

HAYALPERDESİ

Sayı: 14 Ocak-Şubat 2010

TÜRK SİNEMASININ

2009

VİZYONU

Ayşe Şasa
ile söyleşi

**Türk Sinemasında
Teorinin Milâdı:**
Halit Refiğ

**Dilini Arayan
Kürt Sineması**

HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 14, Ocak-Şubat 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

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Katkıda Bulunanlar

Ali Aslan, Ali Balcı, Asuman Suner, Ayşenur Gönen, Baki Uğur Kart, Barış Saydam, Celil Civan, Enes Özel, Faysal Soysal, Fuat Er, Hanife Gümüş, Mehmet Ufuk, Nevin Tekne-
ci, Nezih Erdoğan, Salih Pulcu, Tarık Tufan, Uğur Vardan, Ümit Aksoy, Zahit Atam.

**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

Hayal Perdesi Türk Sinemasının Nabzını Yokluyor

2009 itibariyle sinemayla bağımız o raddeye vardı ki handiyse pelikül günlükle yer değiştirdi; her yer plâto, herkes yönetmen bir bakıma. Bugünlerde tabir yerindeyse Türk sinemasının kanı kaynıyor. Acaba bu hareketlilik Türk sinemasının bir endüstri olarak konumlanmasını sağlayacak mı? Yıl boyunca perdeyi aşındıran imgeler, seyirciyi nasıl bir durumla başbaşa bıraktı? 2009'dan geriye zihnimizde kavramsal düzeyde ne kaldı? Bu soruları çoğaltmak mümkün... Sinema kulvarındaki bu hareketliliğin tesirlerini gözlemek adına dosya konumuzu "Türk Sinemasının 2009 Vizyonu" olarak belirledik. İhsan Kabil ve Uğur Vardan'ın iki farklı perspektiften 2009 vizyonunu değerlendirdikleri yazılarıyla birlikte dosyanın film eleştirisine yeni bir renk taşıyan diğer çalışmaları da dikkat çekici.

2009'da vizyon bulan yetmiş filmle Türk sinema sektörüne pek çok yeni isim katılırken birçok isim de aramızdan ayrıldı. Bu isimlerden bazılarını sayfalarımıza taşırken *Sürü* ve *Düşman* filmleriyle hatırladığımız yönetmen Zeki Ökten'le birlikte *Çizme* ve *Deli Yürek* çalışmalarıyla tanınan senarist Ömer Lüfti Mete'yi de buradan rahmetle anıyoruz.

Amatör bir heyecandan profesyonel bir çabaya, "fanzin"den "e-dergi"ye yolculuğumuzun siz okuyucularımızdaki yankılarını duy-
mak bizleri zenginleştirecektir. Ahmet Uluçay Sineması'na odaklandığımız Mart-Nisan 2010 tarihli 15. sayımızda buluşmak dileğiyle...

“HAYAL PERDESİ” HAKKINDA

Hayal Perdesi Sinema Topluluğu İhsan Kabil’le gerçekleştirdiği atölye çalışmalarına Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi bünyesinde 2003’te başlar. Film gösterimleri, seminerler, film okumaları, (yönetmenlerle) sinema sohbetleri, senaryo, kısa film çalışmaları ve Mecid Mecidi, Aida Begiç gibi yönetmenlerle gerçekleştirilen atölyelerle geçen pek çok yılı geride bırakan ekip, ders notlarını birleştirerek başladığı on üç sayılık sinema fanzini yolculuğunu (2003-2009) profesyonel bir mecraya taşıyor. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi* Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren okuyucularıyla iki ayda bir e-dergi formatında www.hayalperdesi.net adresinde buluşacak. Film eleştirisine yeni bir soluk getiren dergi, si-

nema yazını kulvarında mütevazı bir adım atmayı ve bu adımların yankılarını izlemeyi hedefliyor.

Hayal Perdesi Dosya, Söyleşi, 1 Yönetmen 3 Film ve Festival Günlüğü köşelerinin dışında iki aylık dönemden göze çarpan filmleri Vizyon’da, sinema

üzerine düşünceleri Perspektif’te, kısa film dünyasını Kısa-ca’da, yaşadığımız dünyanın gerçekliğini Belgesel Odası’nda bir incelemeye tâbi tutuyor. Eskimeyen Filmler’de klâsiklerle bağını sıkılaştırırken Açık Alan’da her sayıda farklı içeriklere ev sahipliği yapıyor. Beyaz Ayar’ında vizyondan geçmiş filmlerin es geçilen ara renklerinin peşine düşülürken Hayal-et sayfalarında mizahi bir üslûpla geçmişin hayaletleriyle cedelleşiliyor. “Neden Film Seyrediyoruz?” köşesi ise her sayıda farklı bir isme ayrılıyor. Kitaplık’ta sinemacının kütüphanesini zenginleştirecek nitelikli çalışmalara yer verilirken Hayal Postası’nda okuyuculardan gelen film yorumları değerlendiriliyor.





