

HAYALPERDESİ

SAYI: 17 TEMMUZ-AĞUSTOS 2010

DÜŞLERİN ESKİZLERİ: İLK FİMLER, İLK İZLER



WIM WENDERS SUMMER IN THE CITY YIMOU ZHANG HONG GAO LIANG



JEAN-LUC GODARD A BOUT DE SOUFFLE THEODOROS ANGELOPOULOS ANAPARASTASI



ALEKSANDR SOKUROV ODINOKIY GOLOS CHELOVEKA MECİD MECİDİ PEDAR



JİM JARMUSCH PERMANENT VACATION SEMİH KAPLANOĞLU HERKES KENDİ EVİNDE

HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 17, Temmuz-Ağustos 2010

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.

Betül Demirel
Mücahid Eker

Yayın Ekibi

Murat Pay,
Mustafa Emin Büyükcoşkun,
Tuba Deniz, Esra Bulut, Hilal Turan,
Cihat Arınc, Celil Civan, Fuat Er,
Barış Saydam

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbaş

Katkıda Bulunanlar

Ahmet Terzioğlu, Ali Aslan, Ayşenur Gönen,
Enes Özel, Esra Kartal, Mehmet Ali Özkan,
Mehmet Ufuk, Sadık Yalsızuçanlar, Salih Pulcu,
Ümit Aksoy, Zeynep Merve Uygun

**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

HAYALPERDESİ

Beyazperdede Eskizler: İlk Filmler, İlk Düşler

Son dönemlerde birçok genç yönetmen ilk filmini çekiyor. Biz de bu sayımızda farklı coğrafyalardan sekiz çağdaş yönetmenin ilk filmlerini dosyamıza taşıyarak bu sürece olumlu bir katkıda bulunmak istedik. Yazın rahatından kaçabileceğiniz bir gölgelik olarak bu kez daha rahat okunabilecek bir sayı sizi bekliyor. Wenders, Zhang, Godard, Sokurov, Angelopoulos, Jarmusch, Mecidi ve Kaplanoğlu'nun sinemayla kurdukları bağı, bu işe nasıl giriştiklerini, hangi disiplinden geldiklerini, nasıl bir donanımla bu işe giriştiklerini anlatan portre çalışmalarısıyla dosyamız, yönetmen adaylarına farklı yol haritaları sunuyor. İlk filmleri özelinde filmografilerinde gördüğümüz izleklerin peşine düşerek sözkonusu yönetmenlerin sinemalarına dair küçük çaplı bir kavram haritası çıkarmayı da ihmal etmedik.

Hüseyin Karabey ve Seyfi Teoman'la sektörün problemlerini, hâkim sinema algısını ve işleyişini tartışmaya çağırın "Yeni Sinema Hareketi" üzerine yapılan söyleşi, Cihat Arınc'ın perspektif sayfalarımızdaki Ahmet Uluçay sineması üzerinden tartışmaya açtığı sinemada gerçeklik meselesini inceleyen yazı dizisinin son bölümü de bu sayının dikkat çeken çalışmaları.

Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısıyla fanzin yolculuğunu geride bırakıp e-dergiye dönüşen Hayal Perdesi, yakın bir tarihte matbu yayına geçmeyi hedefliyor. Bu noktada okuyucularının katkıları, değerlendirmeleri ve önerileri daha da fazla önem arz ediyor. Hayal Perdesi hakkındaki her türlü görüşünüzü, hayalperdesi@hayalperdesi.net adresine ileterek bizlerle paylaşabilirsiniz. Sinemayla düşünen ve düşünmek isteyenlerin buluştuğu bir platform olma dileğiyle...

Ayşe Pay



İzsürücü, Andrey Tarkovski, 1979, SSCB-Batı Almanya



Cannes Film Festivali
Ekümenik Jüri Ödülü



DÜŞLERİN ESKİZLERİ: İLK FİLMER, İLK İZLER

Bu sayımızda farklı coğrafyalardan sekiz yönetmenin ilk filmlerine odaklandık. Wenders, Zhang, Jarmusch, Godard, Sokurov, Mecidi, Angelopoulos ve Kaplanoğlu'nun sinema yolculuklarına nasıl bir donanım ile başladıklarına dair portre çalışmaları sunan dosya çalışmamız, ilk filmi için kolları sıvayanlara farklı yol haritaları çıkarıyor.

02 HAYAL PERDESİ'NDEN

VİZYON

06 *Elveda: Soğuk Savaş'ın Gölgesindeki Hayatlar*/Tuba Deniz

12 *Sıradan İnsanlar: Savaşın Sıradanlığı*
Celil Civan

16 *Yepyeni Bir Hayat:*
Jinhee'nin Yeni Hayatı Karanlık/Esra Bulut

BELGESEL ODASI

20 *Kapılar Bazen Açılıyor!:* Duvarlar
Komşuluğu Zedeler/Ayşenur Gönen

SÖYLEŞİ

24 Hüseyin Karabey ve Seyfi Teoman'la "Yeni Sinema Hareketi" Üzerine.../Tuba Deniz

32 DOSYA

34 Jarmusch: Topyekûn Karmaşa
Ahmet Terzioğlu

40 Godard: Serseri ve Âşık/Fuat Er

46 Sokurov: Kamera Arkasında Bir Hekim
Enes Özel

52 Kaplanoğlu: Kökene, Anayurda Dönüş
Ayşe Pay

58 Wenders: Bir Kimlik Arayışı/Barış Saydam

62 Angelopoulos: Bakışı Yakalamak
Celil Civan

68 Zhang: Tutkulu, Simetrik ve Kırmızı
Mücahid Eker

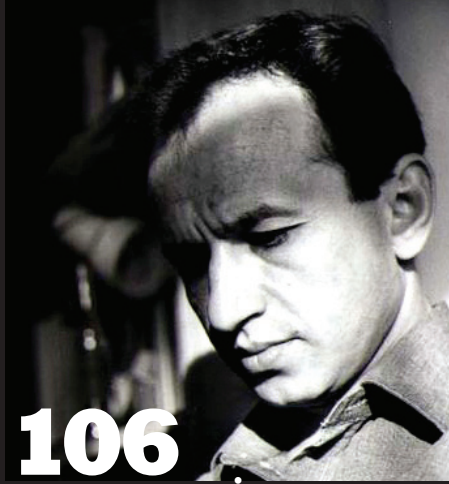
74 Mecidi: Dilde Yetkinliğin ve
Özgünlüğün Arayışı/Murat Pay



24 SÖYLEŞİ

Seyfi Teoman ve Hüseyin Karabey

Seyfi Teoman ve Hüseyin Karabey'le Türkiye'deki sinema algısına ve işleyişine bir karşı duruşla ortaya çıkan Yeni Sinema Hareketi üzerine konuştuk.



106 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ? Sadık Yalsızuçanlar

"Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda, *Rüya Sineması* adlı çalışmasıyla hatırlayacağımız Sadık Yalsızuçanlar yanıtlıyor.



20 BELGESEL ODASI Duvarlar Komşuluğu Zedeler

Filistin'den yaşam deneyimleri sunan Liana Badr'ın *Kapılar Bazen Açılıyor! (The Gates are Open. Sometimes!)* filmi Belgesel Odası'nda değerlendiriliyor.

PERSPEKTİF

- 80 Mûcid-i Perde de Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi
Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi III
Cihat Arıncı

KISA-CA FİLM

- 86 *Hayırsızada* ve Toplumsal Şiddet
Ali Aslan

ESKİMEYEN FİMLER

- 90 Yakın Plândan *Jeanne d'Arc*'in Tutkusu
Zeynep Merve Uygun
96 *Muhsin Bey: Beyefendiliğin Esasları*
Üzerine.../Ümit Aksoy

BEYAZ AYARI

- 100 Ötekilerin Tümü Düşmanımızdır
Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

- 106 "Hayat Filime Misaldir"
Sadık Yalsızuçanlar

KİTAPLIK

- 108 Sinemanın Bilimini Yapmak: *Büyük Sinema Kuramları*/Mehmet Ali Özkan

SİNEFİL

- 112 *Persona: Alnı Açık Bir Muamma*
Esra Kartal

VİZYON



GUILLAUME
CALAFATIS

EMİR
KILIÇDIĞA

SOĞUK SAVAŞ'IN GÖLGESİNDEKİ HAYATLAR

Elveda, Soğuk Savaş döneminin duygusunu, gerilimlerini “küçük insanlar” üzerinden perdeye taşımakta yer yer aciz kalsa da içerdiği detaylar, bilgiler/belgeler ile SSCB'nin çöküşünü resmeder. İnançları, ideolojileri uğruna büyük siyasi kırılmaların açtığı yarıklara savrulanlara görüntü lisanıyla selâm eder.

TUBA DENİZ

“İnlemek, ağlamak, yalvarmak; bunların hepsi onur kırıcıdır. Alın yazının seni sürüklediği yolda, uzun ve ağır görevini yerine getir. Sonra da benim gibi ses çıkarmaksızın acı çek ve öl. Ama başın dimdik, özgürce ve yiğitçe!”

Alfred de Vigny/*Kurdun Ölümü*

Serguei Kostine’in “Bonjour Farewell” isimli kitabından uyarlanan *Elveda (L’affaire Farewell, 2009)*, 1980’lerin başında Rusya’da geçiyor. Soğuk Savaş’ın en hararetli döneminde Moskova’da esen rüzgârları KGB’den Albay Gregoriev’in sisteme olan inancının çöküşünde cisimleştiriyor. Fakat Gregoriev umudunu yitirmiş bir karakter değil. Komünizmin güzel bir rüya olduğuna inanan Albay, tıkanan düzenin üzerine gidiyor ve dünyayı dönüştürecek gücü kendinde görüyor. Gerçek bir olayı merkeze alan *Elveda*, Albay Gregoriev’in dünyayı değiştirme hikâyesini anlatıyor.

Film, karlı bir günde “gözleri alev saçan” bir kurt ile karşılaşmamızla başlar. Şair Alfred de Vigny’nin, filmin ilerleyen dakikalarında satırlarına muhatap olacağımız *Kurdun Ölümü (La Mort du Loup)* kitabındaki, ailesini/vatanını korumak



için canı pahasına mücadele eden kurda göndermedir bu sahne. İlk dakikalarından itibaren görüntülerde ve diyaloglarda izleyicinin peşini bırakmaz bu kurdun ruhu, filmin içinde döner dolaşır. Adeta Albay Gregoriev’in heybetli cüssesi ve romantik ruhuyla bütünleşir. Ünlü Sırp yönetmen Emir Kusturica’nın oynadığı Albay Gregoriev, liberalizme “iman” etmese de Brejnev sonrasında komünizmin dönüştüğü hâle tanık olup sistemin artık tükendiğine kanaat getirir. Moskova Thomson’da çalışan bir Fransız mühendis ile iletişime geçer ve ona çok gizli, tam da Amerika’nın işine yarayacak dokümanları aktarmaya başlar. Bu belgeler Soğuk Savaş’ın en önemli casusluk bilgilerini içermektedir. Albay Gregoriev tıpkı Vigny’nin kurdu gibi bütün varlığıyla ailesini ve vatanını korumak

Elveda, bir devrin kapanmasına sebebiyet veren köşede kalmış bir bilgiyi işlerken geniş alanı kapsayan bir siyasi panorama sunar izleyiciye. Bu büyük resmi göstermek için küçük insanların siyasetin gölgesinde kalan hayatlarına ve ilişkilerine zum yapması ise filmin dramatik yönünü zenginleştirir.

İçin film boyunca mücadele eder. Uzun ve ağır görevini yerine getirmesi için ciddi bir fedakârlığı göze alması gerekecektir.

Gregoriev'in bilgi aktarmak için kendi hâlindeki bir Fransız mühendisi tercih etme sebebi, kimsenin ondan şüphelenmeyeceğine kanaat getirmesidir. Fakat genç mühendis Pierre Froment'in neden işini, ailesini riske atarak bu kadar ağır bir görevi kabul ettiği konusunda bir cevap bulamaz izleyici; Froment'in eline geçen birkaç "çok gizli" belgenin heyecanına kapıldığına inanmak durumunda bırakılır. Karısının tüm karşı çıkışlarına rağmen yalanların arkasına gizlenerek bu büyük misyonu ısrarla yerine getirir. Albaydan aldığı belgeleri Fransız Gizli Servisi'ne aktarır, Fransız Başbakanı François Mitterrand ise bunları ABD ile paylaşacaktır. Operasyona filme adını veren "Farewell" (Elveda) kod adı takılacaktır.

Komünizm Sevdasına ABD ile Flört

Film, iki casusun aileleri ile üstlendikleri görev arasındaki gerilime paralel, farklı



ülkelerin coğrafyalarında dolaşıma giren gizli belgeler ve devlet başkanlarının görüşmelerine kamerasını kaydırır. Siyasetler ile casusların hayatları arasında sürekli zikzak dokur izleyici. Yönetmen Christian Carion kasıtlı olarak karikatür karakterlere dönüştürür başkanları. Belli ki bundan büyük keyif alır. Özellikle ABD Başkanı Ronald Reagan, yönetmenin bu tavrından ziyadesiyle nasiplenir. Başkan, abartılı mimikleriyle adeta sırttan bir oyunculuk sergiler.

Başrolde Emir Kusturica gibi tanınmış bir isme yer verilerek büyük risk alınır. Neyse ki "Bu iri cüsse, görüntüler içinde bir küt-



leye mi dönüşecek?” kaygısı filmin ortalarından itibaren tamamen kaybolur. Kusturica, rolünün hakkından başarıyla gelir. Pierre rolündeki Guillaume Canet ise sade oyunculuğu ile Kusturica’ya iyi bir eküridir. *Elveda*, iki casusun aileleri ile ilişkilerine de en az misyonları kadar odaklanır. Vatana duyduğu sevgi uğruna her şeyi göze alan Sergei Gregoriev’in karısını ve oğlunu koruma güdüsü ile karışır bu duygu hâli. Albayın ailesi, çatırdayan sistemin bir başka temsiline dönüşür. Öyle ki sırf oğlu daha iyi bir dünyada yaşasın diye kendini motive eder, fakat oğlu Igor çoktan “çökmüş batının müziği”ne kapılmıştır. Kula-



ğından çıkarmadığı walkmaniyle her daim Queen’in müzisyeni Freddie Mercury’yi dinlemekte ve sahnede onun gibi şarkı söylediğini hayal etmektedir. Kapitalizmin rüzgârına kapılmış bu genç adam bile sistemin durumunu özetlemektedir. Albay ise her ne kadar Sovyetler’in içinde bulunduğu durumdan çıkması gerektiğine inansa da Fransız anarşist şarkıcı Léo Ferré dinlemekten henüz vazgeçmemiştir. Fransa’ya duyduğu hayranlığa rağmen oraya iltica etmeyi aklından bile geçirmemektedir. Sergei’nin evliliğini kurtarabilmek için yollar aradığı karısıyla arasına ise çoktan farklı ilişkiler ve yalanlar girmiştir. Sergei karısına hâlâ duygusal bağlılık hisseder fakat buna rağmen onu aldatmaktan geri durmaz. Tıpkı komünizme duyduğu sevdaya rağmen vatana ait bilgileri sızdırdığı ABD ile flört etmesi gibi.

Film, Moskova’nın dönem itibarıyla nasıl bir paranoya şehrine dönüştüğünün de ipuçlarını barındırır. Demir perde ülkelerine has grilik sokaklara sinmiştir, aniden yanbaşınızdaki insanın tutuklanması,



İki casusun aileleri ile ilişkilerine de en az misyonları kadar odaklanır Elveda. Vatanına duyduğu sevgi uğruna her şeyi göze alan Sergei Gregoriev'in karısını ve oğlunu koruma güdüsü ile karışır bu duygu hâli. Albayın ailesi, çatırdayan sistemin bir başka temsiline dönüşür.

evinize giren hizmetçinin dolaplarınızı karıştırması ya da size şifreli mesajlar iletmesi bu düzen içinde sıradanlaşır. Yönetmen de filminin içine serpiştirdiği bu tür detayları olduğu gibi aktarmayı tercih eder. Gerilim, son sahnelere doğru artar fakat filmin ge-



nelinde yönetmen elindeki malzemeyi değerlendirmekten neredeyse imtina eder. Bu temkinli tavır, filmin aksiyona savrulmaması gibi bir avantajı barındırır da tür içinde bir kararsızlık hissi uyandırır. SSCB'nin sonuna sebebiyet veren ajanlar dahi gayet basit

bir iş görüyormuşçasına görevlerini ifa eder. Sergei sanki vatanına duyduğu sevgiden değil de sırf Fransa'dan mühendisin getireceği şarap ve walkman gibi ürünler için belgeleri paylaşıyor gibidir. Yönetmen ne karakterlerin ne de SSCB'nin ruh hâllerindeki gerginliği izleyiciye tam manasıyla aktaramaz. Carion'un elinde bütün malzeme adeta günlük bir rutine dönüşür. Öyle ki yemek yemek, su içmek kadar doğallaşır bu büyük operasyon.

Filmin sonlarına doğru kaynakları oranda hayatları tüketilen iki casus, devlet büyükleri tarafından görmezden gelinir. Filler tepinirken yine olan çimenlere olmuştur. *Elveda*, bir devrin kapanmasına sebebiyet veren köşede kalmış bir bilgiyi işlerken içinde devlet büyüklerinden gizli belgelere, Perestroyka, Glasnost'tan Yıldız Savaşları'na kadar geniş alanı kapsayan bir siyasi panorama sunar izleyiciye. Bu büyük resmi göstermek için küçük insanların siyasetin gölgesinde kalan hayatlarına ve ilişkilerine zum yapması ise filmin dramatik yönünü zenginleştirir.

Elveda, Soğuk Savaş Dönemi'nin duygusunu, gerilimlerini "küçük insanlar" üzerinden perdeye taşımakta yer yer aciz kalsa da içerdiği detaylar ve bilgiler/belgeler ile SSCB'nin çöküşünü resmeder. İnançları, ideolojileri uğruna büyük siyasi kırılmaların açtığı yarıklara savrulanlara görüntü lisanıyla selâm eder.



ELVEDA

Filmin Orjinal Adı: Farewell

Yönetmen: Christian Carion

Senaryo: Christian Carion, Serguei Kostine (Eser)

Oyuncular: Guillaume Canet, Emir Kusturica, Alexandra Maria Lara, Ingeborga Dapkunaite

Müzik: Clint Mansell

Fransa, 2009, 113 dk.

<http://www.laffairefarewell-lefilm.com>

Vizyon Tarihi: 11 Haziran 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Sıradan İnsanlar, 1990'lı yılların Balkanlarında yaşanan şiddeti ve etnik temizliği ele alır gibi görünse de yönetmen Vladimir Perisic, daha çok savaşın sıradanlığı ve absürdlüğü üzerinde durur. Film yer yer yarı belgesel bir anlatıma sahip olmasına rağmen tarihsel arka plâna vurgu yapmak yerine Balkanlarda yaşananları, derdini anlatmak için gerekli bir sahne olarak kullanmakla yetinir.

SAVAŞIN SIRADANLIĞI

CELİL CİVAN

Sivillerle askerler üzerindeki etkileri, sebep olduğu yıkım ve yarattığı trajedi ile savaş, sinema için vazgeçilmez konulardan olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nı, Vietnam'ı, cephe çatışmaları içermese bile şiddetli geçen Soğuk Savaş'ı, yakın dönemden itibaren Bosna ve Irak'ı anlatan filmler, yönetmenin yorumladığı tarihsel bir dönemi anlatmakla kalmayıp savaşın insanın ruhsal dünyasında bıraktığı izleri de dile getirir. Fedakârlığı, kahramanlığı, zulmü ve şiddeti anlatan bu filmlerden bazıları, savaşın ve militarizmin eleştirisini de yapar. Savaş sıradan insanların huzurunu, ruhsal yapısını bozar; masum insanları "ölüm aygıtı"nın bir parçası hâline getirir. Öyle ki karıncayı incitmeyen herhangi biri, cephede gözünü kırpmadan adam öldürür. 1986 tarihli Oliver Stone filmi *Müfreze (Platoon)*'nin afişinde belirtildiği gibi: "The first casualty of war is innocence." (Savaşta ilk kaybedilen şey masumiyettir.) Filmin sloganında geçen "casualty" zayıf demektir ve bu slogan, askeri bir ifadeyle masumiyeti yan yana getirdiği için ince bir alay taşır.

Savaş: Sıradan Bir Olgu

Vladimir Perisic'in filmi *Sıradan İnsanlar (Ordinary People, 2009)*, daha adıyla savaşın sıra dışılığını tersyüz eder. Savaş, savaşın dışındaki insanlar için sıra dışı gözükse de savaşın içindekiler için olağan bir olaydan başka bir şey değildir. Üstelik bu sıradanlık sadece askerler için değil, kurbanlar için



de geçerlidir. Asker için öldürmek nasıl sıradanlaşmışsa kurbanlar için de ölmek öyledir. Filmde hem askerlerin hem de kurbanların sessizliği ve durağanlığı, bu vurguya dikkat çeker. Öldürme biçimi bile sıradan bir işten öteye gitmez: "Düşman" yere çökertilir ve arkasından ateş edilir. Ayağa kalkmak, yüzünü dönmek isteyen kurbanlar zorla yere çökertilip yüzleri çevrilir ve öldürülür. Ölüm sıradan bir olgu hâline gelirken kurbanlar da kendilerini öldüren askerler gibi anonimleşir; adları silindiği gibi ölümleri yüzleri de görünmez. Bu anlamda sıradan kelimesi anonim kelimesini de çağırıştır. Film, savaşın sıra dışı bir olgu olmadığını anlatırken savaşın sıradan kılan unsurları da ima eder. Özellikle medya, savaşın sıradanlaştırma konusunda uzmandır. Düşmanı kurşuna dizmek için yola çıkan askerlerin askeri araçtaki radyodan duydukları haberlerin dili, bunu apaçık anlatır. Haberlerde "teröristlerin saldırıları"ndan ve "düşmanın etkisiz hâle getirilmesi gerektiği"nden söz edilir. Bu haberleri dinleyen askerler için söylenenler sıradan bir anlam kazanır: "Teröristler saldırdığına



göre biz askerlerin onları yok etmesi kadar olağan bir şey yoktur”. Dahası medya, savaşı sadece devletin diliyle yeniden üretmekle kalmaz, haberler bitince yayınlanan spor ve hava durumu anonsları da savaşı gündelik hayatın bir parçası hâline getirir. Savaşın gündelik hayatın parçası oluşu, askerlerin yaşam biçimleriyle gösterilir. Askerler sıradan bir günde olduğu gibi sabah “Koşuş kalk!” sesiyle uyanıp yataklarını yapar, kamuflâjlarını giyip kahvaltıya iner, kahvaltıdan sonra da askeri bir araca binip kurbanları öldürmek üzere bir çiftliğe giderler. Kurbanlar gelmeden önce komutan onları nasıl öldüreceklerini anlatır. Kamyonlarla isimsiz kurbanlar gelir ve askerler işlerini yapar. Filmde öldürmek, askerler bağlamında hayatlarını idame ettirmek için yaptıkları işin bir parçasından başka bir şey değildir. Onlar askerdir ve öldürürler. Hatta filmin sonlarına doğru işlerini daha “verimli” yapmak ve zamanı daha iyi kullanmak için iki gruba ayrılırlar. Şiddet, verimlilik esasının öne çıkmasıyla teknik bir mesele hâline gelerek banalleşir. Verimli hâle getirilmek istenen işin çiftlikte yapılması ise acı bir ironiden başka bir şey değildir.

Balkanlarda Bir “Yabancı”

Film, masum bir gencin nasıl ölüm makinesi hâline geldiğini anlatmak yerine savaşın nasıl gündelik hayatın bir parçası olduğuna eğilir. Öyle ki bu banallik, filmde hiçbir sıra dışı vurguya imkân tanımaz. Kahramanımız Dzoni (Relja Popovic), eline geçen iki fırsatı da geri teperek sıradanlığı kayıtsızlıkla birleştirir. Komutan, düşmanı nasıl öldürmeleri gerektiğini anlattıktan sonra Dzoni “ben yapmayacağım” diye itiraz etse de bu itirazı uzun sürmez. Dışarı çıkan arkadaşlarını takip eder ve “işini” yapar. Komutanın bu itiraz karşısındaki tavrı da dikkat çekicidir. Dzoni’ye beklendiği gibi ne bağırır ne de onu döver. “Bu da ne demek?” diye sorup işine geri döner. Başka bir ifadeyle komutan için bu itiraz sıradan bir tepkiden başka bir şey değildir. Asker itiraz etse de işini yapar. Nitekim Dzoni de arkadaşlarıyla birlikte düşmanı öldürür. Dzoni herhangi bir değişim geçirmediği gibi seyircinin beklentilerini de boşa düşürür. İtiraz ederken de, işini yaparken de hep aynı sıkılgan, kayıtsız tavrını sürdürür. Filmin bir yerinde, kurbanlardan birini köşeye çekip sigara uzattığında “düşmanını” kurtaracağını düşünen seyirci, yine hayal kırıklığına uğrar. Dzoni adamla konuşurken arkadaşları gelip adamı öldürmek için götürür. Dzoni kayıtsızca arkalarından bakar. Bu kayıtsızlık ve sıradanlık, filmin durağan diline de yansır. Uzun sekanslar, sessizlik ve Dzoni’nin can sıkıntısı, savaşa ve insanlık durumuna varoluşçu anlamda absürd bir hava katar. Dzoni, Balkanlarda savaşan bir Meursault gibidir.

Filmin sonunda yer alan iki sahnede absürdlük tekrar karşımıza çıkar. Askerler çiftlikten dönerken yolda bir barikatla karşılaşır. Komutan, bilgi aldıktan sonra otobüse gelip yolun tıkanıldığını, teröristlerin kültür merkezini işgal ettiklerini, oraya gidip düşmanı yakalamalarını söyler. Dzoni bir kez daha sesini çıkarır. Ama söylediği, bir itirazdan çok bıkkınlığı ve yılgınlığı dile getirir: “Yorgunum.” Komutan, yine kayıtsız kalınca diğer askerler de seslerini yükseltir. Onların tepkisi de Dzoni’ninkinden farklı değildir. Artık savaşmayacağız demek yerine, “bugünlük yeter” diye itiraz ederler. Bu sahnede Dzoni’nin tepkisi, savaş karşıtı bir hâl almadan absürd bir nitelik kazanır. Filmin son sahnesi de benzer bir saçmalık içerir: Dzoni, bir sivil gibi savaşın ortasında bir kafeye oturup kahve içer. Etraftan birkaç el silah sesi gelir. Kahvesini içerken bir yandan da parmaklarıyla kaç kişiyi öldürdüğünü sayar. Absürdlük ve banallik yine devrededir: Hatırlamak için bile olsa öldürdüğü insanlar Dzoni için artık sayıdan ibarettir. Oysa “kelle hesabı” yapmak mümkün olsa bile “kişi”ler sayıya gelmez.

Sıradan İnsanlar, 1990’lı yılların Balkanlarında yaşanan şiddeti ve etnik temizliği ele alır gibi görünse de yönetmen Vladimir Perisic, daha çok savaşın sıradanlığı ve absürdlüğü üzerinde durur. Film yer yer yarı belgesel bir anlatıma sahip olmasına rağmen tarihsel arka plâna vurgu yapmak yerine Balkanlarda yaşananları, derdini anlatmak için gerekli bir sahne olarak kullanmakla yetinir.



SIRADAN İNSANLAR

Filmin Orjinal Adı: Ordinary People

Yönetmen: Vladimir Perisic

Senaryo: Vladimir Perisic, Alice Winocour

Oyuncular: Relja Popovic, Boris Isakovic, Miroslav Stevanovic

Sırbistan-Fransa-Hollanda-İsviçre,
2009, 80 dk.

Müzik: Frederic Heinrich

http://wildbunch.biz/films/ordinary_people

Vizyon Tarihi: 16 Temmuz 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Yönetmen Ounie Lecomte'un çocukken evlât edinilerek Fransa'ya götürülmesi *Yepyeni Bir Hayat*'ı hassasiyetle donatmasının ana unsurudur. Öykünün etkileyiciği, hem çocuk dünyasının kırılganlığından hem de seçilen oyuncunun hissiyatının seyirciye dolaysız aktarılmasından kaynaklanır.

JINHEE'NİN YENİ HAYATI KARANLIK

ESRA BULUT

Sanatla hayat serüveni arasındaki ilişki kişiye ya çok faydalı ya da faydasız bir yol haritası çıkartır. Yönetmen Ounie Lecomte'un çocukken evlât edinilerek Fransa'ya götürülmesi de *Yepyeni Bir Hayat (Yeo-haeng-ja, 2009)*'ı hassasiyetle donatmasının ana unsurudur. Yönetmen, seyirci açısından filmi etkileyici kılacak öykü ve oyuncu seçimleri ile filmi daha en başından üst bir noktaya taşır. Öykünün etkileyiciliği, hem çocuk dünyasının kırılmalılığından hem de seçilen oyuncunun hissiyatının seyirciye dolaysız aktarılmasından kaynaklanır. Lecomte, genel plânlarla tasvir ettiği yetimhaneye önyargılardan uzaklaşarak çocuk gözüyle yaklaşmamızı sağlar. Adım adım mutfağına, bahçesine, yatakhanesine, banyosuna girdiğimiz bu yer, Jinhee'nin gözünde hayal kırıklığı, kasvet ve hüznü barındıran bir mânâ yığıdır.

Film, Jinhee'nin babası ile geçirdiği mutlu bir günle açılır. Babası kızına yeni kıyafetler ve bir pasta alır. Uzun demir parmaklıklardan yapılmış büyük bir kapıdan içeriye girdiklerinde, filmin başından beri bir silüet misali yüzünü göremediğimiz babanın veda eden bakışına şahit oluruz. Kızını yetimhaneye teslim ederken babayla kızın bakışlarındaki hüznü, Jinhee'nin bundan sonraki içkapanıklığının nedeni olur. Yetimhanedeki sessiz ama isyankâr dav-

ranışları, kendini bu yere ait hissedememesindedir. Hiçbir açıklama yapmadan onu yetimhaneye bırakan babasının geri dönme ümidi ile bir süre direnir. Burada kalıcı olacağını, yetimhanenin kıyafetlerini giymeyi kabul etmesiyle anlarız.

Birçok çocuk arasında yalnız kalması, iletişimini minimum düzeyde tutması Sookhee'yi tanıyana kadar sürer. Jinhee ve Sookhee iki farklı karaktere sahiptir. Sookhee içinde bulunduğu durumu çoktan



kabullenmiş, onu evlât edinecek ailenin gelmesini beklemektedir. Sookhee'nin dışadönük, ergen hâlleri, küçük Jinhee için yaslanılacak yeni bir omuz olur. Birlikte büyüdükleri yetimhane günlerinde özdeşleşme yaşadıkları minik bir kuş beslemeye başlarlar. Yatakhane saklamak zorunda kaldıkları kuş, nihayetinde ölür. Dostluklarının sembolü olan kuşu yetimhanenin bahçesine gömerler. Yetim-



hanede dini eğitim de alan çocuklar ölüm ritüelini eksiksiz yerine getirir. Bu ritüel daha sonra Jinhee'nin ölüm arzusu üzerine yinelenecektir.

Yetimhaneye evlât edinmek için gelen Batılı aileler çocuklarla tek tek iletişime geçer. Sookhee'nin dışadönük yapısı kendisini kolayca sevdirmesine yarar. İngilizce konuşmaya çalışarak aday olan aileye sempatik pozlar veren Sookhee, sonunda evlât edinilir ve bu durum Jinhee için tam bir yıkım olur. Kuşun ölüm törenini taklit ederek kendisine bir mezar kazar, içine uzanır ve üzerini toprakla örter. Jinhee'nin mezara uzanma isteği İslâm düşüncesindeki gibi ölümü anlamak adına değil ölümü arzulamak ile alâkalıdır. Yaşından büyük yükü ile babasından sonra ikinci kez terk edilir ve ilk terk edilmiş olduğu gibi asi davranışlarına geri döner. İkinci kez yalnız

Filmin fitri dili aktarma kaygısı, dramatik yapısı, öykülemesi, çocuk karakteri ve yalın dili ile görüntüyü kullanma biçimi arasındaki ilişki aklı İran sinemasını getirir. Bunca karanlık atmosferin iyi niyetli bir sona gebe oluşu, baba figürünün tamamen iyi/doğru, kötü/yanlış olarak gösterilmesi ve ara tonların baskınlığı da irfanî bir dilin nüvelerinden sayılmalıdır.

kaldığında isyanı daha büyük olur. Yetimhaneye gelen oyuncak bebekleri parçalamaya başlar. İlk terk edilmişinde yalnızca kendisine çözüm yolları aramaya çalışan bir çocukken ikincisinde yetimhanede kısa süreli bir terör unsuru hâlini alır. Anneye, çocuklukla, evcilik oyunuyla ilişkilendirilecek hediye bebeklere tahammül edemeyip sadece kendisinin oynadığı bebekleri değil arkadaşlarınınkini de paramparça eder. Bu saldırganlık hem aile mefhumuna tahammülsüzlükle hem de bebekle oynamayacak, kanmayacak kadar olgunlaşmakla alâkalıdır. Ama çok geçmeden bu asi tavrın yerini yine bir kabulleniş süreci alır. Yönetmenin Jinhee'nin dinginleşmesi ile çektiği aydınlık kareler sayesinde isyan, kırılma ve hüznün dağılır. Nihayetinde Jinhee de yetimhanedeki diğer çocuklar gibi güzel kıyafetlerini giyer ve kendisini evlât edinmek isteyen aile ile buluşmak için Paris uçağına biner. Uçakta gördüğü düş ise Jinhee'nin babasına vedasıdır. Rüyâsında

kendisini üzerinde yetimhanenin kıyafetleri ile babasına sarılmış, eski günlerdeki gibi bisikletle dolaşırken görür. Uyandığında yüzünde utangaç, mahcup, çaresiz bir ifade ve korkak bir bakış ile havaalanında yeni ailesiyle tanışır.

Yönetmenin işlediği konunun hakiki olması, filmin duygu yüklü bir atmosferde ilerlemesini sağlar. Fitri dili aktarma kaygısı, dramatik yapısı, öykülemesi, çocuk karakteri ve yalın dili ile görüntüyü kullanma biçimi arasındaki ilişki akla İran sinemasını getirir. Anlatım, yerel diyalog dilini asgari seviyeye indirgeyerek fitri düzlemdeki ritim duygusunu görüntüye aktarma çabasına dönüşür. Bunca karanlık atmosferin iyi niyetli bir sona gebe oluşu, baba figürünün tamamen iyi/doğru, kötü/yanlış olarak gösterilmemesi ve ara tonların baskınlığı da irfani bir dilin nüvelerinden sayılmalıdır.

Doğu'nun karakteristikleriyle örülmüş senaryosu ile *Yepyeni Bir Hayat*, ilk kez 29. Uluslararası Film Festivali kapsamında seyircisi ile buluşur. 2009 Tokyo En İyi Asya Film, 2009 Cinekid (Amsterdam) Jüri Ödülü, 2009 Goa En İyi Yönetmen, 2009 Asya-Pasifik Sinema Ödülleri En İyi Çocuk Film, 2009 Berlin Film Festivali Mansiyon gibi birçok ödüle sahip. Gösterildiği ülkelerde büyük ilgi toplayan *Yepyeni Bir Hayat*, dünyaya naif öyküsü ile seslenirken insan doğasına ait hüznü kırılğanlıklarla örerek sunar.



