bulmasını bekliyorken, hikâyesinin özünü, bitkilerin yakılarak minerallerin oluşturulduğu bir tesisle karşılaştığında bulmuş. Akılda kalıcı sahne, Pisagor'un Metempsychosis (ruh göçü) teorisini Frammartino'nun aklına getirmiş ve doğanın içinde cereyan eden dönüşüm hikâyesi, potansiyel olarak bir sanatçının karşısına çıktıktan hemen sonra kendi entelektüel zeminini de inşa etmiş. Muhtemelen Pisagor'un doğaya baktığında gördüğü şeyi kendi gözleriyle gören Frammartino, Pisagor'un teorisinin bilinçsiz bir belgeselini oluşturmuş. *Dört Defa*'da gördüğümüz şeyi, şairane biçimde "tarihi bir karşılaşma ya da göz göze gelme" olarak yorumlayabiliriz. Doğanın içindeki potansiyeli gören bir düşünür, oradan bir fikir çıkarıyor. Daha sonra bir sanatçı, o fikrin aslında potansiyel bir anlatı olarak da yorumlanabileceğini, kamerasını bir çeşit güvenlik kamerası olarak kullanarak ispatlıyor.

Pisagor'dan yıllar sonra, Frammartino'dan yıllar önce, 1974'e gidelim. Paris'teki Saint-Sulpice Meydanı'nda bir kafede üç gün boyunca aynı saatlerde oturarak gördüklerini kaleme alan George Perec'in de aklında Frammartino'nunkilerle benzer şeyler vardı. Perec, bir meydanı birbirinden bağım-



sız nedenlerle ortaklaşa kullanan binlerce insanın yaptıklarının gizli bir olay örgüsü oluşturduğunu biliyordu. Hiçbir şey anlatma arzusunda olmayan bir bütünün, aslında kendi içinde barındırdığı potansiyelin, bir Oulipo üyesi yazar tarafından keşfedilmesinde şaşırtıcı bir taraf yok.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, insanların sıradan tekil hikâyesinin, üzerinden yürünüp geçilen bir meydanda nasıl bir araya geldiğini ve birbirinden ayrıldığının güzel bir göstergesidir. Perec, kendi hikâyesine düşünsel bir zemin oluşturmaz. Üç gün boyunca çetelesini tuttuğu bir meydandan geçen insanların günlük rutini aktarır, meydanın anlatı potansiyelini sosyal bir deneye dönüştürür. Türkçeye *Olağan-İç*i adıyla çevrilen ve alt başlığı "Günelik Hayatın Envanteri" olan *L'infra-ordinaire*'de, sıradanın, olağanın ve gün-



deliğin potansiyeliyle ilgilenen Perce, her gün milyonlarca insan tarafından yapılan trilyonlarca hareket, konuşma, bakış gibi edimlerin aslında arka arkaya, birbirinden bağımsız biçimde izlendiğinde ne kadar büyük bir şiirsellik taşıdığını, bu kısa ama farklı metinlerinde ortaya koyar. Frammartino da benzer bir şiirselliği gözlemleri sırasında keşfeder. Bir felsefeciyle yollarını kesiştirir ve aslında bize görsel bir makale, düşünsel bir tanıklık imkânı sunar. Perce için betimleme neyse, Frammartino için imgeler aynı şeydir.

Dört Aşama

Frammartino, mühim hikmet-sever Pisagor'un 4'lü dönüşüm teorisini ele aldığı filmde, teorisinin 4 aşamasını 4 farklı organik ve inorganik unsurun bireysel hikâyesini bize "seyrettirerek anlatır". Hikâye, bir ada-

İnsan. Hayvan. Bitki. Mineral. Doğayla insanın, insanla doğanın, madde ile ruhun karşı karşıya ve iç içe hikâyesi Dört Defa'da gözler önüne seriliyor.

mın kilisede şifa arayışıyla başlar. Yolun sonuna gelmiş olması olası adam, hikâyeyi başlatarak dönüşümün ilk sinyalini verir. Anlatıya bu noktada, köyü istila eden keçi sürüsü dahil olur ve başrole minik bir keçi geçer. Hayatının başında, doğayla giriştiği büyük mücadelenin ilk adımında yer alan bir keçi sahne çalmaya, hikâyeden pay almaya başlar. Küçük keçinin ormanın kalbine giden yolculuğunun sonunda, görkemli bir köknar ağacı karşımıza çıkıyor. Köknarın hikâyesi, ait olduğu yerden alınıp, doğal bir kültürel-tarihi "kütük" olarak şehir meydanındaki karnavalda teşhir edilmesine kadar sürüyor. Ağaç, ait olduğu yerden kopararak, şahit olduğu potansiyel hikâyeleri sezgi yoluyla sergiliyor. İnsanlara aktarıyor. Görevinin böylece tamamlayarak, birikimi aktararak maddesel değeri için kullanılmaya, hikâyenin son aşamasına gönderiliyor. Köknarın doğal belleğinin yakılarak yakacak konumuna getirilmesi ve kasabadaki evlere dağıtılması hikâyenin sonu gibi görünse de aslında döngünün uzunluğuna dikkat çekiyor: Evlerin bacalarından çıkan duman, süzülerek gökyüzüne ulaşıyor. Karbon, bir biçimde soluduğumuz havaya karıştığında,



bu döngüde insanın konumlandığı yer/görev de somutlaşıyor.¹

İnsan. Hayvan. Bitki. Mineral. Doğayla insanın, insanla doğanın, madde ile ruhun karşı karşıya ve iç içe hikâyesi *Dört Defa*'da gözler önüne serilir. Bu niceliksel olarak kısa (88 dk), niteliksel olarak ise binlerce yıla yayılan süreci doğal sesler, devinimler yoluyla görsel ve işitsel olarak takip ederiz. Bir felsefi metin, düşünce parçacığı, görsel bir makale olarak karışımıza çıkar.

Abbas Kiyarüstemi'nin *Five Dedicated to Ozu* (2003)'da belirsizliği, serbest çağrışımın yerine bir teoriyi koyarak aşan Frammartino, teori kelimesinin de hakkını veren bir sinemasal anlayış, doğanın içinde barındırdığı potansiyele kulak kabartan bir gözüt hizmetimize sunuyor. Ozu'ya adanmışlıkla

1 worldcinema.com/2011/04/02/directors-fortnight-at-cannes-2010-le-quattro-voltethe-four-times-at-film-forummarch-30th-april-12-2011-1p2504406308201010pm/

hikâyesinin görsel diline dair bir bağlam oluşturan Kiyarüstemi'nin aksine, teorinin gözlemlenerek oluşturulabileceğine dair basit bir felsefi ilkeyi bir hikâye anlatma metodu haline getiriyor, *Dört Defa*. Rastlantısallığı değil, etkileşimi, boşunluğu değil, sebep-sonuç ilişkisini, görsel hayranlığı değil, düşünsel duyarlılığı öne çıkarıyor.

Dört Defa ile Frammartino, teori kelimesinin kökeninde yatan *theoria*, gözlemleyerek algılama, gözlemleyerek bir süreci algılayıp sistem haline getirmenin, bir hikâye üretim metodu olabileceğini gösteriyor. Video art, enstalasyon sürecinde çıkardığı derslerden kendi sinemasal dilini üretiyor.

Vizyona girdiğinde eleştirmenlerden ve akademisyenlerden büyük övgü alan *Dört Defa*, ne yazık ki yönetmeni için aynı anlamı taşımıyor. Frammartino'nun yaptığı söyleşilerde dikkat çektiği bu durum, onun farklı bir türe yönelmesine de neden olmuş. Frammartino'nun yeni projesi bir animasyon film. Önce bir çizgi roman fikri ile yola çıkan Frammartino, filmlerine de çalışırken genellikle taslak çizimlerle hikayesini oluşturduğu için bu türde kendisini daha rahat hissetmiş. Ancak çizgi roman fikri yerini zamanla "harekete", yani animasyona bırakmış. Bakalım, sinemanın farklı ve ender gözlemlerinden biri olan Frammartino, bu kez bizi nasıl bir düşünsel serüvene çıkaracak.²

2 www.experimentalconversations.com/articles/969/to-believe-in-this-world-an-interview-with-michel/

ANKAMALL 7. ULUSLARARASI 2.EL FİLM FESTİVALİ

REDDETTİLER ELENDİYSEN



SİNEMANIN PEŞİNİ BIRAKMA ASLA VAZGEÇME!

FESTİVAL
TARİHİ:
20-24
ŞUBAT
2013

ANKAMALL
2.EL
FİLM
FESTİVALİ
— uluslararası —

CENNETTEKİ ÇÖPLÜK

BU ÇÖPLÜĞÜN HORROZU “ŞİRKET”

AYŞENUR GÖNEN

Ayfer Tunç, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlıs Anlatılan Kısa Tarihi*¹’nde bir Karadeniz şehrinde denize nazır bir tepede denize sırtını dönmüş, hiçbir penceresi denizi görmeyen bir akıl hastanesinde olup bitenleri anlatır. Hastane ölçeğinde, en küçük yapı taşımız olan “aile” müessesesinden tutun da üst düzey bürokrasiye kadar yaşadığımız topraklarda nasıl bir deliliğin kol gezdiğini nefis bir gözlem gücüyle anlatır bu roman. Gözlem gücü diyorum

1 Ayfer Tunç, Can Yayınları, İstanbul, 2009.

zira hikâyeler öylesine tanıdık ki bunlar yaşandı mı, yaşanmadı da kurgulandı mı sorusunu uyandırmaktan uzaktır.