22

DOSYA**Türk Sinemasının
2009 Vizyonu**

Dosyada bu ay 2009 yılı itibariyle oldukça hareketli bir sezonu geride bırakan Türk sineması, seyirci, sektör, sanat, politika ilişkisi üzerinden dünü, bugünü ve yarınıyla masaya yatırılıyor.

74

1 YÖNETMEN 3 FİLM**Halit Refiğ**

11 Ekim 2009 tarihinde kaybettiğimiz Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları*, *Haremde Dört Kadın*, *Teyzem* filmleri ve teorisini kurduğu *Ulusal Sinema* düşüncesi üzerinden yürüttüğü kalem savaşıyla *1 Yönetmen 3 Film* sayfalarımızda...

**02 HAYAL PERDESİ'NDEN****VİZYON****06** *Zamanın Tozu: Artık Zaman*-**Fuat Er****10** *Kapitalizm: Bir Amerikan Rüyası*-**Enes Özel****16** *Apolitik/Depolitize Gençlik Miti: Bornova Bornova*-**Hanife Gümüş****DOSYA****22** Türk Sinemasının 2009 Vizyonu**24** 2009'da Türk Sinemasına Bir Bakış
İhsan Kabil**30** 2009'un Seyir Defteri-**Uğur Vardan****36** Gişenin Vicdanı Bize Ne Söyler?-**Ayşe Pay****42** Bastırılanın Gölgesi-**Celil Civan****48** Dünden Sonra Yarından Önce Politik Ol(a)mayan Sinema-**Ümit Aksoy****54** Türk Sinema Sektörünün Nicelikle İmtihanı-**Betül Demirel****60** PANEL: Türk Sineması Nereye?**PERSPEKTİF****68** Sanat Filmlerinin Mekânı Olarak Festivaller
Faysal Soysal**1 YÖNETMEN 3 FİLM****74** Türk Sinemasında Teorinin Milâdı:
Halit Refiğ-**Baki Uğur Kart****SÖYLEŞİ****80** **AYŞE ŞASA:** "Sahih Şeyler Yapmak İçin Yalnızlığı Göze Almak Lâzım"-**Tuba Deniz**

**80****SÖYLEŞİ****Ayşe Şasa**

Son yıllarda sektördeki hareketliliğin akla getirdiği “Acaba Türk sineması Yeşilçam’a geri mi dönüyor?” sorusuyla bir Yeşilçam duayeninin, Ayşe Şasa’nın kapısını çaldık. Senarist Şasa, Türk sinemasının şekillenışı ve istikametine dair önemli tespitlerde bulundu.

**88****FESTİVAL GÜNLÜĞÜ****Dilini Arayan Kürt Sineması**

4-13 Aralık 2009 aralığında Diyarbakır’da düzenlenen *Uluslararası Kürt Sineması Konferansı* izlenimlerini Mustafa Emin Büyükoşkun *Festival Günlüğü*’nde paylaşıyor.

**108****AÇIK ALAN****Yücel Çakmaklı**

23 Ağustos 2009 tarihinde aramızdan ayrılan Millî Sinema’nın kurucularından Yücel Çakmaklı, sinema serüveni üzerine kendisiyle 2004’te yaptığımız söyleşiyle *Açık Alan*’da.

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

88 Dilini Arayan Kürt Sineması
Mustafa Emin Büyükoşkun

KISA-ÇA

94 Düşlerin Optik Hâli:
Ahmet Uluçay Kısaları-**Mücahid Eker**

BELGESEL ODASI

100 “Büyükler”e Sinemasal Bir Vicdan
Dersi: *İki Dil Bir Bavul*-**Ayşenur Gönen**