YEPYENİ BİR HAYAT

Filmin Orjinal Adı: Yeo-haeng-ja

Yönetmen: Ounie Lecomte

Senaryo: Ounie Lecomte

Oyuncular: Kim Sae-ron, Park Do-yeon, Ko A-sung

Güney Kore-Fransa, 2009, 92 dk.

<http://www.diaphana.fr/fiche.php?pkfilms=182>

Vizyon Tarihi: 30 Temmuz 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DUVARLAR KOMŞULUĞU ZEDELER

AYŞENUR GÖNEN

Filistinli yönetmen Liana Badr'ın 2006 yapımı *Kapılar Bazen Açılıyor* isimli filmi, senelerdir Filistinlilerin gündelik hayatlarını akamete uğratan bir durumu, İsrail yerleşimlerini korumak amacıyla Filistinlilerin yaşam alanlarına çekilmiş duvarları konu alıyor.

Gazze'ye insani yardım götüren Mavi Marmara gemisine yapılan İsrail saldırısı sonrasında dünya kamuoyunun bölgeye yönelik duyarlılığı tazelandı. Filistin'de yaşanan işgal, ambargo ve Filistinlilerin kendi vatanlarında yaşadıkları sürgün hayatı, bu saldırı sonrasında bir kere daha siyasetçilerin gündem maddelerinin ilk sıralarına taşındı.

2003'te dünya benzer bir kabadayılık gösterisine daha şahit olmuştu. ABD'li barış gönüllüsü Rachel Corrie'yi hatırlamamız yoktur. Filistinlilerin evlerini yıkmak için gelen İsrail ordusuna karşı canlı kalkan olduğu bir sırada üzerinden buldozerle geçilen 23 yaşındaki eylemcinin katli dakika dakika fotoğraflanarak gündemimize taşınmıştı. Ne var ki Rachel Corrie'nin protesto ettiği durum o fotoğraflar kadar rahatlıkla hatırlanamayacaktır.

Filistinli yönetmen Liana Badr'ın 2006 yapımı *Kapılar Bazen Açılıyor (The Gates are Open. Sometimes!)* isimli filmi, senelerdir Filistinlilerin gündelik hayatlarını akamete uğratan bir durumu konu alıyor. İsrail yerleşimlerini korumak amacıyla Filistinlilerin evleriyle okulları, evleriyle zeytinlikleri, evleriyle limon ağaçları arasına çekiliveren "duvarlar"ı...

Fatma Tunç Yaşar, Sevinç Alkan Özcan ve Zahide Tuba Kor'un *Siyonizm Düşünden İşgal Gerçeğine Filistin* kitabından alıntıyla yacağım bir anekdot İsrail yerleşimlerini korumayı amaçlayan bu kontrol noktalarının neliğine bir miktar açıklık getirebilir:

"İntifada'nın ilk beş ayında sınır içi dolaşım sınırlamaları ve engellemeleri Batı Şeria'nın tamamında ve Gazze'nin %89'unda uygulanır hale gelmiştir. (...) 2002'den itibaren ise İsrail'in gerek Batı Şeria içerisinde ve etrafında inşa



Kontrol noktalarına kamerasını yerleştiren yönetmen günlük rutinleri engellenen Filistinlilere mikrofon uzatıyor. Farklı yaşlardan, farklı bölgelerden, farklı meslek gruplarından aldığı görüşleri, ropörtajları hiçbir yorum katmadan serimliyor.



ettiği gerekse Gazze çevresinde yeniden tahkim ettiği duvarlar, sınır kapıları, geçiş ve kontrol noktaları, Filistinlilerin hayatını durma noktasına getirmiştir. İsrail'in işgal ettiği topraklarda çalışan ve işlerine ulaşamayan Filistinliler, işlerini kaybetmiş ve ailelerinin geçimlerini temin edemez duruma gelmiştir. Geçimini tarımdan sağlayan Filistinli çiftçiler, yine kontrol noktaları ve bariyerler nedeniyle verimli tarım arazilerine ulaşamamaktadır. Batı Şeria ve Gazze'ye ithal ürünlerin girmesi de çok sınırlı olduğu için ekonomi durma noktasına gelmiştir. Dolaşım yasakları, Filistinlilerin işlerine, okullarına, tarım arazilerine veya sağlık

Bahçesiyle evi arasına kontrol noktası giren bir Filistinlinin şu cümlesi filmin ortaya koyduğu soruna arifane bir özet sayılabilir: “Onlar güvenlik gerekçesiyle kapılar koyuyorlar aramıza. Fakat asıl güvenlik bizzat biziz. Bizim komşuluğumuz. Biz ihtiyarlar yarın ölüp gideceğiz fakat çocuklarımız yıkılan evlerimizin ve ağaçlarımızın yarattığı öfkeyi unutamayacaklar.”

merkezlerine erişimlerini engellemektedir. 2007 yılında, yasal prosedürler için bekletilen beş kadının kontrol noktasında doğum yaptığı, kontrol noktalarında bekletildiği için acil tedavileri yapılamayan ve hayatını kaybedenlerin sayısında artış olduğu rapor edilmiştir.”

Liana Badr'in filmi *Kapılar Bazen Açılıyor*, güvenlik gerekçesiyle uygulamaya konulan bir hak ihlâlini, örnek olay ve kişilerle belgelemeyi amaçlayan bir *documanter*. Okullarına gitmek üzere sabahın erken saatlerinde evlerinden ayrılan, kontrol noktalarındaki çanta kontrolleri yüzünden derse vaktinde yetişemeyen küçüklerin hikâyeleriyle başlıyor anlatmaya yönetmen. Çanta kontrolü dört saat sürer mi? Burası Batı Şeria'ysa sürer.

Bir sabah uyandığınızda evinizle zeytin ağaçlarınızın arasına bir duvar örülüp size sadece dört saatliğine sınırın karşısına geçme hakkı tanındığını görseniz kötü bir düş görmüş gibi solunuza üç kere tükürüp geçiştirebilir misiniz? Eğer Filistin'deyseniz geçiştiremezsiniz. Limon ağaçlarınızın sulanmaya ihtiyacı varken “balıklar susuz kalıyor” gerekçesiyle nehrin suyunu kullanmanız engellenebilir mi? Sözkonusu kişi bir İsrail askeriye bu “anlaşılabilir” bir gerekçe midir? Elcevap: evet, öyledir.

Yönetmen Badr, belgeselcilerin “konuşan kelleler” diye isimlendirdikleri anlatım dilini kullanarak herhangi bir manipülasyona ve abartıya mahal vermeyecek açıklıkla, gazeteci sadakatinden şaşmadan ele alıyor



mevzuu. Kontrol noktalarına kamerasını yerleştiren yönetmen günlük rutinleri engellenen Filistinlilere mikrofon uzatıyor. Farklı yaşlardan, farklı bölgelerden, farklı meslek gruplarından aldığı görüşleri, röportajları hiçbir yorum katmadan serimliyor. Zaten yedisinden yetmişine, mikrofon uzatılan her Filistinli kendisini başka söze hacet bırakmayacak kadar iyi ifade ediyor. Anlaşılan o ki “dünyanın dibinde” yaşamak, onları vandallaştırmamış, bilâkis algılarını açmış, kendilerini ifade edebilme yetilerini geliştirmiş. Bahçesiyle evi arasına kontrol noktası giren bir Filistinlinin şu cümlesi filmin ortaya koyduğu soruna arifane bir özet sayılabilir: “Onlar güvenlik gerekçesiyle kapılar koyuyorlar aramıza. Fakat asıl güvenlik biziz. Bizim komşuluğumuz. Biz ihtiyarlar yarın ölüp gideceğiz fakat çocuklarımız yıkılan evlerimizin ve ağaçlarımızın yarattığı öfkeyi unutamayacaklar.”

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



“ TİCARİ SİNEMANIN SANAT SİNEMASINA KARŞI TAVRI BİR TÜR ELİTİZM ”

SEYFİ **TEOMAN**



FOTOĞRAF: TUBA DENİZ

HÜSEYİN **KARABEY**

Türkiye’de ticari sinemanın kendi mecraları ve finansları var; sistemi oturmuşlar ve kazanıyorlar. Onların bize karşı agresif davranışlarını anlamak mümkün değil. Sanat sinemasına hiç tahammülleri yok. Orada bir alan var ve hiç yaklaştırmıyorlar. Hem filmlerine seyirci gelsin hem vergi vermesinler hem de ödülleri alsınlar istiyorlar. Hâlbuki biz ticari sinemaya karşı değiliz, zaten aynı gemideyiz.

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ

29 Mart 2010 tarihinde düzenledikleri basın toplantısı ile Türkiye'deki sinema algısına, işleyişine karşı bir duruş sergileyen Yeni Sinema Hareketi, yıllardır kemikleşen problemlere bir çözüm önerisi niteliğinde. Hangi yapımcının ya da yönetmenin kapısına gitseniz duyacağınız maddeler onların ajandasında mevcut: sinema eserlerinin dağıtımı, RTÜK'ün uygulamaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinemayı destekleme sistemindeki yanlışlar, bir sinema merkezinin eksikliği, yeni bir sinema yasasının hazırlanması...

Her ne kadar işleyişteki sorunları çözmeye dönük niyetleri olsa da onların temel problemleri Türkiye'de sinemanın algılanışıyla alakalı. Basın duyurularının "Bizler sinemayı öncelikle ve aslen bir sanat olarak görüyoruz." cümlesiyle başlaması boşuna değil. Altı kalınca çizilen bu cümlenin ne kadar yerinde olduğunu bu yıl Altın Koza Film Festivali'nin iptal edilme gerekçesi de pekiştirdi. 31 Mayıs sabahı Mavi Marmara'da yaşanan acı olaylar nedeniyle Adana Büyükşehir Belediyesi'nin "İnsanlar kan ağlarken, biz eğlene-meyiz." diyerek film festivalini iptal etmesi, sinemanın sadece "eğlence" tanımına sıkıştırıldığı bir kere daha göstermiş oldu ve yeni tartışmaları da beraberinde getirdi. Yeni Sinema Hareketi, Adana Büyükşehir Belediyesi'ne yazılan açık mektupla tepkisini dillendirdi. Sinemayı ele alış biçimlerini ve yöntemlerini ortaya koymak için mektuptan kısa bir alıntı: "Bir film, eğlence aracı değil, sanat eseridir; insanların ortak aklına ve vicdanına

seslenir, bilgi ve duygu paylaşımına hizmet eder. Sinema, bu ülkede ve başka ülkelerde yaşanan acıların neler olduğu, zorda kalan insanların neler yapabileceklerini ve aklınıza gelmeyecek birçok durumu gözler önüne serer. Bu gözler önüne serme seyircinin yaşanan durumla empati kurmasını sağlar. En önemlisi seyirciye sorular sordurtur. Bu sorular arasında pek tabiidir ki içimizi kanatan olaylarla ilgili sorular da olacaktır."

Türk sinemasının yaşadığı meshur duraklama devrinin ardından 90'larda yönetmenlerin teker teker kendi çabalarıyla ortaya çıkışı, filmlerinin hemen her şeyi (yapımcısı, yönetmeni, görüntü yönetmeni, oyuncusu, senaristi...) oluşu neredeyse bir yöneme dönüştü. Sinema sevdasıyla tutuşan bağımsız genç yönetmenler, dijital teknolojinin sağladığı demokratik ortamda ellerine kameralarını alıp ilk filmlerini çektiler. Fakat festivallerde ilgi görmedikleri takdirde varlıklarını sürdürmeleri pek mümkün değildi. İlk filmi çekip kenara çekilen yönetmenlerin çoğunun ismini çoktan unuttuk. Festivallerde şanslı yaver gidenlerin de durumu pek iç açıcı değildi doğrusu. Zira ikinci filmi çekmek için yeniden tüm imkânlarını zorlamaları gerekecekti. Yeni Sinema Hareketi'nin amaçlarından biri de yönetmenlerin maruz kaldıkları bu kısır döngüye artık bir son verebilmek; ortalığa saçılan yönetmenleri bir çatı altında buluşturmak. Zorluklara karşı omuz omuza verip "birlikten güç doğar" düsturunu sinema camiasında da doğrulamak. En azından birbirlerinin ne yaptığından haberdar olmak.

Tatil Kitabı (2008) filmiyle tanıdığımız Seyfi Teoman da, *Gitmek* (2008) filminin yönetmeni Hüseyin Karabey de Yeni Sinema Hareketi'nin aktif üyelerinden. İki genç yönetmenle yaptığımız görüşmede Yeni Sinema Hareketi'nin camiada vücut buluşu, ileride nasıl şekilleneceği, etki alanları ve amaçları üzerine konuştuk.



Yeni Sinema Hareketi tanıtım toplantısından...

➤ **Türk sineması hareketli bir dönem geçiriyor. Film üretimi arttı, festivallerden ödüller alınıyor... Her şey yolunda gitmiyor muydu? Neden Yeni Sinema Hareketi'ne ihtiyaç duyduunuz?**

Seyfi Teoman: Türk sinemasındaki hareketin sebebi genç kuşağın gerçekten film yapma isteği duyması. Bu konuda ciddi bir motivasyon var. Fakat ne altyapı ne de kanunsal yapı bunun için yeterli değil. Film yapan insanlar tüm bu mekanizmaların önündeler, tamamen kendi çabalarıyla film üretiyorlar.

Türk sineması algısı dünyada bayağı zorlandı ama bu bir çember hâline dönmedi. Yeniden film çekmek isteyenler yine aynı zor şartlarla karşı karşıya kalıyor. İnsan kaç defa imkânlarını bu kadar zorlayarak film çekebilir ki?

Hüseyin Karabey: Dijital teknolojinin gelişmesiyle, 80'ler sonrası Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin bizlere her şeye rağmen

film yapılabilceği mesajını vermesiyle üretilen filmler bunlar, büyük emeklerin ürünleri. Bu kadar çok film ortaya çıktıktan sonra sorunlar tabii ki daha da belirginleşti.

Meselâ basit bir sinema destekleme yasası tasarlanırken bile "Acaba 50'ye yakın proje başvurursa ne yaparız?" diye düşünülmemiş şimdiye kadar. Bu, devletin ne kadar hazırlıksız olduğunu gösteriyor. Son dört seneye kadar Kültür Bakanlığı'na en fazla 20 proje başvuruyordu destek için, fakat geçtiğimiz yıl bu rakam 80'e çıktı. Sinemanın kıymeti bilinmiyor, ne kadar stratejik olduğunun farkında değiller ya da düzenlemeler henüz oluşmuş değil.

➤ **Sizin bu manada katkınız ne olacak?**

S.T.: Sinemanın kültürel anlamda ne kadar stratejik olduğunun fark edilip bunun adil mekanizmalarla, hakkaniyet duygusu yitirilmeden desteklenmesini istiyoruz. Fakat amacımız bundan ibaret değil. Aynı za-

manda yaptığımız sinemanın kimlik olarak kamuoyunda algılanış biçimi ve yeriyle ilgili de derdimiz var.

Sinema bir sanattır, bir düşünce, felsefe yapma biçimidir... Bu manada bir norm oluşturmak önemli. Her şey buradan çıkıyor aslında. Adana'daki sorun da buradan kaynaklandı, filmleri destekleme konusundaki sıkıntılar da bununla alâkalı. Bu konuda en azından kabul edilebilir, meşru bir standart bulunmadığı sürece hiçbir düzelme olmayacaktır.

➤ **Bahsettiğiniz sinema reformunun kapsamı ne olacak? Ele aldıklarınız sadece dağıtım problemleri mi yoksa sinema eleştirisinden setlerdeki ortama kadar her alanı kapsıyor mu?**

H.K.: Salon, dağıtım, sinema eleştirisi... Bin tane şey var. Özel sektörde gittikçe yozlaşma artıyor, muhabir denilen kişinin niteliği çok düşük. Ben Türkiye'de sinema eleştirisinin de yeterli boyutta olduğunu düşünmüyorum. Biz çıtayı yüksek tutuyoruz, onların da bize ayak uydurması gerekiyor. İyi bir sinema yazarı bizi gerçekten pozitif anlamda etkileyebilir.

Özel sektör, TV, medya kuruluşları hiçbir sorumluluk almak istemiyor. 30 tane ödül almış filmi hiçbir televizyona satamıyorum, ki bu onlara para kazandıracak bir şey. Bize önerdikleri fiyat en düşük nitelikli dizinin bir bölümüne verdiklerinden daha az. Üstelik filmin iki senelik gösterim haklarını da alıyorlar. Bence kapitalizmin en vahşi olduğu alan medya, televizyon, popüler kültür. Her şey birbiriyle çok ilişkili...

Ana söylem, popüler kültürü domine ediyor ve bizim asıl mecramız olan festivalleri, eleştirmenleri, filmlerimizi anlayacağını düşündüğümüz insanları da etkiliyor. Yeni Sinema Hareketi'nin amacı mesleki sorunlardan ziyade söylemi yönlendirmek.

S.T.: Türkiye'deki dağıtım, sinema salonlarının talepleri ile ilgili ama ulusal kanalların, en azından devlet kanalının içerik ve kalite ile ilgili bir sorumluluk duygusu olmalı.

Genel olarak neoliberalizmden, vahşi kapitalizmden ayrı düşünemeyiz bu durumu tabii. Maruz bırakıldığımız sisteme karşı savunma mekanizmaları geliştirmek lâzım; bilinçle, mücadeleyle... Kültürel anlamda, sinemanın ne olduğuna dair, felsefeyle, hayatla irtibatına dair bir norm oturtmamız ve bu konuda ayakta durmamız önemli. Yeni Sinema Hareketi'nin en önemli hedefi bu.

➤ **Ticari sinema ile sanat sineması arasında ciddi bir kutuplaşma var Türkiye'de. Dağıtım ve diğer ilişkiler açısından da ele alırsak, dünyanın her tarafında bu kadar keskin mi bu ayırım?**

H.K.: Türkiye'de durum bu, dünyanın her yerinde böyle değil. Yapılana saygı duyuluyor. Türkiye'de ticari sinemanın kendi mecraları ve finansları var. Sistemi oturtmuşlar ve kazanıyorlar. Onların bize karşı agresif davranışlarını anlamak mümkün değil. Sanat sine-



masına hiç tahammülleri yok. Orada bir alan var ve hiç yaklaştırmıyorlar. Hem filmlerine seyirci gelsin hem vergi vermesinler hem de ödülleri alsınlar istiyorlar. Hâlbuki biz ticari sinemaya karşı değiliz, zaten aynı gemideyiz. Basın mensuplarının bize sunduğu sorular bile aynı manipülasyon etkisini gösteriyor, aynı söylemi taşıyor. Biz bu söylemi değiştirebiliriz. “Fazla seyircisi olmayan filmlerin yönetmenleri”, “sanat sineması yönetmenleri” gibi ifadeler bile ideolojik. Hâlbuki biz bu ülkenin kültürüne hiçbir beklentisi olmadan katkıda bulunan, sinemayı çok seven, her şeye rağmen film üretmeye çalışan ve bunun önünü açmaya gayret eden yönetmenleriz. Fakat böyle giderse çoğumuz ileride sinema yapamayacağız.

S.T.: Bizde aşağılama, küçük görme gibi

farklı psikolojik tepkiler var. Eninde sonunda sinema, edebiyat gibi bir anlatı sanatı ve her anlatının okuyucusu var. Dolayısıyla yaptığın eserin kalibresini, seyirciyle kurmasını istediğin ilişkiyi, seviyesini tercih etme hakkına sahipsin. Bu sebeplerden dolayı ne bir film diğerinden üstün ne de biri diğerinden aşağıdır.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filmi çok bariz bir örnek; yönetmenin tamamen kendi imkânlarıyla yaptığı bir film. Bunun için ruhunu, emeğini her şeyi ortaya koydu ve özgün bir eser çıktı ortaya. Fakat aldığı ödüller yüzünden uğramadığı hakaret kalmadı. Özellikle popüler kültür cenahından çok ciddi saldırıya maruz bırakıldı, aşağılandı. Biz de diyoruz ki bu kadar emek konulmuş ortaya, ciddi bir kitleyi etkileyecek kültürel bir eser üretilmiş, kimsenin böyle bir kampanya yürütmeye hakkı yok.

Aslında yaptıkları bir tür elitizm ama popülerlik üzerinden kurulduğu için bu şekilde tanımlanmıyor. En azından belden aşağı vurulmasın, etik olsun, zemini, duruşu kaybetmeyelim istiyoruz.

Ana söylemin aksine bir şey söylemek her zaman zordur. Bunu çok az kişi yapar; bu vicdan, cesaret, farkındalık gerektirir. Bu ana söylem, popüler kültürü domine ediyor ve bizim asıl mecramız olan festivalleleri, eleştirmenleri, filmlerimizi anlayacağını düşündüğümüz insanları da etkiliyor. Yeni Sinema Hareketi'nin amacı bu duruşu sergileyebilmek. Arkadaşlar durun, bir bakın diyebilmek. Mesleki sorunlardan ziyade

söylemi yönlendirmek bizim hareketimizin amacı. Gerektiğinde savunmak, filmlerimizi yapıp içimize dönüp küsmemek...

➤ Bu yaklaşımlar, tartışmalar filmlerin biçimine etki ediyor mu?

S.T.: Tavırdaki, pozisyondaki kutuplaşma içeriğe de yansıyor. Ticari sinema yapanların bazıları hiçbir estetik ve kalite gözetmeden üretiyor filmlerini. Yerlerde sürünen komediler var. Prodüksiyon kalitesini artıralım, iyi bir yönetmen olsun başında demiyorlar. Diğer taraftan bazı yönetmenler de bu küskünlükten dolayı seyirciye sırtını dönen ve çok kişiselleştirilmiş filmler çekiyor. Aradaki gri bölgeyi doldurmak istiyoruz biz. O gri bölgede nerede pozisyon almak istediğine herkes kendi karar verecek.

➤ Popüler sinemayı tercih edenlerle aynı gemideyiz diyorsunuz. Peki, Yeni Sinema Hareketi'ne destek veren popüler sinemacılar var mı? Bildirilerinize imza atıyorlar mı?

S.T.: Adana ile ilgili en son bir mektup hazırladık ve ulaşabildiğimiz kadar kişiye gönderdik. Mektup sinema konseyine gittiğinde herkesten olumlu cevaplar geldi. Bizim hareketimizin de bir tür içimize kapanma, elitizm gibi algılanma riski var. Bunu kıracak adımlar atacağız; biz daha yeniyiz. Duruşlar uzun vadeli, bir anda etik duruş olmaz.

Türkiye Sinema Konseyi, Film Yönetmenleri Derneği Türk Sinema Yasası önerisi hazırladı. Biz müdahil olup önerilerimizi getirdik. Bu, sektörde ses getirdi. Yasa çıkmadı ama



en azından fikrimizi söyleyeceğiz. İlkelerimiz doğrultusunda tavrımızı belirleyeceğiz ve not düşeceğiz.

H.K.: Genişleyelim, daralalım gibi bir kaygımız yok. Sadece meslek yapımızı koruyalım. Gerektiğinde hep beraber bazen de kimseye duyurmadan yapacağımız işler var.

➤ Şu aşamada problemleri tespit ediyorsunuz denilebilir mi? Önümüzdeki günlerde hayata geçecek somutlaşmış maddeleriniz de var mı?

H.K.: İki de var tabii. Ajandamız var. Bazı tartışmalar ve eylemler için daha çok zaman gerekiyor. Bizim nasıl algılanmak istediğimizi soracak olursanız, politik bir duruş sergilemeye çalışan bir grup diyebilirsiniz.



Bizim hareketimizin de bir tür içimize kapanma, elitizm gibi algılanma riski var. Bunu kıracak adımlar atacağız. Biz daha yeniyiz, duruşlar uzun vadelidir, bir anda etik duruş olmaz.

S.T.: Tutarlı bir söylem tutturabilirsek ve bunun arkasında durabilirsek bu bile güçlü bir şey.

➤ Ne kadar dinamik bir hareket Yeni Sinema Hareketi?

S. T.: Çok demokratik ve aktif bir yapılanmamız var. Ayda iki kere toplanıyoruz aşağı yukarı, mail grubunda sürekli yazışmalar var. Belli kararlar alıyoruz. Şimdiye kadar bir kopma da olmadı.

H.K.: Tartışmaların çok kıymetli olduğunu düşünüyoruz.

➤ Bu hareket herkesin birbirinin işinden daha çok haberdar olmasını da sağlıyor herhâlde. Birbirinizi daha çok desteklemenize de vesile oluyordur.

H.K.: Zenginleştiriyor da bu birliktelik. İlişkilerimizi de geliştiriyor. 80'lerden sonra örgütlülük anlamında insanlar birbirinden koparıldı. Sinemacısı, ressamı eskiden yan yana idi. Bizde herkes bir yerlerde... Bunu kırma yönünde de pozitif etkisi olacak. Grup içinde kendine yakın gördüğün insanlarla daha ciddi bir paylaşım giriyorsun. Filmin bitmeden önceki aşamalarında fikirlerini alıyorsun meselâ.

S.T.: Kimlik de veriyor açıkçası. Daha önce hiçbir grubun, siyasi hareketin aktif üyesi olmadım. Buradaki aidiyet hoşuma gidiyor. Yeni Sinema Hareketi'nde herkes ürettikleriyle var.

Estetik olarak şu aşamada çok belirli bir ortak paydamız yok ama grup içinde kendine yakın gördüğün insanlarla paylaşıyorsun işlerini; montajını izletiyorum filmimin, yorum yapıyorlar...

➤ Yeni Sinema Hareketi'nin ilerleyen dönemlerde sinema estetiğine dair bir dil bütünlüğü arayışı olacak mı?

H.K.: Bizimkisi sinema estetiğinden ziyade politik bir birliktelik. Biz tam tersine çeşitliliği gözetiyoruz. Bu, Türkiye'nin yapısına daha çok uyuyor. Kendimizin sinemada yeterince ifade edilmediğini gördüğümüz için bu

YENİ SİNEMA HAREKETİ
İFTİHARLA SUNAR
23 Nisan - 9 Mayıs Feriye Sineması-Ortaköy
ANNENİZİ DE ALIN GELİN!

Talebe : 4 TL Tam : 6 TL
 Bütün Filmler için : 50 TL

Yeni Sinema Günlük
 Arca Sponsorları
 TÜRK FİLM ENSTİTÜSÜ
 CİVİLMIZ
 ÜNİVERSİTESİ

Süt Semih Kaplanoğlu **Gitmek** Hüseyin Karabey **Üç Maymun** Nuri Bilge Ceylan **Hayatın Tuzu** Reha Erdem **Bu Ne Güzel Demokrasi!** N. Söylemez, B. Bay, H. Topaloğlu, S. Vardar
Hayatın Tuzu Murat Düzgünöğlu **Bornova Bornova** İnan Temelkuran **Pandora'nın Kutusu** Tejmin Ustaoglu

Hazan Mevsimi Mehmet Eryılmaz **İki Çizgi** Selim Evci **Tatil Kitabı** Seyfi Teoman **Uzak İhtimal** Mahmut Coşkun **Sonbahar** Örcan Alper
11'e 10 Kala Pelin Esmer **Nokta** Derviş Zaim **Kıskanmak** Zeki Demirkubuz **İki Dil Bir Bavul** Orhan Eskiköy, Özgür Doğan

alanı tercih ettik ve tek bir ifade biçiminde buluşmamız, bunu istememiz beklenemez. Tabii ki ben Seyfi'nin filmi izlediğimde ya da onun yorumlarını dinlediğimde etkileniyorum. Bu bizleri daha da zenginleştiriyor.

➤ Peki, herkes her bildiriye imza atmak zorunda mı?

S.T.: Bizim grup ortak hareket ediyor. Bir-birimizi ikna ediyoruz, hep beraber imzalıyoruz. Bildirilerimizde farklı imzaların olmasının sebebi yeri geldiğinde Yeni Sinema Hareketi'nin dışındaki isimlerin de imza atması.

➤ Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi usta isimlerin yaklaşımı nedir bu harekete?

S.T.: Onlar konuştuğumuz, fikirlerini aldığımız insanlar. Biz çok aktif bir grubuz, sürekli buluşuyoruz. Onlar bizim dinamimize çok ayak uydurmak istemediler. Manevi olarak destekliyorlar bizi. Derviş Hoca aktif meselâ grupta, bizi motive eden isimlerden biri.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



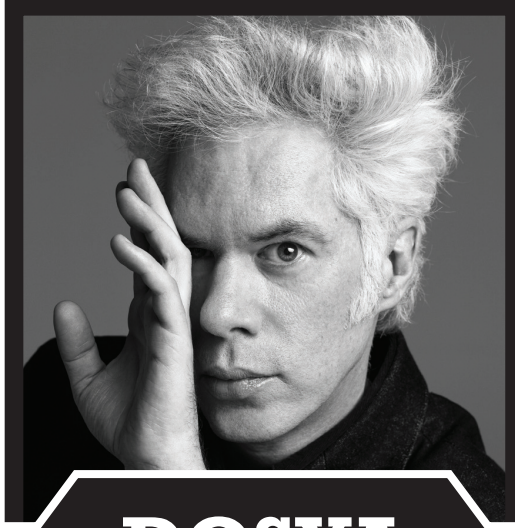
DÜŞLERİN ESKİZLERİ: İLK FİLMLER, İLK İZLER

Bu sayımızda, hayatı ve düşlerini kameranın arkasına geçip aktaran farklı coğrafyalardan sekiz yönetmenin sinema serüvenlerinin başlangıcına doğru bir yolculuğa çıktık. Jim Jarmush, Jean-Luc Godard, Mecid Mecidi, Wim Wenders, Aleksandr Sokurov, Theo Angelopoulos, Yimou Zhang ve Semih Kaplanoğlu'nun ilk filmlerine odaklanıp bu yönetmenlerin nasıl bir donanımla yola çıktıklarına göz attık. İlk filmleri üzerinden filmografilerinde gördüğümüz tematik ve biçimsel üslûpların izini sürdük. Alanlarında söz sahibi bu yönetmenlerin sinema yolculukları, şüphesiz ilk filmi için yola koyulanlara birer kılavuz niteliğinde.

DOSYA

-
- JARMUSCH: TOPYEKÛN KARMAŞA** 34
AHMET TERZIOĐLU
-
- GODARD: SERSERİ VE ÂŞIK** 40
FUAT ER
-
- SOKUROV:**
KAMERA ARKASINDA BİR HEKİM 46
ENES ÖZEL
-
- KAPLANOĞLU:**
KÖKENE, ANAYURDA DÖNÜŞ 52
AYŞE PAY
-
- WENDERS: BİR KİMLİK ARAYIŞI** 58
BARIŞ SAYDAM
-
- ANGELOPOULOS: BAKIŞI YAKALAMAK** 62
CELİL CİVAN
-
- ZHANG:**
TUTKULU, SİMETRİK VE KIRMIZI 68
MÜCAHİD EKER
-
- MECİDİ: DİLDE YETKİNLİĞİN VE**
ÖZGÜNLÜĞÜN ARAYIŞI 74
MURAT PAY
-

JİM
JARMUSCH



DOSYA

TOPYEKÛN KARMAŞA

AHMET TERZİOĞLU

“TOPYEKÛN KARMAŞA”NIN SİNEMASAL BİR STİL HÂLINE GELDİĞİ
PERMANENT VACATION, JİM JARMUSCH’UN OTUZ YILA YAYILAN FİL-
MOGRAFİSİNİN HER NÜVESİNİ TAŞIYAN BİR İLK FİLM OLMA ÖZELLİ-
ĞİYLE KARŞIMIZDA TÜM GÜCÜYLE DURMAKTADIR.



“... çünkü bu gözler senin gözlerin değil, bir başkasının.”

Jim Jarmusch

O 1953 yılında Ohio’da doğdu. Edebiyat küçük yaşlarından itibaren en önemli ilgi alanı oldu. Okur olmaktan sıkılıp daha öteye gitmeye karar verdiğinde henüz yirmili yaşlarında bile değildi. Yazmak, onun için giderek bütünlüğe sahip metinler oluşturmaktan ziyade fragmanter ve anlara odaklı küçük anlatı parçaları inşa etmek anlamına geldi. Sinemanın B film tanımı içerisinde değerlendirilen -bir ara-

balı sinema dönemi klâsiği olan *Thunder Road* (1958) gibi- kıyıda köşede kalmış örneklerine her zaman önüne geçilmez bir merakla yaklaştı. William Burroughs, Jack Kerouac ve Frank Zappa (Mothers of Invention), edebiyattan müziğe dek uzanan ilgi alanının mihenk taşlarıydı. Hiçbir zaman “Amerikalı” etiketini taşıyacak eserler vermeyeceği, henüz hiçbir eser ortaya koymadığı zamanlarda bile çok açıktı. Ama bu durum onu başka bir yere ait de yapmadı. Amerikalı değildi, Avrupalı sayılamazdı; o daha çok “anlatı ormanları”nın kendine has iklimi içerisinde yaşamayı seçmiş bir “kurgu” meraklısıydı. Tom Waits’in deyişiyle, “o bir göçebe,



Permanent Vacation, Jarmusch'un mizacından da bir çok şey barındırıyor. Her karesini biyografik öğelerin sardığı film, Jarmusch'un gerçek yaşamını değilse bile, hayattan kaçarken sığındığı zihinsel (soyut) evreninden büyük oranda faydalanan bir eser.

daimi bir yabancı” idi. Di’li geçmiş zaman kullanmaktaki ısrarımız sizi yanıltmasın. Bir süredir mizâcının anahtar kelimeleriyle kendisine dair cümleler kurduğumuz yaratıcı hâlâ hayatta, hâlâ sanatsal üretimini sürdürüyor. Uzatmaya gerek yok, bahsi bir türlü geçmeyen yaratıcımızın tam adı James R. “Jim” Jarmusch.

“Oyunun başı, oyunun sonudur.”

Ünlü Alman teknik direktör Sepp Herberger, futbolu tanımlarken şöyle demişti: “Oyunun başı, oyunun sonudur.” Herberger haklıydı. Zira başlangıç, gerçekten de

kendisinden sonraki adımlar hakkında sanıldığından fazla şey söyler; üstelik bu durum yalnızca futbolun hudutları içerisinde kalmaz, her tür “oyun”un alanına bir şekilde sızar. Sinema da başlangıcın, devam ve sonuçla arasındaki güçlü ilişkisinin tesirini göstermeyi ihmal etmediği “oyun”lardan biridir. 1980 tarihli, Jarmusch’un ilk filmi *Permanent Vacation* ise Herberger’in sözünün hakkını büyük ölçüde veren önemli örneklerden.

