

# HAYALPERDESİ

SAYI: 18 EYLÜL-EKİM 2010

## MUT SÜZ FİMLER

➤ **APICHA TPONG  
WEERASETHAKUL:**  
"Filmlerim Benim  
Hatıra Defterim"

➤ **Warwick'teki  
Film Felsefesi  
Konferansı'ndan  
Notlar**/Cihat Arınc

➤ **Seyircisini Arayan  
Filmler: Kısa Filmde  
Dağıtım Stratejileri**  
Mustafa Emin Büyükcöşkun

## HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 18, Eylül-Ekim 2010

### Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

### Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

### Yayın Yönetmeni Yard.

Mücahid Eker

### Yayın Ekibi

Murat Pay,

Mustafa Emin Büyükcoşkun

Tuba Deniz, Esra Bulut, Hilal Turan

Betül Demirel, Cihat Arıncı, Celil Civan,

Fuat Er, Barış Saydam

### Görsel Yönetmen

Erol Polat

### Grafik

Recep Önder

### Web Programlama

İbrahim Erbaş

### Katkıda Bulunanlar

Ahmet Çorak, Cihan Aktaş, Elif Sezer

Esra Tice, Eyüp Süzgün, Giovanni Scognamillo

Gökhan Yorgancıgil, Mehmet Ufuk

Sema Karaca, Volkan Yahşi

Zemzem Esra Yıldırım,

Münire Zeynep Büyükcoşkun

# HAYALPERDESİ

**BİLİM  
VE  
SANAT  
VAKFI**

**SAM**

Sanat Araştırmaları Merkezi

**Adres:** Vefa Cad., No: 35, 34134,  
Vefa/İstanbul

**Tel:** +90 212 528 22 22

**Faks:** +90 212 513 32 20

**E-Posta:** hayalperdesi@hayalperdesi.net

**www.hayalperdesi.net**

## Mutsuzluğun Rengi

Sinema perdesinden sızan ara tonların peşine düşen Hayal Perdesi, bu sayıda mutsuzluğun rengini arıyor. Dosya yazarlarımız İhsan Kabil, Cihan Aktaş, Ahmet Çorak, Tuba Deniz ve Murat Pay, nihilizm, karamsarlık, umutsuzluk, kötü talih, yenilgi, yeis, değersizlik, kimliksizlik, yersizyurtsuzluk gibi kavramlarla yola koyularak mutsuzluğun toplumsal, psikolojik, felsefi ve kültürel veçhelerine ayna tutuyor.

Hayal Perdesi'nin bu sayıdaki sürprizi, Cannes'da aldığı Altın Palmiye'yle parlayarak dünyanın gözünü Tayland sinemasına çeviren Apichatpong Weerasethakul. Türkiye'deki ilk röportajını dergimize veren Tayland'lı yönetmenle kültürel referanslarla bezeli özgün ve minimal sineması hakkında konuştuk.

Giovanni Scognamillo, İtalya'da Türk sinema tarihi üzerine yayınlanmış ilk yazıyı (*Bianco e Nero*, 1952) "Türk Sineması Araştırmaları" adlı bölümümüzde paylaşıırken, film felsefesi ve çağdaş film teorisi alanındaki çalışmalarıyla akademisyen, felsefeci ve film araştırmacılarını bir araya getiren Uluslararası Film Felsefesi Konferansı notlarıyla Cihat Arıncı "Perspektif"te yer alıyor. Bir ilköğretim öğrencisinin "Neden Film Seyrediyoruz?" köşemiz için hazırladığı çalışma da bu sayının bir diğer sürprizi.

Sinemanın teorik ve pratik sorunlarının tartışıldığı bir mecraya dönüşme düşüncesiyle Hayal Perdesi, yepyeni içerikleriyle okuyucularıyla buluşuyor. Gökhan Yorgancıgil, "Kamera Arkası"nda sinema sektöründe işlerin nasıl yürüdüğünün resmini çizerken, Mustafa Emin Büyükcoşkun, "Kısa-ca" köşemizde kısa filmlerin yaşam alanlarını işaretleyerek kısa filmin makûs talihini tersyüz ediyor.

Yepyeni bölüm ve içerikleriyle Hayal Perdesi, sinemayla düşünen ve sinemayla eyleyenlerin buluştuğu bir platform olmayı hedefliyor.

Ayşe Pay





*Tokyo Hikâyesi*, Yasujiro Ozu, 1953, Japonya

SAYI  
18

İçindekiler



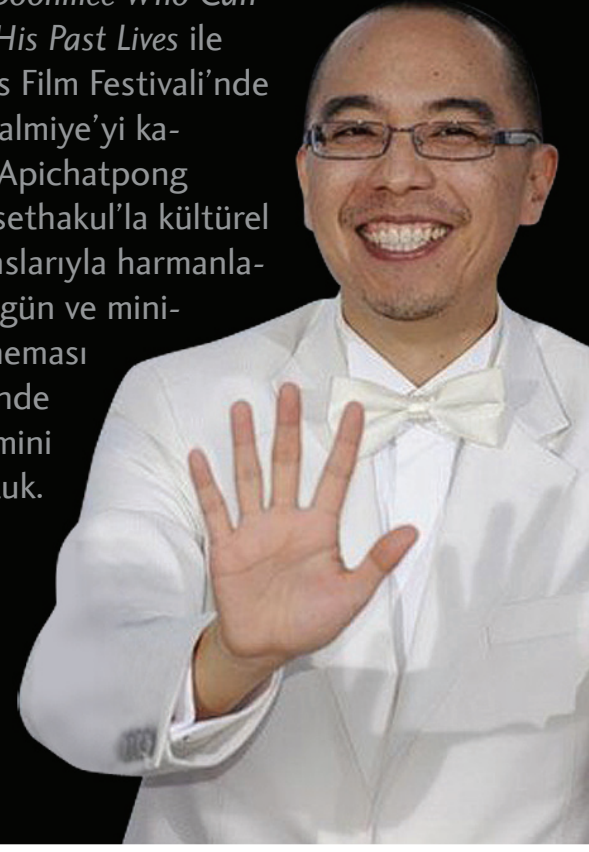
30  
DOSYA

## MUTSUZ FİLMLER

Bu sayımızda hayatın tüm renklerini taşıyan sinema perdesinde mutsuzluğun rengini aradık. Nihilizm, karamsarlık, umutsuzluk, kötü talih, yenilgi, yeis, değersizlik, kimliksizlik, yersizyurtsuzluk gibi kavramların ışığında mutsuzluğun toplumsal, psikolojik, felsefi ve kültürel vechelerine ayna tutmaya çalıştık.

14  
SÖYLEŞİ

*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanan Apichatpong Weerasethakul'la kültürel referanslarıyla harmanladığı özgün ve minimal sineması ekseninde son filmini konuştuk.



## 02 HAYAL PERDESİ'NDEN

### VİZYON

06 *Başlangıç'ta Düş Vardı*/Celil Civan

10 *Ciddi Bir Adam'ın Absürt Hikâyesi*  
Hilal Turan

### SÖYLEŞİ

14 Apichatpong Weerasethakul:  
"Filmlerim Benim Hatıra Defterim"  
Mustafa Emin Büyükcoşkun

### KAMERA ARKASI

20 Teoriden Pratiğe: Film Çekmek-1  
Gökhan Yorgancıgil

## KISA-CA

26 Seyircisini Arayan Filmler: Kısa Filmde  
Dağıtım Stratejileri  
Mustafa Emin Büyükcoşkun

## 30 DOSYA

32 Sinemada Karamsar/Kötümser  
Yaklaşımlar/İhsan Kabil

36 Yüzlerce Gizli Dünyadan Bazıları  
Cihan Aktaş

42 Bir Filmin Çağrıştırdıkları: Haneke ve  
*Yedinci Kıta*/Ahmet Çorak

50 Canı Sıkılan Filmler: Türk Sinemasında  
Nihilist İzler/Tuba Deniz

56 *İzsürücü, Dersu Uzala* ve Mutsuzluk  
Murat Pay





# 62

## PERSPEKTİF

İngiltere'deki Warwick Üniversitesi'nde 15-17

Temmuz 2010 tarihlerinde bu yıl üçüncüsü gerçekleştirilen *Uluslararası Film Felsefesi Konferansı*'ndan aldığı notlarla Cihat Arıncı Perspektif'te.



# 20

## KAMERA ARKASI

Film yapım sürecinin her aşamasına dair değerlendirmeleri ve gözlemleriyle Gökhan Yorgancıgil, özellikle uzun metrajla soyunana sektörün işleyişi hakkında önemli veriler sunuyor.



# 26

## KISA-CA

*Sardunya* adlı kısa filmini uluslararası pek çok festivalde görücüye çıkan Mustafa Emin Büyükcoşkun, kısa filmcilere kılavuzluk edecek çalışmasında birkaç festival dışında kendisine yaşam alanı bulamayan kısa filmlerin kör talihini nasıl tersine çevirebileceğimizin ipuçlarını sunuyor.

### PERSPEKTİF

**62** Warwick'teki Film Felsefesi Konferansı'ndan Notlar/**Cihat Arıncı**

### TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

**68** Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne **Giovanni Scognamillo**

### ESKİMEYEN FİMLER

**74** *Yankesici: Tuhaf Bir Aşk Hikâyesi* **Fuat Er**

### BELGESEL ODASI

**78** Üç Tarz-ı Hayat: Qatsi Üçlemesi **Elif Sezer-Volkan Yahşi**

### BEYAZ AYARI

**82** Ötekilerin Tümü Düşmanımızdır-2 **Yalan Gerçekler/Mehmet Ufuk**

### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

**88** Büyük Proje/**Zemzem Esra Yıldırım**

### KİTAPLIK

**90** Toplumsalın Kalbinden Geçen Damar: Filmlerle Sosyoloji/**Sema Karaca**

### SİNEFİL

**94** Aşk mı Bilgi mi? Coppola'nın Faust'u ya da Bilinç ve Zaman Üzerine Bir Güzelleme/**Eyüp Süzgün**

# “Başlangıç”ta Düş Vardı

CELİL CİVAN

**Christopher Nolan’ın gerçeklik, kurgu, zaman ve kimlik gibi dert edindiği meseleleri rahatça ele alma imkânı veren düş temasını *Başlangıç*’ta derinleştirip derinleştiremediği kuşku. Zira filmin yüzeyinden yayılan “düş mü, gerçek mi” ikilemini kaldırdığımızda geriye görselliğiyle etkileyici ama hikâyesiyle sıradan bir aksiyon filmi kalır.**

*Başlangıç* (*Inception*, 2010), bu yıl sinema-severlerin büyük bir heyecanla bekledikleri filmlerden biriydi. Kuşkusuz bu bekleyişin en önemli sebebi, filmin yönetmeninin Christopher Nolan olmasıydı. Nolan -2002 tarihli *Insomnia*’yı saymazsak- filmografisi boyunca, çıtayı sürekli yükselten ve seyirciyi hem memnun eden hem de şaşırtan bir yönetmen. Bu yüzden olsa gerek son filmi *Başlangıç* daha gösterime girmeden büyük bir beklenti yarattı. Nolan, ilk filmi *Following* (1998)’de kimlik ve gerçeklik, artık kültleşmiş olan *Memento* (2000)’da zaman ve

kurgu meselelerine odaklanırken, *Prestij* (2006) filmi ve *Batman* serisiyle büyük prodüksiyonlara da imza atabileceğini gösterdi. *Başlangıç*, Nolan’ın temalarını işleyebileceği bir zeminde hareket eder: Düşler. “Yaşadığımız hayat bir düş mü, düşlerin içinde sıkışıp kaldık mı, gerçek dediğimiz bir rüyadan mı ibaret?” gibi karmaşık, verimli ama cevapsız sorulara imkân sağlayan düş teması, yönetmene gerçeklik, kurgu, zaman ve kimlik gibi dert edindiği meseleleri rahatça ele alma fırsatı verir. Peki filmin konusu ve işleniş biçimi, yönetmenin bu soruları derinleştirmesine,







filmdeki düş sahneleri gibi meseleyi katman katman işlemesine sebep olur mu? Orası biraz kuşkulu... Kuşkulu zira filmin yüzeyine yayılan “düş mü, gerçek mi” ikilemini kaldırdığımızda geriye görselliğiyle etkileyici ama hikâyesiyle sıradan bir aksiyon filmi kalır. *Başlangıç*, çoğu aksiyon filminde gördüğümüz yasadışı işler yapan, yetenekli bir ekibin hikâyesini anlatır: Yedi cüceler gibi alaycısı, çapkını, zekisi olan bu ekibe “politik doğruluk” gereği bir de Müslüman eklenir. Elbette başlarında, kişisel sorunlarıyla boğuşan ama işini çok iyi yapan bir lider var. Bu çok

tanıdık ve sıkıcı ekibin *A Takımı*’ndan veya *Cehennem Melekleri*’nden tek farkı, yaptıkları iş: Müşterilerinin, rakiplerinin zihinlerine giren ekip, buradan sırları ve fikirleri çalar. Ancak son işlerinde başarısız olduklarında yeni bir teklifle karşılaşılır ki *Başlangıç*’ın en yaratıcı kısmı da burasıdır: Zihinden fikir çalmak yerine zihne fikir yerleştirmek. Fakat bu düşünce, “Bir fikir nasıl doğar, bir fikrin esas sahibi kimdir, zihnimize ne kadar hâkimiz?” gibi sorulara zemin açmak yerine “görsel bir şıklık” olarak kalır ve aksiyon tutkusuyla Holivud’a özgü bir muhafazakârlığa yenik düşer. Sözkonusu muhafazakârlığın asıl odak noktası da ekibin liderinde gerçeklik kazanır.

*Matrix* serisinin ilkinde Neo, *Dark City* (1998)’de John Murdoch, filmin sonunda kahraman olmadan önce varoluşsal bir sıkıntının içinde debelenir. Varoluşlarına ilişkin sorunun ne olduğunu bilmeseler, dertlerini tam anlatamamaları da sürekli “neredeyim, kimim ben” bakışıyla şaşkın şaşkın dolaşırlar. Bu şaşkın bakış, klişe gibi gözükecek ama söyleyelim, kapitalist toplumda yaşayan modern bireye özgü bir alegoriden başka bir şey değildir: Kafka’nın *Dava*’sındaki Joseph K. gibi ne suç işlediğini bilmesede suçlu olan, kendini ifade edemesede acı çeken, vicdan azabı yaşayan bu şaşkın erkek modeli, filmlerin sonunda benliğini ve yaşadığı toplumu sorgulamak yerine Holivud ideolojisini tahkim etmek üzere kahraman olur. Başka bir ifadeyle filmin başında açılan ve seyirciyi soru sormaya davet eden gedik, kahramanlık harcıyla kapanıp birden bire kayboluverir. Benzer bir şaşkınlık ve acı,

**Kapitalist toplumda yaşayan modern bireye özgü şaşkınlık ve acı *Başlangıç*'ta da mevcuttur. Görsellik ve aksiyon açısından seyirciyi tatmin eden filmin yüzeyini kazıdığımızda karşımıza muhafazakâr bir hikâyeden başka bir şey çıkmaz.**

*Başlangıç*'ta da mevcut. Ekibin başındaki Cobb (Leonardo DiCaprio), düşlerin içinde yaşadığı için sürekli gerçekliği sorgular sorgulamasına ama bu muhasebe, kişisel bir acıdan öteye gitmez. Dahası Cobb, acısını dindirmek için içinde bulunduğu durumla mücadele etmek yerine, yaptığı işe daha da sarılır. Oysa işini daha iyi yapması, kısırdönüğe sebep olur ve çektiği acıyla yaşadığı şaşkınlığı gidermek yerine bunları daha da tahkim eder. Dahası Cobb'un son işi almasının sebebi, sözünü ettiğimiz muhafazakâr ideolojiye de gayet uygun ve basbayağı sıkıcı bir klişeden ibarettir: Cobb, Amerika'ya gidip çocuklarına kavuşmak ister, ancak kanun kaçağı olduğu için sınırdan geçemez. İşvereni görevinde başarılı olursa Cobb'un Amerika'ya gitmesini sağlayacaktır. Dolayısıyla sözkonusu alegori, muhafazakârlığını korumaya devam ettiği gibi burjuva erkeğinin "her şeyi çocuklarım için yaptım" diye sızlanmasına da imkân sağlar. Böylelikle "gerçeklik nedir" gibi "devrimci" ihtimaller taşıyan bir sorgulama, babalık duygusuyla örtbas edilir. Gerçeklik rüyalara feda edilirken rüyalar da "bir tatlı hayal"e dönüşür.

Bütün bu kişisel hikâyenin yanında Cobb ve



ekibinin gerçekleştirdiği görev de sözkonusu muhafazakâr ideolojiyi yeniden üretmekten öteye geçmez. Ekibi tutan işveren, rakip şirketin yöneticisinin bilinçdışına şirketin geleceğini olumsuz yönde etkileyen bir fikrin yerleştirilmesini ister. Başka bir ifadeyle "yasalara saygılı" serbest piyasa ekonomisi, rakiplerini alt etmek için yasadışı yollar kullanmaktan geri kalmaz. Böylesi yasadışı yollar için Cobb gibi aile babalarından daha uygun bir seçenek de yoktur aslında. Bu sayede işveren, rakip şirketin pazardaki payını küçültürken veya rakip şirketi yok ederken Cobb gibileri de "çocuklarım uğruna yaptım" bahanesine sığınır.

*Başlangıç*, görsellik ve aksiyon açısından seyirciyi tatmin etse de filmin yüzeyi-



ni kazıdığımızda karşımıza muhafazakâr bir hikâyeden başka bir şey çıkmaz. Dahası “zihne fikir yerleştirmek” dışında filmin getirdiği yaratıcı bir yenilik de yok denebilir. Film, kapitalist toplumda yaşayan bireyin bilinçdışında taşıdığı şaşkınlık, korku ve vicdan azabına işaret etse de bu kaygıların nedenlerini sorgulamaz; sözkonusu varoluşsal sorunları “işini iyi yapmak” ve “ailesine kavuşmak” gibi Holivud klişeleriyle geçiştirmeye, örtbas etmeye çalışır. Ele aldığı meseleleri derinleştiremediği için filmin son sahnesinin seyirciye hissettirdiği “rüya mı, gerçek mi” duygusu da basit bir şaşkınlıktan öteye geçmez.

Freud, *Düşlerin Yorumu*'nun sonunda “düşler bilinçdışına giden kral yoludur” diyordu. *Başlangıç*, bize modern bireyin bilinçdışını bir an için gösterip sakladıktan sonra, bireyin bilinçdışından çıkan hortlakları iş ve aile gibi kaygılarla nasıl bastırdığını da ima eder. Ancak sözkonusu bastırma, bilinçdışını yok etmediği gibi bireyin gerçeklik duygusunu da kaybetmesine yol açar. Dolayısıyla Cobb'un film boyunca yaşadığı şaşkınlık ve korku, bir türlü ele gelmeyen ve hâkim olunamayan gerçek dünyayla arzu ve isteklerin yönettiği düş dünyası arasındaki gerilimi yansıtır. Cobb, düşle gerçeği bir araya getirmeye çalışarak her iki dünyaya hâkim olmak istedikçe elindeki her şeyi daha da çabuk kaybeder. Zira gerçek dünya, karmaşası ve büyüklüğüyle bireyin iktidarını yıkarken düş dünyası da tek kralın bilinçdışı olduğunu söyler.



## BAŞLANGIÇ

Filmin Orjinal Adı: Inception

Yönetmen: Christopher Nolan

Senaryo: Christopher Nolan

Oyuncular: Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Ellen Page, Michael Caine, Joseph Gordon-Levitt

Müzik: Hans Zimmer, David Julyan

ABD-Fransa-İngiltere-Japonya, 2010, 142 dk.

<http://inceptionmovie.warnerbros.com>

Vizyon Tarihi: 30 Temmuz 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Coenlerin filmografisinin özelliklerini bünyesinde barındırmakla birlikte *Ciddi Bir Adam*, ilk kez dindar bir insanın modern hayattaki bunalımına eğilirken, aslında içeriği boşalmış ve tümüyle formel hâle gelmiş bir din kurumunun da insanı, ezeli yalnızlığı ve günahkarlığından kurtaramayacağıının altını kalınca çizer.

# CİDDİ BİR ADAM'IN ABSÜRT HİKÂYESİ





---

**HİLAL TURAN**


---

“Önemli olan gerçekler değil, onların anlamıdır. Ve gerçeklerin anlamı yoktur.”

*Orada Olmayan Adam* (2001)

Amerika’da iki dünya savaşı arası dönemde, 1930’ların ekonomik buhranının hemen ardından ortaya çıkan “film noir”in ana teması, savaş ve ekonomik krizin de etkisiyle, toplumsal yozlaşmanın hızla arttığı bir dünyada insanın çaresizliğiydi. Ülkelerindeki faşist yönetimden kaçan Alman Ekspresyonist yönetmenlerin biçimsel yönelimlerinden ciddi anlamda etkilenen ve Amerika’ya sığınan mafya örgütlerinin suç dünyasına mercek tutan film noir, 80’lerle birlikte neo-noir’e evrildi. Post-modernizmin yükselişe geçmesiyle tüm değerlerin tartışmaya açıldığı, toplumsal hiyerarşinin yıkıldığı ama insanı beklediği gibi özgür değil “yalnız” kılan bir süreçte artık insanın en büyük düşmanı, gangsterler ya da çeteler değil bizzat kendisiydi. Film noir de artık suç örgütlerinin acımasız dünyasının yerini, insan tekinin “büyüsü alınmış bir dünya”daki yalnızlığı ve kendi karanlık tarafına, kendi şeytanına karşı verdiği ama hep yenilmeye mahkûm olduğu mücadele aldı. Hıristiyan teolojisinde yer alan “ilk günah” teorisinin de etkisiyle, Adem’in ilk günahıyla lânetlenen insanoglu suçlu olarak doğmaya ve acı çekmeye mahkûmdu.



Coen Biraderler, 80’lerin sonunda Vietnam Savaşı ve Watergate gibi skandalların etkisiyle Amerikan rüyasının çöktüğü bir süreçte film noir’in neo-noir’e dönüştüğü dönemde sahne alırlar. Absürte kayan bir anlayışla film noir’i “kara komedi”ye dönüştüren Coenler, sıradan ve genellikle “ciddi bir yaşam” sürmeye çalışan karakterlerin başına türlü dertler getirerek onların derinliklerindeki karanlık yönü ortaya çıkartmaya çalışırlar. Toplumsal yapının en sağlam kalesi “aile”nin bile içeriden çürüyüşüne vurgu yapan Coenler’in dünyası tümüyle tekinsizdir. Ve ilk günahın lânetini üzerinde taşıyan karakterler, eninde sonunda bu yozlaşmış sistemin çarkları içerisinde eriyecektir. Coenler’in son filmi *Ciddi Bir Adam* (*A Serious Man*, 2009) tam da buradan başlar anlatıya. Filmin giriş sekansı, ana öyküyle bağlantılı bir kısa film gibidir. Bir yaşlı adam, Yahudi bir çiftin evini ziyaret eder. Evin sabit fikirli kadını gelenin, ölmüş bir adamın kötü hayaleti (Yahudi mitolojisindeki dibbuk) olduğuna inanır ve yaşlı adamın tüm itirazına rağmen onu bıçaklar. Olayı pasif bir şekilde izlemekle yetinen erkeğe göre artık aile “lânetlenmiş”tir.



Filmin ana öyküsü ise 1967 yılında fizik profesörlüğü yapan Larry Gopnik'in, tüm Coen karakterleri gibi, başına arka arkaya gelen türlü belâlarla çığırından çıkacak hayatına odaklanır. ABD'nin banliyölerinde yaşayan Larry, iyi bir Yahudi ve ciddi bir adamdır. Ancak bir anda hayatındaki her şey ters gitmeye başlar. Ciddi bir rahatsızlık şüphesiyle henüz çeşitli testler yaptırmışken, karısı başka birine âşık olduğunu ve ondan boşanmak istediğini söyler. Ondan daha özel bir zekâyâ sahip ama onun kadar sivillememiş, hayatın periferisinde kalmış ağabeyi, pedofili suçlamasıyla tutuklanır. Yahudi okuluna gönderdiği oğlu "ot" kullanırken, kızı daha fazla alışveriş yapabilmek için cüzdanından para aşmaktadır. Larry, zaten yolunda gitmeyen hayatında, bir anda etrafını saran felâketlere bir anlam aramaya başlar. Tanrı bunları neden yapmaktadır ve ona anlatmak istediği nedir? Anlaşıldığı üzere Coenler, son filmlerinde absürt dünya resimlerinde insanın cevap arayacağı en güçlü kaleyi de tarumar etmeye karardır. Zira Larry, Tanrı'nın mesajını anlamaya çalışırken danıştığı hahamlardan derdine derman bulamaz. Zira onlar da hayattaki anlam arayış-

larını ya çoktan bırakmış ya da bir otoparkta arayabilecek kadar umutsuzlardır!

Filmde Larry'nin, dev tahtaları dolduran matematik işlemi sonunda Heisenberg'in belirsizlik prensibine ulaşması ya da (ölümü canlı mı olduğuna hâlâ karar verilemeyen) Schödinger'in Kedisi'ne yapılan atıf, filmin felsefi problematliğini de ortaya koyuyor. Zira yaşamın anlamsızlığı fikri tam da buradan besleniyor Coenler için.

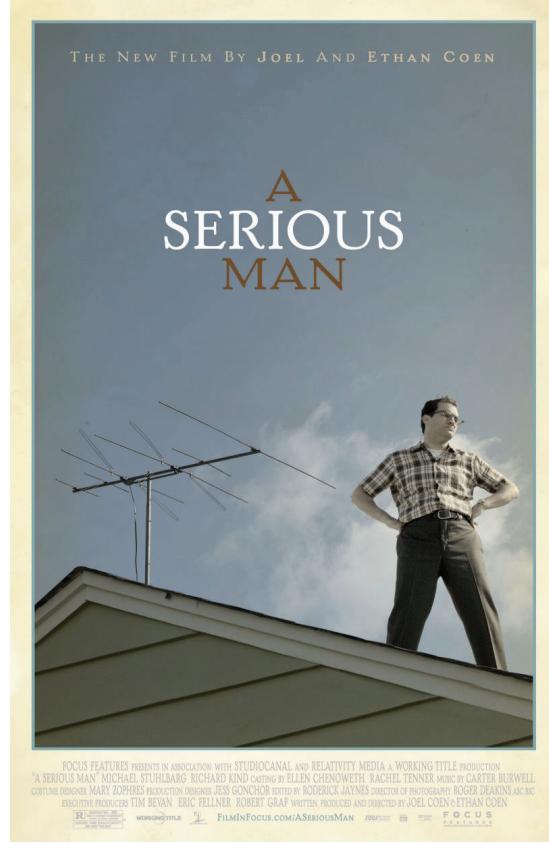
1920'li yıllarda kuantum fiziğinin, atom altı dünyanın gündemimize girmesiyle birlikte, Frankfurt Okulu'nun "aklı araçsallaştırmak" ve aslında Aydınlanma projesine ihanet etmekle suçladıkları pozitivist düşünce ve onun bilimsel determinizmi fikri tedavül-den kalkmaya başladı. Artık Newton'un öngörülebilir ve ölçülebilir mekanik evren tasavvurunun yerini, olasılıklar ve belirsizliklerle dolu, kestirilemez bir evren tasavvuru aldı. Ölçüm yapanın ya da gözleyenin, gözlediği olaya müdahale ettiği fikri, hassas ölçüm, bilimsel kesinlik gibi kavramları zihin haritamızdan çıkarmaya başladı.

Bilim ve teknolojik gelişmeyle doğaya hükmetme yolunda kendi yarattığı Babil Kulesi'nden hızla aşağı düşen insanlık için bu durum başlı başına bir bunalım kaynağıydı. Epistemolojik bunalımın ontolojik bunalıma dönüşmesi ise kaçınılmazdı. Belirsizlik başta teolojik yönden Tanrı'nın varlığına (mucizelere) dönük açıklamaların elini güçlendirse de bir yandan da her şeyin belirsiz olduğu bir dünyada yaşamın anlamsızlığına yani "absürt"e de ciddi bir alan açtı.



Coenlerin filmografisi absürttten ciddi anlamda besleniyor. Ama tüm bu anlamsızlık vurgusuna rağmen filmlerinde yoğun bir kader vurgusu da var. *Ciddi Bir Adam*'da da, tüm "ciddiyet"ine rağmen hayatı kötü gitme başlayan Larry, içindeki karanlık tarafa doğru yönelmiş aslında kendi sonuna yaklaşıyor. Coenler, kötülük yapanların da iyilik yapanların da sonunda karşılığını bulduğu kader oyununda, karakteri koydukları labirentte üstlerine bir yandan taş yağdırırken bir yandan da onların çıkışa ulaşmasını keyifle izleyen zalim Olimpos tanrılarını andırırlar. Ancak bu kader anlayışı, öte dünyaya ya da daha genel anlamda metafiziğe değil, Yahudiliğin anlayışına benzer bir dünyevi ödül ve cezalandırma sistemine bağlıdır.

*Ciddi Bir Adam*, Coenler'in filmografisinin özelliklerini bünyesinde barındırmakla birlikte ilk kez dindar bir insanın modern hayattaki bunalımına eğilirken, aslında içeriği boşalmış ve tümüyle formel hâle gelmiş bir din kurumunun da insanı, ezeli yalnızlığı ve günahkârlığından kurtarmayacağına altını kalınca çizer. Ancak bu konuda iyiden iyiye tekrara düşen Coenler, her şeyin anlamsız olduğu bir dünyada, finalde acımasızca cezalandırdıkları karakterlerin "neden iyi insanlar olmak zorunda olduğu"na dair herhangi bir açıklama yapmaktan uzaklar. İyi ile kötünün özsel olarak eşitlendiği bir değerler sistemi ise "göze göz, dişe diş" anlayışından daha başka bir yere varamıyor.