ESKİMEYEN FİLMLER

104 *Hosgörüsüzlük*-**Barış Saydam**

AÇIK ALAN

108 YÜCEL ÇAKMAKLI: “Bugün Sinemada Özüyle, Biçimiyle Yeni Şeyler Söylemek Lâzım.”

HAYAL-ET

116 80’ler Melankolisi-**Nevin Tekneci**

BEYAZ AYARI

120 Fantastik Filmler, Fantastik Gerçekler
Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

126 Yaşamak Film İcabı-**Tarık Tufan**

KİTAPLIK

130 “Hayalet Ev”den Gelen Sesler-**Murat Pay**

HAYAL POSTASI

134 *Avatar*: Anti-Kapitalist Bir Dünya Tasavvuru-**Ali Balcı**

138 Avrupa’nın Krizi: *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*-**Ali Aslan**

ZAMANIN TOZU: ARTIK ZAMAN

FUAT ER

Acıları, yenilgileri, travmalarıyla bir yüzyılın sinemasıdır Angelopoulos'un ki. *Zaman'ın Tozu*, yönetmenin kendi kişisel tarihiyle içiçe, kıtalar ve diller arasında dolaşan Eleni'nin hayat hikâyesiyle sarmalanan, 20. yüzyıla ilişkin şair elinden çıkma bir tarih anlatısı olan üçlemenin ikinci ayağı.

Theodoros Angelopoulos, 1998 Cannes Film Festivali'ndeki konuşmasında "Gün geçtikçe kariyerlerinin sonuna yaklaşan bir nesle aidim." diyordu. *Zaman'ın Tozu* olumlu ve olumsuz anlamlarıyla bu sözü doğrulayan bir yapıt.

Biliniyor: Angelopoulos'un filmleri her zaman bir sonu, beklenmeyen bir sonun düş kırıklıklarını anlatır. Tren garları, sirenler, gemiler, otobüsler, sınırlar, arka sokaklar, yalnızlar, evsizler, yurtsuzlar, kimliksizlerin sinemasıdır bu. Acıları, yenilgileri, travmalarıyla bir yüzyılın sineması...

Zaman'ın Tozu, yönetmenin kendi kişisel tarihiyle içiçe, kıtalar ve diller arasında dolaşan Eleni'nin hayat hikâyesiyle sarmalanan, 20. yüzyıla ilişkin şair elinden çıkma bir tarih anlatısı olan üçlemenin ikinci ayağı. Angelopoulos, *Zaman'ın Tozu*'nda sınır mağdurlarını sınırları aşarak anlatıyor. Filmin çekimleri Berlin'den Roma'ya, Yunanistan'dan Kazakistan'a uzanıyor. Mekândaki bu yolculuğa zamanda/tarihte bir yolculuk da eşlik ediyor. Üçlemenin ilk filmi *Ağlayan Çayır*'da iki oğlunu Yunanistan'daki iç savaş sırasında kaybeden Eleni'nin acılı sayıklamalarında değip geçtiği dönemin önemli olaylarına temas, *Zaman'ın Tozu*'nda da kendine yer buluyor. Film, Stalin'in ölümü, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 11 Eylül gibi olaylara Eleni'nin, oğul yönetmen A.'nın ve torun Eleni'nin yaralarına eğilerek temas ediyor.

Bilinç ve Dil

Ağlayan Çayır'da "Sürgündeyim... Mülteciyim ve her yerden sürüldüm." diye kesik kesik süren Eleni'nin sayıklamalarından yansıyan dil, *Zaman'ın Tozu*'nda da devam ediyor. Eleni'nin bir bilinç kaybı sırasında dile gelen sayıklamaları Angelopoulos sinemasında şairane bir edayla yer buluyor. Angelopoulos, Deleuze'ün "Plan, bilinçtir..." sözünü doğrularcasına tanıdık plân-sekanslarıyla, eşsiz tablo-plânlarıyla saf bir bilinç sunuyor. Yine de *Zaman'ın Tozu*'nda *Ağlayan Çayır* veya diğer filmlerine kıyasla bu tavırdan kısmen taviz verildiği söylenebilir. Stalin heykellerinin toplandığı mekânda süzülen, Stalin'in ölüm haberinin verildiği meydandaki sessizliği resmeden, Eleni'nin sürgününde metal merdivenlerin mülteci zikzaklarındaki ağırlığı, ağrıyı kaydeden kamera, mutlaka Angelopoulos mührünü taşıyor; ama toplamda yeterli olmuyor ve bir noksanı işaret ediyor. Belki Angelopoulos bilinçteki kaymayı, tarzındaki/dilindeki bir dağılma olarak vermeye çalışıyor. Belki Angelopoulos Eleni'nin (kimliğin, babanın, annenin, yurdun) bilinç kaybını anlatan bilincin dahi kaybolmakta olduğunu vurguluyor.

Angelopoulos'ta dil, hem yurt hem kimlik hem de bilinçti. Bütün o çılgınlıklar, suskunluklar, ıstıraplar aynı dilden, Angeolopoulos'un öz lisanı olan Yunancadan kaynak buluyordu. Oysa *Zaman'ın Tozu* başka bir dille, küreselleşmenin resmî dili İngilizceyle örülüyor ve dil karakterlerin dünyasına tercüman olamıyor.