Permanent Vacation Jarmusch sinemasının özelliklerinin neredeyse tamamını taşıdığı gibi, Jarmusch’un mizacından da birçok şey barındırır. Bir kere *Permanent Vacation*, el yordamıyla sürdürülen bir arayışın filmidir; yani anlatı, her şeyin belirsiz olduğu, tasarıma yer verilmeyen bir evrende geçer. Nedenler ve sonuçlar arasındaki kesinlikle sarsılmayan güçlü bağlantılara *Permanent Vacation*’da yer yoktur. Kararlar alınmaz *Permanent Vacation*’da, yalnızca bazı edimler doğaçlama olarak (Allie’nin jazz’a ayak uyduran doğaçlama dansında olduğu gibi aniden) uygulamaya koyulur. Filmde Allie (Charlie Parker)’nin -film boyunca yaptığı gibi- yürümek dışında yaptığı ilk şey, yıpranmış bir duvarın ortasına kendisinden bir iz bırakmak için çizdiği “grafiti”dir. *Permanent Vacation*, o yıpranmış duvarın üzerine çok da plânlanmadan yapılmış graffiti gibi bir filmidir. Ancak ilerleyen yıllarda daha kaliteli boya ile, hatta itinayla tasarlanmış bir kalıbın yardımıyla varyasyonları yapılırsa bile, ilk olmasının taşıdığı



güçle kendisinden sonrakilere tesir edebilmiş bir graffitidir bu. *Permanent Vacation*, “topyekûn karmaşa”nın sinemasal bir stil hâline gelmesinin öyküsüdür. Eğitimi, çizgiselliği, kuralları reddetmenin hikâyesi olarak filmi okudukça farklı çıkarımlar yapabilmemiz, *Permanent Vacation*’ı daha da zenginleştirir.

Biteviye Yolculuk

Her karesini biyografik öğelerin sardığı film, Jim Jarmusch’un gerçek yaşamını değilse bile, hayattan kaçarken sığındığı zihinsel (soyut) evreninden büyük oranda faydalanan bir eser. Çıldırılmış bir anne ve izi bile sürülemeyen bir babayla yaşamın ortasında kendisini bulan Charlie’nin köksüzlüğü ve içselleştirilmiş yersizyurt-

suzluğunda Jarmusch’un gerek beğenileri, gerekse de beğenilerinin ekseninde şekillendireceği eserlerine dair çok şey bulabiliyoruz. Allie gitmesi gerektiğini düşünüyor, zira bulunduğu yer onu kabul etmiyor ve onu her an kendisinden daha uzaklara püskürtüyor. Jarmusch’un yaşamına kısa bir süre göz atmış olan biri için bile Charlie’nin aidiyetsizliği çok tanıdık. 1953’de Ohio’da doğan Jarmusch da, Allie gibi yaşadığı yerden kaçmayı kendisine en önemli hedef olarak belirlemişti. Plânsızlık, onun sinemasının doğasını oluşturduğu gibi kendi mizacının da en önemli nüvesiydi. Yaşamını plânsızlıkla şekillendirdi. 18 yaşındayken Medill Gazetecilik Okulu’na girdiğinde şair olma arzusun-

Bazen kara filme, bazen Bushido'ya, bazen B filmleri dünyasının başarısız sentetik doğasına yönelen yoğun ilgisinden tüm enerjisini alan ama hiçbir zaman teleolojik olarak bir yönelime sahip olmayan, yüzergezer semantik kümelerin, göndermelerin ve alıntılarının bir araya kesinlikle bir bütün oluşturmadan geldiği anlatılardır Jarmusch'un filmleri.

daydı. Fakat onu cezbeden şey gazetecilik değil edebiyattı. Columbia Üniversitesi'ne bu dönemde, Medill Gazetecilik Okulu'na karşı ilgisini giderek yitirmesinin ardından geçti. Columbia'da yıllardır değişmeyen takıntısı edebiyatla yakından ilgilenme fırsatına kavuştu. Amerikan ve İngiliz edebiyatı eğitimi alıyor, bir yandan da Amerikan edebiyatının avangart şairleri Kenneth Koch ve David Shapiro'nun derslerini takip ediyordu. Şiirle arasındaki bağ giderek kuvvetlenirken fragmanter yapıda, kendi deyişle “yarı anlatısal soyut metinler” kaleme almaya başladı. Allie gibi hiçbir şeye tutunmak istemeyen mizacı, okulunun son yılında kendisini yeniden gösterdi ve öğrenci değişim programıyla Paris'e gitmeye karar verdi. Ancak öğrenci değişim programının normal süresinin üzerine çıkarak, yaklaşık on ay boyunca Paris'te yaşadı. Zamanının çoğunu Cinémathèque Française'de geçirdi. Kendi sinemasını zihninde inşa ederken esinlendiği önemli ustalarla sinematek günlerinde tanıştı: Imamura, Ozu, Mizoguchi, Dreyer, Bres-

son filmleri onun özgünlüğe inanmayan sinemasının temellerini oluşturdu. Burada bir spekülasyonda bulunabiliriz: *Permanent Vacation*'da Allie, limanda Paris'ten geri dönen kendi yansımasıyla karşılaşır. Paris'te yalnızca gözü yaşlı arkadaşlar bırakan bu adam, Allie'nin aradığı şeyi veya şeyleri Paris'te bulamayacağına dair bir imadır sanki. Jarmusch da Fransa'da, sanat dünyasının merkezinde sanki aradığı şeyi bulamamış bir şekilde geri döndü ve müzisyen olarak çeşitli yerlerde çalışmaya başladı. Bir süre sonra sinemanın çağrısına yeniden kulak verdi ve New York Üniversitesi Tisch School of Arts'a başvurdu. Sinemaya teknik olarak uzak olmasına rağmen, fotoğraf ve yazın konusundaki ilgisi ve yeteneği sayesinde okula kabul edildi. *Permanent Vacation*'da Allie sinemaya gittiğinde doppler etkisi üzerine ilginç bir hikâyeye dinlerken, hem anlatılan hikâyeden hem de duvarda asılı duran film afişinden Jarmusch hakkında iki şey öğreniriz: Birincisi, -daha evvel de belirttiğimiz gibi- “Somewhere over the Rainbow”u çatıda icra eden saksafon sanatçısı gibi Jarmusch da kendisini hiçbir yere ait hissetmiyordu. İkincisi, *Masum Vahşiler* (*The Savage Innocents*, 1960) gibi B film türünün önemli örneklerini yaratan ve Fransız Yeni Dalgası tarafından da önemsenen Nicolas Ray, Jarmusch için de çok önemli bir sinema ikonudur.

Jarmusch'un hocalığını yapan Ray, onun zamanla akıl hocası hâlini alır. İlk senar-

yosunu da okuttuğu Ray, Jarmusch'un metninin "hareketten yoksun olması"nı eleştirir. Ray'in yaptığı bu eleştiri, aynı zamanda kıymetli bir tespittir; zira Jarmusch'un *Permanent Vacation* ile başlayan anlatı macerasında hareket, her zaman ikinci hatta üçüncü plânda kalacak ve Jarmusch'un "yarı anlatsal soyut" filmlerinde pek fazla yer bulamayacaktır. Bazen kara filme, bazen Bushido'ya, bazen B filmleri dünyasının başarısız sentetik doğasına yönelen yoğun ilgisinden tüm enerjisini alan ama hiçbir zaman teleolojik olarak bir yönelime sahip olmayan, yüzergezer semantik kümelerin, göndermelerin ve alıntıların bir araya kesinlikle bir bütün oluşturmadan geldiği anlatılardır Jarmusch'un filmleri.

Filmler, kitaplar ve müzik, Allie'nin hayatında insanlardan çok daha büyük bir yere sahiptir *Permanent Vacation*'da. Çünkü Allie başını alıp arkasına bile bakmadan çekip giderken, yanında götürebileceği tek şeyin, zihninin yıllar boyunca izlediklerinden, okuduklarından ve dinlediklerinden ördüğü ağ olduğunu bilir. Bu yüzden ardında bırakıp gideceği sevgilisiyle geçirdiği son anlarda bile, kitap (*Maldoror'un Şarkıları*) ve müzik (jazz) onun ilgisini çeken esas şeyler, zamanını tükettiği esas meşgalelerdir. Zihnindekilerden başka hiçbir şeye yaşamında yer vermeyen biridir

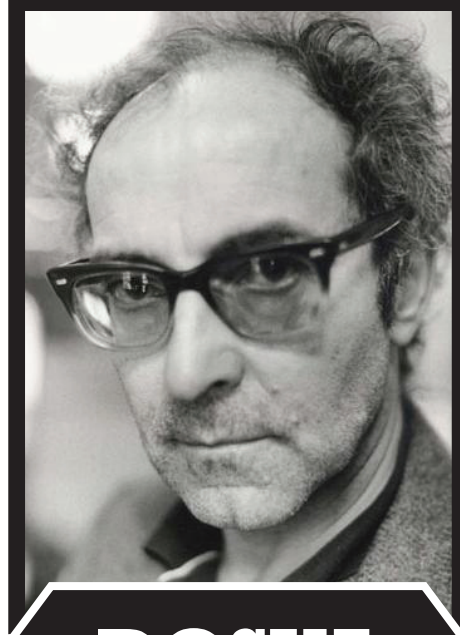


Allie ve pek tabii Jarmusch. Bu yüzden ki, bir film hayatını değiştiren önemli olaylardan biri olur. *Sudaki Yıldırım* (*Lightning Over Water*, 1980), Wim Wenders'in Nicolas Ray hakkında çektiği belgeselin adıdır ve bu ad, bir film adı olmanın çok ötesinde anlamlar taşır Jarmusch için. *Sudaki Yıldırım*'ın çekimleri sırasında Jarmusch, Wenders'in asistanlığını yapar, çünkü Ray'in yaşamı boyunca asistanlığını yapan tek kişi yine Jarmusch'tur. Ray, Jarmusch'un bitirme projesi için gereken bütçeyi sağlamasına destek olur. Film okul tarafından Jarmusch'un mezun olmasına yetecek kadar iyi bir proje olarak değerlendirilmez. Ancak bugün, otuz yıla yayılan filmografisinin her nüvesini taşıyan bir ilk film olma özelliğine sahip bir film olarak *Permanent Vacation* karşımızda tüm gücüyle durmaktadır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



JEAN-LUC
GODARD



DOSYA

SERSERİ VE ÂŞIK

FUAT ER

GODARD, *SERSERİ AŞIKLAR*'DA SADECE HESAPSIZCA ORTAYA ÇIKAN "NOUVELLE VAGUE" RUHUNU VERMEKLE KALMAZ, ONA YENİ BİR SOLUK DA GETİRİR. DAHASI HOYRAT, CESUR VE BAMBASKA ÜSLÛBUYLA KIRK YILLIK SİNEMA TARİHİNİN KURALLARINI PARAMPARÇA EDER.



Serseri Aşıklar (*À Bout de souffle*, 1960) herhangi bir ilk film değil, Jean-Luc “Cinéma” Godard’ın ilk filmi. Efsanevi başyapıt, Yeni Dalga’nın eşsiz misallerinden biri; “Le Cinéma de Papa”ya isyanın, farklı olana yönelişin, sevginin, tabii olanın, makyajsız güzelliğin, gündelik hayatın, gençliğin, politik itirazın, sokağın, her şeyden çok saf bir sinema sevgisinin ifadesi olan Yeni Dalga’nın.

1950’lerin öncesinde ortaya çıkmaya başlayan sinema kulüplerine katılmaya başlayan Godard, Yeni Dalga’nın kurucusu André Bazin’le ve akımın önemli isimleri Jacques Rivette, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rozier ve Jacques Demy ile tanıştı. 1950’de, Eric Rohmer ve Jacques Rivette ile birlikte kurdukları kısa ömür-

lü (beş sayı) *Gazette du Cinéma* ve ardından Bazin’in 1951’de çıkarmaya başladığı *Cahiers du Cinéma*’da sinema eleştirileri kaleme aldı. Godard, *Cahiers* ekibi olarak daha o zamandan kendilerini yönetmen olarak gördüklerini belirtir: “Sinema kulüplerine, Sinematek’e sık sık gitmek zaten sinema diliyle düşünmek, sinemayı düşünmek demektir. Yazmak, sinema yapmaktır bir bakıma, çünkü yazmak ile film yapmak arasındaki fark nitelik farkı değil, nicelik farkıdır.”¹

1. Jean-Luc Godard, *Godard Godard’ı Anlatıyor*, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Metis, 2008, s. 43. Bu esere yapılacak bundan sonraki atıflar, yalnızca sayfa numaralarıyla belirtilecektir.



Godard, *Serseri Aşıklar*'ı "daha önce yapılmış her şeyi yeniden, ama başka türlü yapmak" niyetiyle tasarlamıştı. Fazlasıyla basit bir hikâye anlatılsa da filmin biçemi başlı başına olağanüstüdür; dönemin anaakım örnekleriyle kıyaslanınca sıra dışıdır.

Cahiers'in birçok yazarı 1960 öncesinde film çekmeye başladı. 1953'te bir baraj inşaatında işçi olarak çalışan Godard, bu inşaat hakkında *Opération Béton* (1954) adlı bir belgesel çekti. Ardından *Une femme Coquette* (1955) ve *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959) adında iki kısa film çekti. *Serseri Aşıklar*'ın habercisi 1960 tarihli son kısa filmi *Charlotte et son Jules*'da Belmondo ve Anne Collette rol alıyordu ve film Jean Cocteau'ya adanmıştı. *Charlotte et son Jules*'ün içeriği ve biçimi, sahip olduğu ironi ve mizah, yer verdiği atıf ve alıntılar *Serseri Aşıklar*'la aynı sinemasal evreni paylaşmaktaydı.

Godard *Serseri Aşıklar*'da sadece hesapsızca ortaya çıkan "nouvelle vague" ruhunu vermekle kalmaz, ona yeni bir soluk da getirir. Dahası *Serseri Aşıklar* hoyrat, cesur ve bambaşka üslûbuyla kırk yıllık sinema tarihinin kurallarını da paramparça eder. Fazlasıyla basit bir hikâye anlatılır *Serseri Aşıklar*'da. Michel (Jean-Paul Belmondo) Fransa'nın güneyinde bir araba çalar. Arabayla Paris'e doğru yol alırken peşine takılan polislerden birini öldürür. Sokakta "New York Herald Tribune" satan Amerikalı Patricia (Jean Seberg)'ya takılır. Hırsızlık yapar, otel odalarına girer, kirli para işleriyle uğraşır, takma isim kullanır. Patricia'yla otel odasında, arabada, sokakta hayattan ve edebiyattan konuşur. Polis Michel'in izini bulur, Patricia onu ele verir.

Sıradan bir B filmi havasındaki öykünün gönderme ambarı bir yana filmin biçemi başlı başına olağanüstüdür; dönemin anaakım örnekleriyle kıyaslanınca sıra dışıdır. Örneğin, Godard tarzının alâmetifarıkası olarak kabul edilen sıçramalı kurgu (jump cut) tekniğinin pratiği bu filmde görülür, üstelik bir diyalogun tam ortasında bile. Elbette Godard'ın bunu başlangıçta bilinçli olarak uygulamadığını, bu tavrın kendiliğinden ve şartlar gereği ortaya çıktığını belirtmek gerekiyor.

Yaklaşık iki saati bulan filmin kaba kurgusunun dönemin ticari filmlerinin süresine indirilmesi gerektiğinden filminden 30 dakikalık bir eksiltme yapılması zorunluydu. Godard bütün bütün plânları atmak yerine, sahne



içinden kesmelerle filmi kısaltma yönüne gitti. Sonuçta ortaya çıkan sıçramalı kurgu hem yeniydi hem de filmin kovalamacı hikâyesiyle koşutluk içerisinde “nefes nefese” bir anlatımın da aracı oldu. Ki bu koşturmacı hâli Godard’ın senaryo ve çekim aşamasında yaşadıklarını da yansıtıyor; hazırlıksız çalışmanın ruh hâlini. Zira Godard, *Serseri Aşıklar*’da akşam yazıyor, ertesi gün çekim yapıyordu. *Küçük Asker* (*Le Petit Soldat*, 1960)’de çekimin yapılacağı sabah, *Kadın Kadındır* (*Une femme est unne femme*, 1961)’daysa stüdyoda, oyuncular makyajlarını yaptıkları sırada yazıyordu Godard: “Hazırlıksız çalışıyorum, doğru, ama bunu, bende uzun zamandan beridir birikmiş malzemeye dayanarak yapıyorum. İnsan, dağarcığında yıllar boyunca birçok şey biriktiriyor ve bunları birden,

yaptığı şeye koyuveriyor. Kısa metrajlı ilk filmlerim çok hazırlıklıydı ve çok kısa sürede çevrilmişti. *Serseri Aşıklar*’a böyle başlamıştım. İlk sahneyi yazmıştım (Jean Seberg, Champs-Élysées Bulvarı üzerinde), gerisi için her sahneyle ilgili bir sürü notum vardı. Kendi kendime ‘Olacak iş değil!’ dedim. Bütün çalışmaları durdurdum. Sonra düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde on kadar plan çekmeyi başarabilir. Ancak, ne yapılacağını çok önceden saptayacağıma, başlamadan hemen önce düşünecektim. Üzerinizde yürüdüğünüz yolun nereye varacağını bilerseniz, buna olanak bulursunuz. Buysa, hazırlıksız çalışma değil, bir son dakika yapıdır.” (s. 45) Bu telâş besleyen, teknik olarak yine yepyeni olan filme dair bir başka efsane de çekim sırasında dolly yerine tekerlekli sandalyelerin



kullanılması. Tabii ki görüntü yönetmeni Raoul Coutard'ın, steadicam'ın icadından önce, 35 mm kamerayı elde taşıyarak çektiği büyüleyici uzun plânlara da cabası.

Yeni Dalga'yı doğuran haletiruhiye gücünü fazlasıyla sinema sevgisinden alıyordu. Godard'ın dahil olduğu "Paris Sinemetek"i ve *Cahiers de Cinéma* çevresi sinemayı yaşıyordu. Sinema aşkı doğal bir şekilde filmlere de yansıdı ki bu en çok Godard'ın filmleri için geçerliydi. *Serseri Aşıklar*'da bu duruş filmin henüz başında işlemeye başlar. Godard filmi Monogram Pictures'a ithaf eder; Amerika'da ucuz gangster filmleri yapan, Godard'ın gençlik döneminde tutkunu olduğu B filmlerinin yapımcısı stüdyoya. Gangster filmleriyle ünlü yönetmen Jean-Pierre Melville, *Serseri Aşıklar*'da meşhur bir romancıyı canlandırır. Bazı yönetmenlereyse doğrudan veya ima yoluyla atıflar yer alır: Budd Boetticher (*Westbound*, 1959), Samuel Fuller (*Forty*

Guns, 1957), Otto Preminger (*Whirlpool*, 1949), Robert Aldrich (*Ten Seconds to Hell*, 1959). Üstelik film Godard'ın Expo 58'de gördüğü Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filminden aldığı ilhamla ortaya çıkmıştır. Humphrey Bogart ise çeşitli yer ve şekillerde selâmlanır. Özellikle Michel'in her edasında Bogart vardır. Ayrıca Michel'in kullandığı takma isimle usta görüntü yönetmeni László Kovács'a şapka çıkarılır. Jean Seberg'in canlandığı Patricia karakteri Preminger imzalı *Günaydın Hüzün* (*Bonjour Tristesse*, 1958)'deki kişiliğin (Cecile) devamı olarak işlenir.

Bu sevginin, ayrımsızca sinemaya yönelmenin, sinemayla düşünmenin ve sinemayla konuşmanın önemli olduğunu, bu tavrın Godard'ı anlamada eşsiz bir önemi olduğunu düşünüyorum. Çünkü ustanın ilk adımı yönetmenin filmografisinin coğrafyasını anlamak adına bize hiçbir şey söylemez. Söylemez çünkü Godard'ın film programı hiçbir yönetmenin sahip olamayacağı kadar gelgitlerle dolu bir görüntü sunar. Buradan yönetmenin Jean-Pierre Gorin veya Dziga Vertov grubu dönemindeki filmlerini veya *Histoire(s)*'i (1988-1998) yahut *Notre Musique* (2004)'i göremeyiz belki fakat bir başka yönden *Serseri Aşıklar* tastamam Godard'dır aynı zamanda. Film Godard'a ait her şeyin ipucunu verir. Çünkü bu ilk film baştan sona samimi bir deneme, nefes nefese bir arayıştır: "Film bir taslaklar dizisidir." Filmin ve filmlerinin hemen tamamını kaplayan alıntılar, referanslar, sözler, sadece filmlerinin değil

hayatının kendisidir. Hangi döneminde olursa olsun, Amerikan B filmlerine olan tutkusunu verirken de, Mao'nun yolundan giderken de filmlerinde sözünü, eleştirisini, bizzat hayatını ortaya koyar: "Yaşam tek bir bütündür. Benim için film yapmak ya da yapmamak iki ayrı yaşam değil. Film yapmak yaşamın bir parçasını oluşturmali, doğal ve normal bir şey olmalı. Film çekmek benim yaşamımı çok değiştirmede, çünkü daha eleştiri yaparken bile film çekiyordum; yeniden eleştiri alanına dönmek zorunda kalsaydım, benim için film yapmanın bir başka yolu olurdu bu. İnsanın kendi filmlerini hazırlamayı sevip sevmemesine bağlı olarak bazı şeylerin değiştiği doğru. Hazırlamak zorundaysanız, çok çok hazırlamanız gerekir, ama bunun da tehlikeli bir yanı var, çünkü o zaman sinema sizin için özel, diğerlerinden ayrı bir şey haline gelir. Clouzot'un yaptığı tek ilginç film, araştırdığı, doğaçlamalar, denemeler yaptığı, çekerken bir şeyleri de birlikte yaşadığı *Picasso'nun Gizemi (Le Mystère de Picasso)* filmidir. Clément ya da ötekiler yaptıkları sinemayı yaşamıyorlar. Sinema onlar için yaşamın ayrı bir bölümü ve bu bölüm de kendi içinde ayrı bölümlerden oluşmuş."

Godard, *Serseri Aşıklar*'ı "daha önce yapılmış her şeyi yeniden, ama başka türlü yapmak" niyetiyle tasarlamıştı. Çığır açan bu "yeni"nin ardından, önce *Haftasonu (Week-end, 1967)*'yle sinemanın ölümünü, ölmek üzere olduğunu ifşa etti. Bu iddiasını bugün de sürdürüyor. Bir yandansa son filmlerinde [*Notre Musique (2004)*'te gö-

Serseri Aşıklar, Godard'a ait her şeyin ipucunu verir. Çünkü bu ilk film baştan sona samimi bir deneme, nefes nefese bir arayıştır: "Film bir taslaklar dizisidir." Filmin ve filmlerinin hemen tamamını kaplayan alıntılar, referanslar, sözler, sadece filmlerinin değil, hayatının kendisidir.

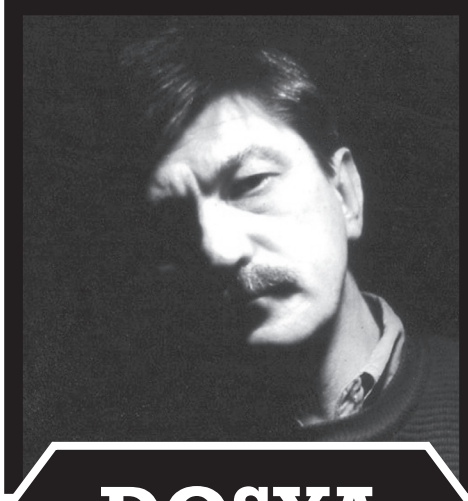


rülen veya *Film Socialisme(2010)*'in fragmanından süzülen], tıpkı *Haftasonu*'nda olduğu gibi, buruk bir hüznle, ama yine kavruk, yine radikal ve yine o fena kırmızıyla düşünen, çıkış yolu arayan bir adam var karşımızda. Üçüncü dünya filmlerinden bağımsız sinemaya, politik filmlerden anakım ürünlere sinemanın hemen her yerine adını kazitan Godard hâlâ aramızda. Ve efsane ilk filminden son filmine biteviye aradığı o başka yerin, başka bir dünyanın mümkün olduğunu haykırıyor: "Benimle Roma'ya gelir misin?"

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



ALEKSANDR
SOKUROV



DOSYA

KAMERA ARKASINDA BİR HEKİM

ENES ÖZEL

SOKUROV'UN ANDREY PLATONOV'UN İKİ ESERİNDEN ESİNLENİLEREK ÇEKTİĞİ İLK FİLMİ *ODINOKIY GOLOS CHELOVEKA*, İLGİNÇ BİR ŞEKİLDE DAHA 1978 YILINDAN SOKUROV'UN FİLMOGRAFİSİNİN TEMEL MESELELERİ VE NE YÖNDE AKACAĞI HAKKINDA BİLGİ VERİR. DAHA İLK FİLMİYLE SİNEMASAL DERTLERİNİ NETLEŞTİRMİŞ VE ODAK DERİNLİĞİNİ BELLİ ORANDA AYARLAMIS BİR YÖNETMEN VARDIR KARŞIMIZDA.



Aleksandr Sokurov, günümüz Rus sinemasının tartışılmaz en büyük yönetmenlerinden biri. Tarkovski, son söyleşilerinden birinde “Göreceksiniz, Leningrad’da genç bir yönetmen, bir sinema dehası var. Adı Aleksandr Sokurov.” diyerek henüz ilk filmi çekmiş bu genç yönetmenin gelişini müjdeliyordu. Sokurov’un otuz iki yıllık kariyerine bakıldığında Tarkovski’nin pek de haksız çıktığı söylenemez.

Sokurov’un “Tarkovski’nin vârisi” olarak nitelendirilmesinin ardındaki sebepler, acaba bu dostluk ve övgüler mi yoksa filmleri arasındaki tematik ve estetik akrabalık mı? Tarkovski’nin devasa hayaleti, kendisinden sonra film çekmeye başlayan pek çok yönetmene olduğu gibi Sokurov’un da üzerine çökmekte. Oysa Sokurov, bu baskıyı dönüş-

türerek kendi yaratıcılığını verimli şekilde akıtacak farklı yataklar bulmayı başarıyor. İşte tam da burada, bu “vâris” yakıştırmasının bir talih mi yoksa bir lânet mi olduğu biraz muallâk. Çünkü bu durum, kendi sorunlarıyla yola çıkmış ve kendi dinamiklerini yaratmış bir sinemayı övmekten çok belki de bir yere ilâştirme, bir sığıntı konumuna sokma özelliği taşıyor. Tarkovski’yle kişisel ve entelektüel ilişkisinin çapraşıklığı ve onunla arasında işleyen karmaşık etki-tepki mekanizması nedeniyle Sokurov’un sinemaya atılmasının belki de sinema tarihindeki en ilginç ve dikkate değer başlangıçlardan biri olduğu söylenebilir.

Sokurov, 1974 yılında Gorky Üniversitesi Tarih bölümünden mezun olur. Bu eğitim sırasında bir yandan da Gorky Televizyonu’nda personel olarak çalışır

Tarkovski'nin devasa hayaleti, kendisinden sonra film çekmeye başlayan pek çok yönetmene olduğu gibi Sokurov'un da üzerine çökmekte. Oysa Sokurov, bu baskıyı dönüştürerek kendi yaratıcılığını verimli şekilde akıtacak farklı yataklar bulmayı başarıyor. İşte tam da burada, "Tarkovski'nin vârisi" yakıştırmasının bir talih mi yoksa bir lânet mi olduğu biraz muallâk.

ve kurum bünyesinde pek çok filmin, TV programının yapımcılığını yürütür. Mezuniyetinin ardından -ki kendisi mezun olduğunda 24 yaşındadır- 1975 yılında Moskova'da All Union State Institute of Cinematography (VGİK)'de yapımcılık bölümüne girer. Buradan sonrası aslında Sovyet bürokratik aygıtının yönetmenler üzerinden kendini tekrar edişine bir başka örnektir. Sovyet bürokrasi makinesi (burada Lenin'in ölümünün ardından diye eklemeli belki), yıllarca devasa bir deha öğütücü olarak çalışmıştır; standartları bellidir, her şeyi vasatlıkta eşitlemek konusunda şaşırtıcı bir maharet gösterir. Vertov'u işlemez hâle getiren, Ayzenştayn'a sansür uygulayıp belki de kederinden ölmesine sebep olan, Tarkovski'yi en verimli olduğu zamanlarda sinemasal kısırlığa mahkûm eden, Paradjanov'u hapse atan memurlar, elbette Sokurov'u da es geçmeyeceklerdir.

Sokurov'un VGİK için mezuniyet projesi olarak hazırladığı *The Lonely Voice of Man* (*Odinokiy Golos Cheloveka*, 1987), biçimci ve anti-Sovyet olmakla suçlanarak kabul edilemez şekilde nitelendirilir. Filmin etrafındaki hâleyi kalınlaştırmak için uydurulmuş olabilecek bir hikâyeye göre de Sokurov ve kameraman arkadaşı, filmi yok edilmekten kurtarabilmek için yatakhane- de yataklarının altına saklar. Oysa filmi nereye sakladıklarının olaya daha dramatik bir fon yaratmaktan başka pek de önemi yoktur aslında. Tarkovski ve Sokurov arasındaki dostluk da burada başlar. Tarkovski filmi çok beğenir; filme gösterilen tepkilere ve yasağa karşı Sokurov'a arka çıkar.

The Lonely Voice of Man, Andrey Platonov'un iki eserinden esinlenilerek çekilir. İlginç bir şekilde daha 1978 yılından Sokurov'un filmografisinin temel meseleleri ve ne yönde akacağı hakkında bilgi verir. Henüz ilk filminde sinemasal dertlerini netleştirmiş ve odak derinliğini belli oranda ayarlamış bir yönetmen vardır karşımızda. Böylesi bir tutarlılık, bir sanatçı için son derece etkileyici bir özelliktir.

"Tanıdık" ama "Tekinsiz"

Bir söyleşisinde Sokurov, sinemanın insanı kurtarmak ve iyileştirmek için bir araç olduğundan bahseder. Bu tanım, Sokurov sineması için çok önemli bir anahtardır. Burada Hıristiyanlığa has bir "yeniden doğuş" teması, alttan alta hissettirmektedir kendini. Eğer sinema bir iyileştirme görevi

yürütecekse o zaman iyileştirilmesi gereken hastalardan da söz etmek gerekir. Bu perspektif, Sokurov sinemasında yetkinlikle çizilen ruhani baskı altındaki sıkışmış ve izole karakterleri açıklamaya yardımcı olabilir. Gerçekten de ilk filmde karşılaştığımız iç savaş gazisi Nikita, bu türden bir izolasyona ve sıkışmışlığa çok incelikli bir örnektir. Savaş sonucunda evine dönen Nikita, bir tür “apathy” hâindedir; gerekli tepkileri göstermek konusunda iktidarını kaybetmiş gibidir. Karısına duyduğu sevgiyle bu yüzergezer hâlden dışarı doğru çıkmaya çabalar. Ama suçluluk, acı ve ölüm, gene de üzerindeki baskıyı sürdürür. Bu, tam anlamıyla yaralanmış, ruhani olarak sakatlanmış, hasta bir varoluş temsilidir. Bir erkek için iki önemli sınavdan biri olan savaştan suçluluk duygusuyla dönen Nikita, evlilikte de bu ruh hâlinin içinden çıkamadığı için ilk etapta başarısız olur; sebepsiz yere evden kaçarak karısını geride bırakır.

Burada “tanıdık” ve “tekinsiz”i aynı imaja, aynı nesneye, ses bandındaki bir tek aralığa sıkıştırıp toparlar Sokurov. Nikita’nın memleketi (Heimat) bile savaşın ardından onun için tekinsizleşmiştir (unheimlich). Tanıdık suratlar, geride bırakıp sonra tekrar kavuştukları, sevgilisi, babası, evi, yurdu, yani ait olduğu her şey, her yer, savaş ve yoksulluk tecrübelerinin ardından bir yabancılik ve tekinsizlikle kaplanmıştır. Tanıdık ve tekinsizin iç içe geçirilmesi, Sokurov’un filmografisi boyunca çeşitli

katmanlarda yinelediği bir sinemasal numaradır. Örneğin *The Second Circle* (Krug vtoroy, 1990)’da oğlun gözünde ölen babanın bedeni ve özellikle suratı; *Mother and Son* (Mat i syn, 1997)’da annesini evde bıraktıktan sonra oğlun gezintiye çıktığı tabiat -sis, gökyüzüne yığılmış bulut kütleleri, karanlık orman-; *Days of Eclipse* (Dni Zatmenia, 1988) filminin muhteşem açılış sahnesinde çocuk seslerinin zamanla neşe mi acı mı barındırdığının kestirilemez hâle gelmesi ve yine aynı filmde sık sık gösterilen zihinsel özürülülerin bedenleri, tanıdık biçimler ama çarpılmış ifadeler vs. Burada Ulus Baker’in “transandantal imaj” diyerek adlandırdığı şeyin bir başka boyutuyla, bir başka tezahürüyle karşılaşırız sanki. Her günlük deneyimin, her gün belli şekillerde tüketilen (!) imajların artık tüketilemez hâle geldiği bir an, bu tecrübelerin zihinsel kategorilerden taşarak bir başka tecrübeye doğru evrildiği bir süreç... Sokurov filmlerinden bahsederken sık sık atıf yapılan görsel deformasyon, sinemasal bir dışavurum aracı olarak iş görmesinin yanında, bu tür bir tanıdık-tekinsiz imaj politikasının parçası olarak da okunabilir.

Tam da burası ilk filmin ve sonraki filmlerin en önemli temalarından birine geri dönmek için bize bir kanal açar. *The Second Circle*, bir kar fırtınası ortasında büzülmüş hâde tanıştığımız oğlun, babasının cesedini defnetme çabası üzerine kurulmuş çok çarpıcı bir film. Oğul, bir sahnede babasının cesedini büyük bir ihtimamla

yattığı yatağın karşısına sandalye çekerek seyreder uzun uzun. Bir ceset, özellikle sevilen bir insanın cesedi mesafe kavramını altüst etme gücüne sahiptir. Aynı anda hem bu kadar yakın hem de bu kadar uzak olan bir “şey”, hem bu kadar tanıdık hem de bu kadar yabancı ve özellikle tekinsiz olan bir “şey”. Sadece ölü beden değil, ölüm de Sokurov’un filmlerinde böyle çıkar karşımıza. Oğlun, kendisine tamamen yabancı bir olguyu, ölümü adım adım annesinin içinde birikirken görmesi, onun somutlaşmasını hissetmesi, onun yabancı kalırken aynı anda tanıdıklaşmasına şahit olması, kesik kesik nefesler, ağırlaşan sözcükler vs. Burada Hıristiyanlıktaki yeneden doğuş retorisi içinde ölümün yerini de aklımıza getirelim. Örneğin “suçlar ve günahlar içinde ölmüş durumda olmak” (Efesliler 2:1) ifadesi; Tanrısal lütufla bu hâlin aşılması, günahlardan sıyrılma ve yeneden doğuş... O zaman insan bu tür bir izolasyon, baskı ve sıkışma içinde kalmaya mahkûm mudur? Bu soruyu Sokurov “Hayır!” diye cevaplayabilir ve iki kişilik ilişkiler inşa ederek bu sıkışma hâlini aşmaya çalışabilir; yani tedavi sürecini başlatabilir (Onun aileleri hep iki kişiliktir; karı-koca, ana-oğul, baba-oğul. Bir anlamda aşkı, sıkıştığı alandan, kadın-erkek birlikteliğinden çıkarmaya ama Oedipus bayağılığının da üzerinden atlamaya çalışmaktadır.). Sebepsiz yere, belki de çektiği acı nedeniyle evden kaçan Nikita, karısının iyi olmadığını öğrenmesiyle panik içinde bir kez daha eve geri döner. Nikita’nın eve varışı ve yan

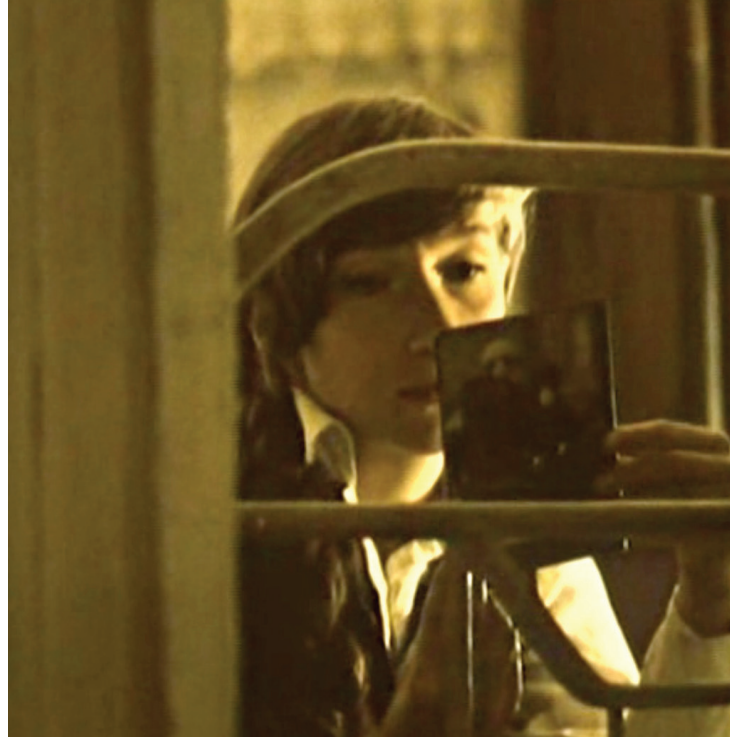
hikâyelerden birinde bir Dostoyevski karakteri gibi ölümü tecrübe etmek için göle atlayan adamın ağır çekimde gölden çıkışı, filmde üst üste biner ve bu sıkışma içinde etkileyici bir ferahlık bölgesi yaratır. Adam sudan, ölümü tattıktan sonra dirilerek çıkar sanki. Tıpkı Nikita’nın bir düşkünlük hâli içinden karısı Lyuba’ya doğru çıkışı gibi. Tıpkı bu sahnenin devamında bize gösterilen, evin zeminindeki iki tahta arasında filizlenmekte olan bir bitki gibi.