Cennetteki Çöplük belgeseli işte bu romandaki örneklerin bile eline su dökemeyeceği bir deliliğin gözler önüne serilmesine çalışan bir film. Bu kez denize nazır bir tepeye kurulan akıl hastanesi değil bir çöp toplama yeri. Alanın etrafı açık havaya “parfüm pompalayan” direklerle çevrilmiş çevrilmesine de çöplüğün kokusu bastırılacak gibi değil. E haliyle ahalinin öfkesi de. Bölge sakinleri deliye dönmüş, çöplüğün kaldırılmasına çabalamış fakat çabaladıkça batağa saplanmış. Her yağmurla birlikte atık sular altında telef olan ürün-



lerine mi yansınlar, suların getirdiği tıbbi, hayvansal türlü türlü atıkla birlikte, kirlenen denizde çoluk çocuk yüzdüklerine mi?

Film içerisinde görüş bildirenlerin yüzlerinden okunan acizyet yürek burkar cinsten. Belediye başkanı tokatlana tokatlana sersemlemiş gibi kırık dökük cümlelerle anlatmaya çalışıyor olan biteni. Her fırsatta karşısına çıkan “üst düzey” bir yetkiliye son durum hakkında bilgi vermeye, “Hani şöyle söz vermişsiniz, şöyle yapacaktınız?” diye yapılacak düzenlemelerin haberini almaya çalışıyor. Çoğunlukla duymazdan geliniyor yahut değil bir belediye başkanına sıradan bir vatandaşa bile reva görülemeyecek bir suratla yüz çevrilip uzaklaşıyor. Köylülerden en cesur davrananı evi çöplüğe en yakın olanı.

Fatih Akın'ın yönetmenliğini yaptığı Cenneteki Çöplük belgeseli bir deliliğin gözler önüne serilmesine çalışan bir film.

Belgeselin hikâyesi şöyle:

2007'de Trabzon, Çamburnu Belediyesi'nin sınırları içerisindeki eski bakır madeninin yerinde bir çöp boşaltma alanı kurulmasına karar verilir. Ne var ki bu alan yerleşim yerleriyle neredeyse içiçe denebilecek bir mesafededir. Evlerinin yanı başında bir “çöplük” kurulacak olması bölge sakinlerinin tepkisine yol açar. Sağlıklarının tehlike altında kalacağını düşünen halk, hijyenin sağlanması için gerekli

tedbirlerin alınacağından kuşku duymaktadır. Nitekim belediyenin işletmeye ruhsat verirken öne sürdüğü tedbirler firma yetkililerince dikkate alınmamıştır. Çamburnu Belediyesi ve halk, yetkili firmaya onlarca dava açarlar. Açılan davalar çöplüğü işleten firma lehine sonuçlanır. Üstelik dava sürerken yürütme durdurulmadığından çöplük yarı yarıya dolmuştur bile.

Karşılanmayan Talepler

Belediyenin talep ettiği düzenlemelerden ilki çöplükten sızan suyun yeraltı sularına karışmasının önlenmesi için zeminin korunmasıdır. Lakin uygulanması oldukça kolay bu önlem bile gerektiği gibi ikame edilmez. Sözde yalıtım için kullanılan alelade malzemenin daha ilk kullanımında oluşan yırtıklarından sızan atık su, evlerde ve bahçelerde kullanılan yeraltı sularına karışır. Üstüne üstlük yağmurlu havalarda da çöplük su dolmakta, taşan su “arıtılıp” civardaki derelere salınmakta, buradan da halkın plaj olarak kullandığı sahilden denize ulaşmaktadır. Buralarda yağmurun neredeyse hiç dinmediğini hatırlatmaya bilmem gerek var mı?

Yine bu çöp toplama yerinden yükselen kötü koku buradakilerin yaşam kalitesini etkilemekte, bu sebeple bölge nüfus kaybetmektedir. Öyle ki, nüfusun gerekli sayının altına düşmesi sebebiyle belediye kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Burada bir çöp toplama alanı kurulması kararı alınalıberi ahali çeşitli eylemlerle bu



kararı protesto etmekte fakat sesini yetkili kişilere duyurmakta ve çözüme ulaşmakta sıkıntı yaşamaktadır. Çamburnu Belediye Başkanı halkın yanında hareket etmesine ve her fırsatta sorunlarını yetkililere hatırlatmasına rağmen girişimlerinden bir sonuç alamaz. Üstelik çöplüğü işleten firma, kendilerine “zorluk çıkarmakla” suçladığı başkana karşı açtığı davayı da kazanır.

Cennetteki Çöplük, Karadeniz yaylalarını gezerken köylülerden dinlediğim ama ciddiye almadığım, sonraları rastladığım gazete haberiyle doğrulanan bir bilgiyi hatırlattı bana. Ayder’i ve civardaki yaylaları ziyarete gelen İsraili turistlerin buradan ayrılırken çadırlarının altında kalan toprak tabakasını üzerindeki bitkilerle birlikte arabalarına atıp götürdükleri söylenmişti bana. Bilhassa İsraili turistlerin buradaki bitkilerden numuneler toplayıp memleket-

lerine götördüklerini söylediklerinde “vatanperver köylülerin düşman paranoyası” deyip geçmişim. Ne var ki sonraki aylarda vapurda bir yolcunun elinde gördüğüm gazeteyi dikizlerken yakaladığım haber bu paranoyayı doğrular nitelikteydi. Haber İsrail’de Ayder benzeri yapay bir “yayla” kurulduğu hakkındaydı. Bu iki bilgiyi birleştirdiğinde şöyle bir sonuç çıkıyor ister istemez: İsrail’den turist kılığında gelen biyolog ajanlar Karadeniz yaylalarından topladıkları bitki numunelerini çoğaltıp memleketlerinde yavru bir Ayder yaylası kurmuşlar. Bunun filmle ilgisini nasıl kurdum dersiniz? Açıklamaya gerek var mı bilemiyorum. Bizim hoyratlıkla çöplüğe dönüştürdüğümüz topraklar, “turist kılığındaki İsrail ajanlarının” sırtlayıp götördükleri yaylalarımızın toprağı.

Aslen Trabzonlu yönetmen Fatih Akın memleketi Çamburnu’nun bu felaketine kayıtsız kalmaz ve bir sinemacı olarak üzerine düşeni yapar. Tesisin kuruluşundan itibaren yaşananları kamerasıyla kayıt altına alır ve beş yıl süren çekimler sonucunda bu film ortaya çıkar. Belgeseli Cannes Film Festivali başta olmak üzere çeşitli platformlarda gösterime sokarak boyun borcunu ifa eder. Film Türkiye’de önce Filmekimi’nde, hemen ardından 6 Ekim itibariyle sinema salonlarında gösterime girdi. Bir belgeselin bu yaygınlıkta izletilebilmesi önemli bir başarı. Fakat iknaya ihtiyaç duymayan haklılığına rağmen, konuya yaklaşımındaki zayıflığı sebebiyle

Çamburnu’nda bir çöp toplama alanı kurulması kararı alınalıberi ahali çeşitli eylemlerle bu kararı protesto etmekte fakat sesini yetkili kişilere duyurmakta ve çözüme ulaşmakta sıkıntı yaşamaktadır. Belediye Başkanı halkın yanında hareket etmesine ve her fırsatta sorunlarını yetkililere hatırlatmasına rağmen girişimlerinden bir sonuç alamaz.

filmin başarısını sorgulatabilecek hususlar var. 2007’den 2012’ye kadar uzun bir zaman dilimine yayılan çekimler esnasında köylülerle daha yakın bir bağ kurabilmesi beklenirdi örneğin. İzleyici olarak film boyunca “Nesi var bu adamların?”, “Neden konuşamıyorlar?” diye sormaktan kendimi alamadım. Bu da filmle aramdaki “elektiriğin” gidip gelmesine, zaman zaman da kopma noktasına gelmesine sebep oldu.

Basında film hakkında söylenegelenlere ilaveten sorulması gereken bir soru var bence. O da şu: Bunca şikâyete sebebiyet veren “firma”nın, halkı, belediye yetkillilerini ve hatta adalet sistemini ezip geçebilmesi nasıl mümkün olabilmıştır? Anlaşılan o ki bu “firmanın” uygulamaları çevreye zarar vermekle kalmamış, vatanperverliğiyle maruf Karadenizli’nin güvenini zedelemek suretiyle valiliğin ve adaletin tüzel kişiliğine de zarar vermiştir.

ALİ ULVİ UYANIK

“BELGESEL SİNEMA ÜVEY EVLAT”

SÖYLEŞİ:
AYBALA HİLÂL YÜKSEL

1984 yılından bu yana sinema yazıları yazan Ali Ulvi Uyanık bu yılki Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde belgesel dalında jüri üyesiydi. Uyanık ile Türkiye'nin en eski film festivali Altın Portakal'da belgesel sinemanın nasıl konumlandırıldığını ve ülkemizde belgesel algısını konuştuk. Laf lafı açtı ve konuşmamız belgesel sinemanın halinden şehirlerarası bir yarış alanına dönüşen film festivallerine, her geçen gün sayısı artan ulusal yarışmalara kadar uzandı.

➤ Sizce Altın Portakal'da nasıl konumlandırılıyor belgesel sinema, Türkiye'nin en eski film festivalinde hak ettiği yeri buluyor mu?

Bu yıl Altın Portakal'a baktığımız zaman magazin haberlerinin ağırlıklı olarak gündemi meşgul ettiğini görüyoruz maalesef. Herhangi bir ayırım yapmadan söylüyorum; bütün siyasi erkler bir yere para

yatıyorlarsa bunun karşılığını reklâm, propaganda olarak geri almak istiyorlar. İş magazine döndüğünde sinema tarafı biraz geri plâna atılıyor. Mesela belgesel yarışması vardı Altın Portakal'da. On altı tane film gösterildi ve o filmlerden üçünü seçtik. Bunlar “En İyi Film”, “En İyi İlk Belgesel”, “Jüri Özel Ödülü”ydü ve gerekçelerini yazdık. Bu gerekçeler sahnede zaman yokluğundan okutulmadı; yani

bütün ağırlık kurmaca sinemaya verildi. Ulusal Yarışma'da bir para ödülü veriliyor. Aslında 49. yılında Altın Portakal'ın bir ağırlığı olduğu için orada alınan heykelcik çok önemlidir. Siz mesela Cannes'da, Berlin'de, Altın Küre'de para ödülü verildiğini gördünüz mü? Böyle bir şey yok; çünkü sanat öyle bir şey ki sanatçı o heykelciği aldığı anda manevi değeri çok baskın çıkar. Buna bir de maddi bir karşılık koymak işi Adana'da ve Antalya'da son yıllardaki yarış neticesinde iyice zıvanadan çıktı. Bunun siyasi partisi yok, kim yaparsa yap-sın görgüsüzlüktür. Dolayısıyla ben bunu eleştiriyorum öncelikle. Maalesef basında bu konuda hiçbir şey yazılıp çizilmiyor; varsa yoksa Hülya Avşar'ın jüri üyeliğiyle Ömür Gedik'in performansı. Keşke bunun dışında da bazı konulara eğilinse.