"Belki"lerle işaretlenen bu kayıp duygusu, sadece biçim sahasına değil, filmdeki konuşma diline de uzanıyor. Angelopoulos, önceki filmlerinde dile özellikle önem veriyordu. Çünkü dil, bütün kayıplardan kaçılan tek sığınak gibiydi: Kaybolan yurdun, kimliğin, bilincin yegâne iziydi. Bu yüzden dil, hem yurt hem kimlik hem de bilinçti. Üstsesin erdem dolu ifadeleri, kıtalar arasında dolaşan mektuplardaki yapayalnız yaralı kelimeler, bütün o çılgınlıklar, suskunluklar, ı-



Irene Jacob'un şahsında Eleni'nin yaşlanmayı bile oynayamaması -titreyememesi, inleyememesi, ağlayamaması- dildeki kaybın tüketici şiddetini beden diline kadar götürmeye olanak tanıyor: Artık oyun yok, acı yok, geçmiş yok, çünkü artık dil yok.

tıraplar aynı dilden, Angeopoloulos'un öz lisanı olan Yunancadan kaynak buluyordu. Oysa *Zaman'ın Tozu* başka bir dille, küreselleşmenin resmî dili İngilizceyle örülüyor. Bu çoğu yerde yapay bir ekleme olarak duruyor. Duygular yerini bulamıyor, dil karakterlerin dünyasına bir türlü tercüman olamıyor.

Belki bu yüzden filmde kimse kimseyi anlamıyor. Ne yönetmen A. kızı Eleni'yi anlıyor, ne Helga yönetmen A.'yı, ne de Eleni, Spyros, Jacob üçlüsü birbirlerini.

Özellikle Eleni'yi canlandıran Irene Jacob'un oyunculuğu da benzer bir yapaylık taşıyor. "Gerçekçi" olmak zorunda mı? Değil. Aksine oyunculuk konusundaki olumsuz eleştirilere rağmen becerilemeyen bir makyaj gibi öne çıkan oyunculuğun çokça olmasa da Angelopoulos'un önceki filmlerinde de yer bulduğu öne sürülebilir. Bu tavır, beyazperdede sunulanın bir anlatı, anlatılanın bir oyun olduğunu hatırlatıyor. Ama daha çok yukarıdaki topyekûn kimlik/dil kaybının bir

uzantısı olarak okumaya kapı aralıyor. Irene Jacob'un şahsında Eleni'nin yaşlanmayı bile *oynayamaması* -titreyememesi, inleyememesi, ağlayamaması- dildeki kaybın tüketici şiddetini beden diline kadar götürmeye olanak tanıyor: Artık oyun yok, acı yok, geçmiş yok, çünkü artık dil yok.

Artık gelecek de yok. Torun Eleni'nin suskunluğu bunun remzi. Film boyunca bütün düşlerin kırıldığı, ideallerin yitirildiği, savaşların kaybedildiği bir neslin yalnız çocuğu Eleni'nin dilinden tek bir cümle düşer: "Ölmek istiyorum." Eleni, *Puslu Manzaralar*'daki varolmayan babalarını arayan çocukların kardeşidir, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'deki Arnavut yetimin kardeşidir. Ama Eleni ütöpik bir özleme yaşlanmayı reddederek evi terk eder, (var-ama-yok) babadan kaçır.

Spyros ve Eleni'nin kavuşması ile Jacob'un bu beraberliğe dâhil olması ise sadece görünürde kalır. Bu kavuşma, aslında bir yerleşememeyi ima ediyor. Ve tabii ki bir sonu... Ölüme yakın hayatlarıyla üçlü, bir devrin sonunun yaklaştığının en önemli işareti. Farkı ve daha kötümser yanıysa Jacob'un intiharı.

Bütün bunlar belki de birer aşırı yorum örneğidir. Belki de *Zaman'ın Tozu* Angelopoulos'un kendi filmlerinin bir parodisinden ibarettir. Yine de değişmeden kalan tek unsur için, bir başka Eleni için film, eşsiz bir eser olmayı hak ediyor: Eleni Karaindrou ve onun benzersiz müziği...