Sıkışan Birey, Sıkışan Ulus

Sokurov, ilk filmini bir tür kolâj olarak hazırlamıştır. Biçimsel bütünlüğün yerine sinemasal konvansiyonlara direnerek parçalı bir görsel yapı koymuştur. Siyah-beyaz çekimlerin ardından deforme edilmiş imajlar gelir ve onların ardından da monokromatik görüntüler. Nikita’nın hikâyesi, yan hikâyelerle, anılarla, rüyalarla ve rüya mı gerçek mi olduğu kestirilemeyen sekanslarla örülüdür. Filmin kurmaca sahnelerinin arasını belgesel görüntüleriyle ve fotoğraflarla doldurur Sokurov. Film, burada kendi yüzeyine çizikler atar ve sızdırmaya, kendinden taşmaya başlar. Ruhani eziyet sadece Nikita’ya has değildir. Bütün bir ulusun içinde bulunduğu sıkışma hâlidir sözkonusu olan. Ve fotoğraflarla da geçip gidenin ardından bakma duygusunu, faniliği ve hatta ölümün ta kendisini filmin içine sıkıştırır. Fotoğraflar, tıpkı cesetler ve ölmekte olan insanlar gibi, tıpkı geride bırakılmış nesnelere veya boşalan mekânlar

gibi tanıdık ve tekinsizin aynı anda konakladığı yerlerdendir; çeşitli vesilelerle Sokurov filmlerinde sık sık çıkarlar karşımıza. Bu çeşitli sinemasal tekniklerle oluşturulan karmaşık yapı, *Mother and Son*'a kadar tanıdık-tekinsiz imajlar yaratmak için sürdürülür. Sonrasında ise yerini daha çok monokromatik ve deformasyona uğramış görüntülerden kurulma, görece tutarlı bir filmik yapıya bırakır.

Yazının sonuna yaklaşırken Sokurov'un üniversitedeki tarih eğitimiyle ilgili bir parantez açmak da faydalı olabilir. Filmin kendisine tarihsel olarak iç savaş dönemini seçmesi Sokurov'un tarih bölümünden mezun olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bir tarihsel dönemin ele alınması, bu filmle nihayete eren bir durum değildir. Bilindiği gibi Sokurov filmografisi içinde bunun başka örnekleri mevcut. Sokurov, tarih gibi bir büyük anlatı içinde bile her seferinde bir insanın kişisel acısına, bir eve dönüşüne, bir dehanın sönüşüne, geride bırakılmış bir sevgilinin tekrar bulunmasına, bir bedeninin içten içe çöküşüne bakmakta ısrar etmektedir. Ama bütün bu kişisel öyküleri belli bir bağlama, bir Batılılaşma ve modernleşme sorun-sallaştırmasına veya bir ulusun kaderine bağlamaktan da geri durmamaktadır. *Taurus* (Telets, 2001), *Aleksandra* (2007), *Russian Ark* (Russkiy kovcheg, 2002) hep bu ilk filmde karşımıza çıkan yönsemeleri başka başka mecralarda sürdüren örnekler olarak görülebilir. Sonuç olarak ilk filmiyle Tarkovski'nin övgülerine mazhar olabilecek



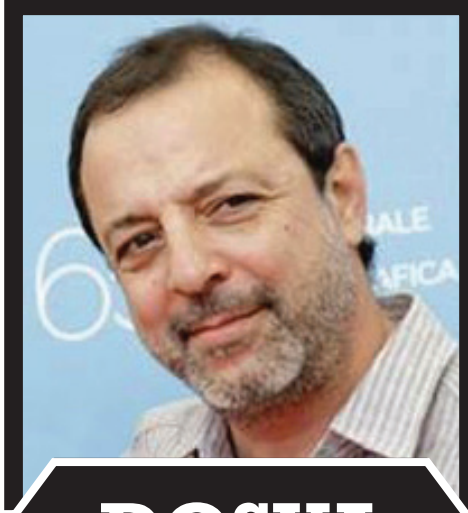
bir başyapıtın altına imzasını atar Sokurov. Sonraki her filmiyle de büyük eserine tuğla taşımayı sürdürür. *Mother and Son*'dan sonra kazandığı ünü düşünürsek filmografinin ilk filmleri biraz ihmal edilmiş gibidir. İlk filmleri ve özellikle *The Lonely Voice of Man* izlenmeden Sokurov'un büyük yapıtını nasıl bir çeşitlilikle kurduğunun anlaşılması pek mümkün değildir.

Kaynakça

Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-wai*, Plymouth: Lexington Books, 2008.



SEMİH
KAPLANOĞLU



DOSYA

KÖKENE, ANAYURDA DÖNÜŞ

AYŞE PAY

TUTUKLUĞUYLA, DİL SÜRÇMELERİYLE *HERKES KENDİ EVİNDE*, KAPLANOĞLU SİNEMASININ MİLÂDİ, FİLMOGRAFİNİN ANA RAHMİDİR; YÖNETMENİN SİNEMA YOLCULUĞUNUN BİR ÖZETİ, YÖNELİMLERİNİN, ARAYIŞLARININ İLK İŞARETLERİDİR. HEM KENDİ DÜNYASINI HEM DE KENDİ SİNEMASINI ARAR KAPLANOĞLU; YANİ BİR ANLAMDA AİDİYET DUYDUĞU YERİ, EVİNİ, DİLİNİ.



Sinema kimi zaman bilinçle kimi zaman da bilinçsizce yönetmenin benliğinin derinliklerine taşır seyirciyi. Bu minvalde ilk filmler ister istemez yönetmenin etrafında döneceği izleklerin tohumlarını taşır. Bir araç olarak sinemanın kullanımındaki teknik zafırlar ise bu yolculuğun kalitesini ve görüş alanını zayıflatabilir. Semih Kaplanoğlu'nun ilk filmi *Herkes Kendi Evinde* (2000) de filmografinin temel meselelerini içinde barındırır. Yalnızlık, sükût, uzak geçmiş (çocukluk), eve dönüş, evden kopuş, yolculuk, dışarıya özlem, anneyle/sevgiliyle mesafe, babanın kaybı, geride bırakılan sevgili, ev ve aidiyet Semih Kaplanoğlu sinemasını anlamak için kilit kavramlardır. Her filmi bu kavramların kökenine doğru bir yolculuktur aslında. İlk filmi bu kavram-

ların doğum yeri şeklinde işaretlese de aslında sonraki filmler, özellikle *Bal* (2010) bânini yönüyle kökene daha çok yaklaşıacaktır. Çünkü yönetmen, bizi dünyasına taşıyan aracı, sinemayı gitgide daha mahirane kullanacaktır.

Sinemayla Açılan Dünya

Semih Kaplanoğlu 1963 yılında İzmir'de doğar. Sinemaya ilgisi çok erken bir dönemde başlar. Henüz üç aylık bir bebekken ailesi onu uyutmanın yolunu ancak yazlık sinemalarda bulur. Bu hikâyeye sinemayla düşme dalmanın, düş ve sinema arasındaki sıkı bağın temsili gibi de okunabilir pekâlâ. Televizyonun insanları evlerine sıkı sıkıya bağlamadığı o dönemler, haftanın her günü, her gecesi yazlık sinemalarda

film izlenir. Kaplanoğlu'nun çocukluğu da böyle geçer, babasıyla birlikte bol bol film izleyerek. Yeni Dalga'nın ilk dönemlerinde Paris'te yaşayan ve sokaklarda film çekildiğini görüp onların arasına girerek takip eden babasının sinemaya merakı, baba ve oğlu 8 mm kamerayla görüntü kaydetmeye sevk eder. Bir projeksiyon yardımıyla gördükleri, seçtikleri dünyayı izleyen çocuk ve baba figürü, Kaplanoğlu'nun görülen dünyadan kavranılan dünyaya doğru yolculuğunun ilk aşamasına yerleşir. Gözlerinin önünde akıp giden zamanı tutmak isteyen baba ve oğulun bakışlarını birleştiren bu faaliyet, Kaplanoğlu'nun üçlemesindeki baba-oğul ilişkisinin de ilk tohumlarıdır.

Kaplanoğlu, 1980 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'ne girer. Dillerini bilmeksizin Fransız Kültür'de izlediği filmlerle genç dimağında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Yeni Dalga önemli bir yer edinir. 1984 yılında okuldan mezun olduğunda önce reklâm yazarlığı ardından Suha Arın yönetmenliğindeki *Eski Evler-Eski Ustalar* ve *Mimar Sinan* belgesellerinde kamera asistanlığı yapar. Özel bir televizyon kanalı için *Şehnaz Tango* dizisinin 52 bölümünü yazar ve yönetir. Bu dizi bir bakıma ilk film deneyiminin hem teknik hem pratik hem de maddi yönden hazırlığı niteliğindedir.

Resim, heykel ve yazıyla da ilgilenen Kaplanoğlu'nun şiirle de sıkı bir bağı var-

Güncelin durmadan yinelediği, insanın kendisiyle arasına açtığı yarığı, ancak gündelik dilden uzaklaşarak, kendine başka bir dil arayarak, başka bir alan açarak kapatmaya uğraşır Kaplanoğlu. Yolculuğu hızla dönen düzenin/dünyanın tersine işler. Bu yolda her şey engeldir, ancak "ideale duyulan özlem" yolu, "bakış"ı açmaya muktedirdir.

dır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ece Ayhan, Edip Cansever, Cemal Süreya, İlhan Berk ve Cahit Zarifoğlu'yla hayatın bilgisini şiir evreninden soruşturacak ve filmlerinde de hep bir şair duyarlılığını yakalamaya çalışacaktır. Semih Kaplanoğlu'nun rotasını belirleyen yönetmenler ise ilkeleri ve anlattıkları meselelerle Tarkovski, Bresson, Ozu, Bergman ve Dreyer olacak, Tarkovski bu isimler arasından sıyrılarak yönetmenin sinema evreninin merkezine yerleşecektir.

Metafizik bağlamda düş ve zaman tasarrufunun şekillenmesinde Tarkovski adeta bir kılavuzdur onun için. Bir arkadaşının İngiltere'den getirdiği *Ayna (Zerkalo, 1975)*'nin televizyon kaydı Kaplanoğlu'nu adeta çarpar. Daha önce görmediği, bilmediği bir şeydir bu. Şiirle kurduğu sıkı bağın görüntüdeki tercümesi, kendi deyişiyle "şiirsel sinemanın zirvesi"dir.



Filmografinin Ana Rahmi: *Herkes Kendi Evinde*

Hem kendi dünyasını hem de kendi sinemasını arar Kaplanoğlu; yani bir anlamda aidiyet duyduğu yeri, evini, dilini. Tutukluğuyla, dil sürçmeleriyle *Herkes Kendi Evinde*, Kaplanoğlu sinemasının milâdi, filmografinin ana rahmidir; yönetmenin sinema yolculuğunun bir özeti, yönelimlerinin, arayışlarının ilk işaretleridir. Filmde biçimsel yönüyle “bakış”ın yerli yerinde olduğu söylenemezken tematik düzlemde tam da oraya, içeriye, benliğinin derinliklerine bakar Kaplanoğlu. Filmografiye hâkim izleklerin doğum yeri olan film, daha baştan hangi meseleler etrafında dolayacağıının ipuçlarını sunar. En nihayet aradığı yerin, yolculuğunun son durağının, ilk durağı olacağıının sezgisi filmin altmetninden sızar. Şairaneliğin tümüyle diyaloglara, dile yüklenmesi *Herkes Kendi Evinde*'de cisimleşerek sinema dilindeki bir zaafi işaretlerken *Yumurta* (2007)'yla dil bu ağırlığından kurtulacak, nihayet *Bal*'la çözülecektir.

Kaplanoğlu sinemasında “kayıp” kavramı babaya, anneye ve eve bitişik tanımlanabilir. *Süt* (2008)'te kaybedilen babayla kurulan güçlü bağ ve anneden, yuvadan kopuş imgesi, *Herkes Kendi Evinde*'nin Olga karakterinde izlenebilir. Babasının ardından evlenen anneye duyulan öfke ve mesafeyle babasını arayan Olga'nın hikâyesi, *Süt*'te derinleşecek, evden, anneden, ana rahminden kopuşun temsiline dönüşecektir. Hakeza *Herkes Kendi Evinde* filminde çocukluğunun corafyasına, gençliğine, vatanına yıllar sonra dönen Nasuhi'nin yolculuğu, *Yumurta*'nın çocukluk evine, anavatanına, durmadan kaçtığı yere, üzerinde yaserdiği toprağa dönen Yusuf'uyla devam edecek ve derinleşecektir. Ailesini kaybettikten sonra eviyle, yurduyla artık bağ kuramayan ve kendine yolculuğunu coğrafyalar arası bir arayışa çeviren Selim'in New York düşü (*Herkes Kendi Evinde*), annesinin bir birlikteliğe kapı aralamasıyla yersizyurtsuz kalan içedönük Yusuf'un başka bir yurt, başka bir ev düşüyle (*Süt*) paralel işleyecektir. Tıpkı

Selim gibi Yusuf da kendine yolculuğunu dışarıdan başlatacaktır. Zihninin hudutlarını coğrafyalar arasında gezinerek tarayan, kendini durduğu yerde değil de başka yerlerde arayan, taşraya sığamayan Selim ve Yusuf gün gelecek hayatın hammaddesini yine başladıkları yerde bulacaktır. Öyle ki *Herkes Kendi Evinde*'nin Nasuhi'si Selim'in son durağının habercisiyken Selim, Nasuhi'nin kalkış aldığı durağın kıyısında, yolun başında duracaktır.

Herkes Kendi Evinde'de her bir karakter yönetmenin dünyası hakkında da bize pek çok ipucu sunar. Örneğin yönetmenin biçimdeki arayışının başka yönetmenlerin dünyasına sıçrayışıyla Selim'in kendine doğru yolculuğunun New York'tan geçmesi arasında paralellikler kurulabilir. Rusya'dan gelen Nasuhi, biçimsel yapıyla Tarkovski'nin *Stalker* (1979)'ına ve *Ayna*'sına atıfları taşıırken tematik yönden Kaplanoğlu'nun öngörülerindeki, sezgilerindeki gücün bir işaretidir. Çünkü yönetmen, yıllar sonra aslında hayatının hammaddesinin tam da o çocukluk evreninin, çocukluk evinin kerpiçlerinde saklı olduğunu anlayacak, nihayet *Bal*'la dil arayışını önemli bir noktaya taşıyacaktır.

Tutulan Dil Açılan Anlam: Bal'a Yolculuk

“Çocukluğu insanın anayurdudur.” der Brezilyalı yazar Jorge Amado. Kaplanoğlu henüz ilk filminde verir arayışının çocuk-

luğu, anayurdu olduğunun ipuçlarını. En büyük hazinesi, kendisi, o yıkık dökük evin tahtalarından sızan bir gerçekliğin içinde saklıdır bir bakıma. Hayatın o katışıksız gerçekliğini bir an olsun duyumsayabilmek uğruna hayatı boyunca sırtına yüklenen ne varsa soyunarak, arınarak, eksilterek, o hazineye, çocukluğuna koşacaktır; zahiren değil bâtinin. Zira filmografinin son halkası *Bal*, *Yumurta*'nın Yusuf'unun, yani bir yetişkinin duyusudur; Yusuf'un zihnindeki çocukluk yurdudur.

Semih Kaplanoğlu'nun hikâyesi, sinema yolculuğu, aslında hem *Bal*'la hem de *Herkes Kendi Evinde*'yle özetlenebilir. Bir farkla, birinde hikâye berrakken ve yüklerinden arınmışken, iktisatlı kullanılan bir dil hâkimken diğerinde yetmeyen, sürçen, handiyse açılmayan bir dil egemendir. Oysa tam da filmin içindeki sızıntılarda saklıdır anlam. *Bal*, derdi, sinema anlayışını, sinemayla kurulan bağı, kavranabilir dünyayı berraklaştırırken *Herkes Kendi Evinde*, belli belirsiz izlerle anlatır Kaplanoğlu sinemasını. Yönetmenin sanat/sinema anlayışının ve duyusunun hamurunu şekillendiren Tarkovski etkisi, *Bal*'la yerli yerine oturacak, önceki filmlerdeki heterojen yapı homojen bir yapıya bırakacaktır kendini. *Bal*'ın bakir doğası bizi Kaplanoğlu'nun benliğinin derinliklerine ve ona ait bir sinema diline taşıyacaktır. Nazım Hikmet'in “Boşlukta çürür kelâm/topraktan gelmemişse/toprağa dalmamışsa/kökünü salmamışsa” dizeleri ışığında



Kaplanoğlu'nun filmsel evrenine girdiğimizde sözden arınarak sükûtle köklere indiğini, olgunlaştıkça suskunluğunun arttığını, kelâma ihtiyaç duymaksızın “bakış”a yerleştirdiği anlamla kök saldıığını görürüz.

Eskide/geride/içinde bıraktığı toprağın harcıyla oynayan Kaplanoğlu, ait olduğu yeri, evini, yurdunu, gündelik dilin yetmediği yerde doğan şiirin imkânını arar sinemasında. Kaplanoğlu'nun bir röportajında dediği gibi “Bir şairin en derin hazinesi çocukluktaki bilgi kırıntılarıdır. Şair çocukluğunu yağmalar bir anlamda.” Evden, kendinden, kökenden kopuşun ıstırabını taşıyan yönetmen, bakir, zengin, sonsuz, doğurgan bir iklime, el değmemiş bir güzelliğe, kalıcı olana özlem duyar. Sinemada aşkın bir dilin, bir imkânın peşinde koşan yönetmen, simgesel anlatımın zaaflarından sıyrılarak ancak *Bal'*la aşkın bir dili kucaklayacaktır. “Aşkın üslup bir izleyiciyi deneyimlerinin muhakemesinden aşkınlı-

ğın anlatımına götürebilir, onu heyecanın ya da kişiliğin aşırı meraklarınca ulaşılmayan sakin bir bölgesine döndürebilir. Aşkın üslup bizi bu sessizliğe, din ve sanatın buluştuğu ve birbirlerinin içine girdiği paralel çizgilere bu görünmez hayale yakınlaştırabilir.”¹

Güncelin durmadan pekiştirdiği, insanın kendisiyle arasına açtığı yarığı, ancak gündelik dilden uzaklaşarak, kendine başka bir dil arayarak, başka bir alan açarak kapatmaya uğraşır Kaplanoğlu. Oysa Tarkovski'nin dediği gibi çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün, güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasıdır. “Tüketicilere” göre biçilmiş günümüz kitle kültürü –bir protezler medeniyeti– ruhları sakatlamakta, insanın kendi varlığıyla ilgili temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engellemektedir.² Nihayet Kaplanoğlu'nun yolculuğu da hızla dönen bu düzenin/dünyanın tersine işlemektedir. Bu yolda her şey ona engeldir, ancak “ideale duyulan özlem”³ yolu, “bakış”ı açmaya muktedirdir.

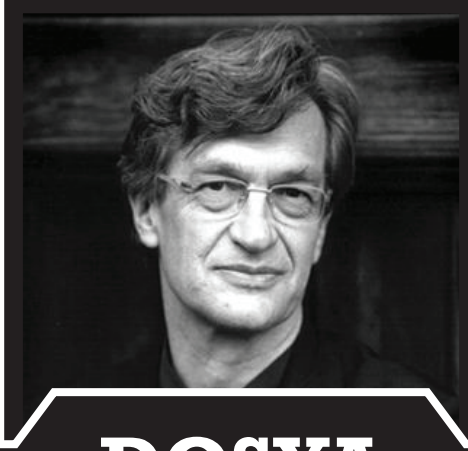
1. Paul Schrader, *Kutsalın Görüntüsü: Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*, Çev. Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es Yayınları, 2008, s. 187.

2. Andrey Tarkovski, *Mühürleşmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, İstanbul: Afa Yayınları, 2000, s. 48-49.

3. Andrey Tarkovski, a.g.e., s. 42-63.



WIM
WENDERS



DOSYA

BİR KİMLİK ARAYIŞI

BARIŞ SAYDAM

WIM WENDERS'İN İLK UZUN METRAJLI FİLMİ *KENTTE YAZ*, YÖNETMENİN AMERİKAN KÜLTÜRÜNÜN ETKİSİ ALTINDA KALAN ÜLKESİNDEKİ İNSANLARIN YAŞADIĞI TAHRİBATA VE YABANCILAŞMAYA DEĞİNİR. *KENTTE YAZ*'DA İLK ÖRNEKLERİNİ GÖRDÜĞÜMÜZ, OLDUĞU YERDE RAHAT EDEMİYEN, BİR TÜRLÜ KENDİNİ YAŞADIĞI YERE AİT HİSSETMEYEN VE SÜREKLİ HAREKET HÂLİNDE OLAN KARAKTERLER, YÖNETMENİN HEMEN HEMEN BÜTÜN FİMLERİNDE GÖZE ÇARPAR.

E sas adıyla Ernst Wilhelm Wenders, 1945'te Almanya'nın Düsseldorf kentinde doğar. Babasının baskısıyla tıp ve felsefe eğitimi alırken bu alanlarda öğrenim görmek istemediğini anlar ve eğitimine ara vererek 1966'da Fransa'ya gitmeye karar verir. Fransa'da meşhur sinema okulu IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques)'e başvuran ama kabul edilmeyen Wenders, yine de Fransa'da bir yıl kalır. Bu sırada, daha sonra *Amerikalı Arkadaş* (*Der Amerikanische Freund*, 1977) filmini adayacağı Henri Langlois'in (kurucusu olduğu) Fransız Sinematek'inde pek çok film izler. Kendi tabiriyle burada geçirdiği yıllar onun hayatını değiştirir. Sinemasında büyük bir etki bırakacak olan Nicholas Ray, Raoul Walsh, John Ford, Fritz Lang ve Yasujiro Ozu gibi yönetmenlerin filmleriyle buradaki gösterimlerde tanışır.

Almanya'ya dönüşünde hemen ilk kısa filmi çeken ve çeşitli sinema dergilerinde film eleştirileri yazmaya başlayan yönetmen, daha sonra Münih'teki Film ve Televizyon Yüksekokulu'nun sınavına girer. Aynı sınava giren Rainer Werner Fassbinder'i geride bırakarak okula kaydolar. Burada kendine yeni bir sinema dili yaratmak için çeşitli denemelerde bulunan yönetmen, mezuniyet projesi olan ilk uzun metrajlı filmi *Kentte Yaz* (*Summer in the City*, 1970)'a gelene kadar sekiz kısa film çeker, bunların ikisi televizyonda yayınlanır. Bunlardan ara sınav ödevi olan *Alabama: 2000 Light Years From Home* (1969) ve 3

Amerikan LP'si (*Drei Amerikanische LP's*, 1969) öne çıkar. Peter Handke'yle ilk işbirliğinin ürünü olan *3 Amerikan LP'si* üç şarkı üzerine, genel olarak ise Amerikan müziği üzerine yapılmış bir kısa filmdir. Credence Clearwater Revival, Harvey Mandel ve Van Morrison'ın söylediği birer şarkı üzerine kurulan kısa filmi şöyle yorumlar yönetmen: "(Film boyunca) Peter (Handke) ile ben Amerikan müziği üzerine konuşuruz. Amerikan müziğinin her zaman, yalnızca resimleri eksik bir tür film müziği olduğuna dair bir konuşmadır bu."¹ Deneysel diye nitelendirilebilecek ilk kısılarından sonra çektiği *Alabama*, *3 Amerikan LP'si* ve bundan sonra gelecek olan ilk uzun metrajlı filmi *Kentte Yaz*, yönetmenin Amerikan kültürünün etkisi altında kalan ülkesindeki insanların yaşadığı tahribata ve yabancılaşmaya değinir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Hitler gibi ağır bir mirası sırtlanmış bir ülkenin vatanı olan Wim Wenders, bir yandan ülkesinin karanlık geçmişini diğer yandan da savaş sonrası bütün Avrupa'yı esir alan Amerika'nın hegemonik gücünü üzerinde hisseder. Ne Almanya'ya aittir ne de Amerika'ya; bir yersizyurtsuzdur. Filmlerinde bu yüzden en belirgin tema "yolculuk"tur. Olduğu yerde rahat edemeyen, bir türlü kendini yaşadığı yere ait hissetmeyen ve sürekli hareket hâlinde olan karakterler, yönetmenin hemen hemen bü-

1. Uwe Künzel, *Wim Wenders*, Çev. Kerem Çalışkan, Afa Yayınları, 1985, s. 50.



Wim Wenders, kendi içsel dönüşümünü karakterleri aracılığıyla beyazperdeye taşıyor. Otoriter babasıyla yaşadığı çatışmalar, annesinden başlayarak kadınlarla yaşadığı iletişim sorunları, kimliksiz ve yurtsuz olma durumu (ilk kısılarından itibaren) Wenders filmografisinin temel izlekleri olur.

tün filmlerinde göze çarpar. *Kentte Yaz*'da, hapisaneden çıkan Hanns "sözde" takipçilerinden kaçır film boyunca. *Alis Kentlerde* (*Alice in den Städten*, 1974) filminde gazeteci Philip, Alice'le birlikte kaçınılmaz bir şekilde ülkesine, yani kimliğini keşfe doğru bir yolculuğa çıkar. *Zamanın Akışı* (*Im Lauf der Zeit*, 1976)'nda Bruno ve Robert, film süresince yoldadır; tıpkı *Paris, Texas*

(1984)'ın Travis'i gibi... *Arzunun Kanatları* (*Der Himmel über Berlin*, 1987)'ndaki melekler film boyunca Almanya'yı dolaşır ve ülkenin erozyona uğramış kolektif bilincini bizlere aktarırlar.

Bir Prototip Film Olarak *Kentte Yaz*

Wim Wenders'in pek çok filminde belirgin bir şekilde görebileceğimiz bu "hareket hâlinde olma" durumu, bir yolculuğun, bir arayışın, bir kimlik sorununun dışavurumudur. Bunu en iyi şekilde özetleyen film olmasa da ilk işaretleri taşıyan *Kentte Yaz* önemli ipuçları sunar. Filmde hapisaneden yeni çıkan Hanns, geçmişini geride bırakarak yeni bir hayata başlamak için kendisini takip eden kişilerden kaçır ve amaçsızca kentte dolaşır. En sonunda Amsterdam'a uçar. Ama film, ne Hanns'la ne de yüzeydeki bütünsellikten yoksun bırakılmış kara film tarzı hikâyeye ilgili değildir. Film, 1970'lerin başındaki Berlin ve Münih kentlerini, o dönemin genel atmosferini ve bir adamın (Hanns karakterinin arkasında yönetmenin) depresyonunu anlatır.

Berlin ve Münih kentlerinde dolaşan Hanns, sürekli huzursuzdur, geçmişinden ısrarla kaçır. Gitmek istediği yer ise Amsterdam üzerinden Amerika'dır. Bu noktada Hanns karakteri, yönetmen Wim Wenders'in o dönemki ruh hâlini de bizlere yansıtır. Geçmişini kabullenememenin getirdiği huzursuzluk, aidiyet eksikliği, kimlik bunalımı, Amerikan rüyasının cezbediciliği, Hanns karakterinde vücut bulur. Hanns, hapisaneden çıktıktan

sonra gece şehirde arabayla dolaşırken eski gezdiği yerlerin değiştiğini, eskiden yaptığı şeylerin artık aynı duyguyu ona vermediğini, eski arkadaşlarıyla iletişiminin olmadığını fark eder. Yaşadığı kente yabancıdır; hiç kimseyle ve hiçbir şeyle aidiyeti yoktur. Film, çoklukla bu kopuştan kaynaklanan melankoli duygusunu yansıtmayı amaçlar.

“Wenders Sineması”nın ABC’si

Wim Wenders öğrencilik yıllarının sonlarından itibaren kendi içsel dönüşümünü karakterleri aracılığıyla beyazperdeye taşır. Otoriter babasıyla yaşadığı çatışmalar, annesinden başlayarak kadınlarla yaşadığı iletişim sorunları, kimliksiz ve yurtsuz olma durumu ilk kısılarından itibaren Wenders filmografisinin temel izlekleri olur. Yol filmlerinin unutulmaz yönetmeni olarak anılsa da sinemasındaki zengin içerik ve estetik değer, onun filmlerinin salt bir yolculuktan ibaret olmadığını gösterir. Yönetmen ayrıca zamanın akışına ve hareketin sürekliliğine karşı gösterdiği hassasiyetle manzarayı “artık sadece hikâyenin içinde geçtiği arka plân” olmaktan da kurtarır. Seyircinin, zaman ve uzamın farkına varmasını ve karakterin yolculuğuna ortak olmasını sağlar. Kuşkusuz yönetmenin sinemaya başlamadan önce fotoğrafla ilgilenmesi, küçüklüğünden beri haşır neşir olduğu kamera ve Fransa’da bulunduğu sürede izlediği filmlerden edindiği sinemasal birikim, onu diğerlerinden bir adım öne geçirir. Çağdaşı Fassbinder ve Werner Herzog kendi stillerini bulmaya ça-

lıırken Wenders, ilk gençlik yıllarından beri kafasında bir model oluşturur ve filmlerinde bu modeli uygulamaya çalışır. Özellikle Yasujiro Ozu’nun filmleri bu konuda yönetmene yol gösterir. Wenders, Ozu’yla tanışmasını ve onun sinemasına etkisini şöyle açıklar: “Onun öykü anlatma biçimi, tamamen göstermeye dayanıyor. Benim de sinema hakkındaki düşüncem buydu ve birdenbire bu konuda bir gelenek olduğunu anladım. *Kaleci’yi (Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi’ni)* çevirdiğim sırada bu konudaki düşüncem çok berrak değildi. O zamanlar yalnızca, doğru yolda gittiğimi umuyordum. Sonra, Ozu filmlerini gördüğüm zaman, bu biçimin hem mümkün, hem de doğru olduğuna karar verdim.”² Fotoğraflarında olduğu gibi filmlerinde de kaybolan şeylerin peşine düşerek onları çerçeve içine almayı, onlara bir “görünürlük” kazandırmayı amaçlar Wenders. “Kayıp olma” durumu, yurdunda yabancı kalma ve bir kimlik edinememe meselesi ve savaş sonrası Avrupa’da Amerikan kültürünün kaçınılmaz egemenliği, yıllar geçtikçe yönetmenin filmlerinin de temel motifleri hâline gelir. Beslendiği kaynakları sineması içinde eriten ve kendine özgü bir anlatım tekniği geliştiren Wenders, böylece ilk kısılarından son filmlerine gelene dek tutarlı bir şekilde bir “auteur” olduğunu da ispat eder.

2. Uwe Künzel, a.g.e., s.37.



THEODOROS
ANGELOPOULOS



DOSYA

BAKIŞ'I YAKALAMAK

CELİL CİVAN

ANGELOPOULOS'UN SİNEMASINDA, YÖNETMENİN EDEBİYAT VE CİNÉMA VERITÉ İLGİSİ BİR ARADA GÖRÜLÜR. FİMLER ÇÖKÜŞ, İHANET, TANIKLIK VE SÜRGÜNLÜÇÜ BİR BİREYİN HAYATI BAÇLAMINDA ELE ALIRKEN, BİREYİN LİRİK HİKÂYESİ, YUNANİSTAN'IN VEYA AVRUPA'NIN TARİHİNİ KATEDEREK EPİK BİR BİÇİM KAZANIR.



Theodoros Angelopoulos 1935 yılında Atina’da doğar. Hukuk eğitimini yarıda bırakıp mecburi askerlik hizmetini yerine getiren yönetmen, askerlik dönüşünde edebiyat, sinema ve antropoloji eğitimi almak üzere Sorbonne Üniversitesi’ne başvurur. 1962 yılında prestijli film akademisi IDHEC’e girmesine rağmen ilk yılında küstahlık ve disiplinsizlik dolayısıyla okuldan atılır. Musée de L’Homme’da ünlü etnograf ve belgeselci Jean Rouch’un yönetiminde cinéma verité üzerinde çalışır. Bu akımın ve Rouch’un belgeselciliği Angelopoulos’un sinemasında derin izler bırakacaktır. Söz-

konusu etkinin izleri özellikle ilk filmindeki mesafeli ve belgeselci anlatımda karşımıza çıkacaktır. Yunanistan’a geri döndüğünde “Demokratiki Allaghi” gazetesinde sinema eleştirmeni olarak çalışacak fakat gazete Albaylar Cuntası döneminde kapatılacaktır.

Angelopoulos, 1965 yılında Forminx adlı Yunan pop grubuyla ilgili bir filme başladıysa da bu filmi hiçbir zaman tamamlayamaz. 1968 yılında *Broadcast (Ekpompbi)* isimli kısa filmi çeken yönetmenin Yunanistan’ın çağdaş tarihini anlattığı *Days of 36 (Meres Tou '36, 1972)*, *The Travelling Players (O Thiasos, 1975)*, *The Hunters (Oi*

Kynigoi, 1977) adlı filmleri uluslararası başarı kazanmasını sağlayacaktır.

Angelopoulos'un sinemasında, yönetmenin edebiyat ve cinéma verité ilgisi bir arada görülür. Filmler çöküş, ihanet, tanıklık ve sürgünlüğü bir bireyin hayatı bağlamında ele alırken, bireyin lirik hikâyesi, Yunanistan'ın veya Avrupa'nın tarihini katederek epik bir biçim kazanır.