## CİDDİ BİR ADAM

**Filmin Orjinal Adı:** A Serious Man

**Yönetmen:** Joel Coen, Ethan Coen

**Senaryo:** Joel Coen, Ethan Coen

**Oyuncular:** Michael Stuhlbarg, Richard Kind, Fred Melamed, Sari Lennick

**ABD-İngiltere-Fransa, 2009, 105 dk.**

**Müzik:** Carter Burwell

[http://www.filminfocus.com/focusfeatures/film/a\\_serious\\_man/](http://www.filminfocus.com/focusfeatures/film/a_serious_man/)

**Vizyon Tarihi:** 6 Ağustos 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



# APİCHATPONG WEERASETHAKUL FİLMLERİM BENİM HATIRA DEFTERİM

SÖYLEŞİ: MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Ben çok unutkan bir insanım. Bu yüzden filmlerim benim için bir çeşit hatıra defteri niteliğinde, ama olayları değil hatırlamak istediğim duyguları not ettiğim bir defter. *Uncle Boonmee*'de de kaybolan hafızaya ve yok olan bir sinema diline saygı duruşunda bulunmak istedim.





**Ö**zgün ve minimal tarzıyla festival seyircisinin aşına olduğu Apichatpong Weerasethakul, son filmi *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kucakladı. Gündelikle metafiziği çarpıcı bir şekilde harmanlayan, kendi kültürel referanslarını oryantalizmden kaçınarak evrensel bir zeminde özgün bir sinema diliyle buluşturan yönetmenle sinemasını ve son filminin macerasını konuştuk. Irak coğrafyalardan yakın bir sinemanın ipuçlarını sunan bu söyleşiyi keyifle okuyacağınızı tahmin ediyoruz.

➤ Sizi film yapmaya teşvik eden ve size ilham veren şey nedir?

Benim için sinema bir arabellek niteliğinde; dünyayla iletişime geçmenin bir aracı sinema. Çünkü ben çok içedönük bir insanım ve sinema olmasa bütün günümü evimde köpeğimle geçiririm. Yani sinema benim için hem arkasına sığındığım bir siper hem de dünyayla temas kurmanın bir yolu.

➤ Oldukça özgün bir tarzınız var. Sadece sinemadan değil sinemanın alışlagelmiş kalıplarını aşmak için ciddi imkânlar taşıyan video-art ve deneysel sinemadan da beslenen interdisipliner bir bakış açısıyla filmler üretiyorsunuz. Deneysel sinema ve özellikle de video-artla olan bağınızı biraz anlatabilir misiniz? Bu medyalarda ne gibi avantajlar görüyorsunuz?

Benim için filmlerim melez hayvanlar gibi. Zira ben taşrada doğup büyüdüm, sonra başkent Bangkok'ta, ardından da bir süre Chicago'da yaşadım. O dönem deneysel sinemayla ilgileniyordum. Böylece 24 yaşındayken dünya sinemasının pek çok önemli örneğiyle karşılaştım. Sinemaya o kadar açtım ki ne bulursam seyrediyordum. Tayland'a döndüğümde "ömrüm boyunca böyle 16 mm, siyah-beyaz deneysel filmler yapacağım" dedim. Ama sonra anladım ki bu mümkün değil. Çünkü Tayland hikâyelerle dolu bir yer. Yani anlatacak çok şey var, ama deneysel sinema buna elverişli değil; belki fazla soğuk. Bu doğrultuda bir dil arayışına girdim ve bir tür deneysel-kurmaca bir form oluştu. Şimdi-



*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, Apichatpong Weerasethakul, 2010

lerde video-art alanında da işler üretiyorum, çünkü deneysel forma geri dönmek istiyorum. Bana göre sinema ve video-art birbirinin yankısı gibi. Meselâ son projem *Primitive* video-art ile sinemayı eşleştirdiğim bir çalışma. Bazen video-art filmlerimi etkiler bazen de filmlerim video-art çalışmalarımı etkiler.

➤ Filmlerinizde gündelik hayatla iç içe geçen bir metafizik dünyayı gözlemliyoruz; *Uncle Boonmee*'deki akşam yemeği sahnesindeki gibi. Fizik dünyayla metafizik arasında katı pozitivist, dikotomik bir gerilim kurmayan bu yaklaşımınızın sebebi nedir?

*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*'da yemek sahnesindeki iki dünya-

nın karışımı, Tayland'da bizi çepeçevre saran ama göremediğimiz şeylerle birlikte yaşadığımızın farkında olmamızla alâkalı sanırım. Ruhlara falan inanıyorum demiyorum. Kastettiğim tek boyutlu görünen bir dünyada yaşamadığımız. Dolayısıyla *Uncle Boonmee* de biraz bunu yansıtıyor. Aynı zamanda artık çok az kişinin kullandığı bir sinema formunu da yansıtıyor; yani benim seyrederek büyüdüğüm, komplike olmayan, sade bir mantığa ve yavaş ritme sahip bir sinema formunu.

➤ Rüya lar, masallar, efsaneler; tüm bunlar modern olmayan anlatı biçimleri olarak filmlerinizde başka dünyaların kapılarını açıyor. Bu biçimlere ilginiz ve onlarla ilişkinizin sinemanıza katkısını anlatır mısınız?



Aynı şekilde benim hafızamı ve hatıralarımı yansıtmamın bir yolu bu da. *Uncle Boonmee*'de kaybolan hafızaya ve yok olan bir sinema diline saygı duruşunda bulunmak istedim. Çok fazla referans da vermek istemiyorum. Zira seyirci de sadelik ve ritim konusunda kendisinde kaybolan evrensel unsurlarla ilişki kurabilir. Eğer çok fazla referans verirsem sinemadaki güzelliği ve gizemi yaşamalarına engel olurum, sinemada kendi kişisel tarihleriyle buluşmalarına engel olurum.

➤ Bu filmde iki karakter hariç tüm oyuncularınız amatör. Jungle koşullarında profesyonel olmayan oyuncularla, bu sıra dışı doğallığı nasıl başardınız?

Genelde amatör oyuncularla çalışmayı tercih ediyorum, çünkü onlarla daha rahat ediyorum. Zira amatör oyuncular taze bir ruha sahipler, daha da önemlisi tüm zamanlarını bana ayırabiliyorlar. Böylece onlarla daha fazla vakit geçirme imkânım olabiliyor. Yani sadece sete gidip “hadi şov başlasın” değil mesele. Ancak böyle esnek olabiliyorum ve oyunculuk potansiyellerini keşfedebiliyorum ve senaryoda onların verdiği ilhama göre değişiklik yapabiliyorum.

➤ *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*'da sadece oyuncular değil ruhları ve hayaletleriyle “jungle”ın kendisi de önemli bir rol oynuyor. Filmlerinizi sıkılıkla yer verdiğiniz bir imge olarak “jungle” nasıl bir imge sizin için ve içine doğduğunuz kültürde ne manaya geliyor?

***Uncle Boonmee*, çoğu 1960 ile 1980 arasında yaşanan trajik olaylara ilgili bir ağıt aslında. Komünizmin yıkılışı sırasında bir köy ve oranın kötü ruhlarla olan ilişkisi. Herkes unutmak istiyor ama Boonmee Amca hatırlamaya çalışıyor ve Boonme Amca'nın şahsında ben hatırlamaya çalışıyorum ve herşeye arka plân oluşturan mekân.**

Benim için orman, ev gibidir. Ormanda dış dünyadan izole oluruz. Bazen oraya gittiğimizde farklı hayvan seslerinden korkar ya da tedirgin oluruz. Aslına bakarsanız kadim zamanlardaki evimiz ormandı; yani insanoğlu mağarada yaşarken. Dolayısıyla benim karakterlerim ölmek için eve, o eski eve geri gidiyorlar, keza Boonmee Amca da. Sinematografik olarak benim için ormanda çalışmak çok ilginç, zira orada mekân çok geniş ve keşfedecek çok şey var.

➤ Batılı gazeteciler için “öteki” dünyadan yönetmenlere “sansür” sorusu sormak neredeyse bir gelenek gibidir. Bu mevzulara hayli aşina bir memleketten gelen biri olarak sansür hakkında konuşmak istiyorum biraz da. Sansürle meselemiz nedir, ne hakkında konuşmak istemiyoruz, neden dinleyemiyoruz, yahut sansür meselesi ülkelerimizdeki iktidarın kurulumuyla ilgili bir sorun mu?



Apichatpong Weerasethakul *Uncle Boonmee*'nin setinde.

Sansür aslında Tayland eğitim sisteminin köklerinde gizli. Çünkü bu eğitim sisteminde biz lidere itaat etmeyi öğreniriz. Ama bu madalyonun sadece bir yüzü. İnsanlar burda kalıyor ve diğer yüzünü öğrenmiyor. Yani Taylandlı olmak ne demek? Şu anda ne isek, tarihsel süreç içerisinde bu nasıl gelişti ve oluştu? Dolayısıyla bazı şeyleri, meselâ siyaseti konuşmak çok zor. Otosansür dediğimiz karşı tarafın bilmesinden sıkıntı duyacağın şeylere karşı oluşan bir şey var. Ama son yıllarda kitaplar ve internet yoluyla gençler bunu

ifade etmeye başladı. Daha önce hissetmediğimiz, ama hep var olan sansürü şiddetle hissetmeye başladığımız çok ilginç bir döneme doğru gidiyoruz. Önceleri Tayland'da politik bir sinemanın varlığından söz etmek imkânsızdı. Ama son yıllarda bu alandaki örnekler giderek çoğalıyor. Baskıcı rejim giderek sorgulanmaya başlıyor. Otosansürün yanı sıra kanunlarla belirlenen sansür konuları da var. Örneğin milli güvenliği tehdit eden konularda film yapmak yasak. Ama milli güvenlik öyle kypak bir tabir ki, bu dini konularda da, siyasi konularda film yapmanızı engelliyor. Bekleyip göreceğiz. Ümit ediyorum ki yeni kuşak, elindeki araçları daha etkin kullanarak milli güvenliği yeniden tanımlayacak ve sorgulayacak şeyler ortaya koyar. Bense filmlerimi yapmaya devam edeceğim. Ben daha çok kişisel filmler yapıyorum. Ama öyle bir zamanda yaşıyoruz ki sosyal ve siyasi konularda film yapmamak neredeyse imkânsız. Çünkü hepsi özel hayatımıza, kişisel alanımıza girdi.

➤ Biraz da filmlerinizin hafızayla ilişkisi üzerine konuşmak istiyorum. *Syndromes and a Century* (2006) gibi otobiyografik filmler yaptığınız gibi, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*'da olduğu üzere hafızanın yapısına, neyi unutup neyi hatırladığımıza, geçmişle hesaplaşma ve kendi tarihimize yüzleşmeye dair filmler de yapıyorsunuz. Bir medya olarak sinemanın hafızayla ilişkisine dair ne düşünüyorsunuz? Hafıza, anlatıya dair ne gibi imkânlar sağlamakta?



Öncelikle şunu söylemeliyim ki ben çok unutkan bir insanım. Bu yüzden filmlerim benim için bir çeşit hatıra defteri niteliğinde, ama olayları değil hatırlamak istediğim duyguları not ettiğim bir defter. *Uncle Boonmee* bu anlamda belli bir periyodu yansıtmaya açısından güzel bir örnek; çocukluk döneminin derlendiği bir film. Biraz çocuk gözüyle yapılmış bir film belki de. Bütün oyuncuların reenkarnasyonu gibi. Hepsinin bir araya toplanması sonucu oluşmuş bir hikâye. Örneğin kız keşiş geliyor, bir diğeri keşiş oluyor. Öncesi de, sonrası da olabilir. Yani filmin kendisi bir zaman makinesi gibi çalışıyor; kendi zihnimizin zaman makinesi. Kendi öznel hafızamızda ise gerçeklik diye bir şey yoktur. Daha önce de siyasi sinema mevzuunda da bahsettiğim gibi bence bugünün dünyasında daha görünür bir şey bu. Aslında *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* benim doğup büyüdüğüm Kuzeydoğu Tayland'ı işleyen *Primitive Project*'in bir parçasıdır. Dolayısıyla bu benim için çok şahsi ve özel bir çalışma. Çoğu 1960 ile 1980 arasında yaşanan trajik olaylarla ilgili bir ağıt aslında. Komünizmin yıkılışı sırasında bir köy ve oranın kötü ruhlarla olan ilişkisi... Herkes unutmak istiyor ama Boonmee Amca hatırlamaya çalışıyor ve Boonmee Amca'nın şahsında ben hatırlamaya çalışıyorum ve her şeye arka plân oluşturan mekân...

***Uncle Boonmee*'de yemek sahnesindeki iki dünyanın karışımı, Tayland'da bizi çepeçevre saran ama göremediğimiz şeylerle birlikte yaşadığımızın farkında olmamızla alâkalı sanırım. Ruhlara falan inanıyorum demiyorum. Kastettiğim tek boyutlu görünen bir dünyada yaşamadığımız.**

➤ Klâsik bir final sorusu olarak Türkiye sineması ve Türkiyeli yönetmenler hakkındaki görüşlerinizi sormak istiyorum ve son olarak eklemek istediklerinizi...

Kabul etmeliyim ki Türk sineması hakkında sınırlı bilgim var. Ama dünya sinemasını oldukça yakından takip etmekteyim ve şüphesiz festivallerde de Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın gibi çok güzel örneklerle karşılaşmaktayım. Türkiye tarihine ve bu filmlerin referanslarına ilişkin yeterli bilgim yok. Ama ümit ediyorum ki genç yönetmenlerin ve video sanatçılarının işleriyle yeni dünyaları keşfetmeye devam edebileceğim. Çok teşekkür ederim.

**Not: Söyleşinin çeviri ve redaksiyonundaki katkılarından ötürü Münire Zeyneb Büyükcoşkun'a teşekkür ederiz.**

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Sıfır Dedimde setinden

# Teoriden Pratiğe: FİLM ÇEKMEK-1

---

**GÖKHAN YORGANCIGİL**

---

Pixar'ın şu meşhur, seyrine doyum olmayan animasyon filmlerinden *Ratatouille* (2007)'da sık sık geçen bir cümle vardı: "Herkes yemek yapabilir." *Ratatouille*'de, bir farenin koku alma yeteneğini kullanarak aşçılık işinde başarı göstermek için

katlandığı zorlukları izlemiştik. Yerleşik yargıları yıkarak, bilinen kuralların dışına çıkarak yeni ve yaratıcı fikirlerle bir şeyler yapmaya çabalamak, yapılabilecek şeylerin en iyisidir diyordu film bize. Herkes yemek yapabilir, evet ve artık "herkes film çekebilir" de diyebiliyoruz. Çünkü mâlum, dijital teknolojiler gelişti, kamera elektroniğinde son kullanıcı ile profesyonel kullanıcı ara-



sındaki ayırım gitgide yok oluyor. Kurgu, artık sıradan bir ev bilgisayarında kolaylıkla yapılabiliyor. Gerçekten de herkes film çekmek için gerekli teknik donanıma kolaylıkla erişebiliyor. Çünkü eskinin devasa kameraları, dev ışık ekipmanları ya da pelikül işleme zorluklarıyla yüzgöz olmadan elinizde tuttuğunuz küçük bir kamerayla pekâlâ bir film çekebiliyorsunuz.

Peki, gerçekten böyle mi? Maalesef işin aslı yine öyle değil... Sinema işi yine büyük miktarlarda bütçeye, çok sayıda insanın emeğine bağlı bir iş kolu olarak kalıyor. Bu nedenle “Kısa film çekmek kolaylaştı; genç yönetmenler, senaristler, kısa filmlerle kendilerini gösterme imkânına artık daha kolay erişebiliyor.” demek çok daha doğru olacak. Sinema üretim maliyetlerinin azalıp azalmadığı konuşulduğunda her cümlede geçen “sinema” kelimesi yerine “kısa film” dersiniz hakikati tam on ikiden vurmuş oluyorsunuz.

### **Pre-prodüksiyon Süreci**

Bir sinema filmi çekmek için ilk ihtiyacınız olan şey “bir fikir”dir. Kafanızda dönüp duran bir fikir sizi kendisi için harekete geçmeye zorlar: “Benim için çabala, beni beyazperdede görmek istemez misin?” der durur ve durduk yerde başınıza iş açmanıza neden olan olaylar zinciri bu sayede başlar. Oturup sütlü kahvenizi yudumlarken dünyanın en iyi, en entelektüel, en popüler, en zengin ya da en herhangi bir şey olan sinemacılarının filmlerini yorumlamak, burun kıvrırmak varken ne



*Sfır Dediğimde setinden*

demeye insan kendi huzurunu kaçırır ki? İşte bir fikir, sadece basit bir fikir, insana bunu yaptırabilir. Oturur senaryonuzu yazar ya da yazdırırsınız. Birkaç arkadaş bir araya gelip birlikte yazmak en iyisidir, ama böyle bir birlikteliği idare etmek çok daha güçtür. Her neyse... Artık senaryonuz da elinizde olduğuna göre “Yahu bunu çekmek bize kaç patlar?” demenin de vakti gelmiştir. Senaryonuzu yazarken Johnny Depp’i hayal ederek yazdınız değil mi? Belki de Brad Pitt’i? Eh peki, onlar olamayacaklar, anlaşıldı. O hâlde Kenan mı oynasa acaba diyorsunuz. Yoksa daha en baştan “Aslında bizim Birol’un tipi de fena



değil, hem sempatik çocuk.” diyerek mi işe başlarsınız? Şaka bir yana, eğer Yeşilçam ya da televizyon dünyasından bir kişi değilseniz yahut yakın çevrenizden birileri bu işlerin içinde değilse gelebileceğiniz noktada sonunda gerçekten bu olabilir.

Bir film çekmek için bir fikre sahip olduktan sonra yapılması gereken ikinci iş “kendinizi konumlandırmak”tır. Nasıl bir film çekmeyi istiyorsunuz? Festivallerde boy göstermek mi ilginizi çekiyor yoksa filmin gişesinden gelen paraları saymanın zorluklarına mı katlanmayı tercih edersiniz? İkisi birden çok zor, bunu unutun; en azından

ilk filminizde. Ancak “üstat acaba yine ne büyük hikmetler buyurdular” kitlenizi oluşturduktan sonra “hem gişe hem festival” diyebileceksiniz. Unutmayın, kendinizi konumlandırdıktan sonra artık en önemli aşamalardan birine yani “senaryo yazma” aşamasına geçmeniz daha sağlıklı olacaktır. Burada bilmeniz gereken şey ise şudur: Senaryo yazma işi uzmanlık gerektiren bir iştir. Hiç kimsenin senaryo yazmaya karşı doğuştan gelen bir yeteneği olamaz. İyi bir senaryo yazmak için bu konuda yeterince uzmanlaşmış olmanın yanında yaratıcı yeteneğe de sahip olmanız gerekmektedir. Senaryonuz artık elinizde ol-



duğuna göre bir film çekmek için gereken pre-produksiyon yani yapım öncesi fazını tamamlamış oldunuz. Artık yapım aşamasına geçebilirsiniz.

### **Yapım Aşaması**

Bu aşamada ilk bulmanız gereken kişi bir yönetmendir. Filminizi ve kendinizi konumlandırırken yönetmenin kim olacağı konusunu da çözmüş olmanızda fayda var. Yönetmen siz değilseniz, filminiz kötü olduğunda suçlayacağınız bir kişi vardır, ona göre... Türkiye’de yönetmenlik mesleğinin sırlarını bilmeyen ama bir şekilde bu işlere girip zamanla bu sırları öğrenmeyi umut eden bir grup sinema heveslisi var. Bu kişiler ilk film deneyimlerinden sonra bu işi kendilerinin de yapabileceğini düşünürken aslında işin görüldüğü kadar matah bir şey olmadığını da ayırdına varırlar. İlk filmini çeken yapımcılarla çalışan bir yönetmenseniz bunu unutmayın. Öte yandan ilk filmini çekecek bir yönetmen olarak tecrübeli yapımcılarla çalışan bir kişiyseniz lütfen bunu nasıl başardığınızı bize de anlatın. Her biri psikolojik birer cendereye dönüşebilecek yapımcı-yönetmen ilişkilerinin sizin projenizde sütliman olduğunu varsayarak ilerleyelim. Yönetmeninizi buldunuz; artık onun direktifleri sayesinde diğer bütün yapım ekibini kurabilirsiniz. İyi bir yönetmen önerdiği/istediği her kişi için alternatif de üretebilen ya da alternatifin bulunması konusunda bir fikri olan yönetmendir. Buna oyuncular ya da teknik ekipten herhangi biri dâhildir. Genellikle

**Dijital teknolojilerin gelişmesiyle, kamera elektroniğinde son kullanıcı ile profesyonel kullanıcı arasındaki ayırım gitgide yok olsa da sinema yine büyük miktarlarda bütçeye, çok sayıda insanın emeğine bağlı bir iş kolu olarak kalıyor.**

yapımcı ile yönetmen arasında yapılacak ilk toplantılarda başrol oyuncularını en yoğun tartışılan konudur. Yapımcının filmini satmak isteyen biri olduğunu hatırlarsak, yapımcının portföyünü Bülent Ersoy, son dönem bir güzellik kraliçesi, eklemleri fazlaca oynak bir pop şarkıcısı ya da kendini Paris Hilton zanneden yeniyetmelerden birkaçı işgal etmiş olabilir. Bu konuda çıkabilecek sorunları da aştığınızı varsayıp yönetmen ve yapımcı arasında yapılacak hayati öneme sahip toplantılara dikkatinizi çekmiş olalım. Haddizatında bir film yapım ekibi, “yaratıcı ekip”, “kamera grubu” ve “yapım grubu”ndan oluşur. Yönetmen, bu grupların kurulması sırasında fikir beyan eder, etmelidir. Bu ekiplerin kurulması aşamasında en önemli rolleri genellikle reji asistanı (yönetmen yardımcısı) ve yapım asistanı (yapım koordinatörü ya da prodüksiyon amiri) oynar. Reji asistanı ile yapım grubu arasındaki iletişim son derece önemlidir; hayat kurtarır. Kötü gittiğinde ise ölümcül sonuçlar doğurabilir. Yapım öncesinde bütün bu ekiplerle anlaşılır; ücret, sigorta, ulaşım vs. gibi her türlü sorun masaya yatırılır ve çözümler aranır. Aynı zaman diliminde yönetmen ve asistanları,



Cökhan Yorgancıgil *Sıfır Dediğimde* setinde.

senaryodaki mekânların ve kişilerin bir dökümünü çıkarıp tek tek sonuca bağlar. Yapım grubu da mekân ve oyuncu anlaşmalarını sonuçlandırır. Yapımcı ve yönetmen bir araya geldikten sonra ilk bulmaları gereken kişi asistanıdır. Peki, bir yönetmen yardımcısı nereden bulunur? Üstlendiği rol hesabı katıldığında bu kişinin tecrübeli olması çok fazla önem taşır. Yönetmen yardımcıları sektörün ilişkiler ağını en iyi bilen ve değerlendirebilen insanlardandır. Bu yüzden biten bir dizi, biten bir film varsa eğer, bilinmelidir ki bir yönetmen yardımcısı müsaittir. Eğer yeterince hızlı davranırsanız iyi yönetmenler ve zor projelerde çalışan bir yönetmen yardımcısını müsait durumda

yakalar ve anlaşma masasına oturursunuz. Bu kişilerden işinde iyi olanları, genellikle iki, üç proje sonralarını da rezerve etmiş bir vaziyette hayatlarına devam eder. Tahmin edilebileceği üzere bir reji asistanı (ya da yönetmen yardımcısı deyin) insan ilişkilerinde çok iyi olmalı, Eyüp Peygamber sabrına sahip olmalıdır. Günah keçisi olmaya da tahammül edebilme gücü varsa iyi bir gelire hayatına devam edebilir. Ancak kendi içinde mutlu mudur yoksa mutsuz mudur bu insanlar, bilinmez.

Bir görüntü yönetmeni tanımayan yönetmenin işi zordur. Filmini emanet edeceği kişiyi bizzat tanıyor olmak rahatlatıcıdır. Bizzat tanıyorsanız piyasada araştırma

yaparak (ki bu yine yönetmen yardımcıları sayesinde gerçekleşir) birtakım isimlere ulaşabilirsiniz.

Bu aşamada elinizde bir öngörülenler bir de gerçekleşenler listesi vardır. Artık senaryonuzda hayalini kurduğunuz mekânlar gerçek birer mekâna dönüşmüştür. Bununla beraber proje tek kişinin hayali olmaktan çıkıp birçok kişinin yükümlülüğü altına girmiştir. Önüne geçemeyeceğiniz gerçek ise sizin projenizin, hatta hayatınızın projesinin kimileri için sadece “bitse de gitsek” şeklinde muhatap alınmasıdır.

Newton mekaniğinin yasaları kadar rijit bir başka yasa daha vardır: Prodüksiyon grubu parayı “çarçur” eder. Herkes nohut, bulgur yerken yapım grubundaki birkaç kişiyi köfteleri götürürken görürseniz şaşırmayın; Newton’u hatırlayın. Bu gibi “küçük” sorunlar büyür de yönetmen ve yapımcının kulağına giderse işler tatsız bir hâle gelmeye başlar. Böyle bir durumda, sık sık kendinize sinemanın bir sanat olduğunu hatırlatmanız gerekecektir. Paralar harcanmaya başladığına, ekipler sabahın erken saatlerinde Taksim ve Kadıköy’ün mâlum mekânlarından harekete geçmeye başladıklarına göre artık prodüksiyon (yapım) aşamasındasınız. Kamera asistanları, meraklı halkımız tarafından yöneltilen “Ne çekimi?” ya da “Hangi kanal?” gibi sorularla o kadar sık yüz yüze gelir ki her seferinde “yerçekimi” ve “süveys kanalı” demeyi bir zayıflık olarak kabul etmezler.



*Sıfır Dedim*de setinden

**İyi bir yönetmen önerdiği/istediği her kişi için alternatifini de üretebilen ya da alternatifinin bulunması konusunda bir fikri olan yönetmendir. Buna oyuncular ya da teknik ekipten herhangi biri dâhildir.**

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





# SEYİRCİSİNİ ARAYAN FİLMLER: KISA FİLMDE DAĞITIM STRATEJİLERİ

---

## MUSTAFA EMİN BÜYÜKÇOŞKUN

---

Ülkemizde her yıl 400'ü aşkın kısa film üretiliyor. Ciddi bir kısmı sinema-TV öğrencileri tarafından üretilen bu filmler, Türkiye'nin kendine has koşullarında şanslıysa birkaç festival görüp, değilse DVD kopyalardan eşe dosta izletilip internette bir paylaşım mecrasına yüklendikten sonra kayıp filmler arşivinde yerini alıyor. Sinema sektörünün mutad dağıtım sorunu, ticari bir getirisi olmayan, daha doğrusu olmadığı düşünülen kısa film sözkonusu olduğunda iyice kangren hâle geliyor.

Post-produksiyonu tamamlanan bir film için geriye kalan en önemli aşama dağıtım ve tanıtım. Ülkemizde kısa filmin ticari bir karşılığı olmadığından dağıtım konusunda, sayıları yeni yeni bir düzineyi bulan festivaller ve çeşitli özel gösterimler dışında pek bir seçenek yok. Yurtdışındaysa sayıları binleri bulan festivaller, kısa film gösteren TV kanalları ve bu filmleri dağıtan çeşitli firmalar var.

Produksiyon sona erdiğinde tüm bu süreçle ilgili ciddi bir plânlama elzem. Zira farklı koşul ve ihtiyaçlara göre şekillenecek farklı dağıtım stratejileri geliştirmek gerekiyor.

## ↓ **Bir Takvim Oluşturmak: Hedeflenen Pazar ve Festivaller**

Bu noktada ilk aşama, filmin biçim ve eğilimine göre hedeflenen pazar ve festivalleri belirleyip bir takvim oluşturmaktan geçiyor. Takvim çok kilit bir unsur, zira festivaller sene içine yayılmış durumda; filmin bitiş tarihine göre bir plânlama yapmak, hatta hedeflenen festivale göre bir çekim ve yapım takvimi belirlemek süreci oldukça rahatlatıcaktır. Örneğin filmimizin dünya prömiyerinin her yıl mayıs ayında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde yapılmasını plânlıyoruz.

O hâlde ilkbaharda senaryoya nihai şeklini verip yapım destek fonlarına başvuruları tamamlamak, yaz aylarında ekibi kurup mekân ve oyuncularını belirlemek, çekim hazırlıklarını bitirmek ve sonbaharda çekime girip kışın post-produksiyonla uğraşmak gerekiyor ki festivalin başvuru tarihi sona ermeden şubat ayına izleme kopyasını yetiştirebilesiniz.

Filmin post-produksiyon (ses tasarımı, dublaj, miksaj, Dolby, renk düzeltme, kopya baskısı vs.) finansmanında sorunlar varsa, çekimlerden kalan borçları dahi kapatamıyorsanız, bilgisayarda yaptığınız kaba kurgudan göndereceğiniz bir DVD, film eğer iyi bir festivale seçilirse “post-produksiyon fonları”na başvurarak borçlardan kurtulma ve projeyi düze çıkarma imkânı yaratabilir.