Altın Portakal'daki on altı belgesel için doğru bir şey yapılmış, hakkını teslim etmek gerekiyor. Bütün yönetmenler davet edilmişti, on beş filmin yönetmeni geldi. Her filmden sonra yönetmen-seyirci sohbeti soru cevap şeklinde devam etti, bu çok olumluydu. Bir ilgi vardı ve bu filmde filme değişiyordu. Öne çıkarılmasa da kısa filmle belgesel sinema, kurmacanın önünde üvey evlat gibi dursa da festivalin içinde yer aldı. Yani isteyen seyirci belgesel sinemayı on altı film aracılığıyla ve yarışma dışı gösterilen filmlerle takip etme olanağı buldu.

➤ Belgesel sinema neden üvey evlat?

Belgesel sinema üvey evlat çünkü belgesel sinemanın bir getirisi yok. Belgesel sinema



Altın Portakal'da on altı tane filmde üçünü seçtik ve gerekçelerini yazdık. Bu gerekçeler sahnede zaman yokluktan okutulmadı; bütün ağırlık kurmaca sinemaya verildi.

Türkiye’de şu anda ne konuşuyoruz hemen hepsi yer alıyor belgeselerde. Belgesel sinema son derece sorumlu hisseder kendini ve bütün yakıcı konuların üstüne gider.

bizim basınımıza da çok uzak ve yabancı. Basınımız polemiği, reytingi ve tirajı seviyor. Belgesel sinema bunlara hizmet edemiyor. Görsel ve yazılı basından bahsediyorum, tabii istisnalar da var. Belgesel sinema öyle bir yerde duruyor ki kendi alıcısı var fakat yeni alıcılar yaratmak için ticari birtakım atraksiyonlar yapamaz. Asil bir duruşu var. Belgesel sinema, çağdaş sinema tanımına geçtiğimizde, drama sinemasının da temelini oluşturur. Türk sinema tarihinin ilk filmi de belgeseldir. Belgesel sinemada ortada bir gerçek var ve bu gerçeğe farklı açılardan bakan bir sinema var. Bizim bu yıl Altın Portakal’da seçtiğimiz *Siirt’in Sırrı* da böyle bir film. “En İyi Film” olarak seçtiğimiz, İnan Temelkuran’ın filminde bir gerçek var. Siz belgesel sinemada gerçeği hiçbir şekilde üzerinde oynama yapmadan, birtakım kurmaca tekniklere sapmadan anlatırken aslında o gerçekten kat kat başka gerçekler çıkartıyorsunuz. Değişik katmanlara iniyorsunuz ve o değişik katmanlarla birlikte aslında siz gerçeğin derinliğine ulaşıyorsunuz, kökeninde neler yattığına bakıyorsunuz

▶ Televizyon belgeselciliği ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Haber merkezlerinde gerçekten müthiş haber programları hazırlanıyor. Onlar da bir gerçek üzerine gidiyor ve siz onları izlerken de gözyaşlarınızı tutamıyorsunuz, gülüyorsunuz, öfkeleniyorsunuz. Kurmaca bunu yaparken bir sürü tekniğe başvuruyor ama belgeselde sadece gerçeğin kendisi var. Oscar’lı *Teldeki Adam (Man on Wire, 2008)* belgeselinde bir başarı öyküsü var. New York’taki iki yüksek bina arasında tel gerip yürüyen bir adam yasal olmayan bir iş yapıyor; ama film onu anlatırken aslında onu anlatmıyor. O adama yardım eden dostlarıyla bütün o süreç boyunca adamın ilişkilerini didikliyor film. Bir olay etrafında nasıl en yakın dostların bile değişebildiğini, çarpışabildiğini, bazı şeylerin bitebileceğini veya yeniden başlayabildiğini, yani insanı anlatıyor bize. *Siirt’in Sırrı* da öyle bir başarı hikâyesi anlatıyormuş gibi görünürken aslında başarı hikâyesinin etrafında örülen bütün o sorunları anlatıyor; o kozanın içine girerek temele ulaştırmaya çalışıyor. Benim tanımladığım, algıladığım günümüzün güçlü belgesel sineması bu yönde tezahür ediyor.

▶ En güçlü tarafı da bu belgesel sinemanın; farklı bir bakış açısını bize açıp hiç görmediğimiz bir yerden gösteriyor gerçeği.

Aynen öyle. “Jüri Özel Ödülü”nü verdiğimiz *Yuva*’da da çok özel bir şey yapılmıştı. Belgeselin bir de etik bir tarafı vardır.

Öylesine bıçak sırtı yürüyor ki belgesel, kurmaca tuzağına düşmemesi gerekiyor. Hiçbir şekilde egzajere etmemesi gerekiyor. Hem düz bir yolda yürüyecek hem de bizi bambaşka alanlara sokacak ve farklı bakış açılarından bize gerçeği gösterecek. *Yuva*'da yönetmen, genel anlamda aile içi tacizi ele almıştı. Kurbanları bulmuştu ve yüzlerini göstermeden kendi seslerinden hikâyelerini anlattırıyordu, yani konuyu sömürmeden. Belgeselin ahlâki tarafını da göz ardı etmemek gerekiyor.

Türkiye'nin belgesele ihtiyacı var. Türkiye'nin sorunları çok fazla, bunlar birer tarihi belge olarak da kalmalı. Yıldızı kazıyarak altındakini görme meselesi anlamında da ihtiyacımız var belgesellere. Antalya'da belgesele bir para ödülü veriliyor; keşke bu para ödülleri daha fazla olabilse. Belgesel sinemacılar gerçekten kendi imkânlarıyla veya birtakım fonlarla güç bela para bularak bu işi yapıyorlar. Dolayısıyla belgesel sinemanın daha fazla desteklenmesi lazım. Şimdi Kültür Bakanlığı fonlarından destekleniyor ama yeterli mi, yeterli değil bence.

➤ **Belgeselin en büyük sorunu da bu herhalde. Hem kaynak bulmak hem de seyirciyle buluşturmak oldukça zor. Belgesel film festivalleri biraz bunu dengelemeye çalışıyor ama bunun daha genele yayılması gerekmez mi? Bir yandan kurmaca ile belgesel birbirini sürekli besleyen iki tür. Bu noktada ulusal festivallere nasıl bir görev düşüyor?**

Ulusal festivaller daha fazla bölüm açabilirler belgeselle ilgili olarak. İlla para veriyorlarsa ben para ödülünü kurmaca için gereksiz buluyorum. Açık söylemek lazım, profesyonel sinema gidiyor, gişesinde ne elde ediyorsa ediyor. Profesyonel anlamda para kazanamayan belgesel gibi, kısa film gibi türlerin desteklenmesi ve para ödülünün artırılmasından yanayım. Ulusal festivaller bizde belgesel filmlere yer veriyor. Haklarını yememek gerekiyor. Basına daha fazla görev düşüyor bana göre. Bir festivale gittikleri zaman belgesel sinemaya da yer vermeleri gerekiyor. Ulusal festivaller tanıtılırken, belgesele özellikle televizyonda daha fazla yer verilmelidir diye düşünüyorum.

Bir de tabii televizyonlarda belgesel gösterilmesi; doğa belgeselleri de çok önemli ama doğa belgeselleri dışında haber kanalları ve ulusal kanalların bizim yerli belgesellere de yer vermeleri gerekir. Mesela yarışmaya katılan on altı film... Bu belgesellere baktığımız zaman gerçekten Türkiye'nin şu andaki portresini görüyoruz. Türkiye'de şu anda ne konuşuyoruz hemen hepsi yer alıyor belgeselerde. Çünkü zaten belgesel sinema son derece sorumlu hisseder kendini ve bütün yakıcı konuların üstüne gider. Belgesele karşı bizim seyircimizi ısıdırmak gerekiyor. Bu kanallar belgesellere haftada bir iki kez yer verebilir. Mesela Antalya'da gösterilen on altı belgeseli tek tek göstermeye başlayabilir.

➤ Sadece şu an TRT alıyor bildiğim kadarıyla belgesel filmleri desteklemek adına. Tabii çok kısıtlı...

Tabii. Daha yaygınlaşabilir. Belgeselle ilgili programlar yapılabilir. Altın Portakal Belgesel Jürisi içinde Nezahat Hanım, yönetmen Nalan Sakızlı ve Kemal Öner vardı. Bu duayen isimlerle programlar yapılabilir.

Belgesel sinema, sinema yazarlarının da daha fazla ilgisini çekmeli. SİYAD olarak biz belgesel sinemayı ödüllendiriyoruz artık. Biliyorsunuz bizim belgesel kurulumuz var ve bayağı iyi bir çalışma yapıyorlar. Belgeselleri belli bir sayıya indirip izleyerek puanlamayla en iyi belgeseli seçiyoruz her yıl.

➤ Documentarist, 1001 Belgesel hakkında ne düşünüyorsunuz?

Documentarist, 1001 Belgesel çok önemli. Hani dediğim gibi ortalama vatandaşa, yani gündüz başka işlerde çalışan gece tek eğlencesi televizyon olan vatandaşa da belgeseli sevdirici bazı programlar hazırlanır diye ümit ediyoruz.