İlk Film, İlk Bakış

Theodoros Angelopoulos'un 1970 tarihli ilk uzun metrajlı filmi *Anaparastasi* (*Reconstruction*, 1970), üslup açısından sonraki filmlerinden farklı olsa da Angelopoulos'a özgü kimi öğe ve motifleri barındırır. Film, bir Yunan köyündeki cinayeti anlatır. Eleni (Toula Stathopoulou), korucu sevgilisi Hristos (Yannis Totzikas) ile birlikte Almanya'da çalışan kocasını öldürür. Ancak film, cinayetin hikâyesini tamamlamak yerine cinayeti yeniden inşa etme, canlandırma (*reconstruction*) gayretini dile getirir. Film boyunca farklı anlatıcılar, cinayet hikâyesini kendi açılarından anlatır. Kadının anlattığı cinayet girişimiyle sevgilisinin anlattığı birbirinden farklıdır. Kadın suçu korucu sevgilisine yüklerken adam, bütün suçun kadında olduğunu söyler. Polis, hikâyeyi kendi yorumuna göre kurgularken olayı duyan basın da cinayeti farklı haberleştirir. Film boyunca bir yandan cinayetin hikâyesini bir yandan da polis soruşturmasını seyrederiz. Ancak anlatım düzlemleri birbirine geçerken se-

Angelopoulos sineması, ilk film-den itibaren ikili bir yapı sergiler: Bir yandan hep saklı ve kayıp kalacak bakış'a atıf yapılır, bir yandan da hikâye yeniden inşa edilmeye çalışılır. *Anaparastasi*'de filmin kurgulayıp dilsel alana ait kılmak istediği gerçek (cinayet), film boyunca teslim alınamaz.

yirci gerçeğe bir türlü ulaşamaz. Bilâkis cinayetin yeniden inşa edilme çabası, sürekli belirsizliğini korumakla kalmayıp başarısız olur. Filmin sonunda kamera cinayet anına geri döndüğünde belirsizlik yine karşımıza çıkar; zira cinayeti kimin, nasıl işlediğini göremeden cinayetin işlendiği evin kapısı yüzümüze kapanıverir.

Perdedeki Boşluk

Lacan'a göre bakış (*gaze*), "görünür alandaki *objet petit a*"dır. *Objet petit a*, görünür alandaki boşluktur, gizlenen ve kayıp olandır. Bu bakış, öznenin nesneye bakması değil ama öznenin kadiri mutlak görüşünde (*look*) açılan gediktir. Bakış, film seyircisinin perdedeki mutlak hâkimiyetine engel olur ve bu kayıp nesne, saklı olmasından dolayı seyircinin arzu nesnesi hâline gelir. Lacan'a göre *objet petit a*, Büyük Öteki (*l'Autre*)'nin dışındadır. Büyük Öteki, bizim anlam dünyamızı ve sembolik sahayı düzenlerken *objet petit a*,

bu anlamlandırma ve temsiliyet dizgesindeki kaybı, eksikliği gösterir. Bakış, dilsel temsiliyetteki görünmez yarığı ifade eder ve sembolik düzenin engellemek istediği travmatik gerçeğe atıf yapar.

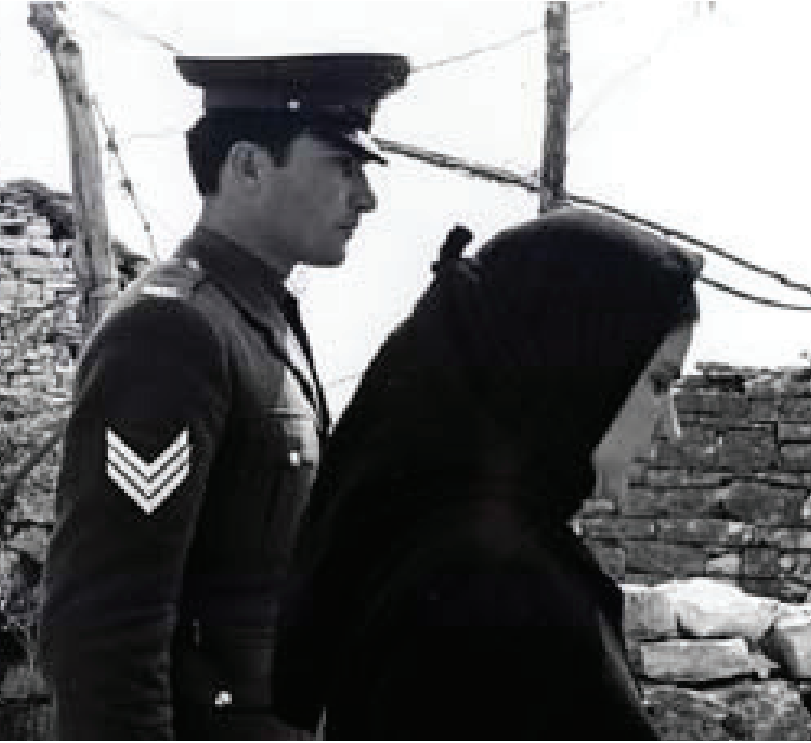
Anaakım Holivud sineması, filmin sonunda seyircinin arzusunu tatmin ederek *objet petit a*'yı sembolik düzene aktarır ve onu geçersiz kılar. Cinayet filminde katil yakalanır, korku filminde hortlak yok olur, aşk filminde sevgililer kavuşur. Film boyunca seyircinin huzursuz gözü, bakışın yok olmasıyla rahata kavuşur. McGowan'a göre bakışın kaybıyla film, dilsel ve ideolojik alana geri döner ve mevcut ideolojik temsilleri yeniden üretir.¹

Angelopoulos sineması, ilk filminden itibaren bu bakış'la ilgili ikili bir yapı sergiler: Bir yandan o hep saklı ve kayıp kalacak bakış'a atıf yapılır, bir yandan da hikâye yeniden inşa edilmeye çalışılır. Angelopoulos hikâyenin hiçbir zaman tamamlanamayacağını, başka bir ifadeyle bakış'ın hiçbir zaman yakalanamayacağını *Ulis'in Bakışı* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995)'nda A.'ya söyletir: "İnsanlığın bitmeyen hikâyesi..." Sinemanın boşluk bırakmadan hikâyeyi tamamlama arzusuyla insanlığın hiç tamamlanamayan hikâyesi iç içe geçer. Sinema, seyirciye mutlu veya mutsuz bir son göstererek sembolik dü-



zeni korumak isterken Angelopoulos, gerçeğin hiç de böyle olmadığını bilir. Filmler biter ama insanlığın hikâyesi bitmez. Nitekim bu belirsizlik ve bakış lehindeki tutum Angelopoulos filmlerinde karşımıza çıkar: *Kithara'ya Yolculuk* (*Taxidista Kythira*, 1984), *Ulis'in Bakışı* ve *Puslu Manzaralar* (*Topio stin omichli*, 1988) filmleri gerçeğe kurgunun iç içe geçtiği hikâyeler anlatmakla kalmaz, bir türlü tamamlanamaz da. *Anaparastasi'de* en başa dönüp cinayetin tamamlanmasını engelleyen kamera, bu filmlerde de seyircinin arzusunu boşa çıkarır. Film, kurgu aracılığıyla tamamlanmaya heves ederken hayatın gerçekliği, bu kurgusalığa karşı çıkar. McGowan'ın sözünü ettiği filmsel son ve arzunun tatmini, Angelopoulos sinema-

¹ Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York: State University Press, 2007, ss. 6-20.



sında gerçekleşmez ve bakışın boşluğu seyircinin travmatik gerçekle karşılaşmasına sebep olur.

Temsiliyetin Grotesk Yüzü

Angelopoulos'un kurguyla gerçeğin bakışsız yapısına yaptığı vurgu, daha ilk filmi *Anaparastasi*'de karşımıza çıkar. Filmin kurgulayıp dilsel alana ait kılmak istediği gerçek (cinayet), film boyunca teslim alınamaz. *Ulis'in Bakışı*'nda A., Manaki Kardeşler'in ilk filmine ulaşmaya çalışır. Ona göre bu film "ilk bakış"tır; oysa filmin sonunda duvara vuran görüntüler boştur. A.'nın ne seyrettiğini bir türlü göremeyiz. Bakış'ın peşindeki A. (*l'Autre*), sembolik düzenin parçası olduğu müddetçe

bakış'ı yakalayamaz. Zira bakış kurgusalda (sinemada) değil, "insanlığın bitmeyen hikâyesi"nde gizlidir. *Puslu Manzaralar*'da babalarını bulmak için Almanya'ya giden iki kardeşin hikâyesinde gerçeğe kurgu arasındaki bakışsızlık yine karşımıza çıkar. Zira çocukların dayısı, babalarının Almanya'da olmadığını söyler. Buna rağmen çocuklar zihinlerinde kurdukları hikâyeyi devam ettirip yolculuklarına devam ederler. Gerçekle kurgunun belirsizliğine yapılan vurgu, perdedeki gediği ve bakış'ı sürekli kılar. Gerçek farklı oldukça çocukların kurgusal oyunu ve yolculuğu da devam eder. Film, sona ermeden puslu şekilde biter.

Bu bağlamda Angelopoulos filmlerinde görülen iki önemli unsur, dile getirme çabasıyla bakış'ın dile gelmez yokluğunu öne çıkarır: Dilsel düzeni temsil eden tiyatro oyuncularını ve resmi görevliler, bakış'ın ele avuca gelmez niteliği dolayısıyla grotesk bir biçime bürünür. *Anaparastasi*'deki polisler diğer filmlerdeki kadar olmasa da gülünç nitelikler taşır. Filmde suçlu kadının polise saldırmaması ve yere düşürmesi, polisin temsil ettiği mesruiyeti zedeler. Dahası cinayeti kendi dilsel alanı içinde yorumlamaya çalışan polis, filmin cinayeti belirsiz bırakması dolayısıyla temsil gücünü gitgide kaybeder. *Ulis'in Bakışı*'nda ve *Kithara'ya Yolculuk*'ta polisler, otoriter bir kimliğe sahip olmaktan çok Kafka romanlarından fırlamış gibi beceriksiz ve gülünç tipler olarak gösterilir. *Anaparastasi*'de

tiyatro oyuncuları yer alması da polis eşliğinde gerçekleştirilen cinayet tatbikatları, bir soruşturmadan çok teatral bir hava taşır. Angelopoulos'un sonraki filmlerinde Brecht'yan bir unsur olarak karşımıza çıkan oyun ve gerçek ikilemi, ilk filmde cinayetin gerçekliği ile cinayetin canlandırılması (*reconstruction*) sonucu ortaya çıkan boşluğa işaret eder. Kurgunun mevcudiyeti yolculuğun ve filmin bitmesini engellerken oyunla gerçek arasındaki tezat, bakış'ın kayıp varlığını korumayı sürdürür. Bir anlamda Angelopoulos oyunu, gerçeği sürdürmek ve *objet petit a*'ya atıf yapmak için vurgu olarak kullanır.

Yasadışına Çıkmak

Angelopoulos'un diğer filmlerinde öne çıkan sürgünlük, suç ve yersizyurtsuzluk temaları ilk filmde daha dar bir bağlamda ele alınır. Filmin odağındaki kişiler, cinayet yüzünden köyün huzurunu bozarlar. Kadınla adamın yasak aşkı ve bu yasak aşk yüzünden işlenen cinayet, bir yandan şehirlleşme ile birlikte değişen toplumsal ve ahlâki yapıya işaret ederken diğer yandan suçun perdede açtığı gediğe de dikkat çeker. *Kithara'ya Yolculuk*'ta, sürgünden dönen ve vatandaşlık haklarından mahrum olan Spyros'un durumu, toplumsal düzendeki açmazı belirgin kılar. Vatandaşlığa kabul edilmeyen Spyros hakkında yetkililer gülünç çareler bulmaktan başka bir şey yapamaz. Film yine puslu bir belirsizlikle kapanır. *Ulis'in Bakışı*'nda A., bakış'ın pe-

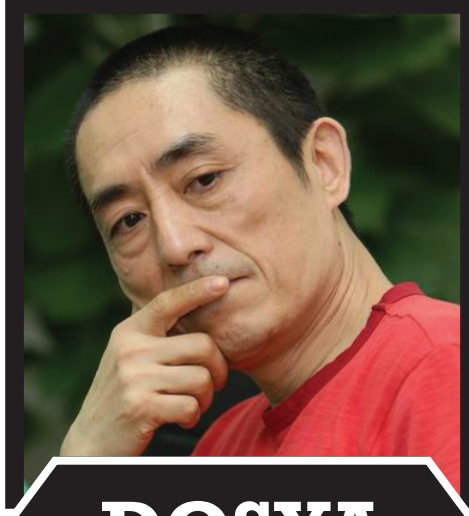


şine düşmek için ancak yersiz yurtsuz konumu ve gönüllü sürgünlüğü seçmek zorunda olduğunu bilir. *Puslu Manzaralar*'da iki kardeş annelerinden habersiz yolculuğa çıkar ve çoğu kez biletsiz yolculuk ederler. Filmin sonunda da gizlice Almanya sınırından geçerler. Başka bir ifadeyle Angelopoulos'un kahramanları, yasadışı yolları kullanırlar. Lacan, çocuğun "Babanın Adı"yla Yasa'yı tanıdığını ve simgesel düzene dâhil olduğunu söylüyordu. Öyleyse simgesel düzenin gizlediği bakış'ın peşine düşmek için yasanın dışında olmak gerekiyor: Suçlu, sürgün, vatansız veya kaçak olmak.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



YIMOU
ZHANG



DOSYA

TUTKULU, SİMETRİK VE KIRMIZI

MÜCAHİD EKER

DAHA ÖNCE GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ OLARAK ORTAYA KOYDUĞU ÇARPICI GÖRSELLİKLER YARATMADAKİ MAHARETİNİ, İLK YÖNETMENLİK DENEMESİ *KIZIL DARI TARLALAR*'NDA BİR KEZ DAHA KANITLAYAN ZHANG, ÇİN KÖY ÖYKÜLERİNİN BAŞARILI BİR ANLATICISI OLDUĞUNU DA GÖSTERİR.



Varoluş kaygısı, politik baskı ya da toplumsal hassasiyetle bizzat tecrübe edilmiş bir yaşamın, estetik duyarlılık, kullanılan aracın diline hâkimiyet ve özgün bir üslûpla keşişmesi, bir eseri ve onun yaratıcısını ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Duyumsadığı yaşamı ifade aracı olarak sinemayı seçen Yimou Zhang da, estetik hassasiyetini sinemanın zeminini teşkil eden görüntü üzerinde hayranlık uyandıran özgün bir üslûpla birleştirdiği filmleriyle dikkat çeker. Hem biçim hem de içerik olarak yaşadığı coğrafyanın kültürel unsurlarından beslenmesi, Zhang'ın başarısının temelinde yatan bir diğer önemli etkidir. 1952

yılında Çin'in kuzeyindeki Xian'da doğan Zhang'ın yaşamı ülkesindeki siyasi gelişmelere paralel şekillenir. Komünist Parti hâkimiyetindeki ülkede, Nasyonalist Parti üyesi bir aileden gelmesi sebebiyle sıkıntılı bir çocukluk dönemi geçirir. 1966 yılında Kültür Devrimi sırasında bütün gençler gibi koşulsuz çalışmak üzere önce kırsal kesimde bir çiftliğe, sonra da bir pamuk fabrikasına gönderilir. Bu sıralarda fotoğrafçılığa başlayan Zhang'ın on yıl süren Kültür Devrimi'nin bitimiyle yeniden faaliyete başlayan Pekin Film Akademisi'ne yönetmenlik eğitimi için yaptığı başvuru, yaş sınırını aştığı için reddedilir. Sonrasında akademiye yazdığı dilekçeler neticesinde

özel izinle okula kayıt yaptıracaktır, ancak istediği bölüme değil görüntü yönetmenliği bölümüne. Akademi sonrası 1982’de Yimou Zhang, Çin sinemasında alışılmış film dilinden ve mevcut sosyalist gerçekçilikten kopuşu temsil etmeleriyle Beşinci Kuşak olarak adlandırılan genç sinemacıların filmlerinde görüntü yönetmenliği yapar. Bu kuşak, Kültür Devrimi gibi bir sürgün ve sıkıntı döneminin yükünü taşıdığı için ülkeleri hakkındaki düş kırıklıklarını açıkça ifade etmekten çekinmez. Mevcut gerçekçi anlayıştan kendini koparan bu hareket, yerleşik siyasal kültürün dil ve ideolojisini kırarak Çin sinema tarihinde yeni bir dönemi işaretler. Bir diğer ayırt edici vasfı görsel biçim olan bu yeni dönemde Zhang, en temel isimlerinden biridir.

Zhang, Pekin Film Akademisi’nden kendisiyle aynı yıl mezun olan Zhang Junzhao’nun ilk Beşinci Kuşak filmi *Bir ve Sekiz* (*Yi ge he ba ge*, 1983) ile Chen Kaige’nin *Sarı Dünya* (*Huang tu di*, 1984) filmlerinde görüntü yönetmeni olarak Çin sinemasında o zamana dek eşi görülmemiş zengin bir sinematografik üslup yaratır. Özellikle *Sarı Dünya*’da Kuzey Çin coğrafyasını uzun plânlarla görüntülediği, geleneksel Çin manzara resmini sinema diline tercüme ettiği ve Taocu estetiği canlandırarak çağdaş bir kültürel eleştirinin hizmetine sunduğu olağanüstü görüntüler, Çin sinema dilinde bir devrim niteliğindedir. Ardından Chen Kaige’nin *Büyük Geçit Töreni* (*Da yue bing*, 1985)

ile başrolünü oynadığı ve Tokyo Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Oyuncu Ödülü’nü aldığı Wu Tianming’in *Eski Kuyu* (*Lao jing*, 1987) filmlerinde sinematografik üslubuna incelik kazandıracaktır.

Zhang, ilk yönetmenlik çıkışını 1988 yılında *Kızıl Darı Tarlaları* (*Hong gao liang*, 1987) ile yapar. Bu filmle Berlin Film Festivali’nden Altın Ayı ödülünü alır ve bu ödülü alan ilk Çin filmi olur. 1930’larda Çin’in kırsalında geçen film, hem biçim hem de içerik açısından Zhang sinemasının izdüşümlerini barındırır. Filmde elli yaşlarında cüzzamlı bir şarap fabrikası sahibiyle istemediği bir evlilik yapan genç bir kadının hikâyesi anlatılır. Bu film üzerinden Zhang’ın sinemasında alttan alta işlediği, insanların yaşamlarını ipotek altına alan bütün iktidar biçimlerine karşı tavrını anlayabiliriz. Kadının zorla evlendiği adam, düğünden birkaç gün sonra bilinmeyen bir sebeple ölür. Şarap fabrikasının idaresi kendisine kalan kadın, işçilere bundan sonra kârdan pay vereceğini, kendisine patron dememelerini ve kendisine ait olanın aynı zamanda onların olduğunu söyler. Tam da bu noktada yönetmenin adil olmayan hiyerarşik ekonomik düzene mesafesi ortaya çıkar. Kadının daha sonra kendi istediği bir erkekle evlenmesi, özgürlük ve kendi kaderini tayin etme konusundaki düşüncelerine dair ipuçları verir. Kadının topraklarını işgal eden Japonlara karşı direnmeleri için işçileri cesaretlendirmesi ve işçileriyle birlikte verdiği mücadele, Zhang sine-



İfade etmek istediği şeyi Çin insanının maruz kaldığı hapsolmuşluk şeklinde niteleyen Zhang, *Kızıl Darı Tarlaları*'nda olduğu gibi diğer filmlerinde de bu yükü Çin toplumunda erkeklerden daha fazla taşıyan kadınların merkezde olduğu hikâyeler üzerinden anlatır.

masının önemli izleklerinden cesaret ve mücadelenin altını çizer. Zhang, *Kızıl Darı Tarlaları*'nda, güçlü bir kadını merkeze alan hikâyesini simetrik olarak çerçevenmiş görüntüler, kırmızı atmosfer yaratımı ve kırmızı figürlerle tamamlar. Daha önce görüntü yönetmeni olarak yer aldığı filmlerde ortaya koyduğu çarpıcı görsellikler yaratmadaki maharetini bir kez daha kanıtlayan Zhang, Çin köy öykülerinin başarılı bir anlatıcısı olduğunu da gösterir.

Meydan Okuyan Kadınlar

Kızıl Darı Tarlaları'nda ve Zhang'ın sonraki filmlerinde sıklıkla tekrar eden ve onun

sinemasının anlam dünyasını açabilecek anahtarlardan biri de kırmızı renktir. Her ne kadar yaygın bir kanaatle Komünist Devrim'i temsil ettiği düşünülse de kırmızı renk, Çin'in 5000 yıllık kültürel geleneğinde yaşam tutkusunun temsilidir. Filmlerinde kırmızı atmosfer ve kırmızı figür kullanmasını yaşama övgüde bulunmak olduğunu söyleyen Zhang için kırmızının ifade ettiği bu anlam, aslında onun *Kızıl Darı Tarlaları*'nı yapma amacını da açıklar: Yaşam tutkularının kaybolduğunu Çinlilere ve tüm insanlığa göstermek. Ona göre yaşama karşı canlılığın ve insanlara direnc verecek manevi zenginliğin yitirilmesi, insanların çok fazla acı ve maddi sıkıntılar içinde olmasından daha büyük bir kayıptır. *Kızıl Darı Tarlaları*'ndaki önemli unsurlardan biri olan şarap da kırmızı renge yüklenen anlamla paralellik içerir. Yeni şaraplar hazırlandığında ve işgalci Japonlara karşı verilecek mücadele öncesinde toplu hâlde icra edilen ritüelde, şarabı içen kişinin uğursuz olduğuna inanılan bölgeden rahatlıkla geçebileceği, imparatorun karşısında dik durabileceği söylenir.



Yaşama yürekten bağlılığı ve manevi tutkuyu filmlerinde kırmızı renkte işaretleyen Zhang, bunlara imkân verecek cesareti ise şarapla ifade eder. Filmlerindeki güçlü kadın karakterler ve onların mücadeleleri tam da bu noktada anlaşılabilir. İfade etmek istediği şeyi Çin insanının maruz kaldığı hapsolmuşluk şeklinde niteleyen Zhang, *Kızıl Darı Tarlaları*'nda olduğu gibi diğer filmlerinde de bu yükü Çin toplumunda erkeklerden daha fazla taşıyan kadınların merkezde olduğu hikâyeler üzerinden anlatır. Kadınların sıkışmışlığı temasını *Kırmızı Fenerler* (*Raise the Red Lantern*, 1991)'de daha açık bir anlatımla sürdürür. *Qiu Ju'nun Hikâyesi* (*The Story of Qiu Ju*, 1992)'nde hukuk bürokrasisine karşı mücadele veren köylü kadın, *Hiç Eksiksiz* (*Not One Less*, 1999)'de köy okulunun öğrencilerinin kendisine emanet edildiği genç

Yaşama yürekten bağlılığı ve manevi tutkuyu filmlerinde kırmızı renkte işaretleyen Zhang, bunlara imkân verecek cesareti ise şarapla ifade eder.

kız ve *Eve Dönüş Yolu* (*The Road Home*, 1999)'nda sevdiği erkeği sabırla bekleyen kadın, değerleri uğruna sürdürdükleri kararlılıkla Zhang sinemasının güçlü kadın temsilleri arasına girer.

Mao'nun ölümünün ardından devlet başkanlığına geçen Deng Xiaoping'in daha esnek politikalar izlemesiyle Zhang'ın ele aldığı konularda bir değişiklik görülür. Çin'in efsanevi tarihinden hikâyelere yönelen Zhang, önceki filmlerinde saklı kalan iktidarı bu defa gün yüzüne çıkarır. Bu filmler sinema serüveninde devletle barışma şeklinde değerlendirilse de Zhang, ilk



filminden bu yana gözettiği hassasiyetleri devam ettirir. “İnsanlar pek çok şey için hayatlarını verirler; dostluk için, aşk için, bir ideal için.” sözleriyle başlayan *Kahraman (Hero, 2002)* *Kızıl Darı Tarlaları*'nda zorluklara meydan okuyan kadına ve işgalcilere karşı direnirken hayatlarını kaybeden köylülere selâm gönderir.

Zhang, bir tarafta Çin topraklarında ortaya çıkan iktidar biçimleriyle hesaplaşırken diğer tarafta hayran olduğunu söylediği Çin geleneksel kültürüne ait unsurlardan beslenmeyi ihmal etmez. Sonraki dönemde yeni biçimler deneyen ve ele aldığı konuların kapsamalarını genişleten Zhang'ın filmlerinde vazgeçemediği tek şey, yaşadığı coğrafyanın kültürüne ait özgün unsurlardır. Çin'in kırsalında geçmişte ya da bugünde geçen bir hikâyeye yahut Çin'in ihtisamlı tarihine odaklansa da ya-

sadığı coğrafyanın özgün motiflerini ve figürlerini kendi sinematografisine tercüme ederek yeniden canlandırır. Birçok film yaptıktan sonra kitaplarda kendisiyle ilgili şu tek cümle yazıldığında mutlu olacağını söyleyen Zhang, aslında kendi sinemasını da özetler: “Yimou Zhang'ın stili, Çin üslubunun güçlü görsel sunumudur.”

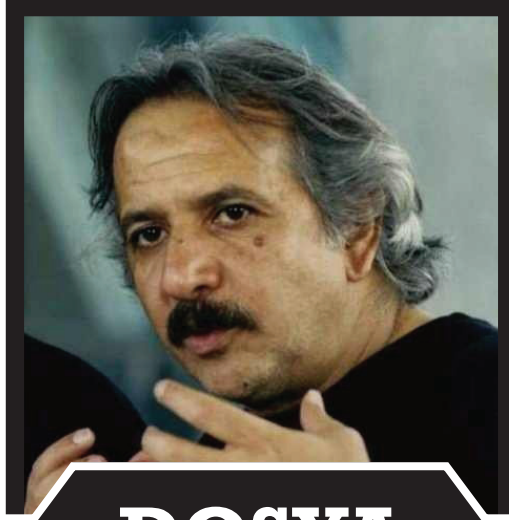
Kaynakça

1. Frances Gateward (Editör), *Yimou Zhang Interviews*, America: University Press of Mississippi, 2001.
2. Geoffrey Nowell-Smith (Derleyen), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2003.
3. Yvonne Tasker (Derleyen), *50 Çağdaş Sinemacı*, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



MECİD
MECİDİ



DOSYA

DİLDE YETKİNLİĞİN VE ÖZGÜNLÜĞÜN ARAYIŞI

MURAT PAY

MECİDİ'NİN İLK FİLMİ *BABA* HEM İÇERİK HEM DE BİÇİM İLİŞKİSİ İTİBARIYLA ÖZGÜN VE YETKİN OLMA ARAYIŞLARININ BİR PROTOTİPİ OLARAK KARŞIMIZA ÇIKAR. BAŞKA BİR DEYİŞLE KAFASINDAKİ MESELELER VE DERTLER KONUSUNDA NET VE ÖZGÜN BİR YAKLAŞIM TAŞIYAN YÖNETMENİN BİÇİMLE İLGİLİ YETKİNLİK ÇABASININ ADIDIR *BABA*.

Dilde yetkinliği ve özgünlüğü sağlamak, sinema için başlı başına esaslı konulardan biri. Bir film dilde yetkin olabilir ama özgünlüğü yakalayamayabilir, özgünlüğü yakalama çabasında olabilir ama dili yetkin değildir. Yetkinliği biçim diliyle, özgünlüğü anlam diliyle ilişkilendirirsek iyi bir film için iki niteliğin zorunlu olarak bir arada olması gerektiği görülür. Sinema tarihinin Avrupa ve Amerika merkezli yazıldığı gerçeğinden yola çıkarak yetkin ve özgün film nedir sorusuna yaşadığımız coğrafyada çok da kolay cevap verilemeyeceğini düşünebiliriz. Ama aslında yetkinliğin ve özgünlüğün yaşanılan coğrafyanın varlık tasavvurundan, kültürel birikiminden doğduğunu tespit etmek hiç de zor değil. Peki küreselleşen dünyada, küreselleşen bir sinema tarihi düşüncesinin yetkinlik ve özgünlüğe dair kıstasları nelerdir?

İşte Mecidi sineması tam da bu soru etrafında anlamlı bir bütüne işaret ediyor. Kendi varlık meselesini, kendi mekânı içinde, kendi soruları perspektifinde ele alma gayreti Mecidi'yi önemli kılıyor; tıpkı bu kaygıların İran sinemasını önemli kıldığı gibi.

Mecidi sinemaya 1978'deki İran Devrimi sonrasında oyunculukla adım atar. Öncesinde tiyatro ve dramatik sanatlar alanlarında oyunculuk ve yönetmenlik eğitimi görmüş, daha çok çocuk yönetmenliği konusunda uzmanlaşmıştır. Fakat devrimle birlikte sinemanın etki alanını hesaba katarak bir grup arkadaşıyla sinema yapmaya karar verir ve tiyatrodan uzaklaşır. Bu birlikteliğin önemi her röportajında dile getiren Mecidi'nin



devrimin rüzgârıyla sinemaya idealist bir anlam yüklediği gözlenir. Söyleyecek söze, anlatacak hikâyeye sahip olduklarını düşünen bu insanların dönemin İslam coğrafyasının kültürel alandaki zayıflığına binaen giriştikleri bu hamle, meyvelerini yıllar sonra dünya çapında onlarca film olarak verecektir. Mecidi'nin idealist çizgisinin yanında sanatçı kişiliğinin beslendiği çok önemli bir kaynak vardır ki o da Fars kültürü, şiiri ve edebiyatıdır. Kendisinin de sürekli vurguladığı bu birikim, geleneksel kültürün aktarım araçlarının canlı olduğu bir çocukluk evresinin tesiriyle filmlerinde zemin olarak seçeceği anlam dünyasının başat kaynakları arasında yer alacaktır. Özgün bir dil kurmak

için gerekli kaynaklara sahip olduğunun bilinciyle yola çıkan Mecidi, yetkinlik arayışını sinemanın her alanında görev alarak devam ettirir. Muhsin Mahmelbaf'ın *Boykot* (*Baykot*, 1985) filmi dahil olmak üzere beş, altı filmde oyunculuk yapan Mecidi, nihayet *Baduk* (1992) adlı kısa filmle yönetmenliğe ilk adımını atar. Artık kendi hikâyelerini anlatmaya başlamıştır.

Tekrar Eden İzlekler

Mecidi'nin 1996'da 37 yaşında çektiği ilk uzun metraj filmi *Baba* (*Pedar*)'dan itibaren bütün filmlerinde tekrarlanan, izi sürülebi- lecek unsurlara rastlanır. Bunlardan bazıları yönetmenin öznel yaşantısından izler taşır bazıları da özel sanatçı duyarlılığından.

Öznel yaşantısından kaynaklanan izler- den öne çıkanlar “çocuk” ve “baba” me- taforlarıdır. Özellikle *Baba*'dan itibaren hemen hemen bütün filmlerinde çocuk, merkezi roledir. Bazen *Cennetin Çocukları* (*Bachahe-ye Aseman*, 1997) filminde ol- duğu gibi başrodedir bazen de *Serçelerin Şarkısı* (*Avaze Gonjeshk*, 2008)'nda olduğu gibi başrolün değişimi konusunda belir- yici bir görev üstlenir. Yönetmenin bu özel tercihindeki ana etkenlerden biri kendisinin de zaman zaman ifade ettiği gibi çocukla- rın “iyi” ve “güzel” olanla kurdukları naif ve dolaysız ilişkidir. Tiyatro eğitiminde çocuk yönetmenliği üzerine uzmanlaştığını yeri gelmişken hatırlamak gerekir. Ayrıca “ço- cuk”, yönetmenin tematik olarak da kendi- sine yakın bulunduğu bir dünyanın sahibidir.

Böylece yönetmenin öznel yaşantısında çocukla kurduğu ilişki sanatçı tavrında da belirleyici bir anlatım aracına dönüşür.

İkinci unsur “baba” ise Mecidi'nin ilk filmin- den itibaren sıklıkla rastlanan bir figür ve temadır. *Cennetin Çocukları*'ndaki yan rolde gördüğümüz fedakâr baba karakteri, *Cen- netin Rengi* (*Rang-e Khoda*, 1999) ve *Ser- çelerin Şarkısı* filmlerinde başrol konumuna geçer. Baba, bazen *Cennetin Çocukları*'nda olduğu gibi birleştirici ve sığınabilecek bir şefkat limanıdır, bazen de *Cennetin Rengi* ve *Serçelerin Şarkısı*'nda olduğu gibi manevi anlamda yükselmek için değişik imtihanlara uğrayan esas oyuncudur. Muhtemeldir ki Mecidi'nin filmlerinde baba'ya bu kadar sıklıkla yer veriş, babasını erken yaşlarda kaybetmiş olmasıyla bağlantılıdır.

Mecidi'nin filmlerinde tekrar eden özel sanatçı duyarlılığından/tavrından kaynak- lanan izlekler, içerik ve biçim çerçevesin- de ikiye ayrılabilir. İçerik, fikri düzlemde “umut” ve “manevi yükselme”; tematik düzlemde “sosyal içerikli meselelere du- yarlılık: fakirlik, göçmenlik (hüzün)” ve “emek vurgusu” olarak tasnif edilebilir. Bi- çim ise İran sinemasının genel karakterine yansıyan minimal tercihlerin dışında çekim plânında “yavaşlatılmış çekim” ve “üst açılı ölçekli çekim”¹ olarak ifade edilebilir.

Mecidi'nin bütün filmlerinde başrol oyuncuları filmin sonuna doğru mane- vi bir yükselme yaşar. *Baran* (2001)'da

1. Mecidi'nin üst açılı ölçeği plonje ölçekle karıştırılmamalıdır.



Latif'in gerçek aşk'ı keşfetmesi, *Söğüt Ağacı* (*Beed-e majnoon*, 2005)'nda ilk başta âmâ olup gözleri sonrada açılan Yusuf'un görmeyen ne demek olduğunu anlaması buna örnek gösterilebilir. Aynı şekilde umut da Mecidi sinemasında istisnasız tekrar eden fikri temalardandır. *Cennetin Rengi*'nde ölen Muhammed'in metafizik bir dokunuşla yaşadığı vurgusu, *Cennetin Çocukları*'nda ise her şeye rağmen hayatın güzel olabileceği iması bunlar arasında sayılabilir. Daha çok tematik düzlemde karşımıza çıkan sosyal içerikli meselelere Mecidi'nin bütün filmlerinde rastlanır. Bunlar arasında fakirlik, *Cennetin Çocukları*, *Serçelerin Şarkısı* gibi filmlerde ana tema olarak ele alınırken göçmenlik

meselesi özellikle *Baran* ve *Herat'a Yalınayak* (*Pa berahneh ta Herat*, 2002) filmlerinde merkezi bir fona bürünür. Sosyal içerikli temalar işlenirken filmlerde ortaya çıkan "hüzün"e ayrıca değinmek gerekir. Cihan Aktaş'ın yerinde tespitiyle İran sinemasındaki hüznün kaynaklarından birisi bu coğrafyaya hâkim taziye geleneğidir. Mecidi'nin sinemasında da melodrama yakın hüznün içeren sahneler vardır. Fakat Mecidi'nin toplumsal gerçekçi tavrı filmlerindeki hüznün melodrama kaymasını engeller. Seyircide böyle bir kanaate sebep olan Mecidi'nin sözkonusu gerçekçi damarını metafizikle ilişkilendirme kaygısıdır. Filmler dikkatli seyredildiğinde Mecidi sinemasında mevcut hüznün taziye gelene-

ğinin yanında filmin metafizik zemininden de beslendiği fark edilebilir.