ZAMANIN TOZU

Filmin Orijinal Adı: *I Skoni Tou Hronou- The Dust Of Time*

Yönetmen: Theo Angelopoulos

Senaryo: Theo Angelopoulos, Petros Markaris, Tonino Guerra

Oyuncular: Willem Dafoe, Bruno Ganz, Irène Jacob, Christiane Paul, Michel Piccoli

Müzik: Eleni Karaindrou

Yunanistan/İtalya/Almanya/Fransa/Rusya, 2008, İngilizce, 125 dk., Tiglon

www.dustoftime.com

Vizyon Tarihi: 04.12.2009



KAPİTALİZM: BİR AMERİKAN RÜYASI

ENES ÖZEL

Michael Moore Amerikan şov dünyasının bir parçası, baştan aşağı Amerikalı; filmlerini de katıksız Amerikalılara pazarlıyor. Filmlerine yedirdiği bütün zekice (!) numaralar aslında şov işini ne kadar iyi becerdiğini, bu işin kurallarına ne kadar hâkim olduğunu gösteriyor.

Michael Moore'un son belgeseli zekice ve çok şey vaat eden bir isim taşıyor: *Kapitalizm: Bir Aşk Hikâyesi*. Belki de filmi tartışmaya buradan başlamak gerek. Hani "Amerikalı muhalif yönetmen" (bu ifadeyi ısrarla tırnak içine alalım) Michael Moore'a da belgeseline böylesine zekice (belki de fazla zekice) ve gene böylesine davetkâr (belki de fazla davetkâr) bir isim koymak yakışırdı. Michael Moore Amerikan şov dünyasının bir parçası, baştan aşağı Amerikalı; filmlerini de katıksız Amerikalılara pazarlıyor. Film-

lerine yedirdiği bütün zekice (!) numaralar aslında şov işini ne kadar iyi becerdiğini, bu işin kurallarına ne kadar hâkim olduğunu gösteriyor. Bu cümlelerdeki sertlik ve keskinlik, kulağa biraz ürkütücü geliyor olabilir. Ama bu ifadelerle ille de bir dayanak isteniyorsa son belgeseli yeter de artar bile.

Kapitalizm: Bir Aşk Hikâyesi'nin içerik olarak aksayan pek çok yönü var. Bunlara geçmeden önce filmin daha önemli ve daha derinde işleyen yapısal bir probleminden bahsetmek istiyorum. Sinemalarda gösterime girmesiyle bir tür beklenti yaratan bu belgeselin kurgusu ve biçimsel yapısı bir televizyon şovundan farksız; beklenti dedim ama bunun ne belgeselin ismiyle, ne belgeselin yönetmeniyle ne de belgeselin konusuyla bir ilişkisi var. Sadece sinema salonuna girmekle, perdenin karşısına oturmakla insanda ister istemez uyanan bir beklentiden bahsediyorum. Açıkça söylemek gerekirse *Kapitalizm: Bir Aşk Hikâyesi* bizden bu beklentiye tatmin edecek en ufak şeyi esirgiyor. Televizyon şovundan farksız dedim; bunun üzerine biraz daha gitmek lâzım. Baştan aşağı kodlanmış,

belli bir işlev doğrultusunda araçsallaştırılan ve kullanıldığı bağlamlar dolayısıyla son derece yüklü (olumsuz anlamda bir yükten bahsediyorum) bir biçimi kullanmanın riskleri malûm. Belki burada “tarihsel avangard hareketleri”¹nden itibaren farklı sanat disiplinlerinde içerik ve biçim arasındaki diyalektik ilişkinin sorunsallaştırılması akla getirilmeli. Kendi kökenini, olumsal karakterini ve tarihsel konumunu gizleyen, burjuvazinin kendi dünya görüşünü evrensel ve nesnel sıfatlarıyla paketleyip dayatmasına yarayan saydam/taşıyıcı biçime karşı girişilen mücadelenin modern sanat içinde belirleyici bir önemi var. Kabaca söylersek bu mücadele bir açıdan konvansiyonel biçimin



(1) “Burada kullanılan *tarihsel avangard hareketleri* kavramı, öncelikle Dadaizm ile Sürrealizm’in erken dönemine atıfta bulunur; aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde başat hedefleri, burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur.” bk. Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, 2007, 4. Baskı, s. 55.

Belgeselin en can alıcı özelliklerinden biri Moore'un kapitalizme alternatif olarak demokrasiyi önermesi; bu korkunç bir kafa karışıklığı... Hani birinin Moore'a kapitalizm ve demokrasinin birbirinin yerine geçemeyecek şeyler olduğunu anlatması lâzım.

içinde muhalif bir içeriğin ifade edilmesini değil, biçimin bizzat kendisinin yerleşik ve tahakkümcü dizgeye müdahale etmesini zorunlu kılıyor; sonuçta biçim içerikleşiyor.

Kapitalizme Muhalefet mi?