➤ Ben şu noktaya da takılıyorum. Belgeseli ayırıyoruz ya ayrı bir kategoriye, sinemanın dışına çıkarıyoruz.

Hayır öyle değil, uzmanlaşma diyelim ona. Oscar ödül törenlerinde, Altın Küre'de animasyonlar da ayrı alınıyor; yani artık çağımızda uzmanlaşma çok önemli. Tabii sinemada da bu önemli.



➤ Mesela en iyi kurmaca film demiyoruz, en iyi film diyoruz...

Evet, belki dediğiniz doğru olabilir; düşünürsek kurmaca ya da drama denebilir. Ulusal deniliyor; o da bir tuhaf. Bakın size ulusal yarışmaları sayayım; İstanbul'da yapılıyor, Ankara'da, Adana'da, Antalya'da var. 2012'dekileri sayıyorum İzmir'de var, Malatya'da var. Altı tane, peki bu altı tane yarışmada kim yarışıyor? Her yarışmada bir grup film kendi arasında yarışıyor; ulusal yarışma diyoruz. Adana'da bir grup film kendi arasında yarışıyor. Antalya'da bir grup film kendi arasında yarışıyor. Onlardan kalanlar Malatya'da yarışıyor ve sonra



polemik yapıyor. Bu filmin hakkı yenmiş. Zaten hepsi birbiriyle yarışmadı ki. Bir de yarışmalar ne olacaktı? Grup grup filmler yarışıyor bunların hepsi ulusal yarışma. Bu çok kargaşa yaratıyor bence, bunun tek yarışmaya indirilmesi lazım. Oscar deyince yılda bir tanedir. Ne kazandı dense geçen yıl hemen bilirsiniz. *The Artist* aldı, bitti. Bir de yabancı basın birliğinin Altın Küre'si var ki bu ikisi olayı bitiriyor. İtalya'da Donatello, İspanya'da Goya, Bafta İngiltere'de, Fransa'da Sezar hepsinin adı belli; akademi bunlar. Bizde ulusal yarışmada kim kazandı diye biri sorsa, altı tane yarışma var hangi birini söyleyeceksiniz?

Yesilçam Ödülleri çözebilir mi bu sorunu?

Tabii. Türk sineması yüzüncü yıla yaklaşırken, yani bir yıl kala ve Akademi artık kurumsallaşmış her yıl Oscar gibi veya diğer ülkelerdeki gibi seçecek filmleri inşallah. O daha iyi olacak, yani bu altı tane yarışmanın içinde bir de şöyle bir durum var bir grup film yarışıyor; ama o bir grup film denince kimi vizyon görmemiş, kimi görmeyecek, kimi görmüş.

Siz Altın Portakal dışında belgeseller izlediniz mi bu yıl? Bir karşılaştırma yapmanızı istesem...

Yabancı belgeseller izledim. Yabancı belgesellerle bizim belgeseller arasındaki fark tabii bir kere maddi destek.

İmkânlar! Yabancı belgesellerde o kadar profesyonel ekipler o kadar uzun sürelerde çalışıyorlar ki... Bizimkiler yoktan var ediyorlar gerçekten. Yabancılarda bir kere arşiv zenginliği var. Eğer bir belgesel arşive başvuruyorsa o arşive ulaşma olanakları da bence sınırsız olmalı. Türkiye'de arşive ulaşma olanakları çok sınırlı, ulaştığınız zaman da ciddi paralar talep ediliyor. TRT'nin ciddi paralar talep ettiğini biliyorum. Belgeselci en azından büyük paralar ödememeli arşivlere ulaşmak için. Bir belgeseli zenginleştirmek için çok sayıda kaynağa başvurmak gerekebilir. Yurt dışında böyle bir sorun yok. 30 saniyelik görüntü için belki haftalarca çalışıyor; ama o belgeye ya da o kaynağa ulaşıyor ve sunuyor. Bir belgeselle

gerektiğinde iki-üç-beş yıl uğraşabilirsiniz. Bu süre zarfında sizin kendi hayatınızı sürdürmeniz... Nasıl olacak bu iş? Gerçekten kahramanlar. Ciddi sinema belgeselleri için Kültür Bakanlığı'nın kaynaklarını bir daha gözden geçirmesi gerekir diye düşünüyorum. Sinema belgesellerine ihtiyacı var Türkiye'nin ve bu konuda desteklemek gerekiyor insanları. Kurmaca bir şekilde kendini kurtarıyor ama belgesel çok zor.

➤ **Aslında seyircinin de bir ilgisizliği var. Biraz burun kıvrarak yaklaşıyor. Gerçekten takip eden kitle de var ama genelde daha az sayıda koltuğun dolu olduğunu görebiliyoruz belgesel izlemeye gittiğimizde.**

O biraz bizim tarih meraksızlığımızdan da kaynaklanıyor. Mesela daha güncel konularda son derece ilgililer. Hani işte şimdi cezaevlerindeki koşullarla ilgili belgeseller, Madımak olayı vs... Tarih okumuyoruz, tarihle pek ilişkimiz yok. Biz yakıcı konularda polemik yapmayı, o konuların üzerine gitmeyi çok seviyoruz. O da şart tabii, her insan siyasetle ilgilenmek zorunda. Bu ülkede yaşıyorsak hepimiz siyasetle ilgileneceğiz. Ama onun yanı sıra daha evrensel, daha geleceğe de ışık tutacak, geleceği de kucaklayacak belgeseller konusunda ilgi yok.

Doğa belgeselleri de heyecan veriyor. Kameralar öyle noktalara geldi ki artık inanılmaz yerlere gidip inanılmaz doğa koşulları içinde sabırla bekleyip çekim yapıyorlar. Bütün dünyayı ayağınıza getiriyorlar bu çok önemli. Mesela *Kuşlar Kanatlı Uygarlık (Le peuple migrateur, 2001)* belgeselinde

müthiş bir iş yapmışlardı. Fransızlar birtakım hava araçlarıyla havalanıp kuşların göç yollarını kuşlarla beraber takip ediyorlardı. Veya *Mikrocosmos* çok ünlüdür. Kameraların boyutlarını o böceklerin evrenine indirgeyip orada bütün bir böcek evrenini gözlemliyordu. Tabii bunlar çok büyük paralarla yapılan işler.

➤ **Bizde de seviliyor karşılık buluyor bu belgeseller...**

Allah'tan bunlar izleniyor. Televizyon belgeselleri gidip bir yeri tanıtmak, mekânları tanıtmak, yine doğada bir yerlere gitmek, serüvenlere atılmak veya başka ülkelere gitmek... Onlar aslında her kanalda var. Bizim olayımız sinema. Belgesel sinemada çok kalıcı filmler olması gerekiyor, bu konuda destek gerekiyor. Belgesel sinema, televizyon değil.

➤ **Sanatçıların belgesel sinemaya desteği nasıl?**

Kurmacadan para kazanan sanatçılar var; isteseler bir değil birkaç belgeseli finanse ederler. Ama bu konuda sanatçılar da duyarsız. Yatırım olarak bakıldığı için olmuyor. Bu iş yatırım olmamalı. Bu topraklardan para kazanıyorsunuz sonuçta, bu topraklara olan borcunuz. Değerli bir belgesel, tarihe kalacak bir hazine. Onun hep bir belge değeri olacak. Ben şimdi mesela neden Osmanlı tarihini siyasi, sosyolojik, kültürel boyutlarıyla adam akıllı bir sinema belgeselinden öğrenmeyeyim? Maalesef biz pespaye dizilere kalıyoruz.