Emek vurgusu ise Mecidi'nin filmlerinde ara ara rastlanan öğelerdendir. *Cennetin Çocukları*'nda babanın bahçıvanlık yaptığı sahne, *Cennetin Rengi*'nde babanın evini yenileme sahnesi, *Baran*'da kızın Latif tarafından dağıtılmış mutfağı en baştan derleyip toparlaması buna örnektir. Buradaki emek vurgusu film içinde “yeni” olanın başladığına işaret eder. Bu açıdan sahneler, senaryo örgüsündeki sınırlarını aşarak fikri olarak umut bağlamında bir yenilenme zeminini imler.

Biçimde tekrar eden dikkat çekici unsurlar “yavaşlatılmış çekim” ve “üst aç ölçekli çekim”dir. *Cennetin Çocukları*'nda Ali'nin filmin sonunda ayaklarını havuza soktuğu sahnedeki çekim, *Serçelerin Şarkısı*'nda sırtında mavi kapıyla Kerim'in yanık tarlalarda yürüdüğü sahnedeki çekim, *Cennetin Rengi*'nde Muhammed'in marangoz dükkânına ilk geldiğinde ağladığı sahnedeki çekim bunlar arasında sayılabilir. Kamera üst açıdadır ve yönetmen, *Cennetin Çocukları*'ndaki sahne için ifade ettiği gibi “ilâhi bir bakış açısına” öykünür. Kamera açısı bu yönüyle tamamen ahlâki kaygılarla konumlanmaktadır.² Yavaşlatılmış çekim ise Mecidi sinemasında ikinci fil-

2. Bu kamera ölçeklerinin anlam dünyası, sinema okullarında öğretilen kamera ölçeklerinin genelleştirilmiş yetilerinden sıyrılır. Aslında burada sinema okullarının öğrettikleri kamera ölçeklerini hangi anlam dünyasına göre şekillendirdikleri gibi oldukça ahlâki alanlara açılan sorular yumağı karşımıza çıkar.

minden itibaren sıklıkla gördüğümüz bir unsurdur. Özellikle filmin iç ritmine vurgu yapmak isteyecek şekilde hareketli sahnelerin yavaşlatıldığı bu çekimlerde, sahnenin esas ritminin arayışına girildiği çok açıktır. *Baran* filminde Baran'ın yakalanma sahnesindeki koşma çekimleri, *Cennetin Rengi*'nde nine ve torunlarının bahçede tavukların yumurtalarını aldıkları çekim, *Cennetin Çocukları*'nda Ali'nin yarış sırasında düştükten sonraki çekimler örnek olarak aktarılabilir.

İlk Film: “Baba”

Yukarıda bahsedilen Mecidi sinemasında dikkat çeken tekrar eden izlekler, ilk filmi *Baba*'da acaba nasıl yer bulmuştur? Sorunun cevabı yönetmenin izlek tercihlerinin başlangıcına işaret etmesi açısından önemlidir. Genel olarak sanatçı duyuşuyla ilgili biçimde ortaya çıkan tekrar eden izleklere *Baba*'da rastlanmaz. Bu, yönetmenin biçimsel tercihlerinin ilk filmde hemen oturmamış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Fakat içeriğe dair tekrar eden izlekler ile öznel yaşantısından kaynaklı izleklerin ilk filmde de tespit edilebildiği görülür. İlk filminin adının “Baba” olması ve bir çocukla üvey babası arasında geçen hikâyeyi aktarması, Mecidi'nin hem çocuk hem de baba unsurlarını ilk filmde filmin merkezine aldığını gösterir. Filmde özellikle çocuk karakterin vefat eden babasıyla kurmuş olduğu ilişki, Mecidi'nin gerçek hayatta babasıyla kurduğu ilişkiyi hatırlatmaktadır. Diğer bütün filmlerinin içeriklerinde görülen ortak iki unsur ümit ve manevi yük-

selme bu filmde de açık bir şekilde görülür. Mihrullah'ın basit sebeplerle başlarda kızdığı üvey babasını filmin sonunda yaşadığı tecrübe sonrasında bir baba olarak kabul etmesi ve eski hâl ve tavrını değiştirmesi insani anlamda kazandığı yükselme ile bağlantılıdır. Filmin sonunda Mihrullah daha iyi bir çocuk olmuştur. "Ümit" ise vurgulu bir şekilde filmin sonuna saklanır. Çölde kaybolan üvey baba ve Mihrullah'ın ölüm kalım mücadelesinin en nihayetinde yaşamla son bulması bunun açık bir göstergesidir. Burada Mecidi'de tekrar eden ümit kavramını "klişe bir mutlu son" olarak düşünmek yanılı olacaktır. Çünkü burada hedeflenen, karakterin manevi yükselmesine aracı olarak zemine yayılan bir umut ortaya koymaktır. Müslüman algısının bir resmi olarak düşünülebilecek bu tavırda hayatın bütün zorluklarına rağmen takdir-i ilâhi anlayışı hâkimdir.³

Baba filminde aynı zamanda sosyal içerikli meselelere duyarlılık had safhadadır. Görünüşte üvey baba ve oğul hikâyesi anlatılsa da film, fon olarak kendisine toplumsal yapıda dul kalan bir kadının dramını seçer. Bu açıdan baba figürünün dağılmak üzere olan aileyi bir araya getirme gayreti manidardır. Çünkü babanın toparlayıcı olma isteği üvey oğlun toplumsal yargılar-

3. Benzer bir okuma Yeşilçam sineması üzerinden yapılabilir. Bu filmlerde görülen "mutlu son" sadece Amerikan gişe filmlerinin kötü bir kopyası olarak okunmamalı. Aynı zamanda Türkiye coğrafyasının kültürel bazı unsurlarının kendiliğinden zuhur etmesi/haykırışı olarak da okunabilir.

Mecidi sinemasında "çocuk" ve "baba" yönetmenin öznel yaşantısından kaynaklanan izlerle öne çıkarken umut, manevi yükselme, fakirlik, göçmenlik ve emek ise sanatçı duyarlılığından kaynaklı izleklerdir. "Yavaşlatılmış çekim" ve "üst açılı ölçekli çekim" ise Mecidi sinemasının biçimde tekrar eden dikkat çekici unsurlarıdır.

la hareket etmesi şeklinde karşılık bulur. Filmin sürekli bu çatışma zemininde merak unsurunu ilerlettiği söylenebilir. Emek vurgusu ise filmde Mihrullah'ın eski evine gelmesi ve evi baştan sona canlandırması çerçevesinde gözüktür. Bu sahnede kimse-kalan evin yenilenme isteği, hayata tutunma duygusuyla eşdeğerdir ve farklı bir başlangıca işaret eder.

Mecidi, ilk filmi *Baba*'da içerik olarak sürdürdüğü izleri diğer filmlerinde de devam ettirir. Biçimle ilgili tercihlerinde ilk film, diğer filmlerin taşıdığı ortak biçimsel uygulamalara kısmen uzaktır. Fakat hem içerik hem de biçim ilişkisi itibarıyla özgün ve yetkin olma arayışlarının ilk örneği olarak *Baba* filmi tam bir prototip olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle kafasındaki meseleler ve dertler konusunda net ve özgün bir yaklaşım taşıyan yönetmenin biçimle ilgili yetkinlik çabasının adıdır *Baba*.



-3-

Hayalet etkisi, yaşanan şimdinin yarılıp çatlamasından neşet eder ve video kaydı, yok-olmuş yahut yok-olmakta-olan ötekilerin yaşanmış şimdileri vasıtasıyla bizim yaşamakta-olan şimdimizi tekrar böler: Sinema, hayat ile ölümün beraber oynadıkları bir oyundur.

MÛCİD-İ PERDE DE BİR ZILL-İ HAYÂLDİR ŞİMDİ AHMET ULUÇAY'IN HAYALET PERDESİ

CİHAT ARINÇ

Filmin Mekânsal-Zamansal Doğası

Sinemanın hayaletleri daima *birden fazladır*: Her şeyden önce, bir kere filmin mekânsal-zamansal doğasının kendisi hayaletsidir: Film ortamı, var-olma ile yok-olma arasındaki bir *khôra* yahut fasıladır; bir diğer deyişle, “spektralitenin (hayaletsiliğin) virtüel uzayıdır.”¹ Sinemasal zaman ise, izleri ışık mürekkebiyle kazınmış, kaydedilmiş *hayaletsi ân*lardan oluşan bir takımyıldız (*Konstellation*) gibidir: hayaletsi ân, yani “artık zamana ait olmayan bir ân”². Brunette ve Wills’in belirttiği gibi “filmin var-olan (*pre-*

sent) mekânı ve şimdiki (*present*) zamanı içerisinde, kişiye biteviye mazi hatırlatılır ve mazi bir hayalettir, mazi ölümdür”³. Perde, *fânûs-ı hayâl* (hayaletleri seyrettiren bir fener)’dir ve zaman içinde meydana gelen bazı hadiseleri gösterir; seyirciye kendisinden önce kimlerin gelip geçtiğini, nelerin olup bittiğini nakleder: “*Vukûât-ı zemâni gösterir perde/Neler gelmiş neler geçmiş selefde.*” Mazinin ruhlarının hareketli izleri yahut *naks-ı ziyâ* (ışık yazı)’sı⁴, film ortamında yoğun ve çok-katmanlı bir *hayalet etkisi* meydana getirir ve şunu yankılar: “Hayat ölümsüz gitmez ve ölüm dahi hayatın dışın-

1. Derrida, *Specters of Marx*, s. 12.

2. Derrida, *Specters of Marx*, s. xix.

3. Peter Brunette ve Davis Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1989), s. 116.

4. Karagöz perde gazellerinde “Şeyh Küsteri’nin naks-ı ziyâsı”ndan -yani ışıklı yazıtlardan, aydınlık suretlerden, parıldayan izlerden-bahsedilir (KPG, XXVI.3).

da, ötesinde değildir; meğer ki ötesi denilen şey içerisine yazılmış olsun, yani yaşamın özüne nakşedilmiş olsun.”⁵ *Hayalet etkisi*, yaşanan şimdinin yarılıp çatlamasından neşet eder ve video kaydı, yok-olmuş yahut yok-olmakta-olan ötekilerin *yaşanmış şimdileri* vasıtasıyla bizim *yaşanmakta-olan şimdimizi* tekrar böler: Sinema, hayat ile ölümün beraber oynadıkları bir oyundur. İşte bu şekilde, geçmiş ruhlara ait yaşanmış zamanların hareketli izleri, yaşamakta olan şimdiye müdahale eder.

Film ve Mümkün Dünyalar

Sinemanın *hayalet etkisi*, kat’î surette Suner’in ve Dönmez-Colin’in yazılarında öne çıkardıkları gibi, “nostalji”ye indirge-nebilecekt kadar yavan bir durum değildir.⁶ Çünkü nostalji kültüründe bir kökene dön-me arzusu vardır; hayaletlerin musallat ol-masında ise dönülecek bir yer, bir köken yoktur vefakat şimdinin zaman içindeki *çok-yönlü açıklığı* vardır. Bu sayede birçok olabilirliğin (*la contingence*) üzerine düşün-nebilme imkânı belirir ki, bu sadece tahak-kuk etmemiş bulunan bilkuve (*le virtuel; le potentiel*) olabilirlikler değildir, fakat aynı zamanda bilfiil (*l’actuel*) hâle geçmiş ola-bilirliklerdir. Bunun pozitif etkisi, şimdinin kendi içine kapanmasının yahut “tek-yönlü

açıklığı”⁷ nın özgürce düşünebilmeyi engel-leyen yahut kısıtlayan zincirlerinden kur-tulmaktır. Film, mümkün dünyalar üzerine düşünme imkânı sağlar. Mümkün dünyalar ise ne kurmaca ile *esitlenebilir* ne de nos-talji kültürünün “kökene dönüş efsanesi” gibi duygusal ve naif yönelimleriyle ilintili-dir. *Mümkün dünyalar*, kurmacanın evrenine sığmaz;⁸ çok daha geniş bir kavramdır ve yalnızca henüz tahakkuk etmemiş mümkün-leri (*non-actual possibilities*) değil, geçmişte tahakkuk etmiş ama şimdi bilfiil hâlde bu-lunmayan, mevcut gerçeklikten sökülmiş mümkünleri (*de-actualized possibilities*) de içerir. Bu, sinemanın mümkünler üzerine düşünmeye yaptığı esaslı bir katkıdır.

Film İçeriğinin Varoluşsal Statüsü

Filmin mekânsal-zamansal doğasının dı-şında, film içeriğinin varoluşsal statüsü de hayaletsidir: Perdede yahut ekranda görünenler, çelişkili bir “yarı-varlık” sta-tüsündeki kaydedilmiş zamancıl imgeler ve seslerdir ki, hepsi de yerinden-edilmiş kökenlerin hareketli izleridir: (a) Perdede seyrettiğimiz yerler fantomal mekânlardır ve hayaletli bir gösterenin bir yok-olmayı

5. Derrida, *Specters of Marx*, s. 176-177.

6. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (İstanbul: Metis, 2006), Giriş bölümü ve 1. Bölüm, bilhassa s. 25, s. 50-51. Gönül Dönmez-Colin, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* (London: Reaktion, 2008), s. 17.

7. *Tek-yönlü açıklık*, şimdinin ya geçmişin ya da geleceğin imkânlarıyla sınırlandırılması durumudur. Bunlardan ilki muhafazakârlığı doğururken, diğeri mutlak bir gelecek idealeine yönelmiş teleolojik bir tarih tasavvurunu dayatır ki, her ikisi de entelektüel bir içe-kapanmayı ve tekdüzeligi beraberinde getirir.

8. Bununla beraber, kurmaca da mümkün dünyalarla sınırlanamaz. O *mantiken* imkânsız dünyaları olmasa bile *fiziken* imkânsız dünyaları da içerir. Mantiken imkânsız dünyaları içerebilmesi ise hiçbir hâlde mümkün değildir, zira mantıkî imkânsızlıklar zihinde tasavvur olunamayacak durumlar yahut kavramlardır: üç köseli kare, beş köseli daire vb.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

yahut yok-olmuş bir gösterilene işaret ettiği bir tür hayaletsi göstergebilimi (*spectro-semiotics*) ima eder. Meselâ hikâyeleri New York'ta geçen *Godspell* (1973) ve *King Kong* (1976) filmlerinde perdede gördüğümüz Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kuleleri *artık yoktur*. (b) Filmde oynayan aktörler ve aktrisler kamera çekiminin hayaletleştirdiği karakterlerdir. Orson Welles artık yalnızca bir *ölüdür* ama onun hem bir *auteur* olarak geride bıraktığı filmsel yazılar (*l'écriture filmique*) hem de bir oyuncu olarak kendisinin kaydedilmiş imgeleri ve sesleri, onun yokluğunda *hâlâ* “yeniden-üretilebilir”⁹dir. Ahmet Uluçay, kendisi de bir oyuncu olarak filmlerinde görünmüş ve bu sayede hem filmlerini kendi imgesiyle *imzalamış*, hem de hayalet etkisini arttır-

9. Kameranın *yaşanmış zamanı* kaydederek “hayaletler” üretmesi üzerine bir tartışma için bk. Derrida ve Stiegler, *Echographies of Television*, s. 117.

mıştır. Zira tahtadan projeksiyon cihazı yapmak ve kendi perdesini kurmak için çırpınan bu parlak zekâ da öldü ve artık *bir hayalete dönüştü*. Tıpkı bir perde gazelinde söylendiği gibi: “*Mûcid-i perde de bir zill-i hayâldir şimdi*” (Perdeyi icat eden kişi de *şimdi* bir hayalin gölgesidir, yani hayalettir). (c) Yok-olan Öteki'nin izleri olarak filmde görünen eskiye ait *ödünç alınmış figürler*: minyatürler, resimler, eski fotoğraflar, el yazıları, eski ses kayıtları ve hatta mezartaşları. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004)'ta Karpuzcu Kemal'in tezgâhının başında asılı duran pehlivanların eski fotoğrafı, Recep'in okuduğu eski sinema dergileri, ustası Kemal'in okuduğu *Ses mecmuasının* yanı sıra filmin çeşitli sahnelerinde beliren afişler ve posterler de eski zamanlara aittir: Tomás Milián, Gian Maria Volontè, William Berger gibi aktörlerin oynadığı bir İtalyan filmi olan *Faccia a faccia*

(1967) filminin afişi, sinema makinistinin kapısının ardında görünür. Amerikan yapımı *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone With The Wind*, 1939), *Şeytan Ruhlu Casus* (1965), Necip Fazıl Kısakürek'in aynı adı taşıyan eserinden sinemaya uyarlanan *Parmaksız Salih* (1968) ve *Pancho Villa* (1972) filmlerinin afişleri ise sinemanın girişinde asılıdır. Kopmuş film makaralarını toplayan Recep, sinemadaki işlere bakan genç adamdan *Vicdan Azabı* (1958) filminin yırtılmış afişini de ister. *Optik Düşler* (1993) ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmleri, hayalet etkisinin sadece görsel malzemeyle sınırlı olmadığını, bilâkis seslerin çok daha tekinsiz olabileceğini hatırlatarak, gramofonda çalan taş plâkların cızırtılı seslerine yer verir: bedensiz gölgeler, bedensiz sesler ve sözler. Recep, bir iz yüzeyini (film şeridini) bir başka iz yüzeyine (taş plâğa) dokundurduğunda mekânı sihirli bir şekilde hayaletler basar: tek seferlik ve eşsiz bir müzikal performansın kaydedilmiş sesleri. Seslerin filmdeki hayalet etkisini arttıran gücü, farklı imalarla vurgulanır. Meselâ Recep'in annesi oğlunun filmlerini büyücü görünümlü kadınların fırınlarına yakmaya götürdüğünde, ocakların yandığı ve kazanların kaynadığı bu garip yerde tuhaf gelgit hareketleriyle fırına bir şeyler sürüp çıkararak bir kadın, pişirmek için "kulak" şeklinde iki yumuşak şeyi fırına sürer. Sinemanın hayaletleri, yalnızca gözlerimize görünerek bize musallat olmazlar, fakat sesli sinemanın icadından bu yana kulaklarımıza da seslerini duyururlar. (d) Kendi



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

hayatlarının geçmiş zamanlarıyla takıntılı bir ilişki içinde olan, -çocukluklarındaki, ergenlik çağlarındaki, gençlik dönemlerindeki- kendi geçmiş "benlikleri" tarafından musallat olunan, film anlatısının *kurmaca karakterleri*. *Optik Düşler*'de daktilosunun başında görünen ve kendi filmleri için senaryo yazan yönetmen, takıntılı bir şekilde çocukluk günlerini düşünmektedir. (e) Ya kendi hayaletleri yahut da başkasının hayaletleri yüzü tarafından musallat olunan, film anlatısının *kurmaca karakterleri*: çocukluk dönemine ait *eski* beden imgesi, *parçalanmış* beden imgesi, darmadağın olmuş bir surat yahut Öteki'nin yüzü. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Recep'in arkadaşı Mehmet, bir berber çırağıdır. Filmin bir sahnesinde Mehmet'in görüntüyü yamultarak yansıtan bir aynada suratı yamulmuş vaziyette tuhaf yüz hareketleri yaptığını görürüz.¹⁰ Ardından ustası bu

10. Biçimi bozulmuş bir surat imgesinin dışında, güzel saçları kökünden kazınmış bir "kabak kafa"ya dönüşmek de Recep'in başına gelen korkulu rüyadır. Bu genç delikanlı,



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

Sinemanın hayaletleri daima birden fazladır: Her şeyden önce, bir kere filmin mekânsal-zamansal doğasının kendisi hayaletsidir: Film ortamı, var-olma ile yok-olma arasındaki bir khôra yahut fasıladır; bir diğer deyişle, “spektralitenin (hayaletsiliğin) virtüel uzayıdır.”

durumu fark ederek haylâz çırağını azarlar ve onun bu davranışlarını cinlerle ilişkilendirir: “Karagöz mü oynatıyoruz lan burda? Hayvan herif seni! Niy öyle ağzın yüzün, cin çarpmışa dönmüş lan?” (f) Maziye yön vermiş *tarihi kişiler* yahut birçok başka “ödünç alınmış beden”de, yani filmdeki aktör ve aktrislerin soyut-somut bedenlerinde *yeniden tecessüm etmiş* Babaların ve Annelerin Ruhları. (g) Film anlatısının geçtiği dönem (zaman aralığı) ve yer (mekân

sevdiceğinin annesi Nezihe Hanım tarafından övülen güzel saçlarını, arkadaşının ustası olan berberin bir işgüzarlığı sonucunda kaybetmiştir.

sınırları). *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta filmin zamansal hayaletsiliğine ilâveten anlatının bizatihi kendisinin zamanı da hayaletlidir. Bütün film afişleri, gazeteler, mezar taşları vb. filmin tarihsel olarak hangi periyotta geçtiğini anlamamızı imkânsızlaştırır. Filmin sahnelerinde görünen yahut afişleri yer alan filmlere bakıldığında, üretim yılları bakımından geniş bir aralığa yayıldığı görülür: *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone With the Wind*, 1939), *Vicdan Azabı* (1958, yön. Muharrem Gürses), *Şeytan Ruhlu Casus/Schüsse im Dreivierteltakt* (1965, yön. Alfred Weidenmann), *Faccia a faccia* (1967, yön. Sergio Sollima), *Parmaksız Salih* (1968), *Pancho Villa* (1972). 1970'lerde çekilmiş bir filmin afişinin bulunduğu bir dönem, 1960'lar olamaz. Aynı şekilde film anlatısının zamanı eğer 1970'lerden sonraki bir dönemde geçiyorsa, bu defa da 20'li yaşlarında görünen Deli Ömer'in nişanlısı Nuriye'nin mezar taşındaki tarih kafa karıştırıcıdır: Çavuş Kızı Nuriye Kayalı, Ruhuna Fatih, Vefatı: 23.8.1935. Bir başka sahnede eski bir sinema dergisi görünür, sonra anlarız ki Recep okumaktadır. Okuduğu sayfada şöyle bir haber yer almaktadır: “Casus filminin yaratıcısı ve bu yılın en iyi rejisörü David Lean.” David Lean, 1957 senesinde *Kwai Köprüsü* (*The Bridge on the River Kwai*) adlı filmiyle, 1962'de ise *Arabistanlı Lawrence* (*Lawrence of Arabia*) adlı filmiyle “En İyi Yönetmen” seçilerek Akademi Ödülü'ne lâyık görülmüştü. Netice itibarıyla *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, her ne kadar

1954 yılında doğmuş olan yönetmenin yarı-otobiyografik bir filmi olma özelliğini taşısa da, yine de film anlatısının tarihsel zaman aralığı *karar-verilemezlik* üzerinde durur.

Geleceğe Gönderilmiş Bir “Kartpostal” Olarak Film

Uluçay filmlerini *Optik Düşler*'in başlangıcında perdeye yansıyan satırlarda birer “mektup” olarak nitelendirir: “Bu film, kimbilir hangi düş ülkelerinden yüreğinde hemşehrilikler bulunduğu inandığımız sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına yazılmış bir mektuptur.” Peki bir film gerçekten bir mektup mudur? Yoksa bir kartpostal mı? Filmin hayaletsiliğini mümkün kılan en temel faktör, onun zamansal ve mekânsal açıdan “uzaktan-” (*tele-*) olma özelliğidir. Bu anlamda, her film, geçmişten yahut şimdiden geleceğe gönderilen bir *kartpostal*dır: Gideceği adres belli olmayan, zamancıl izleri (yani hareketli imgeyi, sesi ve yazıyı) birbirinden ayıramaz bir şekilde üzerinde taşıyan, bu çoklu-tekilliği meydana getiren *imge-ses-yazının* -mektubun aksine- hiyerarşiden bağımsız bir şekilde birbiriyle bulunduğu ve etkileştiği, posta esnasındaki yolculuğunun kesintiye uğratılıp uğratılmayacağını kimsenin kestiremeyeceği, gönderilen kişinin eline ulaştığında gönderen kişinin/kişilerin hayatta olup olmayacağını bilinemeyeceği, zaman ve mekân cihetinden mutlak aşkınlığa sahip fertlerin asimetrik bir şekilde *karşılaşmasını* müm-



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

kün kılan tuhaf bir kartpostal. Bir mektupla bir kartpostalı ayıran en temel özellik, mektupta yazının üstün olmasına karşın kartpostalda *yazı-imge* hiyerarşisinin kırılmış olmasıdır.¹¹ Bu da muhatabın okuma stratejilerini çeşitlendiren ve metnin daha radikal bir şekilde başkalaşmasına kapı aralayan bir durumdur. Derrida'nın deyişiyle “Bir mektuptan farklı olarak, kartpostal, bir mektuptur mektup olmaya ama: o derece ki, kendisinden yahut taşıdığından geriye hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı bir mektup! Onun varacağı yer, mektubu bir enkaz hâline getirmektir.”¹²

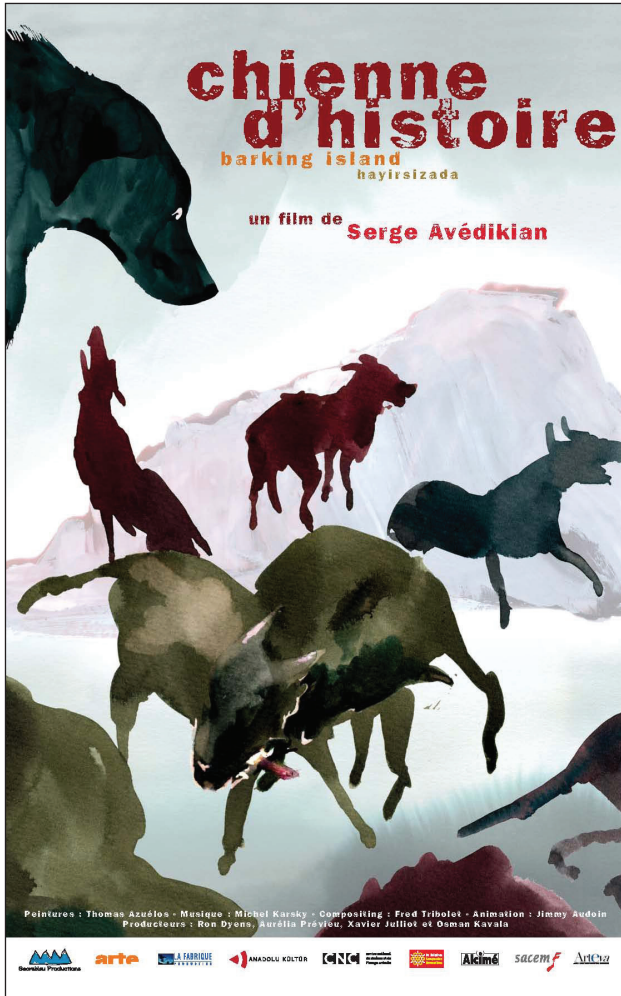
11. Filmsel yazı (*l'écriture filmique*), bizatihi bu ikiliği ve aralarındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırır.

12. Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, Çev. Alan Bass (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987), s. 249.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



HAYIRSIZADA VE TOPLUMSAL ŞİDDET



ALİ ASLAN

Hayırsızada, Osmanlı'da modernleşmenin yarattığı dışlama ve yabancılaşma pratikleri ile ortaya çıkan toplumsal şiddeti, 1910'da sokak köpeklerinin Hayırsızada'ya sürülmeleri hikâyesi üzerinden seyirciye aktarıyor.

Katı Olan Herşey Buharlaşıyor adlı eserinde Marshall Berman, Paris'in modern ve ısıltılı yüzünün gerisinde, arka sokaklarında sefaletin ve modern hayattan dışlanmışların cirit attığından bahseder. Daha da önemlisi Paris, bu arka sokaklara sürülenler sayesinde modern yüzüyle var olabilmektedir. Bir başka deyişle modern toplum ancak dışlayarak ve belli sınırlar çizerek kendini var edebilmekte ve varlığını sürdürebilmektedir. Aynı şekilde



Serge Avédikian

Foucault başta olmak üzere tüm eleştirel düşünürler de modern toplumsal düzenin iddia ve arzu edildiğinin aksine özgürleştirici değil baskıcı, kısıtlayıcı ve dışlayıcı olduğunun altını çizmektedir. Bir kimlik ya da düzen anlayışı etrafında toplum, çeşitli şekillerde şiddet uygulanmak kaydıyla, farklılıklardan arındırılarak homojenize ve sterilize edilmektedir. Bu durumun sadece modernliğe has olmadığını, modern öncesi toplumsal düzenlerin de benzer şekilde işlediğini belirtmeliyiz. Fakat öncesine nazaran modernlik, ulus-devlet mantığı ve yapısıyla elindeki gelişmiş imkânlarla çok daha merkeziyetçi ve hâliyle daha fazla

toptanlaştırıcı ve dışlayıcı bir sistem öngörmektedir.

Serge Avédikian'ın yönettiği Anadolu Kültür ve Sacrebleu Productions ortak yapımı *Hayırsızada* (*Chienne d'histoire*, 2010) filmi bir modernleşme eleştirisi olarak karşımıza çıkıyor. 63. Cannes Film Festivali'nde kısa metraj dalında Altın Palmiye Ödülü'nü kazanan animasyon film, Osmanlı modernleşmesi ve bu bağlamda Osmanlı-Avrupa ilişkilerine ışık tutuyor. Modernleşmenin yarattığı dışlama ve yabancılaşma pratikleri ile ortaya çıkan toplumsal şiddet, 1910'da sokak köpeklerinin *Hayırsızada*'ya sürülmeleri hikâyesi üzerinden seyirciye aktarılıyor. Zamanın Osmanlı devleti için, köpeklerin sürülmeleri ve ölüme terk edilmeleri, insanları rahatsız etmelerinin ötesinde, köpeklerden arındırılmış sokaklarıyla Avrupalı bir toplum görünümünü kazanmanın da bir koşuluymuştu. Filmin bir noktasında, saraya çağrılan bir Fransız yetkili, Avrupa'da sokakların köpeklerden arındırıldığını, köpeklerin şehirli kadınların bir aksesuarı olarak modern topluma entegre edildiğini, geri kalanının ise ev köpeklerine mama yapılmak için öldürüldüğünü anlatmaktadır. Fakat Osmanlı elitleri köpekleri evcilleştirmeye de, mama yaparak üzerlerinden para kazanmaya da yanaşmazlar. Buldukları çözüm, köpekleri *Hayırsızada*'ya gönderip ölüme terk etmektir.

Yaşanan yabancılaşma ve şiddeti gözler önüne seren bir başka sahnede ise kö-



pekler Hayırsızada'ya sürüldükten sonra açlıktan havlamaya başlarlar. Aynı esnada Osmanlı padişahı ve beraberindekiler de akşam yemeği yemektir. Köpeklerin saraya kadar gelen seslerinden rahatsız olan padişah, pencereye çıkar ve yüzünü buruşturup pencereyi kapatarak aldırmadan yemeğe devam eder. Yine aynı şekilde, feribotla seyahat eden Avrupalı turistler de adanın yakınından geçerken yemek bulma umuduyla gemilerinin peşine takılan köpeklerin boğulmalarını seyretmek, resimlerini yapmak ya da fotoğraflarını çekmek dışında bir şey yapmazlar. Bu onlar için adeta bir eğlence kaynağıdır.

Filmin mizansenine baktığımızda genelde silah ve koşuşturma seslerinin, gölgelerin

Yönetmenin atalarının Anadolu'yu terk etmek zorunda kalan Ermeniler olduklarını göz önüne aldığımızda Hayırsızada, 1910'larda köpekleri hedef alan devlet politikasının, etnik ve dini azınlıkları da sürgüne ve ölüme sürükleyeceğine dair bir imayı da içerir bir bakıma.

ve insan silüetlerinin birbirine karıştığı karanlık bir ortam vardır. Erimiş insan, hayvan ve ağaç figürleri sanki sokaklarda başıboş akmaktadır. Yaşanan karmaşa, şiddet ve köklü değişim ortamında, açık bir atıf olmasa da, filmin anlatmaya ça-



lıstığı köpeklerin ölüme terk edilmesinin ötesinde bir şeydir. Yönetmenin atalarının Anadolu'yu terk etmek zorunda kalan Ermeniler olduklarını göz önüne aldığımızda film, 1910'larda köpekleri hedef alan devlet politikasının, etnik ve dini azınlıkları da sürgüne ve ölüme sürükleyeceğine dair bir imayı da içerir bir bakıma. Modern, homojen ve steril bir toplum yaratmak adına devletin, Batı'nın da yardımıyla toplumsal farklılıkları törpülemesinin filmin zeminini oluşturduğu hesaba katıldığında, köpeklerin yaşadığı kıyım ve sürgün sadece bir başlangıçtır ve gerisi gelecektir.

Yönetmen farklılıklara bakış noktasında, devlet ile toplum arasına da bir ayrım koymaktadır. Köpekler sokaklardan toplana-

nırken yaşlı bir kadın, bir köpek yavrusunu kucağına alır ve zabitlerden saklar. Bu, her ne kadar köpeklerin yok olmasının önüne geçemese de toplumun ve tek tek insanların "öteki"ne karşı devletten farklı bir düşüncede olduğunu ortaya koyar. İnsanlar vicdaniyla hareket ederken devletler, ideal bir düzen adına "öteki"ne karşı yabancılaşır. Netice itibariyle *Hayırsızada*, modernleşmenin Osmanlı toplumunda yarattığı dalgalanma ve şiddet sarmalını sorgulamaktadır. Hâlen ülke topraklarında devam eden bariz dışlama pratikleri ve uygulanan şiddeti hesaba kattığımızda *Hayırsızada*'nın anlamlı bir yere oturduğunu söyleyebiliriz.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





YAKIN PLÂNDAN JEANNE D'ARC'IN TUTKUSU

ZEYNEP MERVE UYGUN

Danimarka asıllı yönetmen Carl Theodor Dreyer'ın 1928'de filmografisine eklediği *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*), Fransızların meşhur hikâyesi "Jeanne d'Arc"ın sekizinci sinema uyarlaması olmasına rağmen dönemin diğer sessiz filmleri arasında kendine oldukça geniş bir yer açar. Sinemada yakın plâni Vertov ve Kuleshov'dan sonra en et-

kin şekliyle kullanan yönetmenlerden biri olarak anılan Dreyer, realizm ve ekspresyonizmin iç içe geçtiği anlatım tekniğiyle Jeanne'ın tüm hikâyesini, yargılanma ve ölüme mahkûm edilme sürecinde betimler. "Yönetmenin izleği", aşırı yakın plân (extreme close-up) çekimlerle Jeanne'ın mekân ve olaylardan bağımsız iç dünyasına yönelik bir bakış açısıyla verilir.