Bugün görüntünün sahip olduğu güç sayesinde, televizyon şovları ve haber bültenleri gerçeğe, hatta hakikate dolaysız ve doğrudan bir sahip oluş vaat ediyor. Bu elbette “Kimin gerçeği?” ve “Hangi hakikat?” sorularını aklımıza getiriyor. Fakat birer seyirci olarak görüntüyle karşı karşıya kaldığımızda bu soruları askıya alıyoruz. Çünkü bu biçim, seyirciyi kapatmak (hem onu görüntüye kapatmak, hem de onun başka algı kanallarını kapatmak) ve onu televizyonun içine doğru çekmek amacıyla bir tür büyü gibi işliyor. Böylece belli niyetler doğrultusunda kodlanmış ve Baudrillard’ın deyişiyle tüketildiği sürece insanları dizgenin bilinçdışı disiplininde terbiye eden bu biçim içinde muhalefet yapmanın imkânlarını sorgulamak bir zorunluluk. Öyle ki burası tam da kapitalizme muhalefet etmeye niyetlenmişken onun işlemesi için gerekli olan kodları yeniden üretmekten kaçınılamayan bir yer olabilir. (Ki bu belgese-



lin tek problemi biçimsel olsa gene iyi, bir de ideolojik çarpıtmayı başka bir düzlemde yeniden üretmesi problemiyle karşı karşıyayız.)

Filmin vurucu olmayı amaçlayan, duygu patlamaları yaratmaya çabalayan, sonuç odaklı biçimsel yapısını görmezden gelsek bile bir o kadar ciddi başka problemler-



le yüzyüze gelmekten kaçınımıyoruz. İster ideoloji tanımları (Marks'tan beri değiştiğini göz önünde bulundurmak lâzım), ister Foucault'nun iktidar çözümlemesi, ister de post-modern kuramlarda değişen mübadele biçimleri doğrultusunda şekil değiştiren kapitalizm çözümlemeleri dolayımında

Moore, eskiden olduğu gibi bugün de kapitalizmin, demokrasi idealiyle, eşitlik, özgürlük gibi kavramlarla kendini meşrulaştırmasını istiyor. Oysa bu, geçmişteki bir yanlışlığı bugünkü yanlışlığa tercih etmekten başka bir anlama gelmiyor. Sonuçta hepimiz biliyoruz ki yanlış, yanıldır.

yaklaşalım Michael Moore'un analizleri ve ulaştığı sonuçlar, son derece bayağı ve yetersiz kalıyor. Belki bir belgeselin bu türden hacimli ve kapsamlı analizlerin altına girmek zorunda olmadığı, sadece kapitalizmin tarihsel bir ânını belgelemekle yetinebileceği gibi bir eleştiri yöneltilebilir. Oysa problem tam olarak burada; yani belgeselde kapitalizm içindeki bir durağın, bir kriz sürecinin parantez içine alınarak, neredeyse tarih dışı bırakılarak "kapitalizm" diye sunulmasında. Sömürü mekanizmalarının sadece kriz ânlarında ortaya çıkıp işlediğini düşünmek ise büyük bir yanlış. Sömürü mekanizmaları yapısal olarak kapitalist sisteme içkin ve onun bir unsuru. Yani bir grup iş adamının kurmaca bir kriz yaratıp halkın vergilerini cebe indirmesine dikkat çekilirse, bu ancak onların bu krizden önce de emek sömürüsüyle şirketlerini ayakta tuttuklarını gizlemeye yarar. Burada dikkat edilmesi gereken mesele (film ısrarla aksine inandırmaya çabalasa da) bu sistem baki kaldıkça içinde rol oynayan aktörlerin önemsiz kalmayı sürdüreceğidir. Michael Moore, belgesel boyunca bizi tam aksi yönde ikna etmeye çalışıyor.



İsrarla şirket yöneticilerine ve onların hükümetteki işbirlikçilerine dikkatimizi çekiyor. Bu anlamda Barack Obama'nın ortaya çıktığı sahne, tam bir katarsis etkisi yaratıyor. Devasa bir kalabalığa konuşan Obama'yı dinledikçe arındığımızı ve kurtuluşumuzun yaklaştığını hissediyoruz (Bu sahneye bugünden bakmak daha bir anlamlı sanki. 1 Aralık'ta Afganistan'a takviye asker göndermeye niyetlenen kişiyle bu filmde bir "Mesih (!)" gibi ortaya çıkan kutsal kişi aynı olsa gerek.) Peki Obama kimi, nasıl kurtaracak? Obama, başında bir kutsallık halesiyle ortaya çıkıyor. Elbette burada ruhani bir kurtuluşun ima edildiğini düşünmek büyük hata olur. Amerikan halkının bütün arzuladı-

ğı iki katlı büyükçe bir ev, dolgun bir maaş, aksamayan bir sağlık sistemi gibi Amerikan rüyasının olmazsa olmaz unsurları. İşte bu nedenle filmin adı bence "Kapitalizm: Bir Amerikan Rüyası" olmalıydı. Çünkü Michael Moore, Amerikan rüyasıyla motive olarak, ona duyduğu bağlılıktan güç alarak muhalefet eden bir yönetmen.