## ↓ **Prömiyer Seçeneklerini Belirlemek**

Festival takviminizi belirlerken başvuru tarihlerinin ötesinde dikkate alınması gereken önemli bir unsur da filminizin prömiyerleri. Bir filmin seyirci, medya ve profesyonellerle buluştuğu ilk gösterim olan prömiyer birkaç alt başlığa ayrılıyor:

1. Dünya prömiyeri,
2. Bölge prömiyerleri,
3. Ülke prömiyerleri,
4. Filmin yapıldığı ülke yahut ülkelerdeki galalar.

Prömiyer, Cannes, Berlin, Venedik, Rotterdam, Toronto gibi “A sınıfı festivaller”e başvuru şartlarının arasında geliyor. “B sınıfı festivaller”se genellikle ülke prömiyeri, kimi zamansa bölge prömiyeri (Tokyo Film Festivali: Asya Prömiyeri) istiyor. Festival başvurularını yaparken bu prömiyer şartlarını göz önüne alarak bir sıralama yapmak gerekli. Temel ilke, önce A sınıfı festivallere başvurup ardından B sınıfı festivalleri beklemek. Örneğin Berlin’le başlamak, seçilemeyince Cannes’a, o da olmayınca Venedik’e başvurmak; seçilince de Antalya’da ülke prömiyerini gerçekleştirmek... Tabi bunun için öncelikle iyi bir film yapmış olmak şart.



## ➤ Tanıtım Materyalleri Tasarımı, Kopya Trafiği ve Lojistik Yük

Başvuru sürecindeki stratejilerin yanı sıra işin lojistik yükü de ciddi bir plânlama ve çaba gerektirmekte. Filmin tanıtım ve dağıtımına etkisi olan ve özen gösterilmesi gereken işler şöyle sıralanabilir:

1. Başvurulacak festivallere göre kopya formatı ve sayısı,
2. Filmden ve setten fotoğraf çekimi,
3. Afiş,
4. DVD, web sitesi ve kartpostal gibi tanıtım materyallerinin tasarlanması,
5. Basın bültenlerinin hazırlanması.

Filmin kurgusu tamamlandıktan sonra festival takvimiyle beraber ilk iş, tanıtım materyalleri ve preview kopyalarının çoğaltılması. Kopya baskıları da festival seçkileriyle beraber karar verilecek bir süreç.

Genel olarak arka arkaya gelen gösterim ihtimaline karşın kopya trafiğini sağlıklı yönetebilmek için en az ikişer adet Beta SP, DigiBeta ve DVCAM/DV SP kopya hazırlamak gösterim sürecini rahatlatan bir çözüm olabilir. Film dijital Beta kopyalar genelde ciddi festivallerin gösterim formatı olarak kabul edilmekte. Henüz ülkemizde yaygınlaşmasa da HD/HDV formatında kopyalar da kimi festivallerde talep edilebiliyor. Filmi HD çektiyseniz, tabii ki en yüksek dijital çözünürlükte göstermek, yönetmen ve yapımcı olarak en doğal hakkınız olmalı. Dolayısıyla orijinal formatta gösterim yapabileceğiniz festivalleri de başvuru sürecinde dikkate almalısınız. Eğer filmi 35 mm çektiyseniz tabii ki iş daha da ciddi; 35 mm pek çok festivalin tercihi ve genelde seçkilerde avantajlı bir du-





rum yaratıyor. Ülkemizdeyse maalesef çok az festivalin gösterim yapabildiği bir format bu. Türkiye'deki kısa film festivalciliği genel olarak henüz DVD seviyesini aşabilmiş değil. 35 mm şüphesiz ki en iyisi ama aynı zamanda lojistik olarak da maliyetli. Zira gerek gümrük, gerekse kopya güvenliğinden dolayı 35 mm kopyalar uluslararası kargo firmalarıyla (DHL, UPS, FedEx vb.) gönderilmek zorunda ve bir kısa film bütçesi için bunlar ciddi maliyetler. Bu noktada sponsor arayışları işlevsel olabilir. Preview kopyaları içinse PTT'nin tahhütlü Air Mail servisi makul ve ekonomik bir gönderi yönetimi. Başvuru tarihleri son dakikaya bırakılmazsa, bu şekilde gönderi bütçesinde ciddi tasarrufa gitmek mümkün.

## Zaman ve Finans Tasarrufu: Online Başvuru

Festivallere başvuru sürecini rahatlatan pratik bir yöntem de, pek çok festivalin kullanmaya başladığı online başvuru siteleri. Filmin makul çözünürlükte bir klibini, tanıtıcı bilgilerini ve fotoğraflarını yüklediğiniz bu siteler, cüzi bir ücret karşılığında güvenli ve kolay bir festival başvurusuna imkân tanıyor. Yüksek hızlı internet bağlantılarının yaygınlaşmasıyla kullanımı artan bu yöntem, zaman ve finans tasarrufu açısından da büyük önem taşıyor.



## Potansiyel Dağıtım ve Gösterim Alanları

Kısa filmin festivaller dışındaki potansiyel dağıtım alanları da gözden kaçırılmamalı. Kültürel kurumlar, sinema kulüpleri, bağımsız kuruluşların salonları, ilk etapta akla gelen mekânlar arasında. Bunun yanı sıra filmin festival sürecinin tamamlanmasının ardından online olarak seyredilmesine imkân veren video paylaşım siteleri veya kendi web sayfanız da tanıtım ve pazarlama açısından etkili çözümler. Ülkemizde pek işlemese de dağıtım şirketleriyle, kısa filmi destekleyen ve gösterim yapan televizyon kanallarıyla bağlantılar kurarak filminizi geniş kitlelerle buluşturma imkânı da mevcut. Eğer filminiz iyi bir festival seçkisi elde ettiyse doğal olarak gelişen bu süreç, özellikle bir sonraki projenizi finanse etmek için çok ciddi imkânlar yaratabilir. Bu noktada kısa film dağıtan ajanslarla iletişime geçerek, festivallerdeki marketlerde görüşmeler yaparak şartları zorlayabilirsiniz; denemekten zarar gelmez.

Son olarak bir noktanın altını çizmekte fayda var: Sinemaya giriş olarak adlandırılan ve pek de yüzüne bakılmayan kısa film, aslında yaklaşmakta olan bir fırtınanın habercisi olabilir. Ancak bunun gerçekleşmesi için öncelikle kendinizi ve işinizi ciddiye almanız gerekiyor. Dağıtım da bununla ilgili bir mevzu. Eğer filmin bir DVD kopyasını basıp onu muhataplarıyla, yani seyircisiyle buluşturmaktan acizsek, çok da kendimizi kandırmamızın gereği olmayabilir. Zira biz kendimizi ciddiye almıyorsak insanların da bizi ciddiye almasını bekleyemeyiz.

# MUTSUZ FİLMLER

Bu sayıdaki dosyamızda siyah beyaz bir evren tasavvurundan imtina ederek ara renklerin beyazperdeye düşen gölgelerinde, hayatın değişik veçhelerinde mutsuzluğun farklı ifade biçimlerini aramaya koyulduk. Dünya sinemasından ve Türk sinemasından örneklerle mutsuzluğun yıkıcı, tahripkâr, açmazlara sürüklenmiş ifade biçimleriyle her şeye rağmen yaşama tutunan, onarıcı biçimleri arasında karşılaştırmalar yapmaya çalıştık. Aslında incelemeye tâbi tutmak istediğimiz, her iki yaklaşımı da bünyesinde taşıyan zemin, yani bakışın durduğu yerdi. Dosya yazarlarımız Hayal Perdesi için nihilizm, karamsarlık, umutsuzluk, kötü talih, yenilgi, yeis, değersizlik, kimliksizlik, yersizyurtsuzluk gibi kavramların yol göstericiliğinde mutsuzluğun toplumsal, psikolojik ve kültürel veçhelerini, bununla beraber mutsuzluk kavramının ontolojik zeminini irdelemeye çalıştı.

---

**SİNEMADA KARAMSAR/  
KÖTÜMSER YAKLAŞIMLAR** **32**  
İHSAN KABİL

---

**YÜZLERCE GİZLİ  
DÜNYADAN BAZILARI** **36**  
CİHAN AKTAŞ

---

**BİR FİLMİN ÇAĞRIŞTIRDIKLARI:  
HANEKE VE *YEDİNCİ KITA*** **42**  
AHMET ÇORAK

---

**CANI SIKILAN FİMLER:  
TÜRK SİNEMASINDA NİHİLİST İZLER** **50**  
TUBA DENİZ

---

***İZSÜRÜCÜ*, *DERSU UZALA*  
VE MUTSUZLUK** **56**  
MURAT PAY

---



## DOSYA

# SİNEMADA KARAMSAR KÖTÜMSER YAKLAŞIMLAR

## İHSAN KABİL

SİNEMADA GERÇEKÇİ BAKIŞ, GERÇEĞİ “OLDUĞU GİBİ” İFADE VE TASVİR ETMEYİ ANA ŞİAR EDİNDİĞİNDEN, KÖTÜ OLANIN SERGİLENMESİNDE İLK GÖRSEL ZEMİNLERDEN BİRİNİ TEŞKİL ETMİŞTİR. OLGULARI FOTOGRAFİK BİR YAKLAŞIMLA, NEREDEYSE HAYATTA OLDUĞU GİBİ RESMETMEK, BİR FOTOJURNALİZM EDASIYLA NÖTR BİR ŞEKİLDE YANSITMAK İNSAN RUHUNU ZEDELEYEBİLMEKTİR.



*Gazap Üzümleri, (The Grapes Of Wrath) John Ford, 1940*

Türk ve dünya sinemasında temasını varlığın karanlık yüzü, tezahürleri ve idamesi üzerine kuran filmlerin bir geleneği olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu yönde hareket eden yönetmenlerin belli bir dünya görüşü üzerinde faaliyette bulduklarını söyleyebiliriz. Böylesi yönetmenlerin yaşadıkları sosyal çevreyi, toplumu, gitgide dünyayı zihinlerinde şekillendirdikleri algı, çaresizliğin onulmaz bir yansıması, sonunda da kendi kendini tekrar eden çözümsüzlüğün acıklı bir kısır döngüsüdür. Daha çok psikolojik çözümlenmelerle yaklaşılacak bu bakış, yönetmenin kendi hayat zemininde de belki bir hasara işaret edebilir.

### **Gerçekçiliğin Mutsuzluğu**

Dünya sinemasında genel olarak karamsar, kötümser, mutsuz çizgideki filmlerin izlerini sessiz sinema çağına kadar sürebiliriz. Drama geleneğini çatışma üzerine kuran Batı sanatı (özelde sineması), sanat eserinin sonunda iyiyi kötüyü çarpıştırmasından doğacak

sonuç veya sentez zemininde birinin diğerine galebe çalmasını tercih etmek durumunda kalmıştır. *Nosferatu* (1922) veya *Dr. Caligari'nin Odası* (*The Cabinet Of Dr. Caligari*, 1920) filmlerinde baştan sona kötülüğün kol gezdiği, insanların karanlık düşlerinin adeta hayata geçtiği bu kordelalarda, filmin sonunda kötücül olanın tamamen hayattan çekildiğine kani oluruz. Ancak yönetmen son bir hamleyle bu negatif gücün tekrar dirimsellik kazanabileceğine vurgu yapar. Tabii daha çok ahlâki bir tavırla böylesi bir yönde hareket eden yönetmenler, aslında hayatın bir iyi/kötü dikotomisi üzerine kurulduğuna işaret ederler. Aslında bu çatışmanın, daha çok gerçekçi anlatı çabalarında ortaya çıktığını görürüz. Gerçekçiliği ideolojik anlamda en üst noktaya taşıyan Sovyet sinemasının montaj teorisi, ilginç şekilde bu çatışmayı kendince iyi tayin ettiği tarafın üstünlüğüyle kaim kılmıştır. Sinemada gerçekçi bakış, gerçeği "olduğu gibi" ifade ve tasvir etmeyi ana şiar edindiğinden, kötü olanın sergilenmesinde

**Kuru bir mutluluk resmi değil ama en azından umuda ait ve insanın olumlu ve yapıcı insani hasletlerinin fitri bir şekilde ele alındığı, en zor durumlarda dahi bir mum ışığı ihtimalinin bulunabileceği bir düzlemin gözetilebileceğini elbette düşleyebiliriz.**

ilk görsel zeminlerden birini teşkil etmiştir. Ancak, gerçekçiliğin bu biçimde ele alınışı, sonuçlarıyla beraber iki tarzda tezahür etmiştir: Birincisi, sosyalist gerçekçilikte ya da Asya sinemasının kimi örneklerinde olduğu gibi sonu genelde idealist iyimser bir havada resmedilmiş, ikincisi, gerçeğin kendi baskısından kimi Bunuel veya Scola filmlerindeki gibi kötücüllüğün hükümlerini sınırları içinde kalmıştır.

Gerçeğin ifade edilışı her zaman sorunlu bir hâl olagelmıştır. Olguları fotografik bir yaklaşımla, neredeyse hayatta olduğu gibi resmetmek, bir fotojurnalizm edasıyla nötr bir şekilde yansıtmak insan ruhunu zedeleyebilmektir. Stroheim, *Açgözlülük (Greed, 1924)* filminde koyu bir kötücüllüğü işlese de sonuçta ortaya koyduğu ahlâki çıkarımla aşkın bir düzleme doğru iyicil fişekler fırlatır. Hakeza, Kurosawa'nın *Rashomon (1950)* ve *Yedi Samuray (Shichinin No Samurai, 1954)* veya Ray'in *Apu Üçlemesi*'nde tasvir edilen hayatın karanlık yüzüne dair olaylar, sonları itibarıyla Doğu'ya has aşkın, iyileştirici yönelimlerle fitraten yapıcı bir tavra tebdil eder. Ancak yine aynı Doğu'ya dair, diyelim Kore sinemasının kimi son örnekleri, daimi mutsuzluğun adeta kazınmış örnekleridir. Öyleyse, coğrafyaya

veya kültüre bakmaksızın, yönetmenin dünyada işgal ettiği biricik, öznel yerin ne denli belirleyici olduğunu söyleyebiliriz.

Gerçekçiliğin problematik konumu, mutluluk kavramlaştırmasını da kendi semantik çerçevesine uygun olarak resmetme yolunu seçer. *Gazap Üzümleri (The Grapes Of Wrath, 1940)*'nde çizilen tam çözümsüzlük hâli, *Vadim O Kadar Yeşildi ki (How Green Was My Valley, 1941)*'de daha umutlu bir düzleme taşınır. Frank Capra'nın askıncı görselliği ise bütün mutsuzluk ve umutsuzluk kuyularını tersine çevirip göğe adeta bir kule inşa eder. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde dahi umuda, dolayısıyla mutluluğa dair kavi görselleştirmelere tanık oluruz. Buradan hareketle, Fransız Yeni Dalgası'yla eş-zamanlı Sovyet Yeni Dalgası diyebileceğimiz *Leylekler Uçarken (Letyat Zhuravli, 1957)*, *Askerin Türküsü (Ballada o soldate, 1959)*, *Askerin Babası (Djariskatsis Mama, 1964)* ve giderek *İvan'ın Çocukluğu (Ivanovo detstvo, 1962)*, umudu besleyen, açmazlığın kısır döngüsünü kırmaya aday çalışmalardır.

Aslında mutluluk/mutsuzluk karşıtlaşmaları konjonktürel olarak da sinemanın dönemleri arasında yerini alır. 1950'lerin refah toplumu Amerika'sından beyazperdeye aktarılan hikâyeler, 1960'ların özgürlükçü yaklaşımlarında yarılmaya başlar. Mussolini İtalyasının "beyaz telefonlu filmler"i İkinci Cihan Harbi'nin akabinde yerini Yeni Gerçekçiliğe bırakacaktır. 1970'lerin artık birçok tematik unsurun iç içe geçtiği ortamında, *Easy Rider (1969)*, *Geceyarısı Kovboyu*



(*Midnight Cowboy*, 1969), *Atları da Vururlar* (*They Shoot Horses, Don' They?*, 1969), *Ak-babanın Üç Günü* (*Three Days of the Condor*, 1975), *Gece Bekçisi* (*Il portiere di notte*, 1974) gibi filmler, karamsarlığın bir açmaz olarak giydirildiği misaller olarak karşımıza çıkar. Bu bakışın yeni temsilleri sonraları Haneke ve Coen Kardeşler'de görülecektir. Spielberg'in 1985 tarihli *Mor Yıllar* (*The Color Purple*) filmi, insanı, özelde de zencileri, ruhlarındaki kötücül kuytularla sergileyen, kötüyü ve mutsuzluğu hükümferma kılmaya yönelik bir eser olacaktır. Haneke'nin *Şato* (*Das Schloss*, 1997)'su, uyarlandığı Kafka'nın psikolojik hâllerinden taşıdığı esinlerle insanı bile bile kötünün nesnesi ve öznesi kılar. Coen Kardeşler ise hemen her filmlerinde, belki Yahudi bilinçaltının izdüşümleriyle, paranoid bir hâlde insanın bütün karanlık yüzey ve satıh altlarını, neredeyse insanın insana muhakkak bir kötülükte bulunması gerektiğini, dolayısıyla da mutluluğun bu dünyada hiç erişilemeyeceğini vurgulayarak koyu gri bir tablo çizerler.

### **Yeni Türk Sinemasında Karamsarlık**

Yeşilçam'ın "mutlu son"la nihayetlenen örnekleri, kimi yönetmenlerin gerçekliği farklı bir şekilde yorumlamalarıyla karamsar, bugulu bir anlatımın yapıtaşlarını kuracaktır. "Toplumsal Gerçekçilik"le başlayan, insanın, insanın kuyusunu kazan bir varlık olarak temsili eğilimi, "Devrimci Sinema"yla üst bir aşamaya taşınır. Yılmaz Güney-sonrası yönetmenler olarak görebileceğimiz son kuşak Yeni Türk Sineması yönetmenlerinin



*Vadim O Kadar Yeşildi ki*, John Ford, 1941

perdedeki dünyası, mutsuzluğun gitgide katmerleşmeye başladığı söylem ve anlatımlarla örülü bir görselliktedir. Değişik örnekleriyle gördüğümüz Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, üçleme sonrası Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Serdar Akar, Özer Kızıltan, Özcan Alper, kimi unsurlarıyla Derviş Zaim'in sinemaları insanın insana kötülük yapma potansiyelinden mütevellit umutsuzluk, kırıklık, çözümsüzlük, çaresizlik, karamsarlık duygularıyla sabit fasit bir daire içinde alacakaranlık bir dünya sunarlar. Son SİYAD ödülleri de adeta bu dünyayı/dünyaları teyit eder. Böylece sinema yazarlarımızın dahi benzer bir zeminde, hemen hemen aynı ruh hâliyle sinemamıza yaklaştıklarını söyleyebiliriz. Oysa aşkinci bir bakışla, yönetmenlerimizin kuru bir mutluluk resmi değil ama en azından umuda ait ve insanın olumlu ve yapıcı insani hasletlerinin fitri bir şekilde ele alındığı, en zor durumlarda dahi bir mum ışığı ihtimalinin bulunabileceğini işleyebilecekleri bir düzlemi gözetebileceklerini düşleyip öngörebiliriz.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



## DOSYA

# YÜZLERCE GİZLİ DÜNYADAN BAZILARI

CİHAN AKTAŞ

ÇAĞIMIZIN EN ETKİLİ KÜLTÜREL ETKİLEŞİM KANALI OLAN SİNEMA, BİR TOPLUMUN DERİNLİKLERİNİ BAZEN PUSLU BİR AYNA, BAZEN İSE BİR VİTRAY PENCERE GİBİ YANSITTIYOR. YÖNETMENİN MURADI VE ALGILARINA GÖRE, VERİLİ OLANLA MUHAYYEL OLAN ARASINDAKİ GERİLİM FARKLI YÜZLERİYLE ULAŞIYOR SEYİRCİYE.



*Altın ve Bakır, (Telâ ve Mes) Hümayun Esadiyan, 2010*

*Gönlüm beden ve ruhun sırrını bilir  
Sanmayasın ecel bize ağır gelir  
Bir dünya kaybolmuş gözümde ne gam  
İçimde hâlâ yüzlerce dünya gizlidir...<sup>1</sup>*

Filistinli şehit karikatür sanatçısı Naci el-Ali bir konuşmasında, kendisini en çok korkutan duygunun yeis olduğunu söylemişti. Filistinli sanatçı, içinden geçtiği yenilgi yıllarında bu ağır duygunun kuşatmasına Hanzala ikonunu gerçekleştirerek direnmıştır. Belki de asıl içine düşülen yeiste oluşmaktadır yenilgi. Dini düşünce önemli ölçüde iyimserliğe dayanır. Dünyanın neyse o şekilde kabulü, oluş içinde ve farklılıklarıyla birlikte kabulü, bir kurtuluş yolu olduğuna da inandırır yolda olan kişiyi. Görüşümüzün gezindiği alanlar

1. Muhammed İkbâl, *Lale-i Tur*, Cev. Murat Sürmen, (İstanbul: Bakis Yayınları, 2008 ).

da seçtiklerimize önceden hazırlansak da bir ışık kırılmasına, ay tutulmasına, elektrik kesintisine denk düşebilir konukluğumuz. Bizi şaşırtan sahneler, hazırlıklı olmadıklarımız; asıl onlar olacaktır olgunlaşmamızı sağlayan.

Çağımızın en etkili kültürel etkileşim kanalı olan sinema, bir toplumun derinliklerini bazen puslu bir ayna, bazen ise bir vitray pencere gibi yansıtıyor. Yönetmenin muradı ve algılarına göre, verili olanla muhayyel olan arasındaki gerilim farklı yüzleriyle ulaşıyor seyirciye. Geleneksel toplumların sineması ise, özellikle modern bir sanatın/teknikğin gerek aydın bilinçlerinde açılan yaraları, gerekse de modernleşmeyi en sağlıksız yollarla benimseyen kitlelerin hayatlarında oluşan buhranları yeni bir dille ifadenin güçlüklerle dolu, aynı zamanda cazibeli yolculuğu demek.





*Daire, (Dayereh) Cafer Penahi, 2000*

Devrimden sonra gelişerek bir dalga oluşturmayı başaran İran sineması, bu bağlamda incelenmeye değer pek çok çarpıcı örnek sunuyor.

Yeni İran sinemasının en başında belirlenmiş ilkeler vardı, estetik, iyilik, hakikat arayışı, mükemmellik ideali gibi kavramlarla şekillenen. Bununla birlikte entelektüel sinemaya verilen önemin bir sonucu, bu alanda deneysel filmlere geniş bir yer açılması olmuştur. Modernizmle geleneksellik arasında bir varoluş alanı kurmaya çalışan entelektüellerin fikir çilelerini ya da dava adamlarının hayal kırıklıklarından kaynaklanan ızdıraplarını konu alan filmler üzerine düşünmeye başladığımızda, aklımıza gelen ilk isimler Daryuş Mehrcuyi, Cafer Penahi, Rahşan Beni İtimat ve Muhsin Mahmelbaf olacaktır.

Yeis ya da umutsuzluk, yeni İran sinemasının bir özelliği olmamalıydı. Şu var ki sinema alanının özgürlükçü yapısı, bu alandaki tasarıları şaşırtan örneklerle açılmıştır. Kısıtlamalara maruz kalan öteki sanat alanların-

dan kaynaklanan göçün de etkisiyle sanatsal enerji sinema alanında temayüz etti.

80'li yıllarda İslami bir geçmişten gelen yönetmenlerin deneysel dönemini yansıtan filmlerde umut, belirgin bir tema olarak ileriye çıkar. Hayat sizi ne kadar daraltırsa daraltsın, bir yerlerde esenliğe doğru açılacak bir kapı, bir pencere vardır. Genç yönetmenler kısmen yeni gerçekçi İtalyan sinemasının, kısmen de varoluşçu sanatın izlerini taşıyan, tasavvufi temaların leitmotif olarak belirlediği filmleriyle dikkat çekmeye başladı. O yıllarda *Koşucu (Devende, 1985/ Emir Nadiri)*, *Soğuk Yollar (Caddehai Serd, 1985/Cafer Cozani)* gibi İran filmlerinin uluslararası festivallerde kazandığı başarıyı, dönemin Farabi Enstitüsü Yabancı Festivaller Bölümü Müdürü Alırıza Şeca Nuri, "Coşku kıvılcımları dönemi" diye adlandırıyor.

Geçen yollar içinde politik dalgalarla etkileşim hâlinde sırayla "dini", "devrimci", giderek "irfani", hatta "mânâ sineması" ismiyle tanınan, son olarak da Ahmedinejat döneminde "Hakikat ve adalet sineması" olarak adlandırılmaya başlanan sinema, bütün eğilimler içinde sinemayı ileriye ve kuruluş amacına taşıyan anaakım olarak görülür. Bu sinemanın seyircide olumsuz, yıkıcı duygulara sevk eden, tahripkâr ve insanın maneviyatını çökertecek temaların karşısında, bir anlam arayışının değerine ve iyiliğe inancı pekiştiren, insanın insana (Allah'a, yaradılışa, evrene) yönelik duygularını da müspet bir şekilde derinleştiren bir özü ve muhtevası olması beklenir sinema yönetimleri tarafından.

Sinema yönetiminin zaman zaman koyulan sansürü, senaryolara kısıtlanma getirirse de aykırı yönetmenler meramlarını anlatmanın bir yolunu bulacaklardır. 90'lı yıllardan itibaren İran atmosferinde giderek daraldıklarını duyan ve temsil ya da katılım, fikirlerin beyanı gibi konularda sıkıntı yaşayan yönetmenler, eleştirilerini metaforik, bazen de açık bir şekilde ifade ediyorlar. Açık bir dille eleştirilerin dile getirildiği filmler çoğu kez gösterime sokulmuyor.

Bu konuda ismi en çok geçen yönetmen sanırım Cafer Penahi'dir. Penahi, İran sinemasının "İslâmi" duyarlıkla buluşmayan sol-liberal eğilimli çizgisinin süreğinde değerlendirilebilecek bir yönetmen. Yeni sinemaya ayrıcalık kazandıran bir takım nitelikleri onun filmlerinde de görmek mümkün. Hayatın ince ayrıntıları, çocuk bakışının derinliği, tabiatın öğrenme, sıradan insanın sürprizleri... Bunlara karşılık pek çok İranlı sinemacının filmlerinde karşınıza çıkabilecek geleneksel sürekliliğe veya geleneğin sunduğu imkânlarla göndermede bulunan figür ve temalara pek rastlanmaz onun filmlerinde. Pek çok yönetmenin sinemasında beliren -vitray pencere gibi- geleneksel hayatların derinliğine göndermede bulunan metaforik figürler Penahi'nin filmlerinde öne çıkmaz.

Penahi ayrıca yeni kuşak sinemacılar içinde en fazla politize olan yönetmen. 12 Haziran 2009 seçimlerinden sonra reformistlere yönelik baskıları konu alan faaliyetleri nedeniyle bir ara tutuklandı ve yüksek bir kefaletle serbest bırakıldı. Ülkesindeki si-

---

**Modernizmle geleneksellik arasında bir varoluş alanı kurmaya çalışan entelektüellerin fikir çilelerini ya da dava adamlarının hayal kırıklıklarından kaynaklanan ızdıraplarını konu alan filmler üzerine düşünmeye başladığımızda, aklımıza gelen ilk isimler Daryuş Mehrcuyi, Cafer Penahi, Rahşan Beni İtimat ve Muhsin Mahmelbaf olacaktır.**

---

yasal atmosferle ilgili sıkıntıları sinemasına da yansıyor ve Penahi, meselâ *Kırmızı Altın* (*Talaye Sorkh*, 2003) filminde bir savaş gazisini, öncelikle ister istemez toplum ve devlet tarafından yeterince desteklenmediği için karanlık işlere tevessül eden bir tip olarak resmetmeyi yeğliyor.

Penahi'nin ufkunda insanlar çare arayışına izin vermeyen bir kısır döngünün mahkûmu olarak görünür. *Daire* (*Dayereh*, 2000) filminin kadın kahramanları, Nevval el-Saadavi'nin *Sıfır Noktasındaki Kadın*'inin kahramanı gibi, kurtuluş için ne kadar çırpınırlarsa çırpınsınlar, toplumun vurduğu damgaya kanunların engelleri de eklendiğinde, başladıkları noktaya geri dönerler kurtuluş için sürdürdükleri zorlu koşunun ardından. Ne bir acı sıçraması, ne de mucize beklenilebilir. Kötülüğün alanında düşmek burada kişilerin elinde olmayan bir kader olarak belirir; kadın olmanın hayata geride başlama sebebi olarak anlaşıldığı bir siyah iklimde sürer gider. Koca şehirde hapisten kaçan kadınların sığınacağı bir köşe bulunamaz. Evine dönmek isteyen



*Altın ve Bakır, (Tela ve Mes) Humayun Esadiyan, 2010*

için terminalde bilet almak bile tehlikeleri olan bir girişimdir. Hapishanede hamile kalmış kadın için de bütün yollar hapishaneye çıkacaktır. Damgalı kadını koruyacak en iyi sığınak ancak hapishanedir İran'da. Üstelik bu alanda yaşanan çıkmaz da sanki sadece İran'a özgüdür; siyah çarşaf vurgusu ile bu yargı seyirciye iletilir. Suçları nedir bu kadınların, bilmiyoruz. Yönetmen bize onların bir suçun değil yoksunlukların ve cehaletin kurbanı olduklarını anlatmak istiyor. İranlı alt sınıftan yoksul kadınlar için suçun hayatın hangi köşesinde pusu kurduğunu ayırt etmek olanaksızdır adeta. Kaçak kadınlar ister istemez hapishaneye dönerken, açık alanları da kaplar yönetmenin umutsuzluğu. Düşkün kadının önü alınamaz bir şekilde düşmeye devam edeceğini bildiren ses ağular yüreğimizi.

Mecid Mecidi olsaydı, o kadına başka bir kapı açmanın bir yolunu arardı. Vitray pencerede kırılan ışığın açtığı yollarda türlü ihtimaller görünürdü kendini çıkmaz içinde hisseden kişiye.