Pek çok tarihsel kaynakta Jeanne'ın hikâyesi şöyle anlatılır: Fransa ve İngiltere arasındaki Yüzyıl Savaşları'nın sonlarına doğru İngilizler, Fransa'nın yönetimini ele

geçirmek üzeredir. Jeanne d'Arc, bu savaşta İngiltere'ye karşı ülkesi Fransa'ya, doğduğu yer olan Lorraine'deki cephelerden başlayarak manevi anlamda büyük destek olan ve sonradan ünü Fransa'nın dört bir yanına yayılan bir Fransız Katolik azizesidir. Halk arasında Fransa'yı bir kızın kurtaracağına ilişkin yaygın bir inanç vardır. Henüz on iki, on üç yaşlarındayken Aziz Catherine, Aziz Margaret ve Aziz Micheal'in ruhları ile konuşmaya başladığını iddia eden Jeanne, Tanrı'nın onunla konuşarak saraya gidip veliaht Prens Charles'ın Fransa kralı olarak taç giymesine yardımcı olmasını istediğini söyler. Jeanne on altı yaşındayken bölgelerini yöneten Robert de Baudricourt'dan birkaç muhafız talebinde bulunur. Dönemin erkek savaşçıları gibi giyinir, kılıç kuşanır ve altı muhafız eşliğinde yola çıkar. Zamanla sayısı dört bini bulan ordusuyla Orleans'ta bir zafer kazanır. Lyons'ta halk tarafından büyük bir sevinçle karşılanır. Jeanne artık halkın gözünde bir azizedir. VII. Charles'ın Fransa Kralı olmasını sağlayan Jeanne'a ve ailesine soyluluk unvanı verilir. Ancak Jeanne'nın Paris'i kuşatma isteğinin Kral Charles tarafından isteksizce karşılanması, onun önce yetersiz bir orduyla sefere gönderilmesine, sonra da esir düştüğü Lüksemburg Dükü tarafından İngilizler'e satılmasına sebep olur. Engizisyon Mahkemesi tarafından dine karşı gelmek, kilisenin aracılığı olmadan Tanrı'yla konuşmak, erkek kıyafetleri giymek ve büyücülük yapmak gibi suçlarla yargılanır ve diri diri yakılarak öldürülür.



Sinemada yakın plânı Vertov ve Kuleshov'dan sonra en etkin şekliyle kullanan yönetmenlerden biri olarak anılan Dreyer, realizm ve ekspresyonizmin iç içe geçtiği anlatım tekniğiyle Jeanne'ın tüm hikâyesini, yargılanma ve ölüme mahkûm edilme sürecinde betimler. "Yönetmenin izleği", aşırı yakın plân çekimlerle Jeanne'ın mekân ve olaylardan bağımsız iç dünyasına yönelik bir bakış açısıyla verilir.

Hikâyenin Fransa Mahkemesi'ndeki gerçek tutanaklarından ve tutulan günlüklerden yola çıkan Dreyer, belgesele yakın bir kurgu yakalamaya çalışır. Olayları gerçeğe en yakın şekliyle aktarabilmek için neredeyse filmin tamamında kullandığı aşırı yakın plânlar, kadrajın tümünü dolduran bir yüze konan sinek, cilt lekeleri, tükürük, gözyaşı ya da en ufak bir mimik, son derece etkileyici detaylara dönüşür. İnce detayların yeterince vurgula-



Jeanne d'Arc'ı tarihsel anlatımla resmetme şekli, Dreyer'in kendi bakışı, kendi imgeleri kompozisyonunda sunulur. Bu Dreyer'in kendi izleğidir. Filmin tarihsel bir gerçekliği sunmaya dair iddiası ise yönetmenin daha önce kendisine sunulan hazır bir izlek üzerinden ilerlemiş olması gerçeğiyle bir noktada çelişir ve filmin belgeselvari gerçekliğini sorgulanabilir bir zemine çeker.

namamasından korkan Dreyer, oyuncuların makyaj yapmasını bile yasaklar.

Filmde bir mahkeme dolusu yaşlı, hiddetli ve güçlü erkek yargıç karşısında genç, şaşkın ve güçsüz bir kadın, yalnız başına kendini savunmaya çalışmaktadır. Filmin ana gerilimi tam da bu karşıtlık üzerinde yürür. Yakın plânların karakterizasyondaki zengin-

leştirilmeyi, dolayısıyla seyircideki özdeşleşme eşiğini arttırmaya katkısı yadsınamaz. Deleuze, *Jeanne'd Arc'ın Tutkusu*'nda yakın plân kullanımının filmin tamamına dair bilgi verebildiğini söyler. Yakın plânda gösterilen bir imge aslında genelde verilmek istenen duygunun özeti niteliğindedir. Yakın plânlar görünmez olanı açığa çıkarır; çünkü normalde vücudun gizleyebildiği duyguları yüzdeki ufak mimikler ele verir. Deleuze, filmin olayların tarihsel akışıyla insanların iç dünyaları arasında mekik dokuduğunu, bu nedenle tarihsel anlamda önemli bulunan ve kaydedilen herhangi bir görüntüyü oyuncuların birinin -çoğunlukla da Jeanne d'Arc'ı oynayan Maria Falconetti'nin- yakın plân çekiminin izlediğini söyler. Yakın plânlarda kadrajın sağ veya sol kısmında kasıtlı bırakıldığı düşünülen boşluklar, öznenin olay, mekân ve diğer insanlar ile bağlantısını kopararak iç dünyasında yaşadıklarını yansıtmada bir ayna vazifesi görür. Olayın kendi gerçekliği içerisindeki imgesel dili oluşturmak amacıyla tarihsel metne paralel kurulan mekân ve kostüm seçimi, filmin neredeyse başlı başına yakın plânlardan ibaret bir görsellik sunması, yönetmenin bu amacına kayda değer bir katkıda bulunur. Dreyer'in kurgu sırasında defalarca tekrarladığı Jeanne'in boynunu bükerek ağladığı plân, meşhur Aziz Meryem görsellerini hatırlatır. Kadının çarmıha benzeyen bir direğe bağlanması da yine imgesel dile katkıda bulunan öğelerdendir. Filmin adında geçen "passion/tutku" sözcüğünün -altmetinde ya da açık bir

şekilde- Hıristiyanlık dinine ve Hz. İsa'nın tutkusuna gönderme yaptığı düşünülürken Dreyer'in görsel dilde de bu anlamı güçlendirmeye çalıştığı söylenebilir. "Passion" sözcüğünün Türkçe'ye "tutku" yerine "çile" şeklinde çevrildiği varsayıldığında ise filmdeki pek çok benzer görsel öğenin hem teolojik hem de sinematografik anlamda "İsa'nın Çilesi"yle paralelligi göze çarpar.

Jeanne d'Arc'ın Tutkusu'nun gösterim serüveni de hikâyesiyle paralellik taşır. Filmin orijinal negatiflerinin gösterime çıkacağı yıl bir yangın sonucunda yok olmasıyla Dreyer, kurguda atılmış fazla negatifleri bir araya getirerek yeni bir film hazırlar; ancak bu da başka bir yangında yok olur. Filmin orijinal versiyonu neredeyse yarım yüzyıl boyunca kayıptır. İlginçtir ki 1981'de filmin çok iyi durumdaki eksiksiz kopyası Norveç'teki bir akıl hastanesinde bulunur. Çok genel bir bakış açısıyla yanma/yakılma üzerine bir film olan *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nun böyle garip bir hikâyeye sahip olması, eleştirmenlerin filmin senaryoyla ortak bir kaderi paylaştığı şeklinde mistik yorumlarına yol açar. Sansasyonel geçmişi bir kenara bırakıldığında film, yönetmenin maharetiyle adından çokça söz ettirir.

"İzlek Bağımlılığı" ve Jeanne d'Arc

Tarihin, farklı zaman ve mekânlarda benzer olaylara dayanan bir kurgu içerisinde ilerlemesi, yani tekerrürden ibaret olması, inandıkları davalardan vazgeçmeyen Socrates, Sir Thomas More, Deniz Gezmiş, İskipli Atif Hoca ve pek çoklarının ölüm cezasına çarp-



tırlmaları gibi ortak bir kaderi paylaşma örneğinde de görülür. Jeanne d'Arc'ın hikâyesi diğerlerinden pek farklı olmamakla birlikte belki de "kadın başına" bir mücadele örneği teşkil ettiğinden 15. yüzyıldan bu yana edebiyat ve sinemada dikkate şayan bir sıklıkla kullanılagelir. Sayıları kesin olmamakla birlikte Jeanne d'Arc'ın hikâyesi, edebiyat ve tiyatrodaki 25, operada 23, resim ve minyatürde 20, heykelde 19, sinemada 37 kez konu edilir. İlk kez ekonomist Douglass Cecil North'un kullandığı, Türkçe'ye "izlek bağımlılığı" şeklinde çevrilebilecek teoriye göre, tarihin herhangi bir döneminde yapılan bir seçim, olası pek çok yoldan sadece birine kilitlenerek kısıtlanmaya ve daha sonra da aynı seçimi sürdürme zorunluluğuna sebep olur. Bu seçim, konu üzerine ileride yapılacak herhangi bir araştırmayı, yorumu veya bir sanat eserini şekillendirecektir. Jeanne



d’Arc’ın hikâyesinin de böyle kümülatif bir süreçle ilerlediği düşünülürse, “Yüzyıl Savaşları” diye anılan savaş dizisinde Jeanne’in nasıl konumlandırılacağına hâlâ tartışılıyor olması doğal karşılanabilir. Jeanne d’Arc yılmaz bir savaşçı, gözüpek bir kahraman da olabilir, mitolojik bir figür de. Onun hafif meşrep bir kadın mı yoksa bir azize mi olduğuna karar vermek pek de mümkün görünmüyor. Bununla beraber bazı kaynaklardan elde edilen ortak bir Jeanne d’Arc hikâyesi ile Dreyer’in filmi arasında bir benzerlik kurmak ya da bir karşılaştırma yapmak mümkün.

Öznenin kişiliğinden, sübjektif özelliklerinden arındırılarak sunulan Jeanne d’Arc’ın tarihsel hikâyesi, onun ses tonu, bakışları ya da duygularına dair hiçbir fikir vermez. “İzlek Bağımlılığı Teorisi”ne göre, verilen bilgiler Jeanne d’Arc’ın yaşadığı olaylar noktasında sınırlayıcıdır. Peki, hikâyeyi konu alan sanat eserlerinin hepsi tek izlek üzerinden mi yola çıkar ya da birbirlerinin çizdiği izlekler diğerlerinin tercihlerini ne

kadar bağlar? Sözgelimi Shakespeare’in “Henry VI” oyununda Jeanne d’Arc, Kral Charles’ı kandıran ahlâksız bir cadı olarak tasvir edilir. 1500’lerin sonunda yazılan bu oyun, 20. yüzyılda yazılan bir edebiyat eserini ya da çekilen bir filmi ne kadar etkilemiştir?

Jeanne d’Arc’ın bilinen ilk sinema uyarlamalarından biri, 1900’de Erken Sinema’nın öncülerinden Fransız yönetmen Georges Méliés tarafından çekilmiştir. Méliés’in on dakikalık sessiz kısa filmi, Jeanne’in çocukluğundan orduyla sefere çıkmasına, tutuklanmasından yakılmasına kadar geçen zamanı anlatan ilk filmidir. Her ne kadar dönemin en başarılı adaptasyonları arasında bulunsa da filmin tamamında genel plânların kullanılmış olması, oyunculuktan çok hikâyeyi ön plâna çıkarır. Bugün diğer versiyonlarla karşılaştırmalı izlendiğinde Méliés’in filmi öznel bir hikâye anlatımından çok tarihsel bir olayı resmetme gayretindedir. Bununla beraber film, Shakespeare’in anlatımından eser taşımaz.



Dreyer 1920'lerde çok da alışlagelmiş bir durum olmamasına rağmen film için dev bir set kurar. Ancak set genel plân çekime imkân sağlamasına rağmen bu plânları neredeyse hiç kullanmaz. Neredeyse dört dakika süren yanma sahnesi boyunca sadece Jeanne'in yakın plânlarını kullanmış olması, yakma/yanma/yakılmanın tüm detaylarını gözler önüne sererken gerçeklik hissini de kat be kat artırır. Dreyer bir röportajında seti kurmaktaki amacının yalnızca oyuncularını role hazırlamak olduğunu söyler. Bu ifade yönetmenin yakın plân kullanımındaki kastının önemini daha da vurgular. Filmde defalarca tekrarlanan Jeanne'in yakılma sahnesindeki yakın plânlarının uçan kuşların olduğu bir kadraja kesilmesi, Jeanne'in yakılarak kurtuluşa erdiğini, özgürlüğüne kavuştuğunu ima eder. "İzlek Bağımlılığı" teorisine geri dönecek olursak, kadının dört dakika boyunca yanıyor olması veya yanma sahnesiyle paralel uçan kuşlar plânının tekrarlanması Dreyer'in izleğidir.

Filmde Jeanne d'Arc'ı, tarihsel anlatımla resmetme şekli, Dreyer'in kendi bakışı, kendi imgeleri kompozisyonunda sunulur. Dolayısıyla bu sunum Dreyer'in kendi izleğidir. Oysa "bütün filmler zaten yönetmenlerinin bizzat kendi izleklerinden ibaret" olsa da bu filmin tarihsel bir gerçekliği sunmaya dair iddiası, yönetmenin daha önce kendisine sunulan hazır bir izlek üzerinden ilerlemiş olması gerçeğiyle bir noktada çelişir ve filmin belgeselvari gerçekliğini de sorgulanabilir bir zemine çeker.

Kaynakça

1. Peter L. Berger, Douglass C. North, Deepak Lal , Elinor Ostrom, Samuel Popkin, Edwin G. Corr ve Victor Tomseth, *Institutions of Democracy and Development* (A Sequoia Seminar), Richmond: Ics Pr, 1993.
2. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





MUHSİN BEY: BEYEFENDİLİĞİN ESASLARI ÜZERİNE...

Yavuz Turgul, filmin adını bilerek ve isteyerek Muhsin Bey koymuştur. Çünkü filmdeki Muhsin Bey, ismiyle müsemma, yaptıkları çirkinlikten, hasetten, cimrilikten beri olan, ihşanda bulunan, güzellikten, iyilikten yana bir adamdır.

ÜMİT AKSOY

“Muhsin”, kelimesi Arapça “hasen” kelimesinin ism-i meful hâli, yani “hasen” fiilinin isimleşmiş hâlidir. Hasen fiili, iyilik etmek, iyilikte, güzellikte bulunmak; “muhsin” ise iyilikte bulunan, ihşan eden, bağışta bulunan anlamına gelir “eski” dilde. Yavuz Turgul’un, *Muhsin Bey* (1987) filmine, ismini verirken sözkonusu fiilin ve ismin anlamlarını bilip bilmediğini, kelimenin bu anlamlara gönderme yapabileceğinden haberdar olup

olmadığını bilmiyorum. Oysa durum bu kadar da “bilinmez” değildir son kertede. Yavuz Turgul’un bütün bunlardan bihaber olduğunu söylememiz için ise bir neden yoktur esasında. Bir defasında bir arkadaşım, yazmış olduğum bir yazıyla ilgili “Yahu, sen böyle ağır lâflar edip filmle ilgili ileri geri konuşuyorsun ama ben, yönetmenin bütün bunları düşünerek bu filmi çektiğine pek inanamıyorum doğrusu.” deyivermişti. Arkadaşımın haklı olduğu yanlar olabilir, ama sözkonusu film *Muhsin Bey* ve yönetmen Yavuz Turgul olunca, bu filme dair söylenecek her şeyin doğruluktan fazla fazla nasiplendiğini söylememiz gerekiyor. Öyle ki, bazen bırakın söylenen şeylerin filmden ötede bir yerlerde olmasını, söyledikleriniz hiçbir zaman o filme (öyküye, romana, şiire) yetişemeyecek kadar sakil kalmaya mahkûmdur. Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey*’i de böyle bir filmdir şüphesiz. Dolayısıyla ilk

sorumuzun cevabını bulmuş oluyoruz: Yavuz Turgul gerçekten de bu filmin adını bilerek ve isteyerek *Muhsin Bey* koymuştur. Çünkü filmdeki Muhsin Bey, ismiyle müsemma yaptıkları çirkinlikten, hasetten, cimrilikten beri olan, ihşanda bulunan, güzellikten, iyilikten yana bir adamdır.

Filme adını veren Muhsin Bey'in soyadı Kanadıkırık'tır. Muhsin Bey'in gayet yerinde tespitiyle, "aklı hinlikten başka bir şeye çalışmayan" Osman Cavcı'nın, Muhsin Bey'i Ali Nazik konusunda ikna etmeye çalışırken söylediği gibi "Kanadıkırık Organizyon gururla sunar: Ali Nazik". Urfalı Bitli Salman (Ali Nazik'in emmisi, Muhsin Bey'in askerlik arkadaşıdır), Ali Nazik'i Muhsin'e göndermiştir; çünkü onu olsa olsa Muhsin Ağası türkücü yapacaktır. Bitli Salman haklıdır aslında. Ali Nazik'i kelimenin tam anlamıyla sanatçı, türkücü, değerli bir adam yapacak biri varsa bu Muhsin Kanadıkırık'tan başkası olamaz. Çünkü Ali Nazik'le Muhsin Kanadıkırık arasında gariplikten, belli bir anlamda saflıktan, temizlikten fazlaca pay almış, kötülüğe bulaşmamış olmanın getirdiği belirgin bir benzerlik vardır. Buradaki benzerliğin, her şeyden önce, "biçimsel" olarak şöyle bir anlamı vardır: Bitli Salman'ın gönderdiği "köylü", yol bilmez iz bilmez, bir tek sıra gecelerinde, "ehbab geceleri"nde türkü söylemeyi bilen Ali Nazik'le, nice Türk Sanat Müziği sanatçısına el vermiş, "kol kanat" germiş olan, o ağızlara pelesenk olmuş kelimelerle söyleyecek olursam, tam bir İstanbul beyefendisi, musikişinas Muhsin Bey



arasındaki ilişkinin kendisi, çok da mümkün bir ilişki değildir. Bununla birlikte aralarında peyderpey ilerleyen, daha doğrusu açığa çıkan şey, son kertede ikisinin de içlerinde barındırdıkları, o engel olmadıkları "güzel ve saf" taraflarına tutunmaktadır. Dolayısıyla sözkonusu "imkânsız ilişki"nin biçimsel anlamı, doğrudan doğruya cari ilişkinin mahiyetine gönderme yapar. Muhsin Bey ile Ali Nazik arasında, normal şartlarda imkânsız olan ilişkiyi mümkün kılan yegâne şart, tam da paylaştıkları bu ortaklıkla ilgilidir.

Normal şartlarda Ali Nazik, köyünden gelmiş fakir bir insan, Muhsin Bey de bir "menajer" olarak görülebilirdi. Bunun gayet "doğal" bir sonucu olarak, "zamanın ruhu"na da uygun bir şekilde, Muhsin Bey'in Ali Nazik'i sömürmesini, Ali Nazik'in ise Muhsin Bey'in sırtından bir yerlere gelmesini beklemek gerekebilirdi. Oysa durum bunun tersidir: Muhsin Bey için Ali Nazik, bütün bir varlığıyla açıldığı,

Muhsin Bey'in Ali Nazik'te gördüğü güzellik ve saflık yani gariplik, aslında kendisinde bulunan gariplikten başka bir şey değildir. İkisinin arasında, normal şartlarda imkânsız olan ilişkiyi mümkün kılan yegâne şey, ikisinin de içlerinde barındırdıkları bu "güzel ve saf" taraflarına tutunmaktadır.

kendisini uğruna adadığı bir anlamı haizdir. O kadar ki, bütün malını mülkünü Ali Nazik'in çıkartacağı kaset için harcamayı, daha önemlisi şerefini, "haysiyetini" ayaklar altına alma pahasına ona adanmayı kendi üzerine bir borç bilmektedir. Muhsin Bey'in Ali Nazik'te gördüğü güzellik ve saflık yani *gariplik*, aslında kendisinde bulunan gariplikten başka bir şey değildir. Ali Nazik, Osman Cavcı'nın kirayı ödememesinden dolayı düştükleri kahve köşesinde Muhsin Bey'e gelip, kendisini türkücü yapmasını istediğinde Muhsin Bey ona kızar ve köyüne dönmesini söyler: "Bak, dün burada otuz yıllık bir müzisyen öldü, pavyonlarda çalışırdı, cebinden kefen parası çıkmadı. Senin gibi binlercesi geliyor her gün. Sonra da pislüğün içinde yok oluyorlar. (...) Hepsi de aynı şeyi istiyorlar, senin gibi. Geri dön." Muhsin Bey'in bu sözü piyasa dediğimiz yırtıcı kuşun bu saf adamı yutmasını istememesinden ileri gelir.

Ali Nazik'in kendisini sırtlayıp hastaneye götürdüğü gecenin sabahında damda söylediği o yanık uzun hava Muhsin Bey'i etkiler. Ali Nazik'in sesini ilk defa o sabah duymuştur. Fikrini değiştirmesinin nedeni, para hırsı, köseyi



dönme arzusu, star avı, piyasa koşulları değil, iki insan arasında açığa çıkan kopmaz bağdır. Karşımızdaki iki kahraman da epeyce yara almıştır. Fakat bu iki insanı birbirine bağlayan, "mağdurluk"ları yani derbederlikleri, yenilmişlikleri, kırgınlıkları değildir. Bu, Muhsin Bey'in hapse düşmesine, Ali Nazik'in "assolist" olarak gazinoya çıkmasına rağmen böyledir. Onları birbirine bağlayan ve filmin sonunda Muhsin Bey'in sevdiği kadın Sevda Hanım ve kızıyla birlikte eski arabasına binip gitmesinin temel nedeni, mağdurluk değil bunun tam karşısında yer alan "gariplik" ve bunun doğrudan sonucu olan mutedil haletiruhiyedir. Bu haletiruhiye ise filmin, hem alttan alta hem de uzak plânda gördüğü, filmi çeşitli noktalardan çeviren "arabesk" ruha karşı alınmış tavırla ilgilidir. "Türkü söyle" der Muhsin Bey Ali Nazik'e, "sizin oraların o güzel türkülerini" ... Buradaki incelik, sözkonusu arabesk eleştirisinin çok daha geniş bir plândan görülmesi, buna karşı (bazı eksiklikleri olsa bile) bir pozisyon önerilmesiyle ilgilidir nihayetinde. Film, bu anlamıyla arabeskin doğru bir ekonomi-politiğini yapar ve arabesk



olanın sadece mağdurlukla ilgili olmadığını, bunun ardında “köşeyi dönme” manevrasının da olduğunu söyler. Bu, arabeskin daha doğru anlaşılmasını ve olan bitenin yerli yerine oturmasını sağlar. Filmin çekildiği 1987 yılından beri memlekette olan bitenler, bize filmin söylediği, resmettiği şeylerin hâlâ nasıl da diri olduğunu bütünüyle gösterir. Bugün, arabeskin hem mağdurluk hâlinin hem de ekonomi-politiğinin çok daha kalıcı, incelmış stratejilerle hayatımıza sirayet ettiğini gördüğümüzde filmin ufkunun ne kadar geniş olduğu anlaşılabilir.

Muhsin Bey, kendi hayatı uğruna, sırf o yara almasın, üzülmesin, şu şehir (artık her tarafımıza yayılmış şu arabesk piyasa) onu yemesin diye çırpındığı Ali Nazik’i ziyaret eder. Ali Nazik, İbrahim Tatlıses’in seslendirdiği “Yorgunum” adlı şarkıyı söylemektedir; asıl yorgun olan, yorgunluğu hak eden Muhsin Bey’in gizli bakışları altında. Ardından kulise, kirin pasın içindeki o yere gelir ve üstünü değiştirip viskisini yudumlar. Muhsin Bey’i karşısında görünce, mahcup bir edayla “Kendimi kurtarmam lâzımdı

Muhsin Bey, arabeskin doğru bir ekonomi-politiğini yapar ve arabesk olanın sadece mağdurlukla ilgili olmadığını, bunun ardında “köşeyi dönme” manevrasının da olduğunu söyler. Bu, arabeskin daha doğru anlaşılmasını ve olan bitenin yerli yerine oturmasını sağlar.

ağam” der. Muhsin Bey’in cevabı gayet basittir: “Kurtardın mı bari?” Ali Nazik’in kendisini kurtarması mümkün değildir ve Muhsin Bey bunu ta başından beri bilmektedir. Kendini kurtarmanın yolu bu değildir; bildiği tam tamına budur. Kendini kurtarmak, bataklıkta bir gül olmayı becerebilmektir. Bunun yolu, köşeyi dönmeye çalışmak yerine piyasanın dışında durmayı becerebilmektedir; yani ahlâklı olmakla ilgilidir.

Çiçekleriyle konuşan Muhsin Bey, Sevda Hanım’a anlatamadığı aşkını onlara söyler. Kibar ve mütebessim bir adamdır Muhsin Bey. Kan kardeşi Şakir’in haksız yere kendisine düşman olmasına ve hayattaki iki dayanağı Sevda Hanım ile Ali Nazik’i elinden almasına ses etmez. Kazandığı iddianın (Ali Nazik’e kaset yaptırma iddiasının) karşılığını bile almadan sessizce olay yerinden uzaklaşır Muhsin Bey. Beyefendiliğin (siz bunu kadirşinaslık, onurluluk, iyilik ve güzellik olarak okuyun) esaslarını tam tamına bilen Muhsin Bey, nesli tükenen Muhsin Bey...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





2001: Uzay Yolu Macerası, Stanley Kubrick, 1968

ÖTEKİLERİN TÜMÜ DÜŞMANIMIZDIR

MEHMET UFUK

“Matrix bir sistemdir Neo. Bizim düşmanımız. Avukatlar, öğretmenler, polisler, marangozlar... Kurtarmak istediğimiz onların zihinleri. Onları kurtarana kadar sistemin bir parçası olarak kalacaklar. Bu yüzden onlar da düşmanlarımız. Bu adamların çoğu sistemden çıkmaya hazır değiller. İçlerinden çoğu sisteme o kadar umutsuzca bağlanmışlar ki

onu korumak için savaşıyorlar. Sistemden çıkarmadığımız herkes potansiyel bir ajan. Matrix'in içinde neredeyse herkes bir ajan. Bizden biri değilsen onlardan birisin.”

Matrix serisinin ilkinde geçen bu sözler aklınızda kalsın. Biz geçmişe dönelim.

Neil Armstrong'un “insan için küçük insanlık için büyük bir adım” cümlesini kurmasına daha bir yıl varken Stanley Kubrick *2001: Bir Uzay Macerası (2001: A Space Odyssey)*'ni çeker. Yıl 1968'dir. Film insan-

sıların su başlarını tutma hikâyesiyle başlar. Kemiği silah olarak kullanabilme becerisini gösteren grup, kendilerini evvelce su başından uzaklaştırmış olan hemcinslerini döve öldüre mevzilerinden sürer. Bu başarıyla böbürlenmiş ekipbaşı kemik gökyüzüne fırlatır. Kemik yeryüzüne evrile çevrile düşerken bir uzay aracına dönüşür. Dünya uzaydan bir su topu gibi görünmekte ve etrafında bir sürü uzay aracı dolanıp durmaktadır. Usta yönetmen on dakika içinde bütün medeniyet tarihini özetleyiverir: İnsanoğlunun bütün tarihi su başını tutmanın tarihidir. Ha kemikle ha uzay aracı ile fark etmez; güçlü olan su başını tutar. Modern zamanlarda ise bunun yolu uzaya hâkim olmaktan geçer. Filmde Ruslar yoktur. *Matrix*'te olduğu gibi insanoğlu ile insan eliyle yapılma ama onun kontrolünden çıkma eğilimi gösteren alet arasındaki mücadeleye odaklanılır. Peki, Ruslar ya da kahrolası Komünistler o zaman diliminde nerededir, ne işle meşguldür? Ruslar, 1957'de Sputnik 1 adlı ilk yapay uyduyu uzaya yollamışlar, 1959'dan başlayarak uzaya Luna 1-2-3 isimli üç uzay aracı göndermişler, 1961'de ilk insanlı uzay uçuşunu Yuri Gagarin'le gerçekleştirmişler, 1963'te ilk kadın kozmonotu uzaya yollamışlardır. 1969'da Luna 15, Ay'a iniş yaparken parçalanmış, 1970'de Luna 16, Ay'a yumuşak iniş yapmıştır. ABD ise ilk insanlı uzay uçuşunu 1962'de gerçekleştirebilmiştir. 1967'de Apollo 1 denemesi facia ile sonuçlanmıştır. Uzay yarışında SSCB'nin arkasında kalan ABD'nin güçlü bir atak yapması gerek-

Kubrick'in 2001: Bir Uzay Macerası filmi insansızların su başlarını tutma hikâyesiyle başlar. Usta yönetmen on dakika içinde bütün medeniyet tarihini özetleyiverir: İnsanoğlunun bütün tarihi su başını tutmanın tarihidir. Ha kemikle ha uzay aracı ile fark etmez; güçlü olan su başını tutar.

tedir. Nihayet 1969'da Apollo 11 ile Ay'a ilk ayak basan ülke olarak uzay yarışında öne geçebilecektir.

Bu arka plânı bildiğinizde Kubrick'in 1968 tarihli filmine bakışınız değişir. Film sadece muhayyel bir bilimkurgu değil, o günün şartlarında, içinde bulunan yarışta, öne geçmenin, psikolojik üstünlük sağlamanın, kamuoyunu hazırlamanın da bir aletidir. Şöyle de diyebiliriz: Bir sanat eserini kemik olarak kullanmakta bir beis yoktur, çünkü modern zamanlarda suyun başını kitle iletişim araçlarının mahirane kullanımı ile de tutabilirsiniz. Filmdeki görsel yetkinlik olağanüstüdür. 2009 yılında sinema ile pek arası olmayan çoğu master, doktora seviyesindeki 8-10 arkadaşına filmi seyrettirmiş ve yapım yılını tahmin etmelerini istemiştin. 1990 yılından daha gerilere giden olmadığını söyleyeyim. 1968'de filmi seyredenler, hiç kuşkusuz bu filmi çekebilecek teknolojiye sahip olanlar Ay'a haydi haydi gideceklerdir diye düşünmüş olsalar gerektir. Ay'a gerçekten gidilip gidilmediği spekülasyonlarına hiç değinmeyip kitle ile-



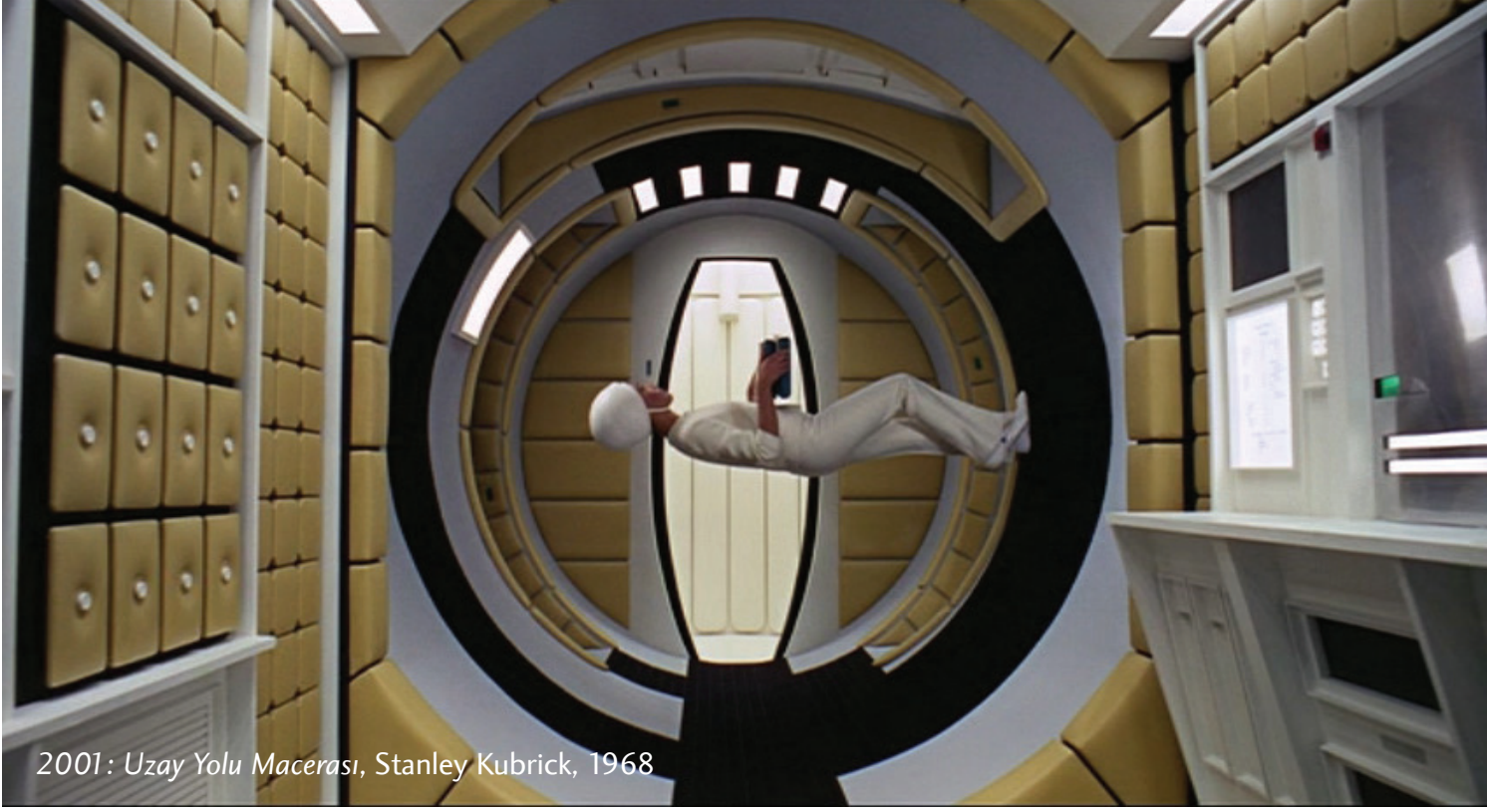
Kızıl Ekim, John McTiernan, 1990

Fukuyama'nın insanın ideolojik anlamda varabileceği son noktaya vardığını, artık başka arayışların olmaması gerektiğini iddia eden tezi, Kubrick'in filminde hemcinsinin kafasını kırdıktan sonra kemiği fırlatıp göğsünü döverek zafer çığırtığı atan insanımsının zafer çığırtığına rahatlıkla benzetilebilir.

tişim araçlarının zoon politikon elinde nasıl vurucu kemikler hâline geldiğine dönelim. Delil isteyenlere 1997 yapımı *Yarın Asla Ölmez (Tomorrow Never Dies)* adlı James Bond filminden bir replik vereyim. Çin ile ABD arasında savaş çıkarmak isteyen medya imparatoru, Pierce Brosnan'a şöyle der: "Bay Bond, kelimeler yeni silahlar, uydular da yeni toplardır. Sezar'ın büyük lejyonları vardı; benim lejyonlarım ise televizyonlar, gazeteler, dergilerdir. Tanrı hariç,

tarih boyunca yeryüzünde hiç kimsenin ulaşamadığı kadar insana ben ulaşır ve onlara hükmederim. Dağ tepesinden vaaz vermekten kolay bir şey yoktur."