18. GEZİCİ FESTİVAL 2012

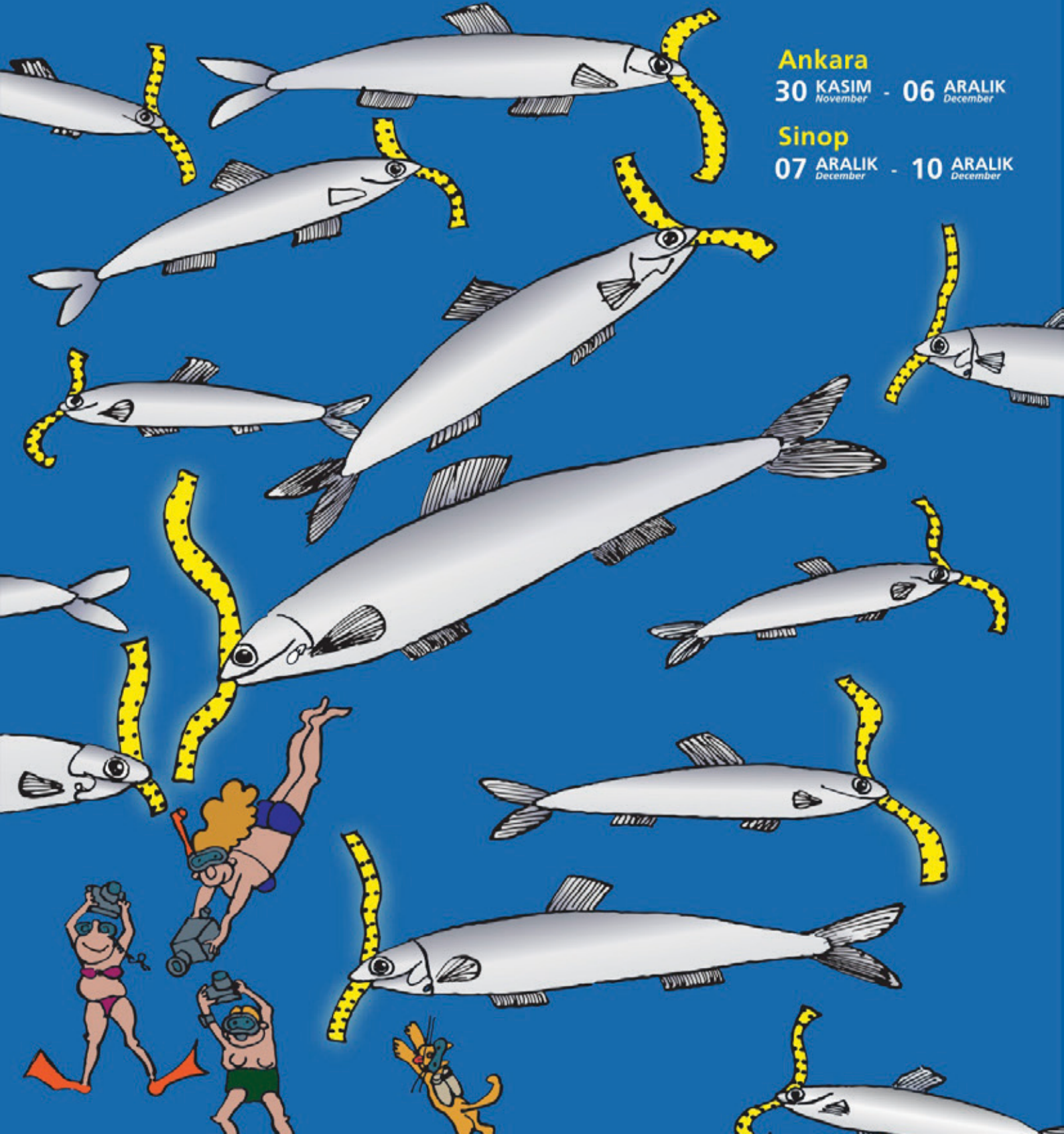
18th FESTIVAL ON WHEELS 2012

Ankara

30 KASIM - 06 ARALIK
November - December

Sinop

07 ARALIK - 10 ARALIK
December - December



MUHAFAZAKÂR ÇOĞUNLUK

ZEYNEL ABİDİN BUDAK

Sermayeye, üretim araçlarına, siyasal iktidara, dini inanışa, mezhebi kabul edilirlığe ve sayıca etnik büyüklüğe sahip olanların, azınlık diye addedilen işçilere/emekçilere, dine inanmayanlara, mezhebi kabul edilmeyenlere ve sayıca etnik küçüklüktekilere zulmettiği, onları gücü oranında ezdiği (kanını emdiği) söylemi gündelik hayatta bile karşımıza sık sık çıkar oldu. Yeni Sinemacılar'ın öne çıkan bol ödüllü örneklerinden *Çoğunluk* (2010) da bu söylemi yeniden dillendiren filmlerden. Filmi yahut söz konusu çoğunluğu anlamaya çalışırken üzerinde duracağım ontolojik problem kavramı için kısa bir tarihsel giriş yapmak gerekli.

Modernite öncesi dönemi sonrasında ayıran en önemli husus “insan beninin”

ontolojik düzlemdeki hiyerarsisiydi; farklı kültürlerde farklı tezahürleri olmakla birlikte insan beni doğadan veya yaratıcı inancından sonra gelirdi. Bu varoluş şekli bilindiği üzere hiçbir yerde mükemmel bir dünya düzeni kurulmasını sağlamadı. Siyasi, ekonomik ve sosyolojik problemler her kültürde vardı. Fakat bunlar hiçbir zaman insan fertlerinin varoluşuyla ilgili probleme dönüşmemişti. Varoluş sorunu yoktu. Yani var olmak, hayatı zoraki devam ettirmek, istenmeyen, öylesine bir işe dönüşmemişti; kıymetliydi, hatta kutlandı. Bu bağlamda her bir fert vardı. Arızı problemler (dini farklılıklar, mezhep farklılıkları, savaşlar, etnik kimlikler, salgınlar, toprağa bağımlı işçilik, gelir dağılımındaki eşitsizlik -günümüzdekiyle kıyaslanırsa insanidir-) bu varoluş durumunu asırlarca değiştiremedi. Modernite (dönemleştirme sağlıklı değilse de açıklayıcı olduğundan Rönesans'la başlatılır) ise süreç



içerisinde insan benini ontolojik düzlemde doğanın veya yaratıcı inancının önüne geçirerek varoluşa yaptığı saldırıyla kendini var etti. Böylelikle arızı problemler arıziliklerinden kurtulmaya başladı. Bütün özgürlük iddiaları her bir ferдин varlığının yok olması (Liberalizm) pahasına yayıldı. Özgürlük mücadeleleri, arızı problemler boyutunda zaman zaman kısmi doğruluklar taşırken ontolojik boyutta geri dönüşü olmayan yarıklar açtı. Bugün varılan yer vahşi kapitalizm.

Kapitalizmin vahşileşmeye başlamadan önceki süreçte karşısına çıkarılmaya çalışılan komünizm ise arızı problemler boyutundan hareketle kurulduğundan zahirde hak mücadelesi veriyor gözükse de batında çatlakların büyümesine yol açmaktan

başka bir işe yaramadı. Komünizmin bu çatlakları büyütüyor oluşunun farkına varıldığında ulaşılan yer nesnelere sistemiydi. Bu süreçte Batı dışındaki kültürler modernitenin meydan okumasına karşı yok olmama mücadelesi verirken alternatif üretme imkânından uzaktı. Komünizmin can simidi gibi yayılmasında, Batı dışındaki kültürlerin alternatif üretemiyor oluşunun payı büyük oldu. Ancak 1990 sonrası süreçte yok olmama mücadelesi verip dönüş(türül)erek de olsa var kalabilen kültürler yeniden hareket kazandı.

Muhafazakâr Bir Sinema Dili

Yok olmama mücadelesinden doğmuş bir devlet olarak Türkiye, İslâm kültür ve medeniyetinin dönüş(türül)müş bir par-



çasıdır. Bünyesinde resmi tarihinin yok saymaya çalıştığı bol miktarda arızı sorun barındırır, ancak ontolojik düzlemde de sıkıntıları mevcuttur. *Çoğunluk* filmi ismiyle uyumlu olarak Türkiye'nin arızı problemlerine odaklanır. Filme göre bu problemler, Türk-İslâm sentezini gerçekleştirmiş yeni yeni oluşan burjuvalardan zuhur eder; (Elhamdülillah Müslüman Türk) babanın iktidarı, annenin eve hapsi, asker gibi yetiştirilen düzenin veliahtı erkek çocuğun baba tarafından bastırılması (eğitilmesi), Kürt kızın ötekileştirilmesi; özetle gücü yetenin ezmesi, gücü yetmeyenin ezilmesi problemler olarak seyircinin yüzüne (kulağına) “pornografik gerçekçilik” ile çarpılır. Bu çarpmanın biçimsel açıdan problemli oluşu (kameranın hareket etmeden,

olayları kesmeden kenardan izliyor olu-şundaki sakinlik, her an kaba gerçekliğin siddetine gebeliğinden pornografikleşir) ve arızı olan problemlerin indirgenmişliği (ezenin din ve Türklükle özdeşleştirilip, ezilenin Kürtlük ve işçilikle özdeşleştirilmesi) bir yana asıl temas etmek istediğim filmde yönetmenin tercihi olan “muhafazakârlıktır”. Burada muhafazakârlık kavramını kullanılageldiği politik bağlamındaki dini ve kültürel gelenek mealinin dışında, düşünen-sorgulayan-soran olarak insan olma-olabilme bağlamındaki yok saymacılık-korumacılık-örtmecilik anlamında kullanıyorum.

Menşei Batı olan ve bütün kültürlerle yayılan ontolojik hastalık, yani her bir ferdin

var olamaması problemi, filmde indirgenmiş arızı problemler ve onları sunan pornografik biçimle gizlenir. Muhafazakârca bir tutumla bütün dünya kültürlerini ilgilendiren ontolojik sorunun üzeri örtülür. Ontolojik problem yok sayılarak sorgulamaya açılmaz; zaten halledilmiştir yahut hiç olmamıştır. Öte yandan arızı problemler temel problemmiş gibi sunulur. Tarihin sonu ve simülasyon evreni, bilinçli veya değil, örtük olarak onaylanır. Geriye kalan ise bir tür hıncı almaya dönüşmüştür. Filmde asıl olanı örtmenin, yok saymanın sonucu olarak hıncını başkasından almanın karşılığı üç aşamada kendini gösterir. Başlangıçta gördüğümüz terli, yorgun, şişman erkek çocuğun ormanda hızla yürüyen babasını yakalama mücadelesi filmin özetidir. Çünkü arızı problemi verir: Erkek çocuk babadan düzenin velayetliğini kapmalıdır. Ormanın yürüyüş alanı oluşu ise normaldir, sorgulanmaz. Orman, yani doğa (bilinmezlik, mucize, yaratıcının tezahür alanı) modernite sonrası benin hiyerarşide ilk sırayı almasıyla insan beninin bitmez ihtiyaçlarından biri olarak yürüyüş alanına dönüşmüştür; arızı problemlerin anlatım aracıdır. İlk aşama Mertkan'ın Gül ile yaşadığı dayatmacı ilişkide ortaya çıkar: Velayetlik tehlikeye düşmüştür. İkinci aşama baskılara dayanmayan Mertkan'ın kararsızlık durumudur: velayetlik mi Gül mü? Üçüncü aşama Gül'den vazgeç(irtıl)en Mertkan'ın velayetliğe geçişte (mavi ışık altında uyandırılmış gibidir) iyileşme evresidir. Babanın düzeni

ufak aksaklıklarla sürecektir. Baba, karısını eve hapsedip onunla ilgilenmeyen, oğlunu kendisine benzeten, inşaat şirketi sahibi, Bahçelievler'de oturan, (muhtemelen cumaya gittiğinde) takke takan, bol bol küfreden, taksicileri döven, kibirle insanları baştan aşağı süzen, yolunu kesen arabaların aynasını kıran, "Elhamdülillah Türk ve Müslüman" bir aile babası, kısaca "çoğunluktur".