İran sinemasını belirleyen ana dalgayı, güncel siyasete bağımlı olmayı reddeden, buna karşılık dini devrimin bu perspektifi sunduğuna inanarak siyasal yorum ve eleştirilerde bulunmaya da devam eden yönetmenlerin eserleri oluşturuyor. Devrime katılan insanlar bir şekilde bedel ödedikleri bir devrimin kendilerinde oluşturduğu coşku gibi, hayal kırıklıklarını da farklı açılardan dillendiriyorlar yıllardır. İslâmcı geçmişe sahip bir yönetmen olan Kemal Tebrizi *Kertenkele* (*Marmelak*, 2007) isimli filminde din adamlarının toplumdan tecrit edilmişliğini eleştirdi ve filmi gösterime girmişken kaldırıldı. İslâmcı



geçmişten gelen bir diğer yönetmen olan Muhsin Mahmelbaf da *İyilerin Düğünü* (*Eru-siyi Huban*, 1989) isimli filminde devrimi savaş yıllarında canları pahasına savunanlarla, devrimin kendilerine sağladığı güveni kişisel çıkarlar için kullananlar arasındaki anlayış uçurumunu anlattı.

Mecid Mecidi, hayatın sanatsal yorumunda vitray pencerenin imkânlarına inanan bir yönetmen. Yoksulluğun, kanunlardaki kimi problemlerin ve toplumsal gelişmeye rağmen hükmünü sürdürmekte ısrar eden tabuların varlığına karşılık kişinin her şekilde bir açık kapı, kurtuluş kapısı bulacağına dair inancını filmlerinde işlemeye devam ediyor.

Sabır, tahammül, diğerkâmlık, hastaya gösterilen itina, kendini eleştirme cesareti... Bu temaları işleyen bir örnek, Hümayun Esadiyan'ın yönettiği 2010 yapımı *Altın ve Bakır* (*Tela ve Mes*). Aile hayatının evin reisi olan erkeğin öğrencilik hayatı üzerinden biçimlendiği bir düzen düşünün. Zehra tam anlamıyla saçını süpürge ederek koruyor bu düzeni ki kocası Ali Rıza, ahlâk alanında sürdürdüğü medrese eğitimi tamama erdirsin. Bir gün Zehra'nın MS hastalığına yakalandığı anlaşılıyor. Bütün düzen sarsılsa da aile ne dağılıyor, ne de yeise teslim oluyor. Öğrenci Ali Rıza, aynı zamanda evin düzeninin ve hasta karısının bakımını üstleniyor. Bu da bir öğrenciliktir ve "ahlâk" alanında eğitimi sürdüren Ali Rıza için teorinin hayatla sınanmasıdır. O, her şeyin kaosa dönüştüğü dönemde yeni sorumluluklar üstlenerek olumlu bir tecrü-

be sergiler. Zehra ile aralarındaki iletişim, rolleri yakından tanımayla daha anlayışlı bir boyut kazanırken, Ali Rıza ona duyduğu, yüreğinde saklıyken belki tam olarak farkına varmadığı aşkı dile getirmeye başlar.

Başka türlü olamaz mıydı diye geliyor aklına insanın. Ali Rıza onca önemseydiği öğrencilik hayatını kesintiye uğratan hastalığın zorluklarından yıldığını göstermez miydi bir yerde, bir sözle olmasa da bir bakışla? Esadiyan, filmini ayrıntıdan bütüne götüren bir bakışla çekmeye çalıştığını söylüyor. İstiyor ki seyirci herhangi bir sahne için, gerçek hayatta mümkün değil bu, diyemesin. İran toplumunu tanıyanlar, Ali Rıza karakterinin inandırıcı olmadığını düşünmezler. Kahramanımız taşra kökenli, harama bakmaktan sakınan, en büyük amacı ahlâk alanındaki eğitimi geliştirmek olan bir öğrencidir. Dolayısıyla eğitim alanında zorlanmasına karşılık karısına karşı gösterdiği sabır ve fedakârlık inandırıcılıktan uzak görünmez bize.

Hastalık sahnelerinin bir yılgınlık hâlinde bakışları ele geçirememiş olması ne imkânsızdır ne de şaşırtıcı. Umut, tıpkı kahramanlık için olduğu gibi, dünyayı geri çevirme şartına bağlı olmadan, zorlukların üstesinden gelmeyi olağan gösteren -vitray- pencerede dalgalanır. Gün ışığı değiştirir pencerenin resimlerini; azaltır, çoğaltır. Duruşunuza bağlıdır resimlerin keşfi; elbette o resimlerin varlığına duyduğunuz güvene de...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



## DOSYA

# BİR FİLMİN

# ÇAĞRIŞTIRDIKLARI:

# HANEKE VE

# *YEDİNCİ KITA*

**AHMET ÇORAK**

ŞEHİRDE YASAYAN İNSANLAR NEDEN GİDEREK DAHA FAZLA BİRBİRLERİNDEN UZAKLAŞIP, DUYGUSUZLAŞIR? HANEKE'NİN DEYİMİYLE DUYGULARI BUZ TUTMAYA BAŞLAR. SORUN ŞEHİRDE MİDİR? MUHTEMELEN DEĞİL, ÇÜNKÜ ŞEHİR BİNLERCE YILDIR İNSANLIĞA EŞLİK EDİYOR.



1942 doğumlu Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, filmlerinde “Batılı insanın soğukluğu”nu teşhir etmeyi amaçlar; bu soğukluğun ortasında neşvünema bulan anlamsızlığı ve bu anlamsızlığın ortasında çırpınan Batılı insanı. Buna “buzlanma” (glaciation) ismini verir ve bu doğrultuda üç film çeker: “Kent Üçlemesi”<sup>1</sup>. Viyana Üniversitesi’nde psikoloji ve felsefe eğitimi alan yönetmen, diğer meslektaşlarından farklı olarak insanı uyutmaktan ziyade uyarımayı seçiyor. Bunun için de seyirciyi mümkün olduğu kadar rahatsız etmeyi amaçlıyor. Sinemaya hoşça vakit geçirmek için giden insanların seçeceği türden bir yönetmen değil.

1. Yedinci Kıta (Der siebente kontinent, 1989), Benny'nin Videosu (Benny's Video, 1992) ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (71 fragmente einer chronologie des zufalls, 1994)'ndan oluşan üçleme, kentli orta sınıfın anlamsızlık batağında çırpınışını ele alır.

Haneke, akranı olan hemşerileri gibi filmlerini hem yazıp hem yönetiyor. *Yedinci Kıta*, onun ilk sinema filmi. Haneke filmlerinde birey ve toplum yaşamına dair tahrik edici eleştiriler yöneltir, hiçbir hazır reçete sunmaz.

Avusturya'nın en çok saygı duyulan ve en aykırı yönetmeni, “Buzlanma Üçlüsü” de denen filmlerinin ilkinde “konformizmin bedeli”ni ve “zihinsel bölünüşün” insanı nerele getirebileceğini anlatmak istemiş. *Yedinci Kıta*, bütün fakir ulusların gıpta ile bakacağı Batılı şehirli orta sınıfın (burjuvanın), kusursuzca düzenli yaşantısını bir “tavuk kümesi” gibi göstermeyi başarmıştır. Uzun uzadıya gösterilen kahvaltı sahneleri ile bu sınıfın yemlenme saatini gözümüze sokmaktadır adeta. Yemlerin çeşitliliği ve kalitesi bütün aç ulusların gözünü kamaştıracak ölçüdedir.



**Batı toplumlarını saran “meta fetişizmi” merkeplerin burnuna havuç tutmaya benzeyen bir etki oluşturmuştur. Bu sayede, sistemin basit bir çarkı hâline gelmiş ve ancak bu sisteme katkısı derecesinde değerlendirilen, en nihayet bu katkı ile tanımlanan, yani giderek kendi “anlam” bağlarından soyutlanmaya başlayan eğitilmiş orta sınıf insanının trajedisi bu.**

Batı toplumlarını saran “meta fetişizmi” merkeplerin burnuna havuç tutmaya benzeyen bir etki oluşturmuştur. Bu sayede, sistemin basit bir çarkı hâline gelmiş ve ancak bu sisteme katkısı derecesinde değerlendirilen, en nihayet bu katkı ile tanımlanan, yani giderek kendi “anlam” bağlarından soyutlanmaya başlayan eğitilmiş orta sınıf insanının trajedisi bu. Sistem, insanları kolay yönetebilmek için önce aşırı “bireyselleştirmek” (individualization) zorundadır; daha sonra da onun “bireyleşmesini” (individuation) yok etmek. Aşırı bireyselleştirmek, onun sistem dışındaki kaynaklarla olan bağlarını (aile, büyük aile, küçük grup, ırk, inanç, ideoloji, vs.) kopararak “kaynaşma” yetisini törpülemek için, bireyleşmesini tersine çevirmek (deindividuation; kimlik kaybı, anonimite) ise bu kez onun şahsiyetini (kimliğini) törpüleyerek üretimdeki verimini korumak için gereklidir. Ancak bireyin bu “kimlik kaybı”, geleneksel toplumlardaki gibi büyük grup içinde sıcak bir kaynaşma yoluyla değil, daha farklı, modern

ve daha soğuk bir biçimde gerçekleşir; buna aslında bir çeşit gizli faşizm gözüyle bakabiliriz. İlk kimliksizleştirme çeşidi umutsuzluğu barındırmaz, ama ikincisine zorunlu bir biçimde eşlik eder. Bireyleşmenin sona ermesi, yani “varoluşsal atalet”in doğal sonucu olan ve sanayileşmiş Batı Avrupa ülkelerini kasıp kavuran bireysel bunalıma ilâç olarak, sistem tarafından kısa süreli hazza dayalı motivasyonlar, bir anlam arayışının çok uzağında bulunan çeşitli hobiler ve günübirlik ilişkiler tasarlanmıştır.

### **Varoluşsal İntihardan Fiziksel İntihara**

Filmde inisiyatifi elinden alınmış, kendisinden beklenenler dışında hiçbir edimi olmayan, yani varoluşsal olarak “çoktan ölmüş” bir aile ele alınmıştır. “Varoluşsal intihar”ın fiziksel intihara dönüşüm süreci anlatılırken, varoluşsal ölümün can sıkıcılığı seyirciye iyiden iyiye iletilir. Haneke’nin anlatımına alışık olmayan seyirciler filmin izlenmesi esnasında sinir krizi geçirebilir.

Ev, araba, bilgisayar, cep telefonu, fotoğraf makinesi, play station ve daha kalitelisi, daha hızlısı, daha kapasitelisi, daha yenisi derken, adımıza ihtiyaç üreten sistemin önümüze döşediği yollardan kararlı, sabit adımlarla ve coşkuyla çıkarken, bu basamakların bitmesiyle coşkimuzun da, yaşam enerjimizin de sonuna gelebileceğimize dair o meş’um öngörünün gerçekleşmesi değil midir, refah toplumlarında intihar oranlarının yüksek olmasının sebebi?

İntihar oranları son iki on yıl içinde katlanmış ve gençler bugüne kadar hiç olmadığı kadar intiharı seçmeye başlamış durumda. Bu oldukça kaygı uyandıran bir gelişme.<sup>2</sup>

Haneke, filmde metafor olarak “tavuk kümesi”ni değil “akvaryum”u kullanmış. Ancak akvaryum, üretim-sömürü ilişkisini açıkçası yeterince eğretileremez. Sadece sistem içinde “hapsolunmuşluğu” remz eder. Bu hapsolunmuşluk mutlak bir “umutsuzluğu” barındırır. Çünkü akvaryum dışında hayat mümkün değildir. Bu nedenle filmde akvaryumun kırılma sahnesi, kritik sahnelerden biridir. Bu çarkı durdurmak, bu sistemden çıkmak, çırpına çırpına ölmek demektir. Gerçeğin yüzü bu kadar acımasız, yalın ve soğuktur. Bu nedenle insanların çoğu, bu sonu tercih etmezler. Filmdeki aile üyeleri bu “sistemden çıkma kararı”ni verdiklerinde ölümden başka çarelerinin olmadığını düşünürler. Ama bu gerçek, pek yalın olarak akvaryumun kırılma sahnesinde yüzlerine vurulur. Haneke, her bir balığın ölmesine uzun uzadıya yer vermiştir. Çünkü akvaryumdan çıkış ve bunun sonucunda gelen kaçınılmaz ölüm, ailenin aldığı kararın adeta simülasyon uygulamasıdır; orada ölen balıklar değil aile bireyleridir.

Babanın cümlelerinde ailenin en genç üyesi olan küçük çocuğun, ailenin kararını onayladığına dair bir ifade duyuyoruz.

2. Uzun süre Sovyet ateizminin hüküm sürdüğü ülkelerin intiharda dünya şampiyonu olması [Litvanya (42), Rusya (40), Beyaz Rusya (35), Estonya (29), Kazakistan (28), Ukrayna (26), Macaristan (27)] ile İslâm ülkelerinde bu oranın sıfır veya sıfıra çok yakın olması [İran (2), Kuveyt, (2), Mısır (0), Ürdün (0)] inanc ile intihar arasındaki bağlantıya dikkati çekiyor.

Bu yaştaki bir çocuğun bu kararı anlama ihtimalinin bile bulunmaması, akvaryumun kırılma sahnesinde net olarak ortaya çıkıyor. Çocuğun, akvaryumun kırılmasına gösterdiği tepki, aslında ailenin aldığı kararı reddetmesinin bir remzidir. Çünkü o yaştaki bir dimağda “umutsuzluk” ve “intihar” düşünceleri barınmaz. Ancak intihar eden ana-babaların, önce çocuklarını öldürmelerine de az rastlanmaz. Kendilerinin terk ettiği bu soğuklukta, çocuklarını terk etmeye gönülleri razı olmaz, onları da birlikte götürmeyi tercih ederler. Filmde ebeveyn, çocuklarının verilen kararı anladığı ve onayladığına dair bir rasyonalizasyon yapmak zorunda kalmıştır.

### **Mekanikleşmiş Hayat, Şizoid Bireyler**

Filmin vurguladığı diğer önemli bir konu da refah toplumlarında ilişkilerin giderek mekanikleşmesi ve hem aile içinde hem de toplumda “şizoid”<sup>3</sup>in artmasıdır. Özellikle Endüstri Devrimi’ni en erken gerçekleştiren İngiliz toplumunda şizoidin süratle büyüdüğünü deneyimli psikoterapistler ifade ediyorlar. Filmdeki araba yıkama sahneleri şizoid aile vurgusunun arttığı sahnelerdir. Araba yıkama sahnelerinde aparatların mekanik işleyişine filmde fazlaca vurgu yapılması, “ilişkilerin mekanikleşmesi”ne de bir göndermedir.

3. Şizoid, gündelik hayatında, dış dünyada, duygusal ve yakın ilişkilere giremeyen, karşısındakinin duygularını metabolize edemeyen, bütün hayatı karşısındakiler ile arasındaki mesafeyi ölçerek ayarlamaya ve onu koruma çabası içinde geçen, hayat ile anlam bağıni yeterince kuramayan bir bireydir.

Filmde Haneke insan yüzlerinden ziyade nesnelere gösterir. Bu, özellikle başlangıçtaki ev sahnelerinde daha belirgindir. Sanki oyuncuların yüzü (kimliği) yoktur. Sanki başrolde olanlar nesnelermiş gibi veya böylesi bir tarz-ı hayatta nesnelere de artık “nesneleşmiş insan yüzleri”<sup>4</sup> kadar önemli olduğunu vurgulamak istemiş gibi. İnsanlar arası ilişkilerde duygunun giderek içe çekilmesi, bir çeşit “duygusal buzlanma” yaşanması şizoid yapılar da sık görülür. Bu karakter yapısına uygun olarak filmdeki mektuplarda duygulara hemen hiç yer verilmemiştir. Aile adeta kendi fiziksel durumu hakkında ebeveyn rapor vermektedir sadece. Duygular içe çekildikçe dış gerçeklik (ve anlam) vurgusunu yitirir ve iç gerçeklik daha ön plâna çıkmaya başlar. Dış gerçeklik (dolayısıyla ilişkiler) daha silik ve anlamsız, iç gerçeklik daha renkli ve parlak, yani sanki daha gerçektir. Üçlemenin diğer filminde Beny’nin söylediği gibi “Dış dünyaya bir ekrandan bakmak daha sahici gibi.” Bu filmde Beny, acaba nasıl oluyor diye sırf merakından bir kızı öldürür. ABD’de yakalanan bir seri katil de, öldürdüğü insanların cesetlerinin yanına uzanmaktadır (cinsellik olmaksızın). Bu hâl, katilin insanlardan çok uzak olan dış

4. İnsan vücudunda ancak yüz, onun kişiliğinin, kimliğinin, kendiliğinin bir temsilcisi olabilir. Yüz adeta “res cogitans”ın, geri kalan (görünen) azalar ise “res extensa”nın alanına girer. Duygudan arınmış yüzler vardır; artık seylemişlerdir. Seyleme (reification), insanın, insani tarzda değil, seylemin kanunlarına uygun davranmaya doğru dönüşmesi ile ortaya çıkar ve kapitalist üretim biçiminde had safhaya varır. Böyle bir toplumda, plânlı, toplumu bir fabrikanın bant sistemini dizayn edercesine plânlı. Yani üretim araçları toplumsal ontolojinin yerine geçer. Böyle bir toplumda (!) tüm bireyler (!) üreten/üretile metalara dönüşmüştür (reification). Filme mekân olarak da yüzü (kimliği) olmayan, yabancılaşmış bir endüstri kenti, Linz seçilmiştir.

gerçekliğinin aksine, kendi iç dünyasında onlara yakınlaşabilmek için ne büyük bir özlem içinde olduğunu, ama bunu dış dünyada bir türlü başaramayışını, ancak ölü bir insanla yan yana uzanmayı başarabildiğini bize gösteriyor. Beny de bütün vaktini kapalı bir odada, monitörlerin karşısında geçirmekte, dış dünyaya genellikle “soğuk bir ekranın arkasından” bakmayı tercih etmektedir.<sup>5</sup> Böylece kendisini korkutan sıcak ilişkilerden uzak, insanlara kendi kontrolü altındaki bir mesafeden bakabilmektedir.

“Yüzünü yitiren insanlar” a benzeyen yerler de vardır. Onlar da yüzlerini (kimliklerini) yitirmişlerdir. Onlar artık “mekân” olarak adlandırılmaya layık değillerdir; bu yüzden belki onlara *lâ-mekân* diyebiliriz. Otoyollar, dinlenme tesisleri, hipermarketler, otel odaları, ATM kulüpleri, bekleme salonları, trenler, uçaklar vs. İnsan umutsuzca buralara anlam izafe etmeye çalışır, oysa buralar “isimsizliğin”, kimiksizliğin yerleridir; orada herkesin ismi aynıdır: yolcu, müşteri, kullanıcı, seyirci vs. Geleneksel insanın yolu pek nadiren düşerdi buralara, ama modern insanın neredeyse ömrü buralarda geçmekle kalmıyor, evi bile giderek böyle bir yere, “isimsiz bir mekân” a, yani *lâ-mekâna* dönüşüyor. İnsan da bu dönüşüm nispetinde yersiz, yurtsuz, evsiz, vatansız, isimsiz, kimiksiz bir nesneye dönüşüyor. İnsanın ve mekânın, paralel olarak insan ve mekân olmaktan çıktığı toplumlarda şizoidler yollarını daha fazla kaybedeceklerdir, çünkü onların

5. Örneğin fotoğrafçılık şizoid hastaların gözde uğraşlarından biridir.





zaten nesnelere anlam izafe etme ve bu yolla hayata tutunma sorunları vardır.

Haneke'nin araba yıkama sahneleri bireyin rutin içinde kayboluşunu, bireyin hayatının tümüyle rutine dönüşmesini, dolayısıyla birey olmaktan çıkışını (deindividuation) da anlatmaktadır. Kendisi de, çevresinde dönen mekanik ilişkiler ağının mekanik bir ögesine dönüşmüş durumdadır. Bu "anonymlik", bu isimsizlik, intihara kadar varan sinirsel buhranların kaynağıdır.

Toplu intiharı tercih eden ailenin yaşlı ana-babası filmin sonunda olanlara inanmıyor ve "inkâr" yoluna gidiyor. Polise bunun bir cinayet olduğunu ifade ediyorlar. Aslında bu inkâr, sistemi oluşturan insanların her dem ihtiyaç duydukları ve anlamsız yaşantılarını sürdürebilmek için sürekli kullanmak zorunda oldukları aynı ilkel savunma mekanizmasıdır ve kendi kültürümüzde "gaflet" terimiyle özetlenir.

### **Hatıraların Yok Oluşu ve Acı**

Tümüyle fiziksel ihtiyaçlar ve fiziksel korunma üzerine inşa edilen bir tarz-ı hayatın, Maslow'un "ihtiyaçlar piramidi"nde yükselmesi, demek ki, doğal bir süreç değildir. Kimi yaşamlar daha erken dönemlere saplanır ve yukarıya tırmanamaz. Kendisini, kendi varlığını aşan bir bütünün parçası olarak idrak edemez. Kültürün bu saplanmada rolü oldukça büyüktür. Kimi kültürler, piramidin üst katlarına çıkışı kolaylaştırır, kimi kültürlerse ket vurur. Sistem ise üretime engel olacak kaynaşmalara hoş gözle bakmaz.

Haneke tavuk kümesi (veya akvaryum) metaforunu abartıyor; son demlerinde iletişimsizliği seçerek telefonu açık bırakan aileyi, telefon görevlileri derhâl gelerek uyarıyorlar: "Bunu yapmaya hakkınız yok." Ailenin intiharını onaylamayan seyirciler bile burada baba ile empati kurarak onun sıkıntısını hissediyorlar. Haneke bu sahnede seyirciden,



sistemin bu “talepkâr” ve “müdahaleci” tutumunu protesto etmesini bekliyor.

Filmin sonuna doğru Haneke'nin vurgusu şiddetleniyor. Tüm aile elbirliği ile geçmişlerini yok etmeye başlıyor. Aslında anlamsızlık batağına düşmüş bir aile gerçekten bunu önemser miydi bilmiyoruz. Onlar göçtükten sonra kendilerinin anılması, resimlerine bakılması umurlarında olur muydu? Bu sanki Haneke'nin aşırı bir gayreti gibi görünüyor. Aileden değil, Haneke'den kaynaklanan reaksiyoner bir davranış sanki; bir intikam biçimi. Aileye ait tüm resimler, müsveddeler, mobilyalar, giysiler, duyarsız bir ifadeyle yok edilir. Ama seyirci kendisini rahatsız eden bir “şiddet” algılar bu sahnelerde. Belki de kendi “dokunulmazlar”ına dokunulduğu içindir bu rahatsızlık algısı.

Şizoid birey kendi yaşantısına gerçek ke-ment atamaz, “mıs gibi” yaşar. Nesnelere/şahıslarla “anlam bağı”nı kuramaz. Bu nedenle zihninde kalan hatıralar da azdır zaten. Bu hatıraların kalıntıları olan esya da onun için fazla bir anlam ifade etmez. Sevdiğini/sevmediğini gerçekten hissetmez, sevmesi/sevmemesi gerektiğini düşünerek ilişkilerini “ayarlar”. Bu nedenle geçmişi silip atması genellikle kolaydır. Hatta yaşamı boyunca bunu farkında olmadan birkaç kez yapmıştır.

Ne açlık ne de fiziksel acı, en çok “umutsuzluk” insanı “intihar”a sürükler. Film, Goebbels'in İkinci Büyük Savaş'ın sonunda eşi ve altı çocuğuyla birlikte filmdekine benzer bir biçimde zehir içerek intihar etmesini hatırlatıyor. Goebbels ve ailesi için artık kendi anlam örüntülerini uygulayacakları bir dünya kalmamıştı. Sadece

yaşanacak büyük acılar kalmıştı onlar için. Filmdeki aile de, sureta onlardan ne kadar farklı olursa olsun, geliştiremedikleri bir anlam dizgesinin yokluğu ve anlamsız bir hayatı yaşamak zorunda kalışlarından kaynaklanan büyük bir acıyla benzer bir sona sürüklenmiş olmalı. Şizoid hastalar duygudan yoksun gibi görünse de, içlerindeki derin yaradan kaynaklanan büyük bir acıdan bahsedebilirler. Üstelik bilinçdışı ve büyük bir “öfke”, bu yaranın üzerinde gezinerek bu acıyı daha da artırır.

Haneke sık sık “yakın çekim”lerle bu aileyi zum yapar. Yakın çekimler bireyin bütünlüğünü bozar ve onu vücut parçalarından ibaretmiş gibi gösterir. Hayatından anlamın çekip gittiği kişiler, zaman zaman kendilerini “vücut parçaları”ndan ibaretmiş gibi görmeye başlar. Bu, “kendilik” adı verilen gestaltın, bütünleme fonksiyonunu icra edemediğini ve dağılmaya başladığını gösterir. Zum yaptığı şahsın, insanlıktan uzaklaştığını, şeyleştirdiğini hissettirmek istemiş olmalı Haneke. Ayrıca yakın çekimler, bu aileyi sanki mikroskop altına alarak “tahlil” ediyor izlenimi de veriyor.

Filmin eklemleri bir yapısı olduğundan bahsedilemez; “doğrusal bir anlatım”ı da yok. Öyle ki filmin tatmin edici bir özetini yapmak imkânsız gibi. Filmin “antipsikolojik” karakteri üzerinde de durulmalı. Yani bu yazıda yaptığımızın tersine, aslında Haneke bize “psikolojik tahlil” yapabilmemiz için hiçbir ipucu vermemeye çalışıyor. Boşlukları seyircinin doldurmasını istiyor. Se-

yirciyi, Holivud filmlerindeki gibi duygusal bir bombardımana tutmanın tam tersine, sahnelerdeki duygulanım azlığı, seyircinin kendi duygularını karakterlere projekte etme imkânı sağlıyor. Yani karakterler adeta yarım bırakılarak, bunu seyircinin tamamlaması istenmiş. Seyirciden istenen bu çalışma, Holivud pasifliğine alışmış olanlar için dayanılmaz ölçüdedir. Böylece seyircinin aktif olarak oyuna dâhil olduğu, karakterleri kısmen belirlediği ve asıl önemlisi kendisinin bir parçasının “aktif olarak sahnede” olduğu bir durum oluşturulmuştur.

Şehirde yaşayan insanlar neden giderek daha fazla birbirlerinden uzaklaşıp, duygusuzlaşır? Haneke’nin deyişiyle duyguları buz tutmaya başlar. Sorun şehirde midir? Muhtemelen değil, çünkü şehir binlerce yıldır insanlığa eşlik ediyor. Sorun kalabalıksa, 900 yılında Bağdat’ın nüfusu 1,5 milyon civarında idi. Haneke filmde sadece durumu tasvir etmekle yetinmiş, ne nedenlere ne de çözümlere dair bir gönderme yapmamış. Yine seyirciyi çalışmaya, aramaya sürükleyen, onu kolaycılığa itmeyen bir tavır benimsemiş. Ama “inkâr”ı yoğun şekilde kullananlar, durumun bu kadar yalın, çıplak ve can acıtıcı bir biçimde yüzlerine vurulmasına ihtiyaç duyuyor olabilir. Ancak hâlâ kısmen “kolektivist” bir toplumsal kodun geçerli olduğu ülkemizde, filmin algılanması o kadar kolay olmayabilir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



## DOSYA

# CANI SIKILAN FİLMER: TÜRK SİNEMASINDA NİHİLİST İZLER

**TUBA DENİZ**

GÜNÜMÜZDE NİHİLİZM DÖNÜŞMÜŞ, EKSİLMİŞ BİR KAVRAM. DEĞER ÜRETMEK GİBİ BİR KAYGISI YOK, ELDEKİ DEĞERLERİ ANLAMSIZ KILAN, YOK SAYAN, DAHA ÇOK SIKILMIŞ BİR RUH HÂLİ MUHATAP OLDUĞUMUZ. TÜRK SİNEMASINDA KARŞIMIZA ÇIKAN DA HİÇLİĞİ KUTSAYAN BU YENİ TANIM.



“ Taşlar, bedenler ya da fikirler hepsi ölü. Tüm hareketler, hepsinin donakaldığı bir aynı duruşta durmuş. Hiçbir şey bana anlam ifade etmiyor. Hiçbir şey tanıdık değil, bunu tuhaf bulduğumdan değil ama ne olduğunu bilmediğimden. Dünyayı kaybettim. Ve şu anın biricik gerçekliği olan ruhumun en derininde yoğun ve gözle görülmez bir acı var, karanlık bir odada ağlayan bir adamın sesinde okunan hüznün.”

Fernando Pessoa/ *Huzursuzluğun Kitabı*



*Bekleme Odası*, Zeki Demirkubuz, 2003



Pessoa'nın tarif ettiği gibi *Bekleme Odası* (2003)'nda da yönetmen Ahmet, karanlık bir odada; ağlayamayacak kadar donuklaşmış ruhu. Bedeni dışarıya açılan pencerenin aydınlığında koyu bir kütle sadece. Ne çekeceği filme inancı kalmış ne de çevresindeki insanlara, hayata... Dünyada zoraki vakit geçiriyor.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinden aşına olduğumuz nihilist bir karakter Ahmet. Dostoyevski hayranı Ahmet, *Suç ve Ceza* (1866) romanını filme çekmek için hazırlanmakta, fakat bir türlü harekete ge-

çememektedir. Film boyunca mihlandığı koltuğunda hep aynı açıdan görürüz onu. Diğer filmlerinde olduğu gibi, Demirkubuz burada da klostrifobik bir mekâna sıkıştırır karakterini. Evin kasveti, Ahmet'in ruhundaki daralmışlığın farklı bir temsili. "Gücüm yok" diyor asistanına film çekmek hususunda. Asistan "Ama yaptığınız işler saygı görüyor" dediğinde ise şöyle yanıtlıyor onu: "Hepsi palavra."