"Amerikan Rüyası" ya da Demokrasi Aşkı

"Amerikan Rüyası"nın başka bir olmazsa olmazı ise elbette demokrasi; bu kelime bugün anlamını yitirdiğimiz kelimelerden oluşan bir sisle kaplı. Buna rağmen özgürlük, eşitlik gibi bir sürü ne idiği belirsiz ke-

lime üzerine yapıştırılınca parlak duruyor. Belgeselin en can alıcı özelliklerinden biri Moore'un kapitalizme alternatif olarak demokrasiyi önermesi; bu korkunç bir kafa karışıklığı... Hani birinin Moore'a kapitalizm ve demokrasinin birbirinin yerine geçemeyecek şeyler olduğunu anlatması lâzım. Kapitalizmin bugün kendini meşrulaştıracak bir kavramsal zemine ihtiyaç duymamasından ürküyor sanıyorum ki Moore. Zizek gibi düşünürlerin de söylediği gibi bugün kapitalizme işlerlik kazandıran ideoloji *siznizm*. Kapitalizm, kendi yarattığı söylemden destek alarak ayakta durmaktan vazgeçeli çok oldu. Artık kendi dışına atıfta bulunmak yerine, kendi üstüne kapanmayı tercih ediyor. Moore'u ürküten de bu akıldışı, kontrolden çıkmış canavarca işleyiş olmalı.

Sonuçta Moore, kapitalizme zamanında onu meşru kılan ama artık ihtiyaç duymadığı söylemi tekrar emanet etme gayretinde. Eskiden olduğu gibi bugün de kapitalizmin, demokrasi idealiyle, eşitlik, özgürlük gibi kavramlarla kendini meşrulaştırmasını istiyor. O kocaman yarığa ufacık bir yama atmak için uğraşıyor. Bir zamanlar olduğu gibi bizi inandırmaya devam edin, en azından inandırmak için çabalayın diye yakınıyor. Bu ise geçmişte sahip olunan bir yanılgıyı, bugün sahip olunan bir yanılgıya tercih etmekten başka bir anlama gelmiyor. Sonuçta hepimiz biliyoruz ki yanılgı, yanılgıdır.



KAPİTALİZM: BİR AŞK HİKÂYESİ

Orijinal Adı: *Capitalism: A Love Story*

Yönetmen: Michael Moore

Senaryo: Michael Moore

Katılanlar: Michael Moore, Thora Birch, William Black, Jimmy Carter, Baron Hill

Müzik: Jeff Gibbs

ABD, 2009, İngilizce, 127 dk., Medyavizyon

www.capitalismalovestory.com

Vizyon Tarihi: 11.12.2009



APOLİTİK/DEPOLİTİZE GENÇLİK MİTİ: BORNOVA BORNOVA

HANİFE GÜMÜŞ

İnan Temelkuran, *Bornova Bornova*'da birbirinin yakınından geçen ama temas edemeyen pasivize gençliğin açmazlarını, umutsuzluklarını, kaybedilmiş itibarlarını dillendirmeye çalışır; küçük bir mahallede köşe başını değil de bakkal önünü mesken edinen erkeklerin dünyasını anlatmaya koyulur.

Ulusların geleceğini oluşturduğu düşünülen gençlik, tarih sahnesinde perdeyi hem açan hem de perdenin üzerine kapandığı siyasal aktörler olmuştur; beklenen rolleri oynamadıklarında üzerlerine çürük domateslerin fırlatıldığı aktörler... Hem ulus devletlerce inşa edilen hem de bu süreçte önemli roller üstlenmesi beklenen, beklentileri karşılamadıklarında ise “terbiye” (!) sürecinden geçirilmesi gereken yetiştirilen “çocukluk”tur gençlik. 20. yüzyıla damgası-

nı vuran ideolojilerden Nazizm, Komünizm, Faşizm (Türkiye özelinde Kemalizm) liderleri, hitabetlerinde gençliğe biçtikleri misyonla ideolojilerinin bayraktarlığını üstlenmelerini beklemiştir. Öyle ki “Zihinlerin eğitilmesi yetmez, bedenlerin de eğitilmesi gerekir.” düşüncesinden hareketle (ya da beden politikalarınca) stadyumlarda bellerini esnetip iki yelpaze sallaması istenen gençlik, idealize edilmekle kalmaz âdetâ mitleştirilir. Oysa memleketi kurtarmaktan “günü kurtarma”ya evrilen 80 sonrası kuşakla büyük kırılma yaşayan “gençlik miti”¹ varlığını sürdürmez. Bu yoksunlukla yeni, bambaşka bir mit üretilir: Apolitik/depolitize/vurdumduymaz gençlik ya da 80 sonrası kuşağı. *Bornova*