Maalesef modernitenin bulaşıcı ontolojik probleminden uzak yaşayan hiçbir kültür yok. Bununla birlikte asıl mevzuymuş gibi dayatılan arızı problemler ise umutları tüketecek seviyeye ulaşmış durumda. Türkiye de bu durumdan muzdarip; sanıldığı üzere hiç de uzağında değil. Oysa tarihsel sürecine baktığımızda Türkiye toplumunun bağlı bulunduğu İslâm kültür ve medeniyeti, geçmişte güçlü bir ontolojik düzenle arızı problemlerin azaldığı (ama bitmediği, yani yeryüzü cenneti yoktu) bir tecrübe yaşamış. Bu tecrübeyle bağ kurulabilmesi bütün kültürler için şifalı olacaktır. Hem asıl olanla arızı olanı birbirinden koparır-casına ayırmadan hem de arızı problemleri öne geçirmeden-asıllaştırmadan verilebilecek her çaba, vahşi kapitalizmin iktidar olduğu simülasyon evrenini zayıflatacaktır. *Çoğunluk*, Türkiye özelinde arızı problemleri yakalamasıyla değer kazanabilecekken bu arızı problemleri asıl gibi pornografik gerçeklikle sunmasıyla temeldeki ontolojik problemi örtmüş "muhafazakâr" bir film olarak nitelendirilebilir.

SICAK ÇİKOLATA TADINDA: WES ANDERSON SİNEMASI

BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK

Wes Anderson filmlerinin arasında kıyas niyetinde olmayan bu yazı, *Moonrise Kingdom* (2012) üzerinden Anderson filmlerindeki ilişkiler, duygu durumları, kutusallık mevzuna dair birkaç noktaya temas edecek.

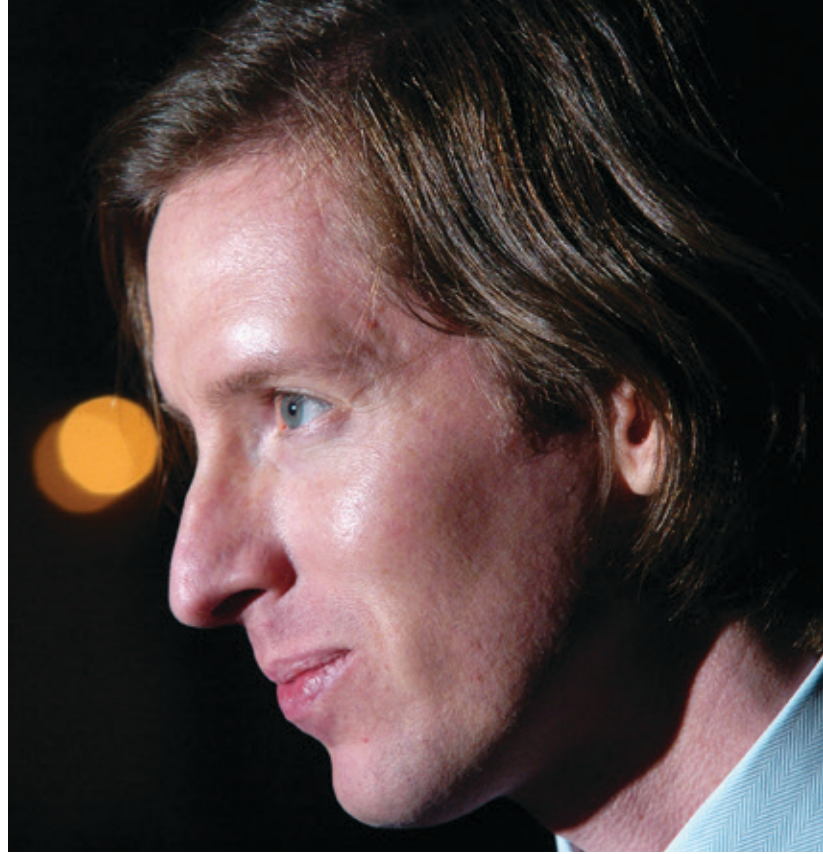
Moonrise Kingdom, *Tenenbaum Ailesi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001) kadar sevililecek, fakat ondan daha kuvvetli hikâyesiyle seyirciye absürdden drama birçok duygu-yu yaşatan ve alt metniyle birçok açıdan doyuran bir film. Büyüklerin dünyasındaki katılmış, dolaylı ilişkilerin, itiraf edilemeyen aşkların, nefretlerin, ihanet ve yalnızlıkların karşısında Suzy ve Sam'in ilişkileri naifliği ve doğallığıyla filmin altı çizilen

önemli bir noktası. Tanışmaları, buluşmaları, yakalandıkları sahne, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki çizgideki o duygu durumu, aralarındaki doğallık, yönetmenin tüm filmlerinde bir şekilde vurguladığı katılık ve samimiyetsizliğe karşı anlamlı bir birliktelik oluverir. Sam'in Suzy'nin kulaklarına küpe taktığı sahne ise çocuk saflığından sıyrılarak o vakte kadarki ilişkilerinin yörüngesini değiştiren ve ilişkiyi başka boyuta taşıyan bir imgelem.

Anderson sinematografisi komşu, arkadaş, akraba bir araya gelmek zorunda kalan ve bu birlikteliklerden türeyen doğal absürtlüğün filmleri. Bir bakıma modern insanının yalnızlaşan hikâyesiyle eğlenen hikâyeler. Çocuk ya da çocuk konumunda kalan karakterler sorunlu, tatminsiz ve mutsuz bir ergenlik sonrasında büyüyorlar

ve varoluşlarının mutsuz, eksik ve sorunlu tarafları evlilik, ölüm ve aşklarla geçici olarak örtülüyor. Sonrasında birtakım sebeplerle ortaya çıkan travmatik durumlarıyla, Anderson dağılan bu aile üyelerini bir araya tekrar toplayarak oradan başlıyor hikâyelerine. Filmlerinde ortak nokta olan bu çocuklar her ne kadar az şeye sahip olsalar ve hayal kırıklığına uğrasalar da büyüklerden çok daha kuvvetliler. Nitekim filmlerin ana mevzuu ergenlik ve yetişkinlik arasında yaşananlar. Hep aile etrafında dönen, eski arkadaşlar, yetersizlikler, erken büyüyen çocuklar, anne ya da baba olmayıp giderek ergenleşen ve hiç büyüemeyenlerin hikâyeleri.

Anderson hikâyelerindeki karakterlerin ilişkileri giriftir. İlişkiler sıradanlaşmış, ilişkilerin muhatapları örselenmiş, hayattan kopukturlar. Yönetmen sıradanlaşan ilişkilerin üzerine gider ve insanların içini boşalttığı, sıradanlaştırdığı değerleri farklı açıdan ele alır ve anlamlandırır. Filmlerinde bu sıradanlaşmanın önüne geçebilmek için bir şeyler marjinalleştirilir, absürdleşir. Anderson'ın bunu sorunlarla başa çıkma yolu ya da bir çeşit savunma mekanizması olarak tercih ettiği söylenebilir. Bir taraftan “ahlâk, kurum, düzen” gibi kavramların karşısında gözüксе de başka bir açıdan kendine özgü bir ahlâk ve kutsallık yaratır. Anderson' un filmlerinde rastlanılan kutsala dair göndermeler ile ilgili olarak filmlerinde birkaç sahne üzerinde durmak gerekirse; *Moonrise Kingdom* filminde Sam



Anderson hikâyelerindeki karakterlerin ilişkileri giriftir. İlişkiler sıradanlaşmış, ilişkilerin muhatapları örselenmiş, hayattan kopukturlar.

“Nuh’un tufanı”nı izlemeden sahnenin arkasında dolaşıp hayvan kostümü giyenlere alay edencesine bakması bir sahne oyunu gibi kalan, algılanan kutsalı alaya almaktadır. *Tenenbaum Ailesi*’nde, pederin karakteri kutsamaya çalışırken merdivenlerden yuvarlanması kutsal addedilene karşı ciddi bir alayken, diğer tarafta başka bir kutsallık inşa eder. Suzy’le kaçması, evlenmesi,



Anderson bir taraftan “ahlâk, kurum, düzen” gibi kavramların karşısında gözükse de başka bir açıdan kendine özgü bir ahlâk ve kutsallık yaratır.

yıldırım çarpmasından sonrası kilisede sel ve kuledede asılı kalmasıyla Sam bir çeşit kutsal hikâyeye karışmış bir mitolojik karakter oluvermiştir. Diğer yandan evlilik müessesinin, ilişkilerin yozlaşmasına karşın Sam ve Suzy'nin evliliği ve izci kampındaki kilisede arka fondaki rengârenk haç çok anlamlı durmakta. Suzy'nin Sam'in elini öptüğü sahnedeysen film süregelen erkek-kadın polemlerini rafa kaldırır, ilişkiyi kutsallaştırır. Suzy bir kadın olarak cinsel-

liğin ve cinsiyetin ötesinde erkeğini kabul edişin, imzanın ötesinde biat edişin sembolüdür. Bu da Anderson filmlerinde kutsalın en güzel satır arası varoluşlarından biridir. Sam Suzy'nin tersine filmin sonuna doğru olgun adam çizgisinden çıkıp çocuk saflığı, naifliği noktasına gelerek tersinden evrimini tamamlar. Yoluna çıkanlara savaş açarak, kadınına sahip olarak, polis şefiyle bir aile kazanarak yaralarını kapatmış, eksikliklerini kapatmış olur.

Objelerin Dünyası

Wes Anderson filmlerinde kamera tek tek nesnelere etrafında dolaşırken en ufak nesnelere dahi gözden kaçmayacak şekilde çerçevenin içindedir. Her karakterin yalnız dünyasından çıkamamasına yetecek kadar zen-

gin içerikli bir hayatı, odası, eşyası vardır. Filmde kameranın dolıştığı o nesnelere yalnız ve melankolik dünyayı eğlenceli kılsa da aslında yalnızlığa hizmet eder niteliktedir. Nesnelere seyirciyi kurgulanan dünyaya yaklaştırma vazifesi görürken, kendi doğalarını kaybeder. En küçük bir nesneye bile melankoli sebebi olabilecek nitelikte anlam yüklenir. En alakasız bir nesneyi bile, anlattığı hikâyeye dâhil edebilmesi bir başarıyken, sözkonusu nesnelere kendi doğallıklarında kullanmadan oyuna dâhil etmesi eşyanın köleleştirilmesi olarak okunabilir. Mesela Anderson filmlerinde sigara her zaman aynı anlam dünyasından çıkan bir nesnedir; o sigarayı gördüğünüzde akla melankoli gelir. Sigara her zaman bir takıntının, melankolinin sebebi olmak zorundaymış gibidir.