II. Dünya Savaşı sonrasında tebarüz eden buhranların bir tecellisi olarak nihilizm, ilk ifadesini Rus topraklarında bulur. Kavram,



İklimler, Nuri Bilge Ceylan, 2006

Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* (1862) kitabının kahramanı Bazarov'da cisimleşir. Türk sinemasında son dönemlerde neredeyse popüler bir hâl alan nihilist tiplere 90'lardan sonra sık rastlanır. En çok Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi sanat filmi çeken yönetmenlerin eserlerinde çıkar karşımıza. Hayata inancını yitirmiş, adeta dünyaya fırlatılmış, hiçliğin içinde bocalayan, elini kaldırmaya mecali kalmamış tipler arz-ı endam eder perdede.

Peki, nihilizm ne demektir? 1887 yılında bir notta Nietzsche bu soruyu sorar (*Will to Power*, 2. Aforizma). Cevabı şudur: "En yüksek değerlerin kendilerini değerden düşürmesi."<sup>1</sup> Martin Heidegger "Nietzsche'nin Sözü: Tanrı Öldü" makalesinde Nietzsche'nin "değer"den ne kastedtiğini uzun uzadıya anlatır ve ekler: "Ni-

1. Martin Heidegger, "Nietzsche ve Batı Metafiziği", "Nietzsche'nin Sözü: 'Tanrı Öldü'", *Nietzsche ve Din*, (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2002), s.68.

etzsche nihilizm ile şimdiye kadarki en yüce değerlerin değersizleştirilmesini anlar. Ama aynı zamanda nihilizme karşı 'bütün önceki değerlere yeni değerler atfedilmesi' anlamında olumlayıcı bir duruş da alır."<sup>2</sup>

Günümüzde nihilizm dönüşmüş, eksilmiş bir kavram. Değer üretmek gibi bir kaygısı yok, eldeki değerleri anlamsız kılan, yok sayan, daha çok sıkılmış bir ruh hâli muhatap olduğumuz. Türk sinemasında karşımıza çıkan da hiçliği kutsayan bu yeni tanım; tüm değerlerin, inançların tükendiği, her şeyin anlamsız kılındığı bir dünya. Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001) filmindeki Musa karakterini hatırlayalım. Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) romanından uyarlanan filmde Musa, annesinin ölümünden sonra televizyonun karşısına geçip sütlü kahve içebilecek kadar hayata kayıtsız; ruhu çekilmiş, içi boş bir beden gibi evrende salınmakta. "Ben hiçbir şeye inanamam.", diyor filmin sonundaki diyalogda. Tanrı mı? Ona inanmayı düşünmeye değer bile bulmuyor. İdam hükümlüsü olması, annesinin ölümü, karısının onu patronuyla aldatmasına karşı verdiği tepki hep aynı: "Fark etmez."

### **Modern Bir Hastalık: Can Sıkıntısı**

Nuri Bilge Ceylan ise *Koza* (1995)'dan itibaren her filminde etrafında dolaştığı nihilizm fikrine en çok *İklimler* (2006)'de yaklaşır. Akademisyen İsa'nın geçmişine bakmak için adeta Ceylan'ın daha önceki

2. Martin Heidegger, a.g.e., s.69.

filmlerini izlemek kâfidir. Bu sefer mekânlar, insanlar üzerinde dolaşımtansa, doğru-  
dan ana karakterin iç dünyasına odakla-  
nır kamera. Diyaloglar asgariye iner, yan  
hikâyeler neredeyse yoktur. Yönetmen  
yakın plân çekimleri tercih eder. Böylece  
karakterlerin yüz hatlarında, çizgilerinde,  
mimiklerinde bir kanal açıp iç dünyalarını  
görmemizi ister. İsa'nın bencilliğinin sebe-  
bi, artık çevresindeki hiçbir şeyle irtibata,  
iletişime geçememesidir. En yakınındaki in-  
sanla, karısı Bahar'la bile diyalogları birkaç  
cümlele ötesine gitmez. Sürekli seyahatler  
yaparak fotoğraflar çeken İsa, mekânlarla,  
insanlarla ya da sözlerle bir türlü hayata  
tutunamayan, boşlukta asılı kalmış biridir.

Nihilizm, Batı Medeniyeti'nin bir nevi ruh  
hâli gibi okunabilir. Zira Nietzsche, Batı tari-  
hinin akışını hem metafiziksel olarak hem de  
gerçekte nihilizmin ortaya çıkışı ve gelişmesi  
olarak yorumlar. Türk sinemasına bu ruh  
hâlinin üflenmesi de Avrupa Sineması'nın  
etkisiyle gerçekleşir. Hıristiyani, metafizik  
boyutundan soyutlanan bu nihilizm, daha  
çok değer yitimi, hayata tutunamama ve  
can sıkıntısına yakın anlamlar taşır.

Can sıkıntısı, modern insana has bir  
"hastalık". Nitekim Sanayi Devrimi'nin in-  
sanlığına sunduğu en büyük armağan  
tektipleşmedir. Aynı mekânlara, kıyafetlere,  
yiyeceklere ve ambalajlara mahkûm edil-  
miş, mecbur bırakılmış olmanın bir sonucu-  
dur bu. Artık her gördüğümüz tanıdık, her  
mekân bildiktir. Nefsin merkezi bir konum  
aldığı bu "bolluk" ortamında heyecanın

**Nihilizm, Batı Medeniyeti'nin bir nevi ruh  
hâli gibi okunabilir. Zira Nietzsche, Batı  
tarihinin akışını hem metafiziksel olarak  
hem de gerçekte nihilizmin ortaya çıkışı  
ve gelişmesi olarak yorumlar. Türk sine-  
masına bu ruh hâlinin üflenmesi de Avrupa  
Sineması'nın etkisiyle gerçekleşir.**

tükenmesi, günlük rutinelere hapsolan, koş-  
turaktan nefesi tükenen, hiçbir şeye vak-  
ti olmayanlar için tek seçenektir. Zira tut-  
kular anlamsızdır bu simülasyon evreninde.  
Milan Kundera'nın *Kimlik* (1998) adlı ki-  
tabında ifade ettiği üzere: Bu ilgisizlik hâli,  
zamanımızın tek büyük kolektif tutkusudur.

### **Lümpen Bir Hiçlik Kutsaması**

Avrupa ve Türk sinemasında varoluşsal  
sancıların bir tezahürüdür bu hiçliğe övgü,  
can sıkıntısı. Fakat kamera, şehrin ara so-  
kaklarına, kenar mahallelerine daldıkça  
mahiyet değiştirir. İnançsızlığın, değer  
yitiminin nedenlerinden biri yoksulluk/  
yoksunluktur artık. Eski Türk filmlerinden  
aşına olduğumuz "acıların çocuğu" tanı-  
namaz hâle gelmiş, daha sert ve acımasız  
bir karaktere dönüşmüştür. Tabiri caizse  
nihilizm, alaturka bir hâl almıştır. Öteki ol-  
maya mecbur bırakılan, şehrin taşrasında  
hayatlarını zoraki sürdürebilen bu sima-  
lar için yaşamın çok da anlamı yoktur;  
inançlar ise sadece geleneksel bir sostur.  
Ya Zeki Demirkubuz'un *Kader*'indeki Bekir  
gibi kendilerini bir insana, aşka adayarak





Yazgi, Zeki Demirkubuz, 2001

hastalıklı bir hâle bürünürler ya da Serdar Akar'ın *Barda* filmindeki Selim gibi şiddete sığınır. Lümpen ve şoven bir ifade biçimi tüm söylemleri bastırır. Bu noktada Tül Akbal Süalp'a kulak verelim: "Lümpen bir hiçlik kutsaması haleti ruhiyesiyle yapılmış *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2005), *Barda* (Serdar Akar, 2006) gibi kara filmleri ele alalım. Kara film üslubunun abartılı bulabileceğimiz ölçüde biçimsel ve üslupçu bir seçişle kullanıldığı bu filmler tartışmakta olduğumuz örselenmiş erkek kahramanların lümpen hayat tarzlarının kutsandığı, şiddetin mazeretinin mağduriyet durumlarıyla açıklandığı filmlerdir."<sup>3</sup>

3. Tül Akbal Süalp, "Unutmak İstemenin Bosluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları", *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür*, der: Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu, (İstanbul: 2010, Urban Yayınları), s. 227- 239.

Nihilizmin üzerini kazıdığınızda karşınıza her daim şiddet çıkar. Sinema bu durumu daha da görünür kılar. Serdar Akar'ın *Barda* filmi bu manada en şedit örneklerden biridir. Kenar mahallelerde yaşadığı her hâlden belli bir grup adam, okumuş kesimin sık "takıldığı" bir bara uğrar ve orada karşılarına çıkan gençlere hiçbir neden yokken saatlerce sürecektir işkenceler uygular. Varoluş probleminden ziyade kendi varlığını hissettirme, görünme derdidir buradaki. Yok sayılmaya karşı bir tahammülsüzlük. Tüm hayata isyan etmenin sonucunda, değerlerin tümünü arkasına alma hâli.

### **(Nihilist)miş Gibi Filmler**

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'inde ise İsa'nın bunalımlarının bir tezahürüdür şiddet. Neyi istediğini bilmeyen, içinde bulunduğu şartlardan memnun olmayan bu donuk karakterin, farklı heyecan, ilişki, fantezi arayışlarının sadece bir parçası...



Sıkıntı hâlini sosyal sebeplerden ziyade insanın varoluşuyla ilişkilendirir Reha Erdem. *Beş Vakit* (2006)'te mekân olarak taşrayı, merkezi karakterler için çocukları seçmesi boşuna değildir. Bu boşluk duygusu, can sıkıntısı babadan oğla geçen bir illettir (!); şiddet ise nesilden nesile aktarılan bir “nasihat”. Baba çocuğu dö-ver, çocuk kardeşini... Kendini çimenler üzerine atan çocuklar, büyümenin verdiği acıyla film boyunca kıvrır durur. İnsan olmak bu derece zor bir eylemdir; doğru, fakat bu kadar sıkıcı mıdır? Çanakkale'nin bir köyünde yaşayan çocukların, içinden bu kadar hayatın çekilmiş olması ne kadar gerçekçidir? Babasını öldürmeye niyet edebilecek kadar uç duygulara gidebilir belki bir çocuk, peki ya bu mutsuz, soğuk ifadeler... Filmde köy hayatının üzerine düşen Arvo Part'ın melodileri, yönetmenin ruh hâlini temsil eder. Görüntüyü izlemek ayrı, müziği dinlemek ayrı bir eyleme dönüşür. Bu “şizofrenik” hâl nedeniyle ikisini bir araya getirmek oldukça güçtür.

Aynı sahtelik Zeki Demirkubuz'un *Yazgı*'sında da çıkar karşımıza. Musa, annesiyle birlikte yaşayan, mütevazı bir ofiste çalışan, sıradan bir vatandaşdır. Modern hayatın çarklarına tam manasıyla girmemiş, yalnızlaştırılmamıştır. En azından her sabah kahvaltısını hazırlayan bir annesi vardır. Hayata bu kadar yabancılaşmasını açıklamakta yetersiz kalır yönetmen. Bu manada Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'deki İsa karakteri daha gerçekçidir. Modern ha-



*Beş Vakit*, Reha Erdem, 2006

yatın tüm rutinlerini yerine getiren İsa'nın çevresindeki kentsoylu suni hayat, onun ifadesizliğini nispeten makul kılar. Diğer yönetmenler gibi sıradan insan yerine kendi yaşantısına giydirmiştir bu duygu hâlini. Neredeyse biyografik bir filmidir *İklimler*.

Gilles Deleuze, sinemanın modern hayatın temel ifade aracı olduğunu belirtir. Bu tespit son yıllarda Türk sinemasının neden nihilizm kavramının etrafında döndüğüne dair ipucu barındırmakta. Modernleşmenin tezahürleri Türk sinemasında kendini göstermekte. Lâkin modernliğimiz nispetinde nihilistiz esasında. Bu sebeple yönetmenlerin kendi buhranlarını taşraya, şehrin ara sokaklarına zerk ettiği filmler tam manasıyla nihilist değil belki ama şimdilik (nihilist) “miş” gibi yapmakta.

## DOSYA

***İZSÜRÜCÜ,***

***DERSU UZALA VE***

***MUTSUZLUK***

## MURAT PAY

*İZSÜRÜCÜ VE DERSU UZALA FİLMLERİNİN, YAŞADIKLARI ZAMAN DİLİMLERİNDEKİ “KÖTÜ”YÜ VE ONUN PROBLEMLERİNİ GÖRMEZDEN GELMEDİKLERİ SÖYLENEBİLİR, HATTA BUNLARA ODAKLANDIKLARI VE BU YÜZDEN MUTSUZLUĞU ANLATTIKLARI... BUNUNLA BERABER MUTSUZLUĞU ÜMİT ZEMİNİNDE AKTARMAYI TERCİH EDEREK FİLMLERİNİ SEYİRCİNİN TECRÜBESİNE DAHA FAZLA AÇTIKLARI İDDİA EDİLEBİLİR.*



*Dersu Uzala*, Akira Kurosawa, 1975

**S**inema, “gerçek”in salıncağında sallanan bir çocuğa benzer; göğe, yukarıya yükselmenin ümidiyle yere yaklaşmanın korkusu arasında gelgit yaşar. Sinema mutsuzdur bu yüzden; salıncaktan inmek istemeyen, mızızılanan bir çocuk gibidir. Sallandıkça mutsuzluğunu azaltan, sallanarak kendine bir dünya kuran, salıncaktan hiç inmeyen bir çocuktur aslında sinema.

Yaşadığımız hayatın yıkıcılığı ve onun içerisindeki mutsuzluğumuz sinemada gerçeğin yorumunu nasıl etkiler? Hayatın “kötü”lüğünün yönetmenin yaptığı sinemaya yansması nasıl şekillenir? Bu soruları sinema tarihinde yer etmiş *Dersu Uzala*

(1975) ve *İzsürücü* (*Stalker*, 1979) filmleri üzerinden cevaplamaya çalışacağız.

Akira Kurosawa imzalı *Dersu Uzala*'da eğitilmiş ve kültürlü bir yüzbaşı ile tabiatı evi kabul etmiş bir avcının, Dersu'nun hikâyesi anlatılır. Yönetmen, iki kahraman üzerinden insan ve tabiat ilişkisini, günümüz dünyasında yaşadığımız problemleri varoluşsal bir zeminde irdelemeye çalışır. Naif anlatımıyla film, seyirciyi problemlerin kaynağına doğru sürükler.

Andrey Tarkovski imzalı *İzsürücü*'de ise insanın varoluş problemi günümüz zemin alınarak son derece dikkat çekici sorular eşliğinde ortaya koyulur. Modern hayatın

**Hayatın, dünyanın mevcut kötü gidişatı görmezden gelinmeden, filmin zeminine ümidi yerleştirerek görsel çözümler yapılarak, “kötü”nün film içerisindeki yorumunu ve konumunu etkiler. Burada ümit, yönetmenin anlam dünyasının belirlediği referanstan yola çıkarak rastgele kullanılan bir malzemenin ötesinde filmin asli bir unsurudur.**

ortaya çıkardığı yazar ve bilim adamı modelleri, İzsürücü sayesinde hâkim oldukları (yaşadıkları) düzenin ana problemleri üzerine düşünmeye başlar. Karakterlerin metaforik düzlemdeki yolculukları ise modern bireyin iç dünyasını imler.

### **Kötü Gidişat ve Teşhir**

Her iki filmde de kötü giden bir şeyler vardır; yaşananlar hiç de iç açıcı değildir. Kurosawa'nın, filmde tabiatla neredeyse bütünleşen Dersu'nun tam karşısına tabiata hükmetmeye gelen bir grup askeri çıkarması, aslında sembolik olarak durumu özetler. Dersu, artık eski düzenin, bir anlamda kaybedilmiş ideal düzenin adamıdır. Yeni düzenin sakinleri, eski düzenin kurallarını ya umursamaz ya bilmez yahut unutmuştur. Bu tezat, Dersu'nun şehre, Yüzbaşı'nın yanına gittiği sahnelerde zirveye çıkar. Dersu, suyun parayla satın alınmasını, kutu gibi evlerde gökyüzünü görmeden yaşamayı bir türlü muhayyilesine sığdıramaz. Benzer şekilde Tarkovski de filmin başından itibaren İzsürücü tipinin yalnızlığını ve toplum içindeki kenarda kal-

mışlığını vurgulayarak kötü gidişatın altını çizer. İzsürücü'den şikayetçi hasta kadın, sakat çocuk, kendi benliklerine âşık yazar ve bilim adamı tipleri, bu yalnızlığı seyirci nezdinde belirginleştirir. Hâlbuki filmde en güçlü ve iradeli karakter İzsürücü'dür. Modern dünyanın en önemli aktörlerinden yazar ve bilim adamının kötü gidişatın özneleri olarak karşımıza çıkması da dikkat çekicidir.

Her iki filmin de sonları itibariyle trajik oldukları bile söylenebilir. Bilge adam Dersu'nun sahipsiz bir şekilde ölmesi, böylesi bir düzende artık yaşayamaması (Öyle ki ölümüne yaşlılığının yanında Yüzbaşı'nın hediye ettiği son model silahın yol açmış olabileceği iması filmde son derece ironik bir düzlemde durur.); İzsürücü'nün filmin sonunda kütüphanesinin önünde yazar ve bilim adamının inançsızlıklarından şikâyet etmesi, ağlaması ve karısını feda etmekten korkması bunun çok açık işaretleridir. Bu filmlerde yönetmenler mevcut hâli, gidişatı net bir şekilde ortaya koymaktan çekinmezler. Her halükârda yaşanan tecrübe çok önemlidir ve seyirciyle kurulabilecek en makul ilişki bu birikimi göz ardı etmemeyi gerektirir. Aksi takdirde filmin sahicilik duygusunun üzerine oturduğu “hayatı ıskalamama” ilkesi zarar görebilir ve film, Ayzenştayn ile anılan kurgu sinemasına yapılan eleştirideki gibi nefes alıp vermeyen yapay bir yapıya bürünebilir.<sup>1</sup> Çünkü gerçeği

1. Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, İstanbul: AFA Sinema Yay., 1992, s. 140.





*Dersu Uzala, Akira Kurosawa, 1975*

kendine malzeme edinen sinema, yaşanan gerçekliği zemin almadığında ayakları yere basamama tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu sebeptir ki her iki filmin bütününde çürümenin ve bozulmanın yaygınlaştığı, varoluşsal problemlerin insan, tabiat ve yaratıcı ilişkisinde ciddi açmazlara sürüklendiği açık seçik ifade edilir. Bununla beraber yönetmenlerin mevcudun tasvirinde küçük ama önemli tercihleri dikkatlerden kaçmaz: Teşhirden uzak durmak.

Peki, perdede gördüğümüz tasvir bu iki filmi mutsuzluk olarak nitelendirmemizi sağlar mı? Bu sorunun cevabı izafi değerlendirmelere kapı açacağından çok da önemli değildir aslında. Fakat hayatın, (yönetmenin içinde yaşadığı) dünyanın mevcut kötü gidişatı görmezden gelinmeden, filmin zeminine ümidi yerleştirerek görsel çözümler yapılması, “kötü”nün

film içerisindeki yorumunu ve konumunu etkiler. Yönetmenin kötünün tasviri/teşhiri yerine iyinin tasvirini tercih etmesi buna örnek gösterilebilir. Burada ümit, yönetmenin anlam dünyasının belirlediği referanstan yola çıkarak filmin içinde rastgele kullanılan bir malzemenin ötesinde filmin asli bir unsuru olarak değerlendirilir. Aslında teşhirden kaçınmak, bir kader ve inanç vurgusuyla bir arada düşünülmesi gereken “ümit”i, filmin aktığı temel zemine yerleştirme işlemidir. “Ümit”in sözkonusu filmlerin her karesine sindiğini gözlemlediğimizde bu durum daha anlaşılır hâle gelir. Film boyunca Dersu’nun bilgelikleri, ölmesine rağmen geride kendisini anlayan birisini bırakması, İzsürücü’nün şikâyet etmesine karşın ilk fırsatta bölgeye yine birilerini götüreceği olması ve film boyunca metafizik bir alana vurgu yaparcasına içinde



*İz Sürücü, Andrey Tarkovski, 1979*

yaşattığı inanç, bütüne hâkim olan ümidin en somut halkalarıdır. Filmlerde ayrıca ideal ve yüksek değerlerin öncelenerek başrol oyuncularına (Dersu ve İz sürücü'ye) temsili bir şekilde aktarılması da bu zemine dair fikir verir. Böylelikle “ümit”in, mevcudu geleceğe ve geçmişe taşıyan bir perspektife dönüştüğü fark edilir.

*Dersu Uzala* ve *İz sürücü* filmlerinin mutlulukla yahut mutsuzlukla kurmuş oldukları ilişki hakkında ne söylenebilir? Ümidin kaynağı nedir? Mevcut gerçekliği aşan bir ideal gerçeklik, ümidi tek başına besleyebilir mi? Yönetmenleri mevcut gerçeğin “kötü”lüğü (kötü yansımaları) karşısında ümitli olmaya (metafizik anlamda bir mutluluğa) sevk eden saikler nelerdir?

### **Sinemadaki Gerçeğin Kapasitesi**

Hayatın özellikle beş duyuya dönük tecrübe zemini, sinemanın kullandığı gerçeğin sınırlarını belirler. Bu yüzden sinemada gerçek, gözün gördüğü ve kulağın duyduğu gerçeğin zahiri sınırlarıyla çevrilidir. Sınırlılığın imkânları, sınırlar ortadan kalktığı anda, daha doğrusu filmin batinındaki katmanlılığa temas edilebildiğinde ortaya çıkar. Böylece “gerçek”in temsil kapasitesinin yönetmenin anlam dünyasına göre seyirciye aktarılması, ancak sinemanın sınırlarının izafiliğinin bir başka referansla belirlenerek gerçeğin izafiliğine vurgu yapılmasıyla mümkün olur. Söz konusu referanslar, yönetmenin zemine koymayı tercih ettiği yahut etmediği ümit perspektifinin de temel belirleyicisi konumundadır.

Pekâlâ teşhir, sinemanın mevcut hayatın gerçeğine fazlasıyla itibar etmesinden, dolayısıyla sinemadaki gerçeğin sınırlarının izafiliğini örtmesinden kaynaklanabilir mi? Bu soruya olumlu cevap verecek olursak “kötü”nün, mutsuzluğun bir malzeme olarak filmde yer almasıyla filmin mutlulukla kurduğu ilişki biraz daha açık hâle gelir. Çünkü yönetmenin hayatın problemlerini ıskalamamasıyla problemleri gösterme biçimi birbirinden farklı kulvarlarda karşımıza çıkar; birbirlerini etkileyen ama temel referansları yönetmenin anlam haritasına göre çizilen kulvarlar.

*İzsürücü* ve *Dersu Uzala* filmlerinin, yaşadıkları zaman dilimlerindeki “kötü”yü ve onun problemlerini görmezden gelmedikleri söylenebilir, hatta bunlara odaklandıkları ve bu yüzden mutsuzluğu anlattıkları... Bununla beraber mutsuzluğu ümit zemininde aktarmayı tercih ederek filmlerini seyircinin tecrübesine daha fazla açtıkları iddia edilebilir.

Bastaki temsile döndüğümüzde sinema, mutlu olmama potansiyelini içinde durmaksızın taşıyarak, salıncaktan hiç inmeyen gerçeğin hüzünlü hikâyesini anlatmayı sürdürür; ta ki ölüm gelip çatsın. Öyleyse insan nerede, hangi arada mutludur?



*İz Sürücü*, Andrey Tarkovski, 1979

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



# WARWICK'TEKİ FİLM FELSEFESİ KONFERANSI'NDAN NOTLAR

*Film-Philosophy Journal* tarafından ve British Society of Aesthetics'in katkılarıyla İngiltere'deki Warwick Üniversitesi'nde bu yıl üçüncüsü gerçekleştirilen *Film-Philosophy Conference*, film felsefesinin tanımı ve temel problematiklerinden başlayıp film teorisi, etik, janr, kimlik, dijital, sinefil, animasyon, anlatı mekânı, dünya sineması ve yönetmen sinemalarına uzanan konular etrafında şekillenen tematik oturumlarıyla geniş kapsamlı bir içeriğe sahipti.



## CİHAT ARINC

*Film-Philosophy Journal* tarafından ve British Society of Aesthetics'in katkılarıyla İngiltere'deki Warwick Üniversitesi'nde bu yıl üçüncüsü gerçekleştirilen *Film-Philosophy Conference*, felsefi estetiğin bir dalı olarak ortaya çıkan ve hâlihazırda gelişme safhasında bulunan "film felsefesi" sahasında çalışan seçkin akademisyen ve araştırmacıların katılımıyla 15-17 Temmuz 2010 tarihleri arasında düzenlendi. İlki 2008 yılında Bristol'deki West of England Üniversitesi'nde tertiplenmiş olan konferansın bu yılki toplantısı, film felsefesinin tanımı ve temel problematiklerinden başlayıp film teorisi, etik, janr, kimlik, dijital, sinefil, animasyon, anlatı mekânı, dünya sineması ve yönetmen sinemalarına uzanan konular etrafında şekillenen tematik oturumlarıyla geniş kapsamlı bir içeriğe sahipti. Bu başlıkların yanı sıra film felsefesi alanını biçimlendiren Stanley Cavell, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Luce Irigaray ve Bernard Stiegler gibi filozoflar ve Hartmut Bitomsky gibi önemli film eleştirmenleri için de ayrı oturumlar tertip edildi. Bu satırların yazarının da Derridacı felsefe ve sinema ilişkisini sorunsallaştıran bir akademik tebliğle katkıda bulunduğu konferansta hem analitik felsefe geleneği içerisindeki "film felsefesi" literatüründen beslenen soruşturmalar hem de kıta felsefesi geleneği içerisindeki sinema tartışmaları yer aldı.

Thomas Wartenberg, John Mullarkey ve James Conant gibi sahadaki yayınlarıyla da tanınmış felsefecilerin yanı sıra Erica Carter, Sarah Cooper ve Richard Dyer gibi film araştırmacılarının konuştuğu genel oturumlarda da film felsefesinin imkânlılık koşulları çeşitli perspektiflerden ele alındı ve tartışıldı. Meselâ James Conant'ın kamera ve "bakış açısı" ilişkisi üzerine *Lady in the Lake* (1947) adlı filmden hareketle yaptığı uzun ve çok-tabakalı tahlil, sinema imgesinin ontolojisine dair kayda değer sorulara kapı aralarken, Richard Dyer'in anlatı müziği (diyejetik müzik) ile anlatı-dışı müzik arasındaki basit ayrımın bulandığı *Trouble Man* (1972) ve *L'Eroe della strada* (1948) gibi filmler üzerinden yürüttüğü tartışma, film araştırmaları edebiyatındaki kimi yapısalcı ayrımların indirgemeciliğini sorunsallaştırıyordu. Analitik gelenek içerisinde *Thinking on Screen: Film as Philosophy* başlıklı kitabı ve Angela Curran ile beraber derlediği *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings* başlıklı antolojiyle tanınmış bir film felsefeci olan Thomas Wartenberg, "Sinema Felsefesi: Mutedil Bir Pozisyonun Müdafası" başlıklı uzun konuşmasında filmin tabiatına ve imkânlılık koşullarına dair analitik film felsefesi literatüründe öne çıkan argümanların ayrıntılı bir tenkidini sunduktan sonra filmlerin bazı felsefi meselelere misal teşkil edebileceğini ve bu bağlamda felsefi tartışmalara katkı sağlayabileceğini, fakat yine de filmlerin *düşünce deneyleri* olduğu tezinin temellendirilebilir olmadığını savundu. "Film Felsefesi" başlıklı oturumda konu-



Uluslararası Film Felsefesi Konferansı'nın yapıldığı Warwick Üniversitesi

şan Iskra Fileva da benzer şekilde “filmlerin gerçekten de felsefi manada bir içgörü sunabileceğini, fakat bir *düşünce deneyi* işlevi üstlenemeyeceğini” iddia ederken, Sinem Aydın, Heideggerci bir çerçeve dâhilinde “filmin, filmi yorumlayan kişinin *çevresindeki dünyanın bir parçası* olması hâlinde kendisini yorumlanmak için *ifşa edebileceği*” fikrinden hareketle, “filmlerin felsefileştiremeyeceğini, fakat felsefe vasıtasıyla yorumlanabileceğini” ileri sürdü.

“Film Teorisi” başlıklı oturumda yine filmlerin sinemasal birer *düşünce deneyi* olup olamayacağı meselesini merkeze alan tebliğinde Robert Sinnerbrink, “felsefi” diye nitelendirilebilecek filmlerin çeşitlerini şu

şekilde sıraladı: (1) sinemasal “düşünce deneylerini” sahneleyen yahut icra eden filmler; (2) anlatıya dayalı senaryolar içerisinde felsefi temalar işleyen filmler; (3) yönetmenlerinin bariz bir şekilde felsefi eserlerden, fikirlerden faydalandığı filmler ve nihayet (4) film ortamı üzerine düşünen, yeni bir janr veya tarz keşfeden, yahut gündelik hayatı sorgulayan filmler. Sinnerbrink, yukarıda sıralananların dışında bir film-felsefe ilişkisinin üzerine gitmeyi deneyerek, “[seyircinin] filme cevap vermesinin, felsefi refleksiyonu -engelleyerek de olsa- tetikleyebileceği” şeklindeki bir senaryoyu ele aldı. Böylece “filmlerin kendine has bir sinemasal düşünmeyle

irtibatlı olduğu tezini sınamaya elverişli, 'teoriye direnen' sinema eserlerinin var olduğu" iddiasını ortaya atarak bu iddiasını David Lynch'in ABD-Polonya ortak yapımı filmi *Inland Empire* (2006)'ın ayrıntılı bir tahliliyle temellendirmeye girişti.