Kubrick'in filminin Türkiye'ye gelmesine daha çok varken okuma yazmayı yeni sökmüş bir Anadolu evladı olarak bizler 1968'de Ateştop'un maceralarını Doğan Kardeş'in ön-arka renkli kuşe kâğıda basılmış sayfalarından takip ediyorduk. Daha ne Ruslardan ne Amerikalılardan ne Soğuk Savaş'tan ne de uzay yarışından haberimiz vardı. Ama uzayın derinliklerinde yapılan çatışmalarda Kara Kaptan'a karşı sarı saçlı, mavi gözlü Kaptan Steve'i ve onun kız arkadaşı Venüs'ü tutuyorduk. Steve çok yakışıklı, Venüs çok güzeldi. Kara Kaptan ise çirkin ve kötü kalpliydi; şapkasında nendense kızıl yıldız vardı. Dağ tepesinden verilen vaazlardan bizim de hissemize düşen buydu: Kızıl yıldızlılara düşman olmak, yerlileri topraklarından süren kovboylara hayran olmak. Karadeniz kıyısında bir sahil kasabasında sekiz yaşlarında bir çocuk olarak tarafımı seçmiştim bile. Hakikaten dağ tepesinde verilen vaazlar çok etkili oluyordu. Çünkü vaazın vaaz olduğundan kimsenin pek haberi yoktu. Haberi olsaydı ne olurdu sorusu da ayrı bir soru. Doğan Kardeş'in ülkemizde yayın hayatına girme tarihi her ne hikmetse II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği, Soğuk Savaş'ın da başladığı tarih olan 1945'tir. Öyle denk gelmiş olsa gerektir. George Lucas'ın *Yıldız Savaşları (Star Wars)* serisi Ateştop'un maceralarının yeni versiyonu olarak görülebilir ve Darth Va-



2001: Uzay Yolu Macerası, Stanley Kubrick, 1968

der gücün karanlık yönünü temsil eden yeni Kara Kaptanımızdır. İlk film 1977 tarihli. Filmin sonunda Kara Yıldız adlı düşman gemisi, mistik güçleri olan şövalyeler tarafından alt edilir. 1980’de serinin ikincisi, 1983’de üçüncüsü çekilecektir. 1980, Reagan’ın, yani bir kovboyun ABD başkanı seçildiği tarihtir. Reagan 1988’e kadar başkan olarak kalacaktır. 1979’da İran’da gerçekleşen devrimde sokaklarda İmam Humeyni’nin posterleri taşınırken ABD’de John Wayne’nin posterlerinin taşındığını hatırlayanlar için Reagan’ın seçilmesi sürpriz değildir. 80’li yıllarda Ay’a uzay aracı gönderme yarışması bitmiş, nükleer saldırıları uydu yardımıyla havada vurabilecek lâzer silahlarla donatılmış

uzay kalkanı projesi için çalışmalar başlatılmıştır. Bu projeye verilen isim de “Yıldız Savaşları”dır. Reagan projeyi savunmak için yaptığı bir konuşmasını *Yıldız Savaşları* filmlerinde barışın koruyucuları olarak adlandırılan Jedi Şövalyeleri’nden aldığı ilhamla “Güç bizimledir!” diye bitirir.¹ Tabi kimin kimden ilham aldığı tartışma götürür bir konudur. Serinin 1980 yapımı ikinci filminin ismi *İmparator (The Empire Strikes Back)*’dur. SSCB’ye Reagan’ın taktığı ismin Şer İmparatorluğu olduğunu hatırlatayım.

1. Jean-Michel Valantin, *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington*, Çev. Ömer Faruk Turan, İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılık, 2006, s. 65.



Matrix, Wachowski Kardeşler, 1999

Reagan, iyi ile kötü arasındaki son savaş olan Armageddon'a doğru gidildiğine inanan bir liderdir.² Ama Armageddon'un Ruslarla yapılacağı beklentisi, Sovyet Rusya'nın 1991'de dağılmasıyla suya düşer. Şer İmparatorluğu tehdit algısı yerini Şer Ekseni'ne bırakacaktır.

Peki, Şer İmparatorluğu nasıl yıkılır? Rocky Balboa, serinin dördüncü filminde 1985'de Rus boksör Ivan Drago'yu

2. Jean-Michel Valantin, a.g.e., s. 62.

evire çevire dövecek, eski Vietnam gazi-si John Rambo, serinin üçüncü filminde 1988'de Ivan'ın yoldaşlarının emdikleri sütü Afganistan'da burunlarından getirecektir. Afganlılar Rambo'nun yanında Şer İmparatorluğu'na karşı savaştıkları ve henüz Şer Ekseni'ne kaymadıkları için henüz terörist değil mücahit kategorisindedir.

1990 yapımı *Kızıl Ekim (The Hunt for Red October)*'de ise Kızıl Ekim adını taşıyan nükleer denizaltı ABD'ye iltica eder. Kara Kaptan'ın kızıl yıldızlı şapkası başından düşmüş, kel görünmüştür. *Rocky 4*'te Rus boksör İvan'ı alkışlayan lider olarak izlediğimiz Michail Gorbaçov, 1985'de iktidara gelmiş, uyguladığı perestroika (yeniden yapılanma) ve glasnost (açıklık) politikaları dolayısıyla 1990'da Nobel Barış Ödülü'ne lâyık görülmüş ve ülke 1991 yılında dağılmıştır. Mademki Kızıl Ekim ABD'ye iltica etmiştir, 1991'de Francis Fukuyama hiç sektirmeden "Tarihin Sonu" tezini ortaya atar. Soğuk Savaş bitmiş, ellerindeki aletleri daha vurucu kullanabilmeyi beceren grup, hemcinslerini ezip geçmiştir. Fukuyama'nın insanın ideolojik anlamda varabileceği son noktaya vardığını, artık başka arayışların olmaması gerektiğini iddia eden tezi, Kubrick'in filminde hemcinsinin kafasını kırdıktan sonra kemiği fırlatıp göğsünü döverek zafer çılgılığı atan insanımsının zafer çılgılığına rahatlıkla benzetilebilir. Kemikten uzay kalkanına inanılmaz bir yol alınmış ama Dünya Kupası vesilesi ile tekrar tekrar şahit olduğumuz



Robin Hood Hırsızlar Prensi, Kevin Reynolds, 1991

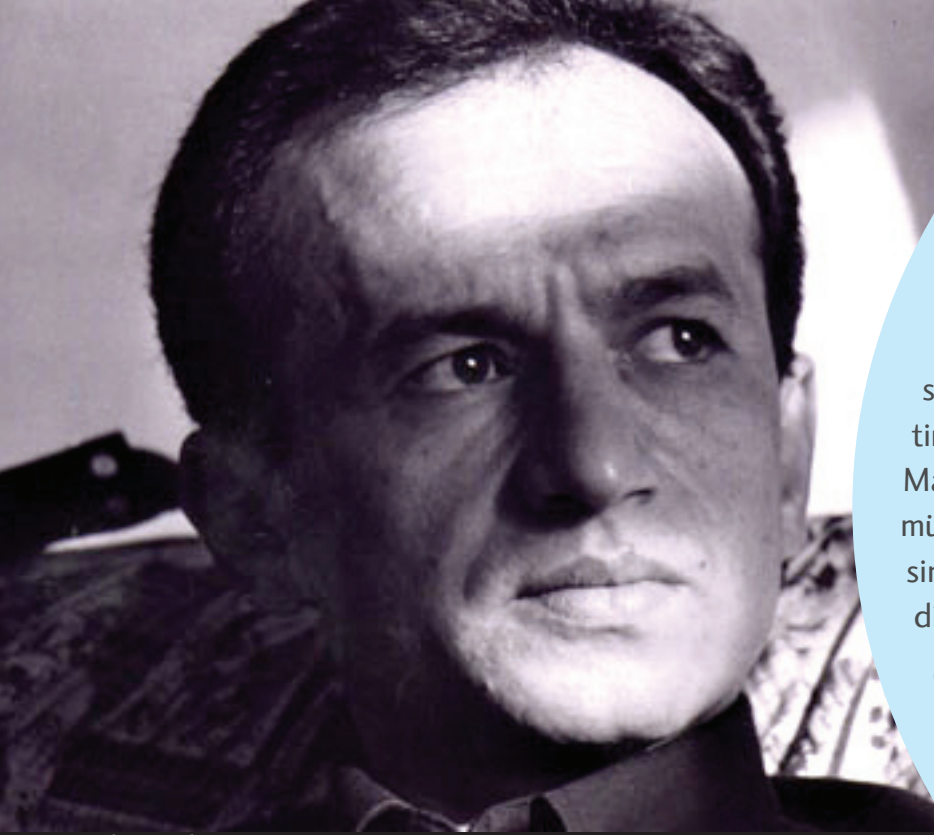
üzere, karşı kaleye atılan her golden sonra yapılan zafer hareketlerinde insanımsıdan bu yana kayda değer bir yol alınamamıştır. Bu gücün karşısında artık kimse duramaz rahatlığı ile 1988'de görevi Reagan'dan alan Başkan Yardımcısı George Bush, Saddam'ın Kuveyt'i işgal etmesi üzerine, yanına İngiltere, Fransa, Suudi Arabistan, Mısır ve Suriye'yi alarak I. Körfez Savaşı'nı başlatır. Yıl yine 1991'dir. 1991 yapımı *Robin Hood Hırsızlar Prensi (Robin Hood: Prince of Thieves)*'nde Kevin Costner'ın, eline-beline-diline hâkim dev cüsseli siyahi bir Müslüman yardımcısı vardır. Kudüs'te sabah vakti ezan okunurken bir el kesme sahnesiyle başlayan filmimizdeki bu cüs-

seli siyahi karakter, hikâyenin asli versiyonunda olmamasına rağmen filme neden dâhil edilmiştir? Siz bu soruyu ve *Matrix* filminden yaptığımız alıntı ile bu sorunun arasında nasıl bir irtibat olduğunu önümüzdeki sayımıza kadar düşünelim, ben de 1991'den 2010'a kadar olan serencamın hikâyesini hazırlamaya çalışayım.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



SADIK YALSIZUÇANLAR



Asık Veysel bir deyişinde

“Hayat filime misaldir/İşler güçler hep sinema” der. 1960’lı yılların ikinci yarısında, Malatya’da idrak ettiğim çocukluğum, daha çok kışlık-yazlık sinema ortamlarında geçti. Babam sinema işletirdi; evimizin arkasındaki bahçeyi yazlık sinema hâline getirmişti: Melekbaba Sineması. Melekbaba Mahallesi’ndeki çok ve geniş odalı, bahçeli, müstakil evimizi unutamıyorum. Akşamları sinemada gazoz, ayçiçeği satar, yer gösterirdim.

O yıllarda gerek yerli gerekse yabancı filmlerin neredeyse tamamını izledim. Sinema izlemenin ne anlama geldiğini bilmiyordum, ama böylesi bir dünyaya gözümü açmıştım.

Sonraları sinema ile rüya arasındaki olgusal ve metafizik ilişkileri araştırırken, bir yerde insanın dramaya

“**HAYAT FİLİME
MİSALDİR**”

neden ihtiyaç duyduğuna ilişkin bir şeyler okudum. Tabi yaşamın bizatihi kendisinin bir oyun oluşu ile sinemanın temsil oluşu arasındaki ilgi de dikkatimi çekmeye başladı.

Temsil, gerçeğin bir örneğini yapmak, kopyasını çıkarmak anlamına geliyor. Shakespeare'in tiyatro sembolizmini hatırlayalım. Yeryüzü sahnedir. İnsanlar oyuncudur. Rejisör, yani İlâhi Oynatıcı, Tanrı'dır. Oyun metni ve replikler, diyaloglar, insanın, dünyanın yazgısıdır, levh-i mahfuzdur, vs. Sinema, bu anlamda, Veysel'in de dediği gibi, hayatın misalidir, yani dünyanın imgesidir. Buradan bakınca, insanın temsillere neden ilgi duyduğunu sormak bile abestir.

Çocukluğumda beyazperdede oynayan gölgelerin gerisinde neler olduğunu, her akşam o ibret perdesinde nasıl bir muazzam dünyanın önümüze açılmış olduğunu düşünür dururdum. Bakışlarım göğe yönelir, gökteki yıldızlarla beyazperdedeki yıldızları bir arada görürdüm. Bunun bir oyun, bir kurgu, bir gösteri olduğunu bile bile, aynı öyküyü seyrediyor olsam da, tekrar tekrar, bıkmaksızın, usanmaksızın seyreder, inanırdım. Öğrencilik yıllarımın geçtiği Ankara'da, 12 Eylül'ün üzerimize bir karabasan gibi çöktüğü günlerde de sinemalara gelen hiçbir filmi kaçırmazdım.

Dramada, beyazperdede, oradan geçen o

gölgelerde, hikâyelerde bir büyü var; beni çeken bir şey... Bu büyü esasen bütün sanat alanlarında var. Ama sinema, mimari, edebiyat, müzik, tiyatro, resim gibi sanat alanlarını da içeriyor ve "çağın ruhu"nu yansıtabiliyor. Tarkovski, "teknolojik bir sanat" olarak niteliyor sinemayı. Sinema... Diğer dillerden daha büyü... Seyri zaten başlı başına bir ritüel...

Bugünlerde özellikle yorulduğumda bazen bütün bir gün, bazen gece boyu kapanıp birkaç film izliyorum. Başka benliklerle kendimi takas etmek, farklı dünyaları seyretmek, farklı âlemlere açılmak, hem çok keyif veriyor hem de çok yararını görüyorum. Bilmiyorum, belki de bakmak, sadece bakmak yeterli olduğu için, tembelliğin de keyfini çıkarmış oluyorum. Sonunda dönüp Veysel'e geliyorum. Gerçekten de "İşler güçler hep sinema!"



Büyük Sinema Kuramları

J. Dudley ANDREW



J. Dudley Andrew'nun ifadesiyle "bizzat kuramcılarını okumanın yerine geçmesi için değil, onların okunması ve genel düzeyde bu kuramların karşılaştırılmasına yardımcı olmak üzere hazırlanan" kitapta, belli başlı kuramcılar, benzeştikleri yönler açısından sınıflandırılmış, sonra da bu sınıflar ya da kamplar arasında bütünsel karşılaştırmalar yapılmaya çalışılmış.

SİNEMANIN BİLİMİNİ YAPMAK: BÜYÜK SİNEMA KURAMLARI

MEHMET ALİ ÖZKAN



ir çiçeği ele almak, renklerini daha yakından “görmek”, ayrıntılarını fark etmek, ille de koklamak, çoğumuzun hoşuna giden, zevkli bir deneyimken çiçekler konusundaki “bilimsel bilgi” bize çok da keyifli gelmeyebilir. Goethe’nin

deyişiyle “kuram kül rengi, hayat ağacı ise yemyeşil”dir çünkü. Ancak bu bilgi tıpkı koku ya da renk boyutu gibi, “çiçeğe dair tefekkür boyutu”yla bu deneyime eklenemez ve çiçekten alacağımız zevki farklı, üstün kılan bir unsura dönüşebilir.

Sinema öğrencilerinin ya da bir kısım seyircilerin de başlangıçta filmleri büyük bir keyifle, “içine girerek” izlediklerine, ancak seyrettikleri filmler çoğaldıkça ve/veya bu konuda okumalar yapmaya başladıkça artık eskisi kadar “keyif” alamadıklarına dair şizlanmalarına şahit olmuşuzdur (ya da bu durumu bizzat yaşamışızdır). Bu kaybı oluşturan şey, film diline, estetiğine, arka plânına dair bilgiler ve bunları kavrama konusunda gittikçe artan yetkinliğimizdir. Öte yandan,

Kitap bir “giriş” olarak elbette alanında önemli bir eser. Ancak, fenomenolojik kurama az yer verilmesi, feminist film kuramına, psikanalitik çözümlere neredeyse hiç değinilmemesi, auteur kuramına ise sadece ara sıra göndermelerde bulunulması, kitabın eksikleri arasında.

çiçek konusunda söylediklerimiz burada da geçerlidir: Bu bilgiler, eğer iyi özümseilir ve kullanılırsa film deneyimimizi gerçekten daha da bilinçli ve rafine kılan bir araç olabilir.

J. Dudley Andrew'un *Büyük Sinema Kuramları* adlı klâsiği de böylesi bir bilinci sağlamaya aday kitaplardan. Daha önce başka bir yayınevinin bastığı kitap, bu kez Zahit Atam'ın tam metin çevirisiyle Doruk Yayıncılık tarafından yayımlanmış. Yazarının ifadesiyle “bizzat kuramcıları okumanın yerine geçmesi için değil, onların okunması ve genel düzeyde bu kuramların karşılaştırılmasına yardımcı olmak üzere hazırlanan” kitapta, belli başlı kuramcılar, benzeştikleri yönler açısından sınıflandırılmış, sonra da bu sınıflar ya da kamplar arasında bütünsel karşılaştırmalar yapılmaya çalışılmış.

Kitabın giriş bölümü “Sinema kuramı nedir?” sorusuyla açılıyor ve bu kuramların “bilimin bir başka kulvarı” olduğu, “sinemanın kapasitesi üzerine şematik bir kav-

ramlaştırmayı formüle etmeyi” amaçladığı belirtiliyor. Bu arada eleştirinin de “uygulamalı sinema ya da film kuramı” olarak adlandırılabilceği söyleniyor.

Kitap, yayımlandığı yetmişli yıllara kadar mevcut olan başlıca teori ve teorisyenleri, “Kuramcıya göre filmin temel maddesi nedir?”, “Hangi işlemler ve süreçler bu materyali kendi içinde taşıdıklarının ötesindeki bir şeye dönüştürür?”, “Materyalin daha aşkın-üstün hale getirilmesinin varsaydığı en önemli formlar (biçimler) nelerdir?”, “Yaşantımız içinde bütün bu süreçlerin, işlemlerin sahip olduğu değer nedir?” gibi dört temel soru etrafında kategorize ederek üç ana başlık altında sunuyor.

Kitabın ilk bölümünde biçimci kuramcılar ve eserleri işleniyor. Biçimci teori geleneği, sinemanın düşünüş şeklini çözümleyen ilk kuramcı olan Hugo Munsterberg'le başlatılıyor. Ardından “somutla ilişkimizi engelleyen ya da geciktiren sinemanın, temsil ile biçim bozunumu arasındaki gerilimin ürünü olduğu”nu söyleyen Rudolf Arnheim ele alınıyor. Bu cenahtaki en önemli isim tabii ki Sergey Ayzenştayn. Seyircinin zihninde istediği etkiyi oluşturmanın bir yolu olarak tüm biçimsel unsurları ve montajı, yönetmenliğinin, dolayısıyla da kuramsal çalışmalarının temeline oturtan Ayzenştayn'ın ardından biçimcilik geleneğinin tarihsel gelişimi vurgulanarak Rus biçimciliği üzerinde duruluyor ve 1960'tan itibaren formalizmin yeniden yükselişe geçtiğine dikkat çekiliyor. Bölüm, “Bir malzemenin ruhu ve

yasası en mükemmel şekilde bir sanat eserinin biçimlerinde yansır, hammaddesinde değil” diyen Béla Balázs’a dair bir inceleme ile son buluyor.

Kitabın ikinci bölümü gerçekçi film kuramına odaklanıyor. Gerçekçi film kuramının sanatın toplumsal işleviyle yakın ilişki içinde olduğuna vurgu yapılan bu bölümdeki ilk kuramcı *Theory of Film* adlı ünlü kitabın yazarı Siegfried Kracauer, sanatı biçim ve içerik arasındaki bir savaşa indiriyor ve sinemada savaşı içeriğin kazandığına inanıyor. Gerçekçi gelenekteki ikinci isim bu geleneğin en önemli ismi sayılabilecek André Bazin. Sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlayan Bazin, bir filmin taşıdığı ilk estetik duygunun, gerçek nesnelere izini süren imgenin çıplak gücünden meydana geldiğini savunuyor.

Çağdaş Fransız film kuramlarına ayrılan üçüncü bölümde Bazin ile biçimci kuram arasında bir sentez için çabalayan Jean Mitry’nin ve sinemayla göstergebilimi (semiyotik) bir araya getiren Christian Metz’in kuramları inceleniyor. Edgar Morin, Henri Agel, Amédée Ayfre ve Roger Munier gibi isimlere de kısaca değinildikten sonra, bu isimlerin Amerika’daki kimi kuramsal çalışmaları da etkilediği belirtiliyor.

Kitabın sonundaki kısa bir bölüm de fenomenolojik yaklaşıma ayrılmış. “Fenomenoloji Savaşı” adı verilen bu bölümde, Amédée Ayfre ve Henri Agel, başat kuramcılar olarak ele alınırken, Merleau-Ponty’ye de sıkça göndermede bulunuluyor. Sanata

birincil, kurama ise ikincil bir önem atfeden fenomenolojik bakış açısının sinemada şirselliği de dert edindiğini görüyoruz. Bu bölümde Ayfre, filmleri “yönetmenin iktidarına hizmet eden (propagandacı), seyirciye yaranma derdinde olan (pornografik) ve yeryüzüyle diyalog içinde yönetmenle izleyiciyi birbirine bağlayan, statüden bağımsızlaştıran (otantik)” olmak üzere üçlü bir tasnife tâbi tutmamızı öneriyor.

Kitap bir “giriş” olarak elbette alanında önemli bir eser. Ancak, fenomenolojik kurama az yer verilmesi, feminist film kuramına, psikanalitik çözümlere neredeyse hiç değinilmemesi, auteur kuramına ise sadece ara sıra göndermelerde bulunulması, kitabın eksikleri arasında. Ayrıca, ele alınan felsefi ve sanatsal akım ve kavramlar konusunda da bir giriş kitabının gerektirdiği örnekleri ve açıklamaları içermemesi, örneğin bir semiyotiği, dışavurumu, yapısalcılığı, fenomenolojiyi okuyucunun önceden bildiğini varsayan bir üslûpla yazılması da kitabın menfi yanlarından. Zahit Atam’ın böylesi yoğun ve ağır bir kitabı çevirerek büyük bir özveri sergilediği aşikârken, redaksiyon ve edisyondaki zaaflarıyla yayınevinin üstüne düşeni yerine getiremediği görülüyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





PERSONA: ALNI AÇIK BİR MUAMMA

ESRA KARTAL

Ingmar Bergman'ın *Persona* adlı filmi birçok sinema eleştirmenine göre yönetmenin başyapıtı sayılır. 1966 yapımı siyah-beyaz, İsveççe film, yalın görünümü altında sahip olduğu çokkatmanlı yapısıyla dikkat çeker. *Persona*'da karşımıza birbirine zıt iki kadın karakter çıkar: Otuzlarındaki oyuncu Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) ile yirmi beş yaşındaki çiçeği burnunda hemşire Alma (Bibi Andersson). Sanatçı Elisabeth Vogler sahnede *Elektra*'yı oynarken trak gelir. Sahne sessizleşmiş, oyun durmuştur. O "an"dan

itibaren Elisabeth için derin bir susku başlar. Fiziki tetkikler bir maraz tespit edemez; sessizliği büyük, ruhsal bir güce delâlet eder. Elisabeth, "apati" teşhisiyle hastaneye yatırılır ve tecrübesiz lâkin "iyi kalpli" hemşire Alma'nın gözetimine bırakılır. Çiftçi kızı Alma, evlenip yuva kurmak isteyen, mesleğini seven insanların sahip olduğu güven ve rahatlıkla Elisabeth'e yardım etmek ister. Kendisini bu vaka için yetersiz görse de Elisabeth'e ne olduğunu gerçekten de merak etmektedir. Elisabeth'in doktoru iyi niyetini esirgemeyerek Alma'nın Elisabeth'i iyileştirmesi için yazlık evine gitmelerine izin verir. Film de bu yazlık evde, bu "ara"da başlar.

“Persona” terimi Jung’un teorisinde kolektif bilinçdışının arketiplerinden birini ifade eder. Jung, kişiliğin tümüne *psişe*, psişenin maskesine ise *persona* der. Peki, insan neden “maske” takar? Maske hem korur, hem örter, saklar, gizler, hem de aldatır, kandırır, yanıltır. Persona, sahibine toplumsal roller kazandırır. İnsan, her şeyden önce suretini korumak için maske kullanmak zorundadır. Maskenin iyiliği, kötülüğü bir yana asıl önemli nokta, “maske”leri savurup atınca başımızın göğe ermeyeceği gerçeğidir. İnsanın çıkmazı, maskesinin sureti olduğuna inanmaya başlayıp kontrolün “kendi”nden maskesine geçmesiyle derinleşir. Bu açıdan bakınca, Elisabeth’in maskesizliğe atıf yapan sessizliği de bir maske değil midir? Cevap doktordan gelir: “Başkalarına karşı sen ile yalnızkenki sen arasındaki uçurum! İntihar etmek mi? Hayır! Sen yapmazsın. Ama konuşmayı reddedebilirsin. O zaman en azından yalan söylemezsin. Ya da öyle sanırsın. Ama gerçek inatçıdır. Saklandığın yer su geçirmez değildir. Yaşam dışardan sızar içeri ve tepki vermek zorunda kalırsın. Seni anlıyorum ve takdir ediyorum. Hevesin geçene kadar bu rolü oynaman gerektiğini düşünüyorum. *O gün geldiğinde diğer rollerini bıraktığın gibi, bunu da bırakırsın!*” Yazlık ev, Elisabeth’i hayata döndürme temrinleri ile kadraja girer: İki kadın beraber yemek yapar, denize girer, kırlarda dolaşır. Elisabeth’in dili susarken gözleri konuşmaya devam eder. Hüznü perdeden bize yansıyan Elisabeth’in tersine, Alma hayatı ol-

duğu gibi yaşamaktan yanadır. Daha önce hep dinleyen rolünü üstlenen Alma, büyük bir sanatçının kendisini dinleme lütfundan da cesaret alarak durup dinlenmeden konuşmaya, gitgide en mahrem anılarını ortalığa saçmaya, kendi yaralarını sarmaya başlar. Bu iç döküş, itiraf ve ağlama seansları iki kadını birbirine yaklaştırır. Elisabeth’in konuştuğunu *duyan* Alma’nın deneyimlediği o *düşsel gece* iki kadının birbirlerine “ayna” olacaklarını haber verir. Ayna onları birbirine gösterirken, imgelerini de tersine çevirir. Alma, Elisabeth’in sorunlarını, Elisabeth ise Alma’nın rahatlığını devralır.

Alma, ifşaatlarının sır olarak kalmadığına şahit olunca, hayranlık, yakınlık hevesi yerini çetin duygulara bırakır. Gerçeklik sıçradığı yeni katmandan seslenmeye başlar. Başkasının gözleriyle kendine bakmaya başlayan Alma, *ruh ikizi* kadar yaklaştığı kadının aslında *ruhunun karanlık tarafı* olduğunu itiraf etmek zorunda kalır. İki kadının maskeleri çatlar, oyun yeniden başlar: Haksızlığa uğrama, kullanılıp atılma duygusu, hayal kırıklığı, intikam hissi, can yakma isteği, karşılıksız ilginin hıncı, ilgi açlığı, şiddet, bağlılık ve cınnet eşığı Alma’nın yeni maskeleri olur.

Filmin katmanlı yapısı soyuldukça seyirci, yeni ve karanlık gerçeklerle karşı karşıya kalır. İki kadının (suç) ortaklıklarından biri de rahimlerinin tarihinde gizlidir. Alma yasak bir ilişki sonucu başlayan gebeliğini bedenden kazıtmış; Elisabeth etrafını dolduran insanların “bir kadın olarak her şeye sahipsin, bir anneliğin eksik” yollu akıl vermele-



rine sonunda yenilip “genç ve mutlu anne” rolünü kabul etmiş, lâkin gebe kaldığında kurtulmak istemiş, beceremeyip nefretle bebeğin ölü doğmasını yahut doğar doğmaz ölmesini dilemiş, sonunda çocuğunu sevgisizliğiyle ölüme terk etmiştir.

Alma'nın seyircinin boğazına yumruk gibi oturan tiradını önce Elisabeth'in sonra Alma'nın yüzü eşliğinde dinletir Bergman. İnançlarıyla günahları arasına sıkışmış Alma ile büyüyen kibri yalnızca “hakikat” karşısında sönen Elisabeth *aynı maskenin* içinde erir. Sinema tarihinin unutulmaz sahnelerinden biridir Alma (İspanyolca “ruh/öz”) ile Elisabeth'in (“Tanrı'nın kızı” anlamını da taşır) rezonansı. Filmin afişlerinden birinde de görülen bu *tek yüzleşme*, Tanrı'nın kızı ile “ruh”un hakikatler aracılığıyla birleşmesine atıf yapar.

Bergman'ın film boyunca önümüze çıkar-

dığı meçhuller ve sorular her defasında bizi en başa döndürür. Açılıştaki ekrana sır bırakan, terk edilmiş cılız erkek çocuğunun, büyük ihtimalle Elisabeth'in oğlu ya da Alma'nın aldırıldığı çocuk olduğunu düşünürüz. Oysa çocuk bulanık bir silüetin üzerinde ellerini oksarcasına gezdirirken resim, bir Alma bir Elisabeth olarak görülür. Resmin değişmesiyle ortaya çıkan belirsizlik, çocuğun kim olduğu sorusunu cevapsız bırakır. Bu belirsizlikler ve soru işaretleri seyirciyi huzursuz bırakırken filmi de tekinsiz kılar. Filmi izlerken daha birçok görüntü ve soru düşer zihnimize. Ama en çarpıcısı Alma'nın “alını”dır belki de.

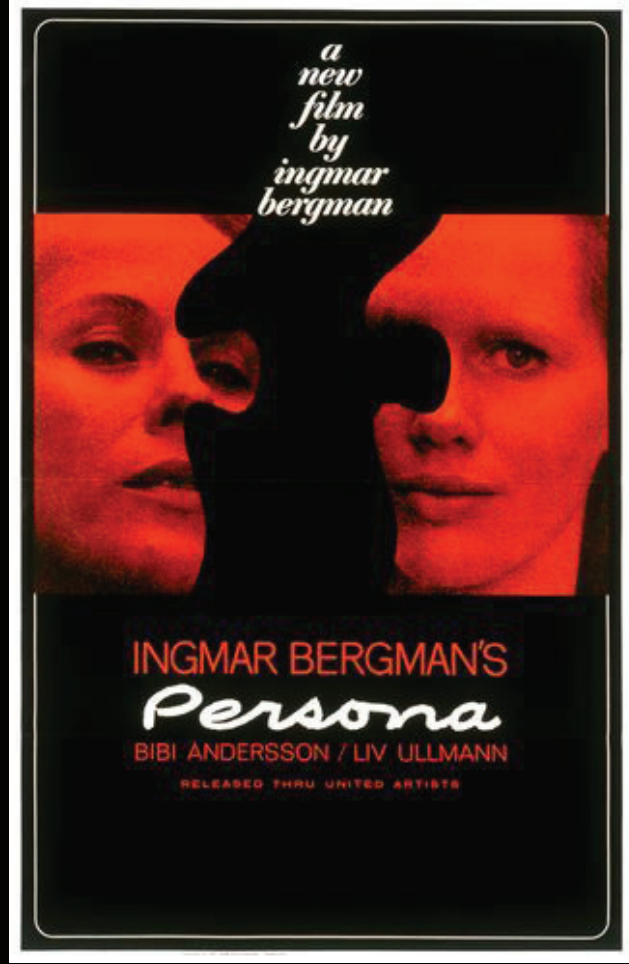
Elisabeth Alma'nın saçlarını geriye atarak alnını açmakla ne yapmak ister?

Filmde iki yerde, istem dışı olarak sessizliğini bozar Elisabeth. İlkinde gözü dönen Alma, tenceredeki kaynar suyla onu tehdit ettiğinde bir çığlık atar: “Hayır, yakma canımı!” Diğerinde, yeniden döndükleri hastane yatağında Alma'nın zoruyla yılgın bir “hiç” çıkar ağzından. Yakınlık kurmak ve varlığı meydana çıkarmak için kullanılan dil, *Persona*'da ters bir işlev kazanır. Elisabeth ancak tehlikeye düştüğünde ve yokluğu ifade etmek istediğinde dili kullanır. Yakın çekim plânlar, karanlık ve sessizlikle yaratılan Bergman atmosferinin büyüüsü; filmin başında hızla zihnimize sıçrayan kurban, stigmata, örümcek, morg, sessiz film karelerinden oluşan kolaj; Elisabeth'in TV'de izlediği Vietnam'daki insanlık trajedisini protesto için benzin dökerek kendini yakan Budist rahip; Nazi esir kampından kaçmaya

çalışan insanların hâlâ taptaze olan telâşlarını gösteren fotoğraf gibi sinemasal öğeler Bergman'dan sonraki yönetmenler için de velût bir ilham kaynağı olur.

Persona'da iki kadının izini birlikte sürmek gerektiği gibi, *Persona*'nın izini de yönetmenin bu filmden üç yıl önce çektiği *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) ile birlikte sürmek isabetli olur. *Sessizlik*'te anlam dünyasını yine "iki kadın"dan yola çıkarak kurmaya çalışır Bergman. Film, insanın her duruma müsait yanını temsil eden Anna ile aklın ve prensiplerinin kontrolüne indirgenmiş yanını temsil eden Ester arasındaki dostluk ve nefreti anlatır. Fonda iletişim-sizliğin kulak yırtan sessizliği ve dili bilinmeyen yabancı bir mekân uzar gider. Amerikalı yönetmen David Lynch de iki kadının ilişkisini anlattığı *Mulholland Çıkması* (*Mulholland Dr.*, 2001)'nı yazarken Bergman'ın bu iki filminden, özellikle de *Persona*'dan etkilenmiştir.

Persona modern öznenin bulanıklığı ve çok kutuplu karakteri üzerine çekilmiş en iyi filmlerden biridir. Filmi seyretmeyenlere haksızlık etmemek için sonunu anlatamamak da şu kadarını söylemek mümkün: Maskeler vazgeçilmezdir. Vazgeçilmez olsa da insanın en tehlikeli maskesi, "kendi"nden korunmak, kaçmak için taktığı maskedir. Bergman *Büyülü Fener* adlı kitabında "gerçekle düş arasında hiç engellenmeden gidip geldiği" filmleri arasında zikreder *Persona*'yı. Bergman ölümün nefesini hissettiği bir ameliyattan sonraki hastane günlerinde iki



kadına rastlar. Filmdeki gibi ellerini kıyaslayan kadınlardan birinin kendisi gibi dilsiz olduğunu anlar, diğeri ise yine kendisi gibi konuşkan, işgüzar ve ilgilidir. "İnsanın kendisine benimsettiği yalnızlığa katlanması güç değildir" diyen Bergman, *Persona*'da "benimsenmiş" bir yalnızlığı değil ama birbirine yaklaşılmaya çalışan iki kişi arasındaki aşılmaz uçurumu dile getirir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



HAYALPERDESİ

Sayı 18 Mayıs-Haziran 2010

**KAMERA,
MOTOR!**

ŞİDDET!

➤ Elia Süleyman'ın
Çağrışım Sineması

➤ Semih Kaplanoğlu:
"Sinemayı Görüntüye
Hapsetmemek Gerek"

➤ İlk Ansiklopedim: Sinema
Giovanni Scognamiglio

➤ Çağrışım Sineması
Elia Süleyman'ın

➤ Hapsetmemek gerek,
sinemayı görüntüye
Semih Kaplanoğlu:

➤ İlk Ansiklopedim: Sinema
Giovanni Scognamiglio

**MOTOR!
KAMERA!**

ŞİDDET!

Hayal Perdesi hakkındaki değerlendirmeleriniz,
yorumlarınız için iletişim adresimiz:
hayalperdesi@hayalperdesi.net