Anderson filmleri battaniye altında elde sıcak çikolatayla seyredilerek yüksek dozda keyif verip küçük dünyalar hediye eder. Filmlerde bir karakterin oturuşuna kadar her şey hesaplı kitaplıdır. En ufak bir nesne bile o dünyaya aittir ve seyirci olarak böyle olduğu için bu filmleri severiz. Dekoruyla, kıyafetiyle, müziğiyle ne hissedilmesi gerektiğini seyirciyeye fısıldayan bir yapıdır bu. Ancak bu açıdan filmlerde her şey cetvelle çizilmiş gibi durur. Her bir şarkı, duruş, kalem, sigara hep o dünyada hapis gibidir: bir dünya olarak kusursuz, ancak kusursuz olduğu kadar gerçek hayata sızılmaktan da bir o kadar uzak. Filmler her şeyiyle hazır bir hikâyeye sunarken seyirciyi duyumsayacak başka bir alandan mahrum bırakır.

Anderson filmlerinde bir karakterin oturuşuna kadar her şey hesaplı kitaplıdır. En ufak bir nesne bile o dünyaya aittir. Dekoruyla, kıyafetiyle, müziğiyle ne hissedilmesi gerektiğini seyirciyeye fısıldayan bir yapıdır bu. Ancak bu açıdan filmlerde her şey cetvelle çizilmiş gibi durur.

Çalan bir müzik bile sahnenin duygusuna hapsolür. Çoğu filmde hissedilebilen bir durumdur bu. Ancak *Küs Kardeşler Limited Şirketi (The Darjeeling Limited, 2007)*'nde işaret edilen hayata karışma mevzusu gerçekleşmiş denilebilir. Filmin Hindistan'da suya düşen çocuğu kurtarmalarıyla, filme farklı bir katman ve boyutluluk katar -tabii ki yine Anderson mantığında. Sözkonusu sahne Anderson karakterlerinin dışında bir hayatı çerçeveye almasıyla sınırlı alanın dışına ayak basma açısından son filmde daha takdir edilesidir.

Bir masal için fazla sınırlı olan Anderson filmleri kanınıza karışan ve kurduğu dünyada nefes almaya alıştıran bir çeşit uyuturucu gibidir. Ancak bu tek boyutlu bir masal dünyası, eşyanın katmanlaşmasına izin vermeyen şiirselliği sınırlı bir yapıdır. Anderson filmlerinin karamsar bir bakış için fazlaca umut vaat eden, düşsel bir tarafı vardır. Melankoli içinse fazla hafif. Bir ergenlik filmi tadı var hepsinde, ergenlikten kurtulamamış taraflarımıza iyi gelen.

YILDIZ RAMAZANOĞLU FİLMLERİN HEPSİ YALAN DOLAN

Sinema çocukluğumun rüya âlemi. Ben başka insanların hayatı nasıl algıladığını, ne rüyalar gördüğünü, benimkilere benzeyip benzemediğini gözlemek ve bu dünyada kayda değer bir hikâyemiz olup olmadığını anlamak için sinemaya gitmeye başladım. Sürüklenme hissinden kurtulmak, varolanın nasıl izler bıraktığını takip edebilmek için. Başka hayatların boy aynasında kendimi görebilme ümidiyle. Bakalım başımızdan üzerine düşünülecek bir şey geçiyor mu yoksa sadece çöp müyüz.

Babam bir Pazar günü hepimizi ailece alıp sinemaya götürdüğünde beş-altı yaşında olmalıyım. Filmin adı *Ben-Hur* (1959)'du. Amerikan sinemasından bir epik drama, 1959 yapımı bir William Wyler filmi. Gezegende bizden akraba ve komşularımızdan sadece mekân olarak değil zaman

olarak da farklı insanlar yaşadığını, bizden önce de nice insanların gelip geçtiğini, geride bırakılmış zaman diye bir geçimiz olduğunu, köleliği, özgürlüğün boyunduruktan kurtulmakla sınırlı olmadığını, ruhun derinliklerinde yeşermiş olması gerektiğini Kudüs'ü, eski Roma'yı, metaforik olarak Roma Hristiyanlığını, zalimliği ve gözüpekliliği, daha nice şeyleri ilk kez bu filmde görüp belleğime kayıtlar yaptığımı söyleyebilirim. Çocuk ne anlar ama levhalar halinde zihnime yazılan sahnelerin, gençlik çağında anlamların gül yaprağı misali açılmasında önemli katkıları olduğunu biliyorum.

Gündelik yaşamda belli belirsiz akıp giden ve dönüp üzerine düşünemediğimiz insanlık halleri iyi bir filmde belirginleşir ve bu, ruhu bizi aşağılara çeken tutkulardan

arındırma için tersinden ya da düzünden izlenecek yolun aydınlanmasını sağlıyor.

Muhayyilemizi harekete geçirmek bakımından da film izleriz. Yazlık sinemalar olağanüstüdür, yıldızların altında bulutlar üzerimizden geçip giderken. Babam bizi yazlık sinemaya götürmüştü, tahta sandalyelere oturmuştuk. Hava alabildiğine açıktı ve daha perde karanlık olduğundan yıldızlar lamba gibi parılıyordu başımızın üzerinde. İnanın tek bir boş sandalye bulamazdınız. Genelde iki film birden olurdu. Tugay Toksöz ile Fatma Girik'in oynadığı Orhan Elmas'ın *Boş Beşik* (1969) filmi yeni vizyona girmiş, kaçmaz elbet, yıllarca yolu beklenen bebeği kartal kapıp havalanınca sinemadan sesler yükselmeye başlamıştı. Herkes gerçekmiş gibi kartala öfkeleniyor ve tepki veriyordu. Sinemalarda çeşitli entrikaların üstesinden gelen aşıkların kavuşma sahneleri ya da polisin eninde sonunda, son anda da olsa yetişip masum birini kurtardığı sahnelerde seyirciler alkışlardı. İnanılmaz bir olay. Perdeye yansıyan bir hayali kutluyorsun ya da ayağa kalkıp bir hayale küfür ediyorsun. Çünkü görüntü düşünle gerçek arası bir arafta, ruhun tâ derinliklerine nüfuz ediyor. *Boş Beşik*'i izlerken demek 20 Temmuz 1969'muş, çünkü Neil Armstrong aya ayak basıyordu ve haberi naklen dinleyebilmek için babam beraberinde getirdiği radyosunu kulağına dayamıştı. Ne hayal perdesindeki Tugay Toksöz'ün feryadından ne de Armstrong'un kesik kesik gelen ilk cümlelerinden vazgeçmeye niyeti yoktu babamın.



Gündelik yaşamda belli belirsiz akıp giden ve dönüp üzerine düşünemediğimiz insanlık halleri iyi bir filmde belirginleşir ve bu, ruhu bizi aşağılara çeken tutkuların arındırma için tersinden ya da düzünden izlenecek yolun aydınlanmasını sağlıyor.

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Varolanla olması gereken arasındaki farkın berraklaşması içinde film izleriz. Sinema hayallerimizin, beklentilerimizin rüyalarımızın gerçek olma yeri bir bakıma. Arthur Hiller'ın *Aşk Hikâyesi* (*Love Story*, 1970) filmi vizyona girdiğinde Avrupa'da kopan fırtınayı anlamakta ne çok güçlük çekmiştik. Filmde Ryan O'Neal ve Ali McGraw'ın temsil ettikleri âşıkların başlarından geçenler, birbirlerine gösterdikleri sadakat, fedakârlık ve bağlılık bizim Türk filmlerinde her gün izleyegeldiğimiz durumlardı. Fakat sabır ve özverinin yaşamdan giderek çekildiği, bizden çok önceleri ıssızlaşmaya başladığı Batı dünyası için aslında bilinçaltında hayat bulmayı bekleyen duyguların açığa çıkmasını sağlamıştı film. Haftalarca gişelerin önünde uzun kuyruklar oluşmuştu. Lale Müldür'ün *Buhurumeryem* kitabındaki dizeleri de unutulacak gibi değil, bir filmin şair üzerindeki etkisi bakımından:

bir gün sokakta beni göreceksin, hiç anlayamayacaksın

beni yedi uyuyanlardan biri sanacaksın

yine de pardesüme iştirilmiş envai çeşit rozet

ve boncuklara dehşetle bakacaksın

tuhaf bir sıkıntıyla adımı soracaksın

ALİ McGRAV

deyince hiç değişmediğimi anlayacaksın

Bazen de kendimizi ifade etmede zorlandığımızda filmler buğulu bir patika gibi beliriveriyor önümüzde. Biz Müslümanlar

Batı'ya ne verebiliriz, diyen bazı gençlere Mecid Mecidi'nin *Baran* (2001) filmini verebiliriz mesela, diyordum kendisine binbir dua ederek. Üniversite öğrencisi olduğum dönemde gittiğim İsviçre'de yağmurlu bir akşam sinemada Yılmaz Güney'in bol ödüllü *Sürü* (1978) filmini izlerken salonda oluşan havayı da hiç unutamam. Ağabeyimle birlikte iki Türk olarak içimizin nasıl da burkulduğunu, çok kötü temsil edildiğimizi ve yarattığı güçlü etkiyi neredeyse sabaha kadar dolaşarak konuşmuş-tuk. Artık daha sakin bakabiliyorum elbette, sonuçta bir film ve vahşi ve acımasız yanımıza vurgu yapıyor ama akli başında insanlar bir tek filmle bir yargıya varmalı, bunu hiçbirimiz yapmamalıyız zaten. Fakat başka halklar hakkında fikir edinmek için film izlenmesi, üzerine düşünülmesi gereken bir durum.