"Film Teorisi: Janr" oturumundaki "Film Janrının Rizomatik Doğası" başlıklı tebliğinde, Patricia Di Risio, çağdaş film janr (tür) teorisi literatüründe baskın bir yer tutan ve Nick Browne tarafından dile getirilen "yapısalcı janr sisteminin ideal düzeninin dağıldığı" iddiasını eleştirerek "her ne kadar janr teorisinin kategorik ontolojiyle olan meşguliyetinin çok ötesine geçtiğine dair yeterli delil var ise de, yine de hâlâ belli janrların, alt-janrların ve yeni buluşların ayırt edici vasıfları üzerine yürütülen tartışmaların ve bunların beslendiği kanonik film külliyyatının gölgelerinin janr teorisinin üstüne düştüğünü" ileri sürdü. Di Risio, böylesi bir manzara içerisinde Deleuze ve Guattari'nin "köksap" (*rhizome*), "oluş" (*devenir*) ve "zaptetme aleti" (*appareils de capture*) kavramlarından yararlanarak hem janra dair mutlak şüphecilğin üstesinden gelmeyi hem de mevcut çağdaş film pratiklerini tartışabilmek için daha işlerlikli ve kinizmden kaçınan teorik çerçeveler üretilebilmeyi hedeflediğini belirtti.

"Etik ve Seyircilik" başlıklı oturumda John Horne, "ölmekte olan birinin filmdeki temsilinin, algılanan dünyada karşılaşılan diğer ölenlere dair etik sorumluluğun yeniden düşünülebilmesi için önemli bir zemin teş-

**32 oturumda 80'den fazla akademik bildirinin sunulduğu Uluslararası Film Felsefesi Konferansı, her yılki oturumlarıyla çağdaş sinema literatürünü besleyen akademisyen, felsefeci ve film araştırmacılarının birbirleriyle olan etkileşimini arttırdığı kadar film felsefesi ve çağdaş film teorisi alanlarındaki bilgi üretimine de önemli bir katkı sağlıyor.**

kil edebileceğini" öne sürdü. "Kimlik" başlıklı oturumda konuşan Amy Lapisardi ise Ortaçağ filozoflarından Duns Scotus'un hafıza ile ilgili yazılarındaki temel tezinden -"hafıza kişinin ahiret hayatındaki kimliğinin en temel unsurudur"- hareket ederek "Hafıza oluşturma yeteneği olmayan bir kişiye ne olur ve böylesi bir durum ölümden sonrası kimlik için ne anlam ifade eder?" sorusu etrafında *Memento* filmini tartıştı ve söz konusu filmde sunulan durumun hafıza temelli bir kimlik algısı açısından ciddi sorunlar doğurduğu tespitinde bulundu.

"Cavell" adına tertip edilen oturumda bulunduğu "Dramatik Bir Kalıp Olarak Şüphecilik" başlıklı tebliğinde Agustín Zarzosa, "skeptisizmin, tıpkı melodram gibi filmde işleyen bir drama kalıbı olduğunu" iddia etti. Stanley Cavell'in, epistemik skeptisizmin ifade kabızlığını aşmanın yolunun felsefi argümanlarla skeptisizmi çürütecek "bilgi" (*knowledge*) değil, fakat ben'in kendi varlığının ötekilerini "tanıması" (*acknowledgement; the recognition of others of my existence*) olduğunu söylemesinden hareketle





Film estetiği üzerine *The Ontology of the Cinematographic Image* başlıklı bir kitap da kaleme almış olan Chicago Üniversitesi Felsefe Bölümü Başkanı Prof. Dr. James Conant, Warwick Üniversitesi'nde düzenlenen Film Felsefesi Konferansı'nda kitabıyla paralel olarak sinema imgesinin ontolojisi üzerine bir sunum yaptı.

Zarzosa da, film ile skeptisizm arasındaki ilişkiyi Cavell'e paralel bir şekilde tanımlayarak "şüpheli kalıbın" ne skeptiğin pozisyonunun filmsel bir ifadesi ne de şüphecilik varoluşsal önkabullerinin dramatik bir formu olduğunu, fakat daha ziyade şüphecilik (*scepticism*) ve tanıma (*recognition*) problemlerini birbirine bağlamak olduğunu belirtti. "Deleuze ve Dünya Sineması" başlıklı oturumda konuşan David Martin-Jones, Deleuze'ün sinema kitaplarında "çocuk bakışı" ve zaman-imgesinde tarihi kaydetmek -yahut tarihe tanıklık etmek- arasında kurduğu ilişkiye atıfla, Güney Amerika sinemalarından seçtiği bazı film örneklerini inceledi ve "çocuk bakışı" ile alternatif tarih kurgularının imkânlarını

soruşturmanın yanı sıra Deleuze'ün "çocuk bakışı" ve alternatif tarih kurguları arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırdığı eserlerine sinmiş olan Avrupa-merkezci bakış açısını da eleştiriye tâbi tuttu.

"Dijital" başlıklı panelde konuşan László Tarnay, çağdaş film kültürlerinde simülasyonun âdeta bir tür gereklilik gibi telâkki edilmesinin sebebi üzerinde durduğu tebliğinde, *Avatar* gibi bazı güncel film örneklerindeki algının, seyircilerden "klâsik" filmlerden çok farklı bir tavır talep ettiğini, çünkü "simülasyon filmlerinin 'temsil' olarak düşünülmemeyeceğini, zira bu filmlerde fotografik imgenin ontolojisi bahsinde vurgulandığı şekliyle, 'mevcut nesne' ve 'kaydedilen imgesi' arasındaki benzer bir temsil ilişkisinin bulunmadığını" söyleyerek simülasyon estetiğinin virtüel dünyasının yeni performans yahut somaestetiğine bir alternatif sunabileceğini iddia etti. "Animasyon" başlıklı oturumda animasyon ve ölüm arasındaki ilişkiyi tebliğinin odağına yerleştiren Alan Cholodenko, "animasyonun çağdaş kültür içerisindeki merkezi konumu ve *tekinsiz* ile olan münasebeti" üzerine eğilerek, animasyon teorisini Taihei Imamura (1948) ve çağdaş filozoflardan Slavoj Žižek'in (1991) "çağdaş kültürümüzün en temel efsanesi ve fantezisinin ölümlerini hortlayıp geri dönmesi olduğu" şeklindeki iddialarına atıfla animasyonun bu efsanenin tecessüm etmesinde ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynadığını öne sürdü.



“Anlatı Mekânı” başlıklı oturumdaki sunumunda Yun-hua Chen, 1990’ların başından bu yana farklı film coğrafyalarında ve başka zamanlarda çekilen bazı filmlerin -meselâ Holivud film endüstrisi içinde *Short Cuts* (1993), *Magnolia* (1999) ve *Crash* (2004), Bolivud’da *Darna Mana Hai* (2003) ve *Life in a Metro* (2007), Tayvan bağımsız film çevresinde *Do Over* (2006) ve tanınmış sanat sineması çevresinde *Code Unknown* (2000) ve *Ararat* (2002)- öznelerin mekânlarda dolaşmasındaki imkânsızlığın “zorunsuzluğunu” göstermek ve anlatı ile bu zorunsuzluk arasında düzen-bozucu bir ilişki kurmak için kurgu mantığını tersyüz ettiğini ve “yapboz” a benzeyen yeni ve girift bir kurgu mantığı geliştirdiğini ileri sürdü. Aynı oturumda konuşan Serazer Pekerman ise İran sinemasında filmsel bir mekân olarak beliren “araba”nın, İslâm estetiğindeki geometrik biçimlere dayalı paternlerin farklı doğrultularda ve çeşitli çerçevelerde kendilerini tekrar etmesine paralel bir şekilde, “yeniden çerçeveleme (*re-framing*)” ye yayan bir araç olduğunu iddia etti.

“Stiegler ve Zaman” başlıklı oturumdaki tebliğinde Ben Roberts, çağdaş Fransız felsefesinin önemli isimlerinden Bernard Stiegler’in bilhassa *La technique et le temps* (*Teknik ve Zaman*) adlı eseri etrafında sinema ve hafıza ilişkisini incelerken, sinemanın Gilbert Simondon, Gilles Deleuze ve Bernard Stiegler’in felsefelerinde önemli bir yer tutan “kolektif bireyleşme”

**Film-Philosophy III** THE UNIVERSITY OF WARWICK HRC



**15-17 July 2010**  
**University of Warwick**

**Confirmed plenary speakers**

- Prof James Conant
- Prof Erica Carter
- Dr Sarah Cooper
- Dr John Mullarkey
- Prof Thomas Wartenberg
- and Prof Richard Dyer

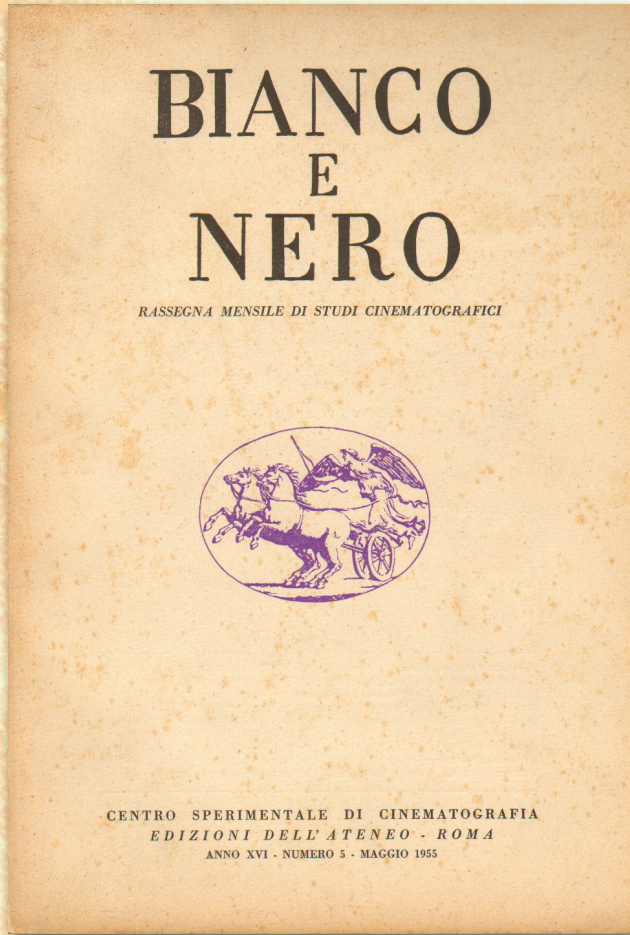
kavramı açısından ne tür potansiyelleri olabileceğini soruşturdu. Aynı oturumda konuşan Cihat Arınç ise Derridacı *hantoloji* (*hayaletbilim*)’nin, geçmişin hayaletleriyle yüzleşmeye hizmet edebilecek eleştirel bir “hafıza siyaseti” ve “sinema” ilişkisini incelemede ne tür imkânlar sunabileceği hususunu masaya yatırdı. Bu yılki toplantısında 32 oturumda 80’den fazla akademik bildirinin sunulduğu Uluslararası Film Felsefesi Konferansı, her yılki oturumlarıyla çağdaş sinema literatürünü besleyen akademisyen, felsefeci ve film araştırmacılarının birbirleriyle olan etkileşimini arttırdığı kadar film felsefesi ve çağdaş film teorisi alanlarındaki bilgi üretimine de önemli bir katkı sağlıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





# TÜRK SİNEMASI: BAŞLANGICINDAN BUGÜNE



Bu yazı, ilk kez İtalyanca olarak Roma'daki Deneysel Sinema Merkezi (Centro Sperimentale di Cinematografia)'nin yayın organı *Beyaz ve Siyah (Bianco e Nero)*'in Mayıs-Haziran 1952 tarihli 5.-6. sayısında yayınlandı ve o tarihe kadar İtalya'da Türk sinema tarihi üzerine yayınlanmış ilk yazı oldu. Rahmetli Halit Refiğ'e göre bu, "Türk sineması" deyiminin kullanıldığı (o tarihlerde "yerli film" denilirdi) ilk yazıdır. Nijat Özön ise Scognamillo'nun yabancı ülkelerde Türk sinemasını tanıtmakta büyük hizmeti geçtiğini, Çalapala ve Tilgen'in incelemelerinden de yararlanarak, Türk sinemasının tarihini daha geniş ve doğru olarak yabancı ülkelere tanıttığını belirtecektir.<sup>1</sup> O dönemdeki kaynak eksikliğinin sonucu olarak metinde bazı bilgiler yanlış verilmiştir; örneğin Türk sinemasının ilk filmini Weinberg'in çektiği gibi. Bunun dışındaki düzeltmeler metnin orijinaline sadık kalmak adına köşeli ayraç içerisinde verilmiştir.

1. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, "Dünden Bugüne 1896-1960", (İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları, 2003), s. 247.



## GIOVANNI SCOGNAMILLO

Türkiye’de sinemanın kurucusu Romen Sigmund Weinberg’in 1914 yılında ilk Türk belgesel filmi çekmesinin üstünden tam tamına otuz sekiz yıl geçti. Tüm bu dönem boyunca Türk sinema piyasası, Ortadoğu’daki en etkin sinema piyasalarından biri olduğu için yerel yapım, her türlü tesirden uzak bir şekilde ulusal kültür mirasına sadık kalmıştır. Bu otuz sekiz yıl içinde sürekli olarak sarf edilen çabaların, uygun ve tam donanımlı tesislerin ve özel araç gereçlerin yokluğu, hükümet organlarının açık bir biçimde görülen ilgisizliğinin yarattığı engeller gibi kötü koşullarda yeşermesinin ardından Türk sinemasının durumunu ve kendisini nasıl Avrupa sinemasına göğüs germe konumunda bulunduğunu göstermek için, ilerde çizeceğimiz panorama gerekli olacaktır.

Türk sineması, yabancı teknisyenlerin yardımı ve desteği olmadan, herhangi bir okul veya gruba yaklaşımadan kendi kendine oluşmuştur. Türk sinemacıları, bireysel olarak sinema dili kurallarını keşfetmeye koyulmuşlar ve bu dil vasıtasıyla halklarının çehresi ve tarihi ile genç cumhuriyetlerinin ideallerini anlatmak suretiyle kendi düşlerini gerçekleştirmek istemişlerdir. Bu sebeple tüm bu Türk film tarihi dönemi, gerçek bir deneysel eğitim gibi anlaşılabilir. Bu, sadece son yıllarda gerçek bir sinema yönlendirmesinden doğan bir eğitimidir.

Türk sinemasının başlangıç döneminin tarihi, uzun süren sonuçsuz ve mutsuz bir dizi denemelerle doludur. Türkiye, sinemayı erkenden büyük bir ilgi ile kabul etmiştir. 1896’da didon sakallı bir Fransız ressamının katkısı ile ilk sinema salonu İstanbul’da açılmış ve ardından diğer salonlar onu takip etmiştir. Fakat sadece Sigmund Weinberg, gerçek sinemasal yapımları başlatmıştır. Weinberg tarafından kurulan Pathé Sineması’nda son Fransız filmleri ile birlikte perdeye yansıtılan kısa metrajlı aktüalite filmleri onun kendi çekimleri idi.

I. Dünya Savaşı’nın başlarında Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın emriyle Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulunca, yorgunluk bilmeyen Weinberg de bu kurumun başına getirilir. Burada, o dönemde ünlü olan *vaudeville* (vodvil türü) tiyatrosundan sinemaya transfer olan Arşak Benliyan’ın oynadığı *Himmet Ağanın İzdivacı* adlı ilk öykülü filmi çeker. *Boksör Sabri*, *Marzuk* [*Efe Merzuk*], *İyi Karar*, *Terör* bunu izleyen diğer kısa metrajlı filmleridir. Weinberg 1916’da Balkan Savaşları’nın başlamasıyla Türkiye’yi terk eder. Fakat ustalıktan çok özenci olan katkısı zaten tükenmişti. Bir endüstrinin güvensiz temellerini atmış ve aralarında ilk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay’ın bulunduğu bazı elemanları eğitmişti.

Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasından bir yıl sonra sürekli bir yapım gerçekleştirmek amacıyla ticari özelliğe sahip bir şube açılır. İtalyan ve Fransız filmleri, sınırlar kapalı olduğundan getirilememiş, piyasada bir açık oluşmuştur ve



sektör yerli yapımları denemeye müsaittir. Hâl böyle olunca yeni bir şubenin açılışı için dönem uygun görünür. Ama maalesef bir yıl geçtikten sonra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne ait Sinema Tesisleri kapılarını kapatır. Burada *Casus*, *Pence*, *Alemdar'ın Vak'ası* adlı bazı filmler yapılır. Bu filmlerden ıllkellik ve vasatlıkta eşi benzeri olmayan *Alemdar'ın Vak'ası'nın* çekimleri yarım kalır ve sonra da film yanar.

Sonuçsuz ve kısa ömürlü bu denemeleri, tiyatroların, aktörlerin, teknisyenlerin yokluğu gibi olumsuzluklar takip eder, ama diğer taraftan da bir yapımevi doğar. Malûl Gaziler Cemiyeti yeni bir şirket kurar. Bu defa niyetler çok ciddidir. Fakat tüm organizasyonun tiyatroya fazlasıyla dayandırılması bir kusur teşkil etmiştir. Dönemin en önemli tiyatro oyuncularından biri olan Fehim Efendi, yönetmenliğe terfi eder. Devlet Tiyatrosu, sinema için seferber olur ve bu "sanat filmi"nde, sinemanın ne olduğu ve ne gerektirdiği konusunda fikri olan tek sinemacı Fuat Uzkinay da çalışır. Birkaç ay içinde beş film yapılır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın en iyi romanından alınan ilhamla zenginleştirilen ve kentsoyluların hicvedilmesini konu alan *Mürebbiye*; yazar Yusuf Ziya Ortaç'ın senaryosu üzerine kurulmuş ve daha sonraları İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde de gösterilen *Binnaz*; tiyatro güldürü sanatçısı Şadi (Şadi Fikret Karagözoğlu) tarafından yönetilen ve başrol oyuncusu olarak da kendisinin oynadığı küçük filmler dizisine yer veren *İstanbul Perisi* ve *Bican Efendi* bu filmlerdendir.

Bu filmler tatmin edici başarı toplamalarına rağmen yapımevi mali sebeplerden dolayı kapanır. Daha sonra bu işletmeler döneminde askeri, politik ya da kamusal organlar tarafından yeni girişimler başlatılır. Bunların ilki, Kemal ve Şakir Seden Kardeşler'in 1919'da kurdukları film ithalat şirketinin ardından 1922'de kurulan Kemal Film'dir. Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak uzun süre film çalışmalarını sürdüren tiyatrocu Muhsin Ertuğrul, ilk özel yapımevi olan Kemal Film'in kuruluşuyla bu şirketle işbirliğine başlar. Sessiz dönemin haklı olarak tek gerçek yönetmeni kabul edilen Muhsin Ertuğrul'un sinemaya yaptığı katkılar, sürekli sahne eğitimine bağlı kalmasına rağmen sinema için bir temel oluşturur. Muhsin Ertuğrul, sinemaya inkâr edilemez bir kültür, samimi bir ilgi ve sık sık cafcaflı ama yeni ve kararlı bir kişilik getirmeyi başarır.

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı filmler aykırı filmler olsa da olgun bir sinema yaratma arzusunu artırır. Bu nedenle, bir dizi tiyatro oyuncusundan yardım alarak, sinema oyunculuğunun gereklerine en uygun şekilde, sinema dünyasında perdeye taşımayı tercih ettiği edebi eserleri yönetmeyi dener ve çoğu zaman da başarılı olur. Daha önceki filmlerde kadınların oynayacağı roller gayrimüslim kadın oyuncular tarafından icra edilirken Ertuğrul ilk defa Türk kadınlarını da perdeye taşır. Kemal Film adına senaryosunu kendisinin yazdığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, Yakup Kadri'nin romanından uyarlanan Bektâsi



dergâhı setinde çekilen *Nur Baba*, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan ve o dönemde yaşanan milliyetçi duyguları yansıtan *Ateşten Gömlek*, ünlü Nalyan ve Djuhadjan [Takfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan] lirik operetinin ilk sinema uyarlaması olan *Leblebici Horhor Ağa* ile gazeteci Peyami Safa'nın uyarlama bir senaryosu olan *Kız Kulesinde Bir Facia* ve *Sözde Kızlar* filmlerini çeker. Bunların dışında Kurtuluş Savaşı konulu *Zafere Doğru* ve *Kurtuluş* adlı iki belgesel film çeker. Fakat Kemal Film'in en iyi eserleri, yeni Türkiye'yi doğuşuna taşıyan mücadelenin en önemli aşamalarının bozulmayan belgeselleri olan 47 kısa metrajlı aktüalite dizisidir. Bu şirketin umut verici girişimi bir yıl sonra aniden darbe alır. Bir kamu kurumuna ait olan köşkte kurulu tesisin tamamına el konur ve 48 saatten daha az bir süre içinde Kemal ve Şakir Seden kardeşler yapım alanından çekilmek zorunda bırakılarak zor duruma düşürülür.

O sırada altı sinema salonunun sahibi olan İpekçi Kardeşler, 1928 yılında kendi film yapım şirketlerini (İpek Film) kurar, ancak tek bir film bile çevrilmeden beş yıl geçer. İpek Film'in ilk eseri açık havada çekilir. Atılan bu ilk adımlar ilkel olarak değerlendirilir. Fakat bu, Muhsin Ertuğrul'un kabahati değildir. Yakın olaylar nedeniyle Kurtuluş Savaşı'nı konu olarak kullanmaya devam eden Muhsin Ertuğrul, *Ankara Postası* filmi ile çok iyi bir ticari başarı elde eder. Böylece İpek Film şirketi, Muhsin Ertuğrul ile çalışmaya devam

eder ve *Kaçakçılar* çekilir. Ekibin geçirdiği bir trafik kazası sonucu başrol oyuncularından birinin hayatını yitirmesiyle filmin çekilmesine ara verilmek zorunda kalınır. Bir yıl sonra tamamlanan, Paris Espinay Stüdyoları'nda seslendirilen ve sesli filmler dönemini başlatan bu yapım ile Türk sinemasının başlangıç dönemi biter.

Aşağı yukarı on altı yıl içinde üç şirket doğar ve yok olur. Bu şirketler vasatlık ve sönüklük açısından biri diğerinden daha iyi seviyede olmayan yirmi film yapar. Bu zaman zarfı içinde sesli filmler tüm dünyaya yayılmış ve bu da Türk sinemasının gelişimi için engel yaratacak faktörlerden biri olmuştur. Yine de hâlâ etkinliğini devam ettiren bir yapımevi kalır. İpekçi Kardeşler sesli filmin öncüsü olur. Tesisleri, özel olarak Almanya'dan getirttikleri komple bir makine ile modern anlamda donatılmıştır. İlk filmleri belirgin bir ilerleme kaydeder. *İstanbul Sokakları* (1931) ile Muhsin Ertuğrul, en iyi eserlerinden birine imza atar ve melodramatik bir çerçevede içinde tüm yeteneklerini sergileme imkânı bulur. Bu filmin bir kısmı en iyi oyuncularından oluşan büyük bir kadro ile çalışılarak Yunanistan ve Mısır'da çekilir. Mısırlı Azize Emir, Yunan Gavrilides, Bedia Statzer, Talat Artermel, Galip Arcan bu oyuncular arasındadır. Rus Farkas ve Cezmi Ar da filme katkıda bulunur. *İstanbul Sokakları*'nın ticari başarısı ve olumlu eleştiriler, film yapımcılarını daha büyük etkinliklere iter. On yıl içinde 20 film ve 6 kısa metraj çekilir.



Bu dönemde Türk sinemasında umut verici çabaların eseri gibi görülen filmlerin büyük kısmı, İpek Film'in sinemaya katkısıdır. Muhsin Ertuğrul böylece senaristlikten, yönetmenlikten ve sıkça başrol oyunculuğundan oluşan geniş bir sanat yelpazesi sergiler. İpek Film'in amacı, prestijli filmlerle düzenli bir yönetim ve sistematik bir yapım yaratmak olmuştur. Maalesef *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatır-sa* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Leblebici Horhor Ağa* (1934) gibi yapımlara ayrılan yatırımlar kriz dönemini yaratır. Böylece, şirketi bu tehlikeli durumdan kurtarmak için popüler güldürü sanatçısı Naşit'in oynadığı kısa metrajlı ikinci sınıf dizi filmlerin çekilmesine karar verilir. 1941 yılında Münir Nurettin tarafından oynanan ve bir Doğu masalından esinlenilerek *Kahveci Güzeli* ve ünlü halk filozofunun hikâyelerinden esinlenilerek *Nasreddin Hoca* filmi yapılır.

Bu son iki filminden sonra İpek Film, 1946'ya kadar yapım piyasasından çekilir. 1938 yılında iki genç yönetmenin ilk filmlerini yapabilmeleri için Halil Kamil Film şirketi sinema piyasasına girer. Şadan Kamil ve Faruk Kenç burada, ilk olarak *Onüç Kahraman* ve ardından Reşat Nuri Güntekin'in romanından sinemaya uyarlanan *Taş Parçası* ile nüfuzlu son Osmanlıları hiciveden *Kıvrıkcık Paşa* ve *Yılmaz Ali* filmlerini çeker.

İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında yeni bir şirket daha kurulur. Faruk Kenç, aralarında *Hasret* ve *Günahsızlar* filmlerinin olduğu kendine özgü tipik taşra hikâyelerini

konu alan filmlerini çektiği İstanbul Film şirketini kurar. Talat Artemel, uzun tiyatro kariyerinden sonra yüzyılın başlarındaki İstanbul'un durumunu güzel bir şekilde anlatan *Hürriyet Apartmanı* filmini Ses Film için çeker. Baha Gelenbevi ise bazı sahnelerinin balıkçı teknesinde çekildiği *Deniz Kızı* filmi ile ilk filmini imzalar.

1946 yılı Türk sineması için, Sinema Yapımcıları Derneği'nin baskıları ve yerli film yapımlarının geliri üzerinden % 25'ten % 70'e varan oranlarda alınan devlet vergileri sebebiyle zorlu bir yıl olur. Nerdeyse yoktan var edilen yeni yapım şirketleri kurulur. Sinema kendine, hepsi genç fakat tecrübesiz yeni yüzler, yeni yönetmenler bulur.

Reformlar henüz başlamış olmasına karşın tamamlanmamıştır. Yapımcıların büyük çoğunluğu, açık alanlarda çekilmiş sözümona tarihi filmlerini, sıradan güldürülerini, karanlık melodramlarını, sayıları giderek artan yapımlarını piyasaya sürmek için fırsat bulur. Yine de bir taraftan yapımlar yavaş yavaş artarken diğer taraftan eserlerin nitelikleri de azımsanmayacak oranda yükselir. Bir yılda yapılan filmlerin ortalama sayısı beklenmeyen artışlara ulaşır. 1946-1947 mevsiminde 12, 1948-1950 yılları arasında 30'dan fazla film üretilmiş ve 40 film gösterime girmiştir.

Bugün Türk sinema endüstrisi, en iyi şekilde donatılmış altı stüdyoya sahiptir. Bunların Atlas Film, İpek Film, Halk Film ve Ses Film'e ait olan dördü İstanbul'da, Can Film'e ait olanı İzmir'de, Erman Film'e ait olanı ise Adapazarı'ndadır.



Şadan Kamil, Vedat Ar, Baha Gelenbevi, Orhon Arıburnu, Sami Ayanoglu ve Suavi Tedu en önemli yönetmenler arasında yer alır. Bunlardan son üç tanesi aynı zamanda senaryo ve oyunculuk alanında da en değerli olan sanatçılardır. Kadın oyuncular arasında Gülistan Deniz, Sezer Sezin, Mesiha Yelda ve Zeynep Sırmalı'yı, erkek oyuncular arasında ise Reşit Gürzap, Talat Artemel, Muzaffer Tema, Bülent Ufuk ve Hadi Hun'u görürüz.

1950'de yönetmen Aydın Arakon'un Atlas Film için yaptığı, Bizans İmparatorluğu'nun yıkılışını konu alan geniş kadrolu *İstanbul'un Fethi* filminin bazı kalabalık sahnelerini gayet uygun yönettiği dikkati çeker. Bunu daha sonra Vedat Ar'ın İpek Film için yaptığı *III. Selim'in Gözdesi* filmi ile *Lale Devri* filmi izler. Büyük bir kısmı İtalyan Elçiliği'nin bahçelerinde ve salonlarında Münir Hayri Egeli tarafından çekilmeye başlanan *Cem Sultan* filmi ise merak konusudur.

Aydın Arakon, hassas bir çalışma sergileyerek aşk ve görev arasında kalbini bölmek zorunda kalan bir vatanseveri anlattığı klâsik ama etkili bir temaya sahip *Vatan İçin*, Orhon Arıburnu *Yüzbaşı Tahsin*, Sami Ayanoglu ise *Tanrı Seninle Olsun* [*Vatan ve Namık Kemal*] adlı çalışmalarıyla Kurtuluş Savaşı konulu filmler yapar. Aydın Arakon, Alman Besinci Kol Hareketi'nin faaliyetlerini anlattığı çok banal bir senaryoya sahip olan *Ankara Ekspresi* ile aksiyon filmi denemesi yapar. Mehmet Muhtar'ın *Ankara Casusu Çiçero* adlı filmi ise vasat bir çalışma olur.

Edebiyattan sinemaya uyarlanan eserler alanında, Şadan Kamil tarafından yönetilen Reşat Nuri Güntekin'in bir romanı olan *Dudaktan Kalbe* ile Puşkin'den serbest bir uyarlama olan *Uçuruma Doğru* etkin sonuçlar getirir. Yine aynı yönetmenin *İki Süngü Arasında* filmi ise çok düzgün bir edebiyat uyarlaması olur.

Türk sinemasında, Hüseyin Peyda'nın *Mezarımı Taştan Oyun* ve Faruk Kenç'in iki bölümlük *Çakırcalı Efe* filmleri gibi gerçekten sinemaya yaratıcı fikirlerin kazandırılmasını sağlayan kırsal filmler türünden sadece ticari amaçlı olarak faydalanılmaya devam edilir. Türk askerlerinin Kore'ye gönderilmesiyle ilgili kahramanlık hikâyeleri ile dolu, çoğu zaman gerçek hikâyelerden esinlenen, fakat vasat seviyede olan dizi filmler yapılır. Ticari kariyerini yaptıktan sonra sadece unutulmayı hak eden diğer birçok yapıttan bahsetmeye gerek bile yoktur.

Şimdi bir özet yapma zamanı geldi. Bugün diğer ülke sinemaları ile karşılaştırıldığında Türk sinemasının biraz geri kaldığı konusunda şüphe yoktur. Fakat bazı yaratıcılık işaretleri görülmesine rağmen Türk sinemasının henüz sanatsal hedeflere ulaşmadığını açıkça belirtmekte fayda var. Türk sinemasında tek faziletin, tipik olarak yerelliği (ulusallığı) olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik sayesinde Türk sineması ulusu tanıtan, tarihi oluşumları anlatan filmler yaparak yurtdışında da dikkat ve ilgi çekmeyi başarabilir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ







# YANKESİCİ: TUHAF BİR AŞK HİKÂYESİ

---

**FUAT ER**

---

Robert Bresson'un eleştiri kurumunun gözdesi olmasında Paul Schrader'in eserinin (*Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer/Kutsalın Görüntüsü: Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*) katkısı büyük olsa gerek. Elbette Schrader'in Bresson'u takdirinden çok çok daha önce, hatta Bresson'un büyük yapıtlarından bile önce Bazin'in Bresson övgüsü de kayıtlarda yer alır. Onun ve sinemasının büyüklüğüne sözleriyle Tarkovski ve Godard da şahitlik eder. Bütün bunların arasında Schrader'in Bresson'a bakışı daha önemli ya da daha çok üzerinde konuşulmaya değer. Ki zaten Bresson'a dair okumalar

da muhakkak bir Schrader uğrağından geçiyor. Ama o da fazlasıyla yüzeysel bir geçişle oluyor. Fazlasını beklemek de yersiz. Zira Schrader'in Bresson stili hakkında söylediklerinden aklımızda derinlemesine bir bakıştan çok iki kelime kalır: Aşkın (veya kitabın Türkçe çevirisinde kullanıldığı üzere kutsal) ve sade.

Bresson'u okurken bu iki ifadenin yersiz veya Schrader'in yorumlarının lüzumsuz olduğunu iddia etmiyorum. Schrader es geçilmemesi gereken bir parantezin bahanesi sadece: Büyük yönetmenler hakkında neredeyse dogma hâlini alan tekrardan yorulmuş benzer yorumların yetersiz olduğunu, bunların yönetmenleri veya filmlerini anlamayı kısırlaştırabildiğini, sözkonusu

yönetmenlerin birer tabu hâline gelme riskini, hatta çoktan tabulaştıklarını göz önünde bulundurmaları gerekiyor. *Yankesici* (*Pickpocket*, 1959)'yi bu sayfada yeniden gündeme getirirken ve Bresson'dan bahsederken bu görüşle çelişen bir görüntü ortaya çıkabilir. Çıkması da doğal; zira yukarıdaki parantez sadece bir hatırlatmadan ibaret. Ama akılda tutmakta fayda var: Bresson bile yoldan çıkabilir.

### Bir Bresson Metni

“Bu film polisiye bir film değildir.” Bresson'un büyük eseri *Yankesici*, bu ifadeyle başlar. Filmin çekimlerinin yapıldığı zamanlarda Godard'ın *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, 1960)'ı çekmekte olduğunu düşününce bu ibare farklı bir manaya da geliyor. Bresson'un Yeni Dalga'nın bir adım öncesindeki büyük isimlerle akrabalığını, Cocteau gibi üstatların evrenindeki bakışını bir “polisiye” ile güncelleyebildiğini gösteriyor. Filmin eski Avrupa kültürünün ilhamlarından Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* (1866)'sının serbest uyarlaması olması, ama bunun yanında Fransa'nın güncel meselesi Camus varoluşçuluğundan nasiplenmesi de Bresson'un bu konumuna işaret ediyor. *Yankesici*, bu iki tavrı çeşitli yerlerde yankılarken her ikisini de yeni bir bakışla zenginleştirir.

“Bu film polisiye bir film değildir.” sözü dolaylı bir şekilde René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* (1928-1929) adlı meşhur çalışmasını da selâmlıyor. Magritte'in resmi, bir pipoyu gösterir; piponun altında ise

“Bu bir pipo değildir (Ceci n'est pas une pipe).” ifadesi -çizimi demek daha doğru- yer alır. Magritte eserinde gösterilenin bir pipo değil, bir piponun imgesi olduğunu vurguluyordu.<sup>1</sup> Bresson'un buradaki kastı ise ilk bakışta hikâyenin içeriğine dair gayet basit bir uyarı niteliğinde. Yönetmen, seyirciye bu uyarıyla “bir gencin zaafıyla kendisine uygun olmadığı hâlde içine girdiği yankesicilikte yaşadığı kâbusu” anlatmayı vaat eder. Fakat Bresson kanunları hesaba katıldığında, yönetmenin oyuncularını/modelleri gibi donuk ama esrarengiz olan bu metin, filmi izlerken/okurken alan dışının hesaba katılmasına yönelik bir ikazdır da. Gördüklerimiz, bünyesinde gördüklerimizden fazla bir şey saklar. İzleyeceklerimiz bir yankesicilik hikâyesinden öte anlamlar içerecektir.

“Yalnız bu macera, eğer olmasaydı, birbirlerini asla tanımayacak iki kalbi, garip yollardan birleştirecektir.” şeklinde devam eden bu prolog, Bresson'un sinemaya yaklaşımından, onu bir metin gibi ince ince işlemesinden de izler taşıyor. Ki zaten metin “Yazar sesler ve resimlerle...” diye başlar. Yönetmenin çoğu edebi eserlerden ilhamla yürüyen film programı bir yana, oyuncularını bir kitap sayfasında yer alan kendi başına ruhsuz kelimeler gibi yönetmesi, ancak bir araya geldiklerinde birbirleri arasındaki ilişkiyle ortaya çıkan anlamı öne sürmesiyle Bresson siyah-ve-beyazla, “soundtrack”le bestelediği

1. Esaslı bir çözümleme için bkz. Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, Cev. Selahattin Hilav, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993).

**Bresson'un savaş esiri günlerinden esin alınan "tutsaklık" fikri, onun Katolikliğiyle birleştiğinde içsel/ruhi bir mahkûmiyetin metaforu olarak karşımıza çıkar. Yankesici'de Michel'in gerçek mahkûmiyetinin somut anlamda (bilerek suçüstü yakalanmasının ardından) cezaevine düşmesiyle sonlanması, bu anlamda hakiki bir kurtuluşu işaretler.**

sessizlikle, duygusal ifade yasağıyla sinemayı bir metin olarak kurgular. Özellikle yönetmenin oyuncu yönetimi anlayışı, bu tavrın nasıl incelikle işlendiğini gösterir. Bresson tamamen amatör (bakir) oyuncularını tercih ediyor, yıldız isimlerden (bu yıldız sistemine ideolojik bir itirazdır aynı zamanda) veya tiyatro/oyuncu geçmişi olan isimlerden kesinlikle uzak duruyordu. Ona göre her profesyonel oyuncu, aslında sahip olmadığı bir şey ortaya koyuyordu; hepsi birer illüzyonistti. Ayrıca her aktör üzerine yapışmış bir lekeyle kamera karşısına geçiyordu. Bu leke hem rollerine duygu katmalarında hem de seyircinin bu lekeyi görmesinde yatar. Oysa Bresson oyuncularına, kendi deyişiyle modellerine/mankenlerine, her tür ifadeyi yasaklar: Konuştukların hakkında düşünme, eylemlerin hakkında düşünme!

Ayrıca diğer filmlerinde çeşitli yerlerde uygulaması görülen dış ses ve kalem-kâğıt-metin üçlüsü, *Yankesici*'de de karşımıza çıkar. Yazar/yönetmenin prologunun hemen ardından gözler Michel'in beyaz bir kâğıda yazdığı metni seyredirken kulaklar aynı

metnin Michel (Martin Lassalle)'in dilinden dış sesle okunmasını ıhtir: "Bu şeyleri yapanların genelde sustuğunu biliyorum. Veya bundan bahsedenler de bunu yapmamış olanlardır. Ama ben yaptım."

Bresson, kelimenin gerçek anlamıyla bir sinema yazarıdır.

### **Tutsak ve Âşık**

*Yankesici*, toplumdan kendini tecrit etmiş, bakımsız ve boğucu bir odada yaşayan, nedensizce yankesicilikte varoluşunu arayan bir "entelektüelin", Michel'in hikâyesini anlatır. Raskolnikovvari bir kendini toplumdan üstün görme, Nietzsche'den ödünç alınan bir üstinsan anlayışıyla öne çıkan bu düşüncüyü Michel, Raskolnikov'un aksine cinayette değil yankesicilikte uygulamaya sokar. Filmde Bresson'un tanıdık eksiltmelerinden ayrılan Michel, her şeye karşı ifadesizliği, sebepsiz eylemlerine karşı kayıtsızlığıyla kısmen de olsa Camus'nün kahramanıyla da bir yakınlığa sahip olur.

*Yankesici*'de Bresson kanunları her alanda işbaşındadır. Hemen her sahne itina ile, hatta fazlaca eksiltmiştir. Müzik, Bresson'un notlarında yer verdiği gibi, ancak bir sessizlik keşfine izin verdiği ölçüde kullanılır. Hikâye ve görüntüler sadece gerekli olduğu kadar anlatılır. Tren istasyonunda, metroda, hipodromda Michel ve ortaklarının gerçekleştirdikleri yankesicilik sekansları bu üslûbun eşsiz örnekleri olarak kabul edilmeli. Bu sahnelerde yorum yok-



tur, diyalog yoktur, açıklama yoktur; bütün yankesicilik deneyimleri sadece peş peşe kesmeler ve yakın plân ellerle anlatılır.

Yine oyuncular tastamam birer mankendir, ifadesiz ve ruhsuz. Kollarının açılardan, gözlerinin yere düşmesine kadar her hareketleri önceden Bresson tarafından hesap edilmiştir. Belki de bu filmde, diğer filmlerden daha fazla bu anlayışın filmin içeriğiyle örtüştüğü söylenebilir. Bresson (notlarında en fazla yer tutan meselelerden) oyuncu yönetiminde bir tür otomatlığın, mekanikliğin üstünde durur. *Yankesici*'de bu anlayış Michel'in irade dışı eylemleriyle bütünleşerek katlanır. Gerçek bir aktör yabancı bir ülkede gibi olmalıdır Bresson'a göre. *Yankesici*'de sadece aktör değil, Michel'in kendisi de yabancı bir ülkededir; izole, dilsiz ve tutsak. Karakter ve odası arasında yoğunlaşan film, bu tutsaklığın altını çizer. Ama tutsaklık, genişliğine bir tutsaklıktır. Michel'in tek arkadaşı Jacques (Pierre Leymarie) da, tanıdığı tek kadın Jeanne (Marika Green) da, "canından çok sevdiği" ölmekte olan annesi (Dolly Scal) de, tabii ki en başta toplum da uzaktır ona. Görünmez bir parmaklık, bilinmeyen bir göz, karakteri çepeçevre kuşatır.

Tutsaklık fikri, *Yankesici*'den *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956)'ya, *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962)'ndan *Para* (*L'argent*, 1983)'ya diğer iki etkilenme unsuru (res-samlığı ve Katolikliği) dışında, Bresson'un

filmlerinde en çok rastlanan izleklerden biri. Bresson'un savaş esiri günlerinden esin bulan bu fikir, onun Katolikliğiyle birleştiğinde içsel/ruhi bir mahkûmiyetin metaforu olarak karşımıza çıkar. *Yankesici*'de Michel'in gerçek mahkûmiyetinin somut anlamda (bilerek suçüstü yakalanmasının ardından) cezaevine düşmesiyle sonlanması, bu anlamda hakiki bir kurtuluşu işaretler; tabii ki filmin meşhur final sahnesinde Michel'in ağzından dökülen şu söz de: "Ah, Jeanne, sana ulaşmak için öyle tuhaf yollardan geçmem gerekti ki."

*Yankesici*, Bresson'un tutsaklıktan bir çıkış olduğunu gösteren veya demir parmaklıklara rağmen bir kavuşmanın paradoksal imkânını dile getiren filmlerinden biri. Fakat yönetmenin son filminde hiçbir ümit ışığına yer yoktur. *Bir Taşra Papazının Güncesi* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951)'nin genç papazının "Ne önemi var? Her şey Tanrı'nın inayetinde." umudu *L'argent*'ta tamamen yok edilir:

"-Bir mucize mi bekliyorsunuz?"

"Hiçbir şey beklemiyorum."

Paranın lâneti her yerededir ve kurtuluşun esamesi okunmaz. "Yoldan çıkan" Bresson'un son filmi, belli bir kanaate göre belki de yönetmenin en iç karartıcı, mutsuz ve seküler filmidir; belki bir Bresson filmi bile değildir. Tam tersi de ihtimal dâhilinde: Tam bir Bresson filmi; endişe ve acı dolu.





# ÜÇ TARZ-I HAYAT: QATSİ ÜÇLEMESİ

Godfrey Reggio'nun yönetmenliği-  
ni yaptığı Qatsi Üçlemesi (Koyaa-  
nisqatsi, Powaqqatsi, Naqoyqatsi)  
içeriğiyle olduğu kadar üslûbuyla  
da modern dünyanın eleştirisini  
yapar. Bilinen anlamda bir olay  
akışı ve diyalog içermemesiyle bu  
filmler kimi eleştirilenlerce anti-  
sinema olarak nitelendirilmiştir.



### Elif SEZER-Volkan YAŞI

Hopi Kızılderililerinin dilinde evren ve yaşam hakkında bazı kelimeler vardır ki bunların Batı dillerinde karşılıkları bulunmaz. Bu kelimelerden biri, yönetmenliğini Godfrey Reggio'nun, kameramanlığını daha sonra *Baraka* (1992) filminin yönetmenliğini yapacak Ron Fricke'nin ve müziklerini minimalist müzisyen Philip Glass'ın yaptığı *Koyaanisqatsi* (1982) filmine de ad olmuştur. *Koyaanisqatsi* "çılgın hayat, dengesiz hayat, başka bir tarza ihtiyacı olan hayat" anlamlarına gelir.

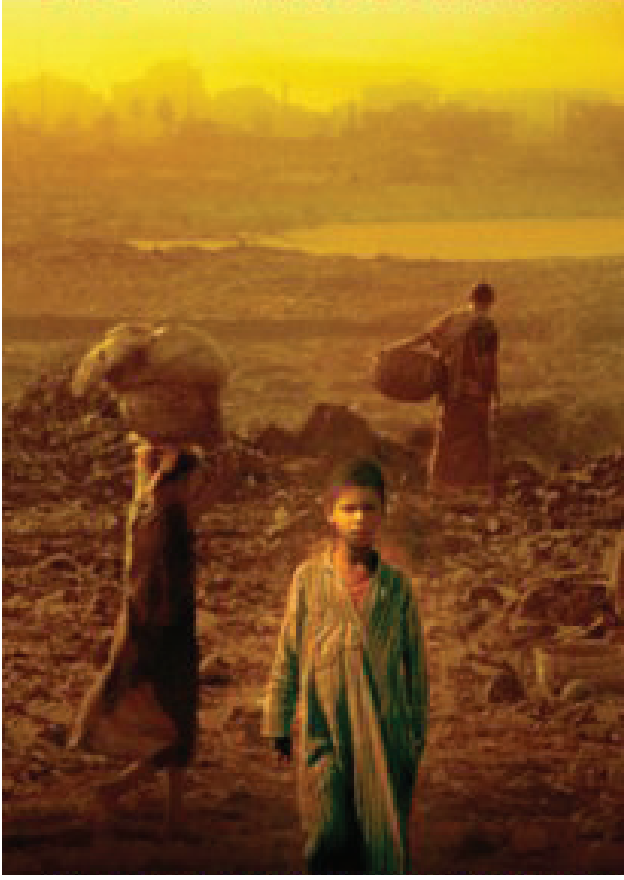
*Koyaanisqatsi*, film boyunca duyulan tek kelimedir. 1982'de çekilen filmin bilinen anlamda bir olay akışı ve diyalog içermemesi bazı eleştirmenlerce anti-sinema olarak adlandırılmasına sebep olur. Slow-

motion ve time-lapse tekniğinin yardımıyla klâsik anlatının ötesine geçen *Koyaanisqatsi*, içeriğiyle olduğu kadar üslûbuyla da modern dünyanın eleştirisini yapar. Yönetmen Reggio filmde hiç diyalog olmamasını şöyle açıklar: "Bu filmde hiç kelime olmaması dil sevgisinin azlığından dolayı değil. Bana göre, bizim dilimiz müthiş bir yıkım içinde. Bu dil artık içinde yaşadığımız hayatı açıklamakta yetersiz kalıyor."<sup>1</sup>

Görüntü ve müziğin uyumu, filmi bir çeşit senfonik şiire dönüştürür. *The Truman Show* (1998), *Anima Mundi* (1992), *Kundun* (1997), *The Illusionist* (2006) ve *The Hours* (2002) gibi filmlerin de müziklerini yapan minimalist sanatçı Philip Glass, proje üzerinde çalışmaya başladığında yönetmen Reggio, filmde kullanacağı gö-

1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi>, (30 Ağustos 2010).





rüntülerin henüz yüzde altmışını çekmiştir. Bu durum, bulutların bir tür hızlı çekimle okyanusun akışına benzediği sahnede ki gibi, müzikle görüntünün iç içe geçmesine, bazen görüntünün bazen de müziğin öne çıkmasına neden olur.

Film, bir mağaranın içindeki resimleri anımsatan görüntülerle başlar. İkinci plânda bir roketin havalanışını yavaş çekimde izleriz. Birbirinden oldukça bağımsız bu görüntüler, filmin “intro”su niteliğindedir. Öyle ki filmin sonunda çember tamamlanacak, büyük resimde bu giriş de anlam kazanacaktır. Daha sonra kanyon, çöl, nehir ve bunun gibi doğal güzellikle-

rin farklı müzik, açı ve ışıkla ahenkli kombinasyonları gelir. Bu bölümlerde gerek görüntüler gerekse müzik, insanın huzur ve dinginlikle bu güzellikleri deneyimlemesini sağlar. Maden olduğu izlenimi veren bölgedeki patlama görüntüleri ve bir iş makinesinin görüldüğü sahneyle filme ilk kez insan girer. Filme insanın dâhil oluşuyla birlikte huzur ve dinginlik kaybolur ve yerini hızlı, çılgın, yıkıcı bir hayat düzeni alır. Time-lapse görüntüler ve ritmi yüksek müzik, bu dönüşüm hissini yoğun bir şekilde yaşatarak bir insanlık durumuna ayna tutar. İnsana kendi oluşturduğu baş döndürücü, dengesiz hayat içindeki acizliğini, meselâ çakmağını yakmayı başaramayan kadına ya da kullandığı savaş uçağının önünde poz veren bir pilota yakın çekim yaparak, izleyicisini de yakın çekime alırcasına hatırlatır. İnsanın doğada ve yine kendi hayatında yaptığı deformasyon, tanklar ve diğer savaş araçları, yıkık dökük evler, araba dolu yollar, TV reklâmları, insan kalabalıkları, otomasyon üretilen yiyecek ve giyecekler, üretim bantları görüntüleriyle neredeyse şiddet uygularcasına sunulur. Filmin sonunda, başlangıçta havalanan roket sahnesiyle bağ kurularak bir roket parçasının gökten düşüşünü uzun uzun seyreder ve Hopilerin şu sözünü okuruz: “Topraktaki değerli şeyleri kazmak, felaketi davet etmektir. Arınma günü yaklaştığında tüm gökyüzü örümcek ağlarıyla dolu olacaktır. Günün birinde gökyüzünden bir kap kül atılabilir ki; o küller toprağı yakıp, okyanusları kaynatacaktır.”

*Koyaanisqatsi*, iyimsizliği ve hâlâ varolan umuduyla serinin ikinci filmi olan *Powaqqatsi* (1988), yani Hopi dilinde “dönüşüm içindeki hayat” adını taşıyan çalışmadan ayrılır. *Powaqqatsi*, çok daha sarsıcı bir görüntüyle başlar: Bir sürü insan bir maden bölgesinde çuvallarla çamur ve toprak taşımaktadır. Ritmik ve güçlü bir müzik görüntülere eşlik eder. “Üçüncü dünya ülkeleri” olarak adlandırılan bölgedeki insanların dramları gözler önüne serilir. İkinci sahnede ise “geri kalmış”, farklı üçüncü dünya ülkelerinde çalışan işçilerin, çocukların görüntülerini art arda görürüz. Bu, izleyeceğimiz film hakkında bir kanaate varmamızı sağlar. Daha sonra yine taşıma işlemi sürerken iki işçinin baygın ya da ölü başka bir insanı taşıdığına şahit oluruz. Daha sonraki sahnelerde ise aynı kalıptan çıkmış gibi yürüyen askerlerle tektipleştirme eleştirisi yapılırken, binaların pencerelerinden görünen tıksık tıksık insanlar, teknolojinin ve küresel kapitalizmin insan hayatındaki yıkımlarını gösterir.

Serinin son filmi *Naqoyqatsi* (2002) ise “savaş hâlindeki yaşam” anlamını taşır. İnsanın doğayla ilişkisi tam bir savaşa dönüşmüştür. İlk filmlerdeki doğal görüntüler, yerini çoğunlukla ya dijital ya da bilgisayar tarafından değiştirilmiş görüntülere bırakır. Bu özelliğiyle film, eleştirdiği yaşamın içine dâhil olarak bir üst-kurmaca (meta-fiction) oluşturur gibidir. Babil Kulesi’yle başlayan film, insanı içine çeken renkli fakat yapay görüntüler ve rakamlar

**“Savaş hâlindeki yaşam” anlamına gelen serinin son filmi *Naqoyqatsi*’de ilk filmlerdeki doğal görüntüler, yerini ya dijital ya da bilgisayar tarafından değiştirilmiş görüntülere bırakır. Filmde, insanın ruhsallığını yitirishi ve doğayla ilişkisinin nasıl bir savaşa dönüştüğü anlatılır.**

içinde boğulan, birbiri üstüne bindirilerek aynılanan makyajlı insan yüzleriyle insanın ruhsallığını yitirishi gösterir.

Filmin kompozitörü Philip Glass bir röportajında, filmleri her izleyişinde farklı şeyler düşündüğünü, hissettiğini ve onlara eskisi kadar politik bakmadığını söyler. Bize göre de gittikçe karamsarlaşan bu film serisini yalnızca bir modernite eleştirisi olarak okumak yerine, bilinen anlamda bir anlatı akışı kurmamasının da yardımıyla, görüntülerin ve müziğin şiirselliğine ve her bakışta yeni şeyler görmeye ve deneyimlemeye açık bir şekilde izlemek çok daha verimli olacaktır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Gerçek Yalanlar/True Lies, James Cameron, 1994

## ÖTEKİLERİN TÜMÜ DÜŞMANIMIZDIR-2 YALAN GERÇEKLER

---

**MEHMET UFUK**

---

“Matrix bir sistemdir Neo. Bizim düşmanı-  
mız. Avukatlar, öğretmenler, polisler, ma-  
rangozlar... Kurtarmak istediğimiz onların  
zihinleri. Onları kurtarana kadar sistemin  
bir parçası olarak kalacaklar. Sistemden çı-  
karmadığımız herkes potansiyel bir ajandır.  
Matrix’in içindeyse neredeyse herkes bir  
ajan. Bizden biri değilsen onlardan biri-  
sin.” Matrix serisinin ilkinde geçen bu sa-  
tırlar aklınızda kalsın, biz geçmişe dönelim.

Geçen ayki yazımıza böyle başlamış ve  
sektirmeden Kubrick’in 1968 yapımı  
*2001: Bir Uzay Macerası (2001: A Space  
Odyssey)*’ndan dalmış, Uzay Savaşları’ndan  
bahisle *Yıldız Savaşları* serisinden dem vur-  
muş, Jedi Şövalyeleri’nin “güç bizimledir”  
repliğine yer vermiş, Soğuk Savaş’ı beyaz-  
perdede en sıcak hâliyle sürdüren sözde  
eski Vietnam gazisi, kas yumağı, insan az-  
manı John Rambo’dan bahsetmiş, sonra  
lafı İtalyan aygırı Rocky Balboa’ya getirmiş,  
Balboa’nın öldürücü darbelerine dayana-  
mayan Rus boksör İvan Drago’nun mindere



serilmesinden az sonra da koskocaman Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin 1991'de dağılıverdiğini hatırlatmış, hemen akabinde Fukuyama'nın "Tarihin Sonu" tezini havaya fırlattığını, tez, entelektüel uzayda helezonlar çizerek ağır ağır yuvarlanırken bazılarının, insansuların refleksleri ile göğüslerini yumrukladıklarını zikrettikten sonra yine 1991 yapımı *Hırsızlar Prensi* (*Robin Hood: Prince of Thieves*) filminde Robin Hood'u canlandıran Kevin Costner'in siyahi Müslüman yardımcısının, nereden ve neden peydahlandığı sorusu ile mevzuumuza geçici olarak nokta koymuştuk. Sekiz bin vuruş ile 1968'den 1991'e tam yirmi üç senenin özeti yapılabilir mi diyenlere işte bu özeti özeti 1001 vuruş ile tekrar karşılık vermiş oluyorum; tıpkı 1001 Gece Masalları gibi. Şu kadar bin, yüz bin, milyon, milyar yıldan sonra tarihin sonunun geldiğini, bir akademisyen, orta hacimli bir eserle iddia edebiliyorsa serbest bir araştırmacı yazar yirmi üç küsur senenin özeti 1001 vuruşta neden yapamasın?

Bu seferki zaman dilimimiz 1991-2001 aralığı olacağı için işimiz daha kolay sayılabilir. Sorumuzun cevabından başlayalım. 1991'de Robin Hood'un siyahi, iri cüsseli, zebella gibi Müslüman bir yardımcıya şiddetle ihtiyacı vardı. Çünkü ABD İran-İrak savaşından yaralı çıkan, "Petrolümü çalıyolar, onun için Kuveyt'e müdahale edeceğim." diyen Saddam Hüseyin'e "İçişlerinize karışmayız." diye el altından mesaj göndermiş, Irak birlikleri Kuveyt'e girince de ABD Baba Bush önderliğinde duruma el koyarak

**Gerçek Yalanlar Samuel Huntington'un ne kadar haklı olduğunu ayan beyan gösteren bir yapım olarak 1994 de piyasada arz-ı endam etti. Akademik uzayın dışında dolaşanlar için mükemmel bir mukaddime olan filmde Schwarzenegger, çok şükür henüz vali filan seçilmemişti de mutlak kötülükle girdiği çatışmadan galip ayrılıyor, medeniyetini bir badireden kurtarıyordu.**

I. Körfez Savaşı'nı başlatmıştı.

Bölgede yükselen tansiyonun düşürülmesi, müdahalenin şirin, işbirliğinin katlanılabilir gösterilmesi zarureti vardı. Bu yüzden hikâye, aslında olmayan eline, beline, diline hâkim, bileği ve bilgisi kuvvetli, hikmet ehli bir siyahi maceraya "embedded" edilmişti. Hem Robin Hood da zenginden alıp fakire vermiyor muydu? Bu defa zenginden alınıp zengine verilecekti, bunda ne vardı? Çok çok eskiden siz bize yardım etmişsiniz, biz de kadirşinaslık gösteriyor, bölgenin bugünkü despotuna karşılık yardımınıza koşuyoruz, bunda ne var deniliyor, ulemanın ehli kitaptan yardım alınmalı mı alınmamalı mı sorularına verilecek doğru cevabın önü açılıyor; doğrusu embedded siyahi, fetva tartışmalarında kritik bir rol oynuyor, oynadığı rol işe de yarıyordu. Rocky'nin yumrukları sayesinde, ortalıkta durun bakalım diyecek bir Ivan Drago da nasılsa yoktu. Tarih sona ermişti ya, yeni bir tarih başlıyordu.