Son olarak çocukluğumda her çarşamba annemle ve arkadaşlarıyla birlikte gittiğimiz kadın matinelerinde Hülya Koçyiğit filmlerinde kör olduğu, kötü adamların hilebazlıkları yüzünden çocuğundan ayrı düştüğü sahnelerde canı yürekten gözyaşı dökerdim; onlar rol yapıyorlar, hepsi yalan, inanma, derdi annem beni teselli ederken. Bunu bir vesileyle tanıştığımızda Koçyiğit'e söylediğimde kıyamam o küçük kıza demiş, bunu nice insanlardan işittiğini, gerçeklik duygusunu verebildiği için kendini başarılı gördüğünü söylemişti.

Yalansa neden gidiyorduk o zaman izlemeye?

2. LOS ANGELES TÜRK FİLM FESTİVALİ

28 | 02 – 03 | 03

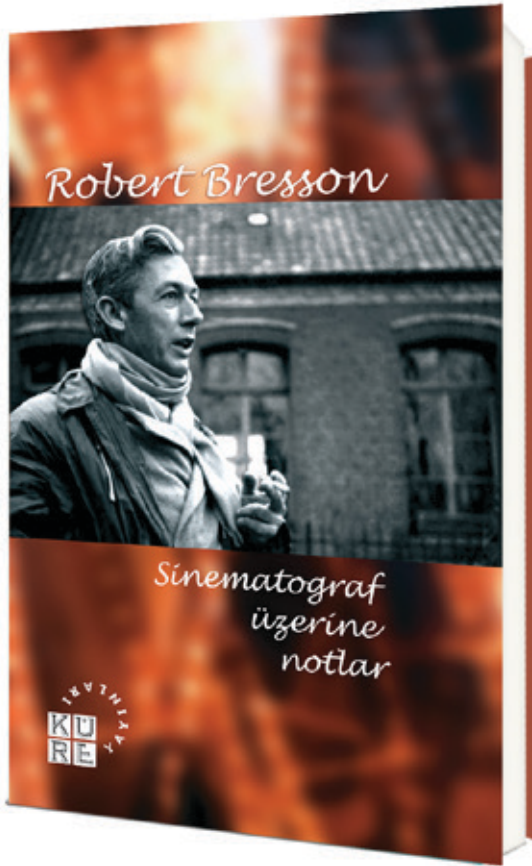
WWW.LATFF.ORG

SON BAŞVURU TARİHİ
01 | 11 | 12



BRESSON'UN SİNEMATOGRAF ÜZERİNE NOTLARI

ZEYNEP TURAN



“Bresson hayat hakkında konuşma, hayatın benzersiz yönünü gösterme, her jestin beyazperdede tekrarlanamayacağını gösterme imkânı arıyor. Fakat söyle bir çelişki var, bütün jestler sıradan. Sıradan olanı benzersiz olanla ifade ediyor. Sonsuz derecede büyük olanı, sonsuz derecede küçük olanla ilişkilendirme becerisi beni her zaman etkilemiştir. Sanırım onun ne demeye çalıştığını anlamayı hep başardım.”¹ 1978’de Le Monde’a verdiği röportajda Bresson’a dair bunları söylüyordu Andrey Tarkovski. İki usta yönetmenin tarzları arasında neredeyse hiçbir benzerlik bulunmasına rağmen Tarkovski’ye göre Bresson sinemasında kimsenin ulaşamadığı bir sadelik söz konusuydu. Bresson’un sinematograf üzerine yazdığı notlarda da bu

¹ John Gianvito, *Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski*, çev: Ebru Kılıç, Agora Kitaplığı, s. 55

sadelikten ve sıradanlıktan doğan “aşkın” olanın izini sürmek mümkün.

Bresson notlarında rol-model ayırımına, tiyatronun ve sinemanın birleştirilemeyecek oluşuna, bu konuyla irtibatlı olarak sinema ve sinematograf ayırımına değin daha birçok meseleye olabildiğince derinlemesine ve sadelikle değiniyor. *Sinematograf Üzerine Notlar* (Küre Yayınları, 2012) bize Bresson’u döneminin yönetmenlerinden ayrı kılıp onu benzersiz bir konuma iten bu özgün duruşun sebeplerini bir kere daha gözden geçirme fırsatı sunuyor. Bresson sinemasında hâkim olan sıradanlığın nereden kaynaklandığı sorusunu sorduğumuzda bunun görünürde Bresson’un oyuncu, ses ve görüntü seçimine karşılık geldiğini ifade edebiliriz.

Notlarında sık sık dile getirdiği “görme ve işitme” hususu teknik alanda ses ve görüntüye denk düşmektedir. Yönetmen insanın vücut fonksiyonlarını da göz önünde bulundurarak, göze ve kulağa neyin nasıl hitap edeceğini kendi sinematograf anlayışına paralel olarak sunuyor. Sesin ve görüntünün birbirlerinden bağımsız olarak var olabildikleri ve seyirciye, seyircinin iki yetisini de tam olarak kullanabileceği bir alan açıyor. Böylece notlarından da yola çıkarak filmlerinde gözlemleyebildiğimiz yalınlığın ve üst üste gelmemelerin görünürdeki karşılığını açıkça vurgulamış oluyor.

Bresson’un oyuncu seçimindeki duyarlılığı ve titizliği onun sinematograf düşüncesinin vazgeçilmez bir unsuru. Onun oyunculuk anlayışında klâsik anlamdaki bir pro-

Sinematograf Üzerine Notlar Bresson’u döneminin yönetmenlerinden ayrı kılıp onu benzersiz bir konuma iten özgün duruşun sebeplerini bir kere daha gözden geçirme fırsatı sunuyor.

fesyonelliğe yer yok. Bresson’un notlarında dile getirdiği gibi: “İfade gücü, (oyuncu olsun, olmasın) kişilerin mimiklerine, hareketlerine, seslerindeki iniş çıkışlara bağlı olmayan, görüntüler ve sesler arasındaki ilişkilerle yaratılan sinematograf filmi. Tahlil etmeyen, açıklamayan. Yeniden Kuran.” *Mouchette* (1967)’in *Mouchette*’i, *Pick-pocket* (1959) filminin Michel’i, seyirciyi Bresson’un da ifade ettiği gibi mimikleri ya da usta oyunculukları sayesinde değil Bresson’un onlardan talep ettiği performansı en iyi şekilde yerine getirebildikleri için etkiliyor. Bu tam da Bresson’un notlarında da sürekli olarak vurguladığı “model” fikrinden ileri gelmektedir. Otomatizmden kaynaklanan bir mekanikliğin ürettiği “model” yapısı... *Mouchette*’in hakikiliği de otomatizmden doğan bu mekaniklikten kaynaklanmaktadır. Sadelikten ya da içsel bir “oyundan” öte, hiç oynamamak... Modeller, otomatikleşme sonucunda artık etraflarındaki diğer oyuncularla, eşyalarla ve süreçlerle “düşünülmemiş ilişkiler” kurar ve sinematograf ortaya çıkmaya başlar.

Bresson’un notlarıyla irtibatlı olarak bizi ilgilendiren diğer bir husus ise, bu ortaya

Bresson'un oyuncu seçimindeki duyarlılığı ve titizliği onun sinematograf düşüncesinin vazgeçilmez bir unsuru. Onun oyunculuk anlayışında klâsik anlamdaki bir profesyonelliğe yer yok.

çıkış sürecinde gerçekleşen “birikimlerdir”. “Mouchette’in yoksulluğu ve yetimliği, Yvon’un “suçluluğu” birikirler. Farklı tarzlar da ve yönelimlerde, ama bu “birikim” imajlarda ya da imalarda gerçekleşiyor değildir. Düşünün ki henüz suç işlenmeden bir “suçluluk”, yani ekranda gösterilemez olan bir şey, film boyunca birikip duruyor...”²

Ulus Baker’in kastettiği anlamda seyirci Mouchette’i intihara götüren sürece tanık olabilir ancak onun intihar anını göremez. Çünkü zaten Mouchette için intihar bir anlamda zorunludur. Bresson için önemli olan Mouchette’i intihara sürükleyen süreçte “birikenlerdir”. Yine Baker’e göre bu birikimler Bresson’un “el yordamıyla” bir araya gelir. Bu sanırım Bresson’un not düştüğü şu cümleyi destekler nitelikte: “Filminde ruh ve yürek hissedilsin ama ellerinle yapılmış olsun.”

Bresson’un hem sinemasındaki hem de notlarındaki bu sadeliğin, dinginliğin ve maneviyatın nasıl bir zihni altyapıdan beslendiği önem arz ediyor. Bresson’un notları, hem sinemaya yeni başlayanlar hem de bu yolda devam edenler için nasihat niteliğinde; aynı zamanda Bresson’un “birikimlerinin” de izini sürebileceğimiz bir yapıt. Baker’in söz konusu makalesinde bahsettiği gibi: “İşte Bresson bizi neredeyse her imajında Tanrı ile, yani asla görülemeyecek, işitilemeyecek olanla karşılaştırmak isteyen bir sinemacı-filozof...”

² www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0



TÜRKİYE YARDIM SEVENLER DERNEĞİ
KAĞITHANE ŞUBESİ

TISFEST



2. TEEN INTERNATIONAL SHORTS FESTIVAL KISA FİLM YARIŞMASI

BİRİNCİLİK	1000
İKİNCİLİK ÖDÜLÜ	750 EURO
ÜÇÜNCÜLÜK	500

SON KATILIM 14 ARALIK 2012

TURK SINEMASININ BELGESEL ODASINDA
SINEMA KITAPLIGI BEYAZ AYARI PELIKUL
KAMERA ARKASI PERDE AYNA
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VIZYON YERLİ SINEMA
HAYAL İŞİK
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ
KISA FİLM

www.hayalperdesi.net