Foreign Affairs dergisinde Samuel Huntington'un *Medeniyetler Çatışma-*

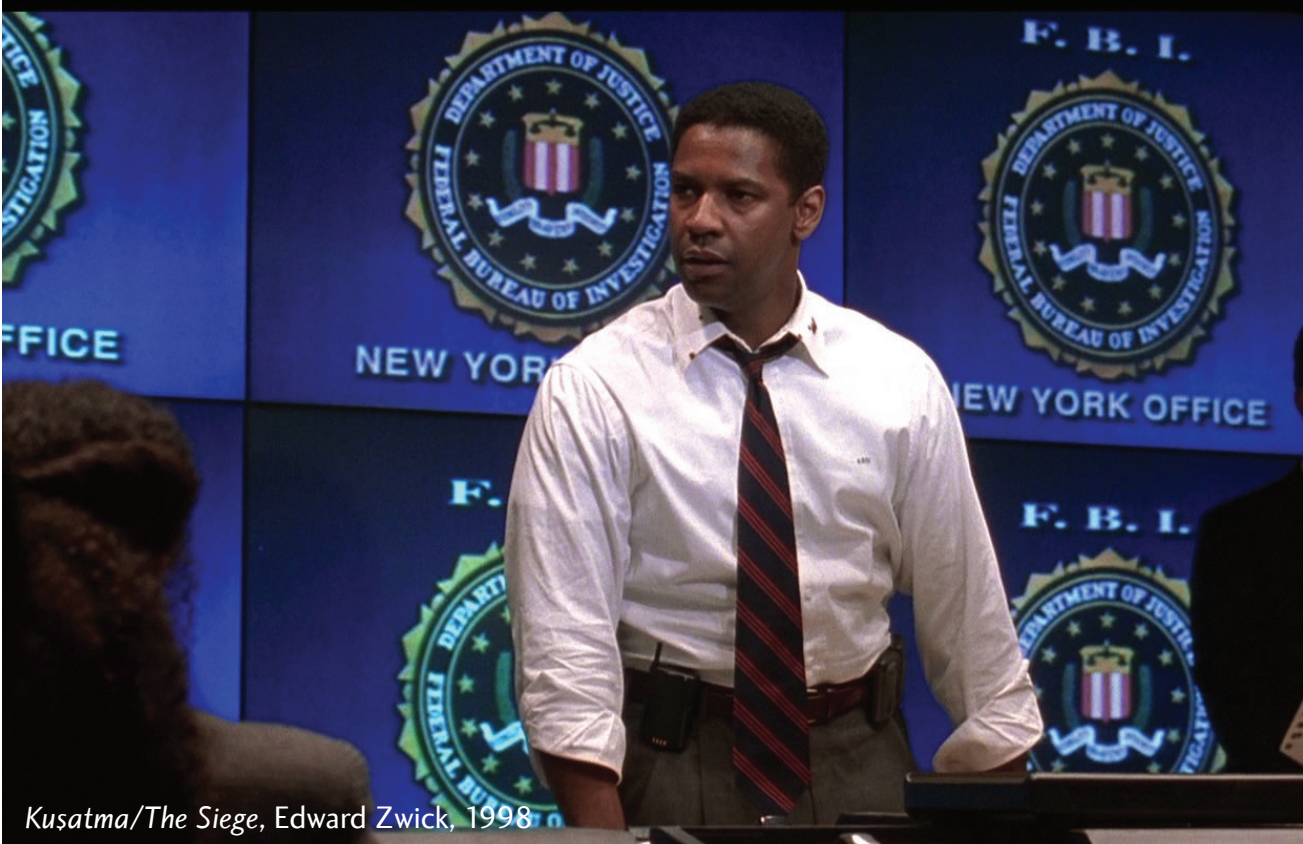
**1997 yapımı *Başkanın Adamları (Wag the Dog)* filminde yönetmen Barry Levinson, Robert de Niro'yu Baudrillardvari konuşturur: Birinci Körfez Savaşı koca bir simülasyondur. Kitlelerin ekrandan izledikleri, haber ajanslarından dinledikleri stüdyolarda kotarılmış numaralardan ibarettir. ABD'nin acil bir nükleer tehdit altında olduğu iddiaları palavradır.**

*sı ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması* başlıklı makalesi yayınlandığında sene 1993'tü. Aynı yıl ABD Delta Force güçleri Somali'de bir operasyonda epey zayıf vererek geri çekilmiş, Dünya Ticaret Merkezi'ne büyük bir terör saldırısı gerçekleştirilmiş, New Jersey Camii imamı Mısır'lı Ömer Abdullah olayın sorumlu su olarak tutuklanarak ömür boyu hapse mahkûm edilmişti. Teze göre artık ideolojik savaşlar sona ermişti. Yeni tarihin yeni tehlikeleri İslâm ve Konfüçyen medeniyetlerdi. Dikkatli olunmalı, tedbir alınmalıydı.

*Gerçek Yalanlar (True Lies)* adlı film Samuel Huntington'un ne kadar haklı olduğunu ayan beyan gösteren bir yapım olarak hemen 1994 de piyasada arz-ı endam etti. Medeniyetin beşiği Babil'den ABD'ye sergilenmeleri için yollanan kadim sanat eserlerinin içleri, eski Sovyetler Birliği'nden ele geçirilmiş nükleer silahlarla doluydu. Müslüman teröristlerin gözlerini kan bürümüşü; ortalığı nedensiz kana bulayacaklar, dünyayı ele geçireceklerdi. Film,

tezin popüler versiyonuydu. Tezi okuyamadım diye üzülenler ve hatta tezden bihaber olanlar, akademik uzayın dışında dolaşanlar için mükemmel bir mukaddime olan filmde Schwarzenegger, çok şükür henüz vali filan seçilmemişti de mutlak kötülükle girdiği çatışmadan galip ayrılıyor, medeniyetini bir badireden kurtarıyordu.

O yıllar NATO kuvvetlerinin, uyguladıkları tatbikatlarda temsili düşman kuvvetlerinin rengini kırmızıdan yeşile dönüştürdükleri yıllardı. Neden? Çünkü Aslan Kral'ın düşmanı Anti Kral kötü aslan da koyu yeşil ininde "Hazır olun yüzyılın savaşına, hazır olun en büyük savaşa!" içerikli söylevini, önünde resmi geçit töreni yapan sırtlanlara bir hilâlin altında irad ederek hangi kan dökücü medeniyeti temsil ettiğini faş ediyordu da ondan. Aynı sıralar krallığın kendisine ait olduğunu unutan ormanın esas sahibi genç aslana babası mana âleminde ruhani bir şekilde görünüp "Bir ormanda iki kral oynamaz, unutma!" diyerek "Medeniyetler Çatışması"na bilimsel olmasa da sanatkârane, karınca kararınca katkıda bulunacaktı. Sene, ne tesadüf yine 1994'tü. *Gerçek Yalanlar* da, *Aslan Kral (The Lion King)* da daha çok çocuklara hitap eden yapımlardı. Çünkü öngörülen çatışma, birkaç senede bitiverecek gibi değildi. Uzun sürecek ve belki de filmleri seyredenlerin boylarının uzadığı, pazularının şiştiği, kendilerine sahada ihtiyaç hissedileceği zamanlara uzanacaktı. Demistik: Dikkatli olunmalı, tedbir alınmalıydı.



*Kuşatma/The Siege, Edward Zwick, 1998*

Nitekim 1995 yılında Oklahama City’de, Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan saldırının daha büyüğü gerçekleşti. Saldırının sorumlusu olarak eski bir Amerikan askeri tutuklandı. Bu askerin, Amerika’nın Körfez Savaşı’ndaki tutumu yüzünden saldırıyı işlediği iddia edildi.

### **Yeni Düzen, Yeni Senaryolar**

Huntington’un tezi 1996’da ete kemiğe bürünerek kitap hâline geldi. Yeni tarihe yeni düzen gerekli idi. Dünyadaki konjonktürel gelişmelerden, Rusya’nın alanı terk etmiş olmasından, enerji savaşlarından, yeni yükselmekte olan güç dengelerinden, uygulanmakta olan yanlı ve yanlış politikalardan

tamamen yalıtılmış olarak mutlak kötü ile mutlak iyi arasında çıkması kaçınılmazmış gibi sunulmaya çalışılan bu yeni Armageddon kurgusuna itirazlar da gecikmedi.

1997 yapımı *Başkanın Adamları (Wag the Dog)* filminde yönetmen Barry Levinson, Robert de Niro’yu Baudrillardvari konuşturur: Birinci Körfez Savaşı koca bir simülasyondur. Kitlelerin ekrandan izledikleri, haber ajanslarından dinledikleri, stüdyolarda kotarılmış numaralardan ibarettir. ABD’nin acil bir nükleer tehdit altında olduğu iddiaları palavradır. “Yaşam tarzımız tehlikede” paranoyası iyi kotarılmış işlevsel bir slogandır. Sıkı senaryolar üretmekte engin tecrübesi bulunan ve üretilen senaryoları





*Başkanın Adamları/Wag the Dog*  
Barry Levinson, 1997

kitle iletişim araçlarının sınırsız imkânları ile tedavüle sokmakta hiç zorlanmayacak bir süper güç için kamuoyu, benekli kediler ve asılsız kahramanlık hikâyeleri ile kolayca şekillendirilecek bir oyun hamurundan farksızdır ve bu büyük oyunlar, bazen büyük bazen çok küçük siyasi hesaplar adına kolayca icra edilebilmektedir. Kamuoyunun sırtından tehdit algısı sopasını hiç indirmemek lâzımdır. Bütün bunları kurgulayabilmek için zekice bir senarist, hırslı birkaç siyasetçi ve bilim insanı da fazlasıyla yeter. Nitekim sırtında taşıdığı nükleer çantası ile Kanada sınırından içeri sızıp ABD'yi haritadan silmesi an meselesi olan Arnavut kökenli İslâmcı terörist senaryosu, ileride

evrilip Saddam'ın sahip olduğu ölümcül Kitle İmha Silahları ile dünyayı haritadan silebileceği hikâyesine dönüşecek ve sadece bu gerekçe ile İkinci Körfez Savaşı Bush oğlu W. Bush tarafından başlatılacaktır. KİS iddiaları en yetkili ağızlarca savaşın başlatılmasının akabinde reddedilmiştir, ama ne gam! Bu senaryo ile Birleşmiş Milletler kararına bile gerek duyulmazsınız Irak topraklarına girilmiştir.

1998'de bir başka yönetmen, Edward Zwick, dünya genelinde uygulamakta olduğu politikaların ve oluşturmaya çalıştığı siyasal atmosferin ülkesinin başına ne dertler açabileceğinin sorgulamasına girişecek ve sekiz-on sene sonrasının neredeyse bire bir tablosunu çizecektir. 2003'ten sonra ABD'li politikacıların "Tüm dünyada itibarımız neden yerlerde sürünüyor?" sorusuna aradıkları cevabı bulabilecekleri adresler arasında en yetkinlerinden biri hiç kuşkusuz *Kuşatma (The Siege)* filmidir. Takip edilen siyasetin tabii sonucu olarak, sınırları dâhilinde gerçekleşmesi beklenen muhtemel terörist saldırılara karşı ülkesinin alabileceği tutumların neler olabileceğini irdeleyen film, "büyük köpeğin küçük köpeğin üstüne salınması" tercihinin kaçınılmaz şekilde baskın çıkacağını, bu yanlış tercihinde ABD'nin alâmetifarikası olduğunu iddia ettiği bütün değerlerinin altını oyacağını neredeyse haykırarak söyleyecek ama sözünü dinletemeyecektir. Yönetmenin öngördüğü bütün tehlikelerin zaman içinde bir bir gerçekleştiğinin görülmesinden midir bilinmez, final sahne-



*Gerçek Yalanlar/True Lies, James Cameron, 1994*

sindeki tercihi onaylanmış görünmektedir. İçine düşünülen yüz kızartıcı durumdan kurtulmanın yolu ve fütursuzca çiğnenen hukukun itibarının iade edilmesi, başrolün içselleştirilmiş bir afro-Amerikalıya verilmesinden geçecektir. Tabii ki başroldeki siyahi, bu sefer Denzel Washington değil başka bir yakışıklı olacaktır.

1999'da *13. Savaşçı (The 13th Warrior)* filminde Antonio Banderas, 1991'deki Robin Hood'un silah arkadaşı rolünün aynısına soyunacaktır. Görevi ya da kaderi yine sarışın, mavi gözlü, pagan kuzey savaşçılarına yardım etmek, destek vermek olacaktır. Peki kime karşı? Mağaralarda yaşayan, milletin başına belâ kesilmiş, insanlıktan nasibi olmayan, medeniyet karşıtı vahşilere karşı. Film ABD-Kuveyt ortak yapımıdır. Embedded siyahiler demek işe yarıyor.

Bu arada alâkasız bir not da ekleyeyim: Afganistan'da bulunan Tora Bora mağaralarındaki dehlizlere yapılacak müttefik operasyonlarına çok az kalmıştır. Pakistan sınırındaki mağaralar, Ivan Drago'nun vatandaşlarına karşı Afgan kuvvetleri henüz mücahit kategorisinde sayılırken sarışın, mavi gözlü savaşçıların desteği ile yapılmıştır.

2001'e çeyrek vardır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





## Büyük Proje

Bir zamanlar, Pelin adında bir öğretmen varmış. Pelin öğretmen sınıfı 3/B'ymiş. 3/B'de olan öğrenciler çok zeki ve çalışkanmış. Bu sınıfın en çalışkanları Ali, Feynep, Murat ve Selaymış. Bu dörtü herde beraber geziyorlarmış. Hep bunların ödülleri kupaları maddiyatları varmış. Pelin öğretmen sınıfındaki öğrencileri-

ne;  
- Çocuklar filmi neden izleriz?

Selma:

- Öğretmenim ben bilgi edinmek için izlerim.

Murat:  
- Ben boş zamanlarımı eğlenceli geçirmek için izlerim. Feynep:

- Öğretmenim mesela ben çok ders çalıştım ben bu film izlerim canlarım daha enerjik olurum. Ali:

- Öğretmenim ben eğlenmek için seyrederim demiş. Pelin öğretmen:

- Çocuklar bu soruyu herkese sorun demiş. Pelin öğretmen misafiri gelmiş. Pe-

lin öğretmen misafire sormuş. Misafir demiş. Ali'de o için babasına sor-

muş. Babası da "filmdeki yere gitmek ya-



İrine islerin demiş. Lale'de annesine sormuş, 1. anneside "Mesela yardımlaşma gibi şeyleri öğrenmek için islerin" demiş, Alide ablası-  
na sormuş ablasıda "O karakterin yerinele  
olmuş gibi hissederin" demiş. Sonraki gün  
çocukların öğretmene kim 1. oldu öğretme-  
nin demişler. Herkese çok güzel yapmış  
hepiniz 1. sınıf.

Zemzem Esra Yıldırım

Şişli 3. Sınıf İbki Eğitim

Okulu 4/3





Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in birlikte yazdığı *Filmlerle Sosyoloji* kitabında, sinemayı ikincil konuma indirgeyen hâkim sosyal teoriye itiraz edilerek sinemanın toplumsalın bir parçası olduğu üzerinde duruluyor. Disiplinlerarası bir yaklaşımla sosyolojinin sıklıkla üzerine araştırmalar yaptığı olgulara içerden bakan altı film, ortak kavramlar ışığında incelemeye tâbi tutuluyor.

# TOPLUMSALIN KALBİNDEN GEÇEN DAMAR: SİNEMA FİLMLELERLE SOSYOLOJİ

---

**SEMA KARACA**

---

mekândan kopmadan, fildişi kuleye çıkmadan da sağlıklı betimlemeler yapılabileceğine inanan, hâliyle başat sosyal teorinin dışında konumlanmayı göze almış bir sosyoloji. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen de bu sosyolojinin temsilcileri olarak topluma içkin bir yapıya, sinemaya, “içeriden” bakıyor ve bize, kendimize dair çıkarımlar yapıyor.

Haziran 2010’da Metis Yayınları’ndan çıkan *Filmlerle Sosyoloji*, böylesi bir çabanın ürünü. Sekiz bölümden ve altı film incelemesinden oluşan kitap, Slavoj Zizek’in sıradan sinema seyircisinin sinemaya dair “masum” kabullerini bir çırpıda yıkıverdiği sunuş yazısıyla başlıyor. Zizek, sinemanın

âkim sosyal teori, toplumu adeta bir fanustaki hareketli nesnelere toplamı olarak ele alır. Kendini toplumun dışında konumlandırıp onun gerçekliğinden sıyrılır; üst bir perdeden, çoğu zaman uzaklardan konuşur. Oysa bugün, toplumun içinden, kendinden konuşan ve “kendini” merak eden bir sosyoloji de var artık. Zamandan ve



toplumsalın kalbinden geçen çok mühim bir damar olduğuna yine o bildik üslûbuyla işaret ediyor. Ona göre bu kitabı okumakla okumamak arasında verdiğimiz karar, sinemayla ilgili bildiğimizi sandığımız zanları farkındalığa dönüştürme gücüne sahip.

### **Sinema ve Toplumsalın Bir Aradalığı**

Diken ve Laustsen, sinema ve sosyal teori arasındaki hiyerarşiye itiraz ederek başlıyor söze. Mevcut sosyal teori, sinemayı gerçeklik olarak değil, gerçekliğin bir temsili olarak görür ve dolayısıyla sinemayı ikincil bir konuma indirger. Oysa yazarlarımız bu ikiliğin sanallığını, sinemanın “henüz gerçekleşmemiş” sosyolojik olgulardan müteşekkil olduğu iddiasına dayanarak açıklıyor. Bu durumda her film, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deneydir ve onlara göre sinema/gerçeklik ya da imge/beden gibi ayrımlar bir kenara bırakılmalıdır. Zira sinema ve hayat, diyalektik olarak birbirinin hakikatini anlatır. Sinema her hâlükârda toplumsaldır. Sinema toplumsalın bir parçasıdır demekle asla onu sanatsallığından koparıyor değil bu yaklaşım. Bilâkis kitap onun toplumsalı aşan anlam dünyasının da hakkını vererek ilerliyor. Yazarlar, sanatsallığı ihmal eden her açıklamanın da eksik bir sosyoloji olacağı kanısındalar.

Diken ve Laustsen, tüm bir metin boyunca özellikle Zizek’e atıf yaparak

ve onunla adeta paslaşarak ilerliyorlar ki bu da metne ayrı bir tat veriyor. Okurun sinema ve hayata dair yargılarını sürekli altüst eden tespitleriyle Zizek alıntıları ve onlar üzerine yapılan açıklamalar, kitabı felsefi anlamda zenginleştiriyor.

### **Sosyolojik Olgulara Filmlerle Bakış**

Kitapta Ferzan Özpetek’in *Hamam* (1997), Harry Hook’un *Sineklerin Tanrısı* (*Lord of the Flies*, 1990), Terry Gilliam’ın *Brazil* (1985), David Fincher’in *Dövüş Klübü* (*Fight Club*, 1999), Fernando Meirelles’in *Tanrı Kent* (*City of God*, 2002) ve Roberto Benigni’nin *Hayat Güzeldir* (*Life is Beautiful*, 1997) filmleri inceleniyor. Sosyolojinin sıklıkla üzerine incelemeler yaptığı olgulara içerden bakan bu filmler, ortak kavramlar çerçevesinde irdeleniyor. *Hamam*’da karşımıza çıkan geri kalmışlık, Doğu, fantezi, sifir-kurum ve öteki gibi kavramlara, *Sineklerin Tanrısı*’nda şiddet, demokrasi, tiranlık, düzen, anarşi, terör, kin ve korku ekleniyor. Her gün yaşadığımız, şahit olduğumuz ve bize aslında çok da normal gelen her olgu, titizlikle eleştiri masasına yatırılıyor. İçinde yaşadığımız gerçekliğin gerçek olup olmadığını ister istemez sorgular hâle geliyoruz bir süre sonra ve Zizek’ in o çarpıcı tespiti bizi köşeye sıkıştırıyor: “Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine gerçekliğin kendisinin kurmaca



*Tanrı Kent*, Fernando Meirelles, 2002

yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır.”

Brazil’de bir kez daha hatırladığımız devlet terörü olgusu, *Dövüş Kulübü* ve *Tanrı Kent*’te sistemin ve/veya devletin sebep olduğu bireysel şiddet ve faşizme dönüşüyor. Varolmak için yok etmeyi düstur edinmiş sözümona düzenlerden geçerek vahşetin sistematize edildiği bir zamana, Auschwitz kampına varıyoruz; anlamsız ve açıklanamaz bir kötülüğün kurbanı olmaktan başka kader kalmayana dek hayatın güzel olduğunu umut etmekle avunan insanların dünyasına, aslında tam da bizim dünyamıza... İçinde ne olduğunu merak ederek girdiğimiz bu kapı, bizi yine evimize getiriyor, güvenli olduğunu vehmettiğimiz yere...

Diken ve Laustsen demokrasi ve tiranlık, Doğu ve Batı, erdem ve zorbalık, toplum ve kitle, gerçek ve hayal, varlık ve yokluk, ölüm ve hayat arasında bizi savuran bu altı filme, bugüne kadar olduğundan farklı bir yöntemle -disiplinlerarası bir yaklaşımla- sosyolojik açıklamalar getiriyorlar. Bakış açımız, kitabın sunduğu bütüncül zaman tasavvuruyla genişliyor. Gittikçe çoğalan problemlerimizle bir kez daha yüzleşme imkânı buluyoruz aslında ve problemlerin bu denli büyümesinin nedenlerini bir kez daha sorgulamaya başlıyoruz sinema sayesinde. “Biz”i yeniden düşünmenin ve kritik etmenin çok elzem olduğu bir zamanda bu kitap, toplumsal vicdana konulmuş bir el gibi okuru kendiyile/ dünyayla âdeta hesaplaşmaya çağırıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





# AŞK MI BİLGİ Mİ?

## COPPOLA'NIN FAUST'U YA DA BİLİNÇ VE ZAMAN ÜZERİNE BİR GÜZELLEME

**EYÜP SÜZGÜN**

**R**omen düşünür Mircea Eliade'in aynı adı taşıyan kısa romanına dayanan *Youth Without Youth/ Geç Gelen Gençlik* (2007), Francis Ford Coppola'nın 1997'de çektiği *The Rainmaker* filminden on yıl sonra izleyicileriyle buluşan ilk filmi. Bir II. Dünya Savaşı dönemi filmi olan *Youth Without Youth*'da, intihar etmek üzereyken yıldırım

çarpması sonucu gizemli bir şekilde gençleştiği için Nazilerin hedefi olan yetmişli yaşlardaki bir dilbilim profesörü anlatılıyor. Aynı zamanda gizemle sarılmış bir aşk öyküsü sunuyor film.

Birbiriyle bağlantılı iç içe birçok öykü yeraldığı için yönetmen, verdiği röportajlardan birinde, filmi yaprak yaprak açılan bir güle benzetmiş. Ana karakter Dominic Matei (Tim Roth)'nin, Laura/Veronica (Alexandra Maria Lara)'yla arasında geçen karmaşık aşk öyküsü ile esrarengiz



bir şekilde meydana gelen gençleşmeden sonra peşine düşen Nazilerle yaşadığı kovalamacanın işlendiği film, diğer taraftan bilinç, zaman, dillerin kökeni ve hafıza gibi oldukça zor konuların görsel semboller kullanılarak tartışıldığı, gittikçe derinleşen felsefi bir tonda ilerliyor.

Matei, tıpkı Eliade gibi bir dilbilimci ve Sanskritçe ile karşılaştırmalı dinler tarihi konularında uzman biridir. Yetmişli yaşlarına varmasına rağmen henüz “hayatımın çalışması” dediği dillerin kökeni üzerine yazmakta olduğu eserini tamamlayamamıştır. Üstelik çalışmalarına kendisini çok fazla vermesi nedeniyle, hayatının baharında büyük bir aşkla bağlandığı Laura tarafından da terk edilmiştir. Artık bir ayağı çukurda olan yaşlı Matei, hem Laura’sız geçirdiği hayatın beyhudeliğine acımakta hem de yegâne çalışmasını sona erdirmeme korkusuyla yaşamaktadır.

Böyle bir durumda olunca kişi ne düşünmez ki... Keşke en başa dönerek hatalarını telâfi edebileceği ikinci bir şansı ya da en azından peşine düştüğü sorulara cevaplar bulabileceği kadar ömrü olabilse insanın; keşke bunların ikisini de imkânsız kılan *bilinç* ve *zaman*, geçmişe veya geleceğe doğru eğilip bükülebilse...

Bilinç ve zaman, *Youth Without Youth*’da Coppola’nın üzerinde en çok durduğu iki ana tema olarak karşımıza çıkıyor. Bunların doğasını açığa çıkarmak içinse çifte kişilik, dil, rüya ve hafıza gibi birtakım olgulara ve Hint felsefesine başvurulmuş. Yaşlı Domi-



nic Matei’nin şahsında varoluşa tanrısal bir müdahale olarak da okunabilecek yıldırım çarpmasının ardından, zamanın kendisi için tersine işlemesi, ikinci bir kişiliğe kavuşması, bilincin ve zamanın doğasını kavrayabilmek için rüyalarında dahi dillerle ilgili çalışmalarını sürdürmesi ve mükemmel derecede bir hafızaya kavuşması, doğrusal bir zaman anlayışına sahip olan ya da doğada meydana gelen her şey için bir sebep-sonuç ilişkisi veya nedensellik zinciri arayan genel izleyici için ilk başta pek de anlaşılır gelmeyebilir. Fakat film ilerledikçe Matei’ye bahsedilen bu lütufların Hint felsefesiyle ilişkisine yapılan vurgu görüldüğünde durum biraz daha açıklığa kavuşmaya başlar.

Bilindiği gibi, Hint felsefesinde zaman ve mekânın ya da zihinsel ve fiziksel doğanın tamamının, âlemi meydana getiren temel



öz olan Brahma'da cisimleştiğine inanılır. Her şey -kendisiyle geçmiş ve geleceğin düşünülebilmesini ve ikisi arasında hareket edilebilmesini sağlayan- insan bilincinin, insan bilinci de ilâhi bilincin bir parçası olduğu için, geçmiş, şimdi ve gelecek ile rüyalar ve maddi yaşam arasındaki sınır aslında kolayca ortadan kaldırılabilir. İki-lik meselesi de aynı şekilde çözülür. Batılı Kartezyen felsefedeki gibi biri zihinsel diğeri fiziksel olan birbirinden tamamen ayrı iki ontolojik alan yoktur Hint felsefesinde; bunun yerine tek temel özün, Brahma'nın ayrı parçalarından söz edilebilir.

İnsan bilincinin birçok boyutu vardır ve Coppola bunu, çift kişilik metaforunu kullanarak göstermeye çalışır. İkinci kişilik, aslında Matei'nin içsel bilincinden başkası

değildir. Yıldırım çarpmasıyla birlikte ortaya çıkan bu içsel bilinci önceleri göremeyen Matei, bir zaman sonra varlığına inanmadığı hâlde onunla konuşurken bulur kendisini. Çifte kişiliği başka bir biçimde okumak da mümkün: Aynı doğanın parçaları olan iki kişilikten birincisinin, elde ettiği ikinci şansı her şeyi araştırmakta veya hayatının çalışmasını tamamlamakta kullanan bilimciyi; ikincisinin ise tekrar kavuştuğu sevgilisiyle geçirdiği vakitleri tüm hayatını adadığı çalışmasına tercih eden âşığı temsil ettiği söylenebilir.

Hinduizm'de aydınlanmayı temsil eden gü-lün, filmde özellikle iki yerde vurgulandığını görürüz. Bunlardan ilkinde, ikinci kişiliğini simgeleyen ikizi tarafından Matei'ye, yaşadığı bu çift kişiliği kavradığı bir zamanda üç

gülden ikisi verilir. Sanki hem Matei'nin aydınlanışını gerçekleştirdiğine hem de ikinci kişiliğinin bir hayal değil gerçek olduğuna işaret edilir. İkincisinde ise kışın ortasında dışarıda bir yerlerde donarak ölmüş olan yaşlı Matei'nin ellerine, Laura tarafından güllerin sonuncusu kondurulur. Yeniden gençleşen Matei, kendisine tanınan bu ikinci şansını iyi değerlendirmiş ve hayatını büyük bir zarafet içinde tamamlamıştır: Bu defa hem Laura tarafından ömrünün sonuna kadar sevilmiş hem de hayatının çalışmasını ona duyduğu sevgi uğruna hiç çekinmeden kurban etmiştir.

Son olarak, Eliade'ın 2007 yılında Chicago Üniversitesi Yayinevi'nden yayımlanan söz konusu romana yazdığı önsöz de dikkate alındığında, filmde konu edilen öyküyle Coppola'nın yaşamı arasında bazı paralelliklerin bulunduğu sonucuna varılabilir. Ömrünün sonlarına ulaştığı hâlde henüz hayatının çalışmasını bitirememiş olan Dominic Matei gibi, 66 yaşındayken filmi çeken Coppola da ömrüne degecek önemde bir çalışmayı tamamlayamamaktan korkmaktadır. Büyük çalışmalarını nihayete erdirebilmeleri için her ikisine de adeta tanrısal bir yardım gerekmektedir. Matei'ye yeniden gençliğini armağan ederek isteklerine kavuşmasını sağlayan bu tanrısal yardım yıldırım çarpması şeklinde karşımıza çıkarken; Coppola'nın hayatında ise hiç beklemediği bir anda Eliade'ın eseriy-le karşılaşması biçimine bürünür.

*Youth Without Youth*, tıpkı bilinçte olduğu gibi, çok boyutlu bir öyküyle örülmüş.



İzleyicinin kendisini verdiği oranda, filmin yeni boyutlarıyla karşılaşacağından hiç şüphe yok. Ayrıca Coppola'nın bu filmle, içsel bilincin ve zamanın filmsel ifadeleri gibi yeni fikirleri oldukça başarılı bir şekilde sinema diline katarak mevcut durumunu büyük oranda genişlettiği de rahatlıkla söylenebilir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





# Hayal Perdesi Web Portalı

Hayal Perdesi'nin güncele uzanan ayağını oluşturan web portalı, sinema meraklılarıyla birlikte sinemayla amatör ve profesyonel olarak ilgilenenlerin buluştuğu bir platform olma hedefiyle yolculuğunu sürdürüyor.

Sinema dünyasından haberleri, söyleşileri ve vizyon değerlendirmeleriyle güncelin nabzını tutan Hayal Perdesi Web Portalı, "Sinefil" ve "Neden Film Seyrediyoruz?" bölümleriyle de okuyucularının yazılarına yer açıyor.

Sinema alanındaki merakınızı, sorularınızı, sorunlarınızı paylaşacağınız, tartışacağınız bir platform olarak Hayal Perdesi, sinemayla düşünenleri, sinemayla eyleyenleri [www.hayalperdesi.net](http://www.hayalperdesi.net) adresinde buluşturuyor.