Bornova filmiyle yönetmen İnan Temelkuran da 80 sonrası gençliğe örülen bu yeni mitin sınırlarında gezinir. Siyasal arenadan elini eteğini çekmiş, 70’leri romantize eden orta yaşlı solcu tanımlamasına yakışan gafla söylersek “Özal’ın veletleri”nin ahvalini anlatmaya koyulur; 12 Eylül sonrasını işlemesiyle de “12 Eylül”lü filmlerimiz arasından sıyrılır. Son dönem Türk sine-

masında yaygınlaşan, yönetmenlerin doğup büyüdüğü meskenlerde film çekme modasına İnan Temelkuran da uyar ve kamerasını filme adını veren İzmir’in iç kesimlerde kalan semti Bornova’ya çevirir.

Bir Bornova Bornova Hikâyesi

Ayağı sakatlandığı için futbolu bırakmak zorunda kalan Hakan, askerden yeni dönmüştür. Günleri bir yakınının ayarlayacağı taksicilik işini beklemekle geçer. Bu süreçte köşe dibinde tespih çevirenden ziyade bakkal önünde çiğdem çitleyen mahallenin torbacısı psikopat Salih’e takılır. Salih, emek harcamadan kolay yoldan para kazanmaya kafa yoran gençliğin sembolüdür âdetâ.



(1) Demet Lüküslü *Türkiye’de “Gençlik Mitleri”: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği* (İletişim Yayınları, Mayıs 2009, İstanbul) başlıklı çalışmasında gençliğin sadece politik bir kategori içinde değerlendirildiğini tartışırken devlet merkezli düşünen gençlik inşasını da eleştirir.



“İyi aile çocuğu” diye anılan Salih’in ailesinin iyiliği 12 Eylül’den sonra TRT’den atılan solcu babasından ileri gelir. Mahallenin “diplomalı” bakkalının, kimsenin ayağında yokken ailesinin Salih’e “Adidas” ayakkabı aldığından bahsedişleriyle de ailenin iyiliği bir kez daha vurgulanır. Filmde üniversiteye girme beklentisini yitirmiş düz liseli Özlem, cinselliğini tabulaştırmadan (!) rahatça yaşayan ama erkek arkadaşınca yeterince sahiplenilmeyen küçük kadınları temsil eder. Salih’in çocukluk arkadaşı Murat ise felsefe bölümünde doktora öğrencisidir; geçimini gazetelerin üçüncü sayfalarından ilham alarak yazdığı erotik fantezilerle sağlar. Bir gün Murat, Hakan’a Salih’den duyduğu bir fanteziyi anlatır. Bu fantezide Hakan’ın “hasta olduğu” ve evlenmeyi düşündüğü Özlem de vardır. Hakan, o güne kadar hiç konuşa-

madığı Özlem’den fantezinin gerçeğini öğrenmeye çalışır. Böylece üçüncü sayfadan aparma fantezi, adım adım gerçeğe, üçüncü sayfada yerini alacak büyük puntolu bir habere dönüşmeye başlar.

Bir önceki filmi *Made in Europe*’da Avrupa’da yaşayan göçmen erkeklerin hikâyesini anlatan Temelkuran, *Bornova Bornova*’da birbirinin yakınından geçen ama temas edemeyen pasivize gençliğin açmazlarını, umutsuzluklarını, kaybedilmiş itibarlarını dillendirmeye çalışır; küçük bir mahallede köşe başını değil de bakkal önünü mesken edinen erkeklerin dünyasını anlatmaya koyulur. Erkeklik, biyolojik bir cinsiyet olarak erkeğin toplumsal hayatta nasıl düşünüp nasıl davranacağını, beklenen rollerin dışına çıktığında iktidarını nasıl yitireceğini belirleyen pratikler toplamı sayılabilir. Bu toplam içinde erkeğin

geçim ve üretim sürecindeki rolüne biçilen önem, erkeğin iktidarını perçinler. Bu çerçevede filmin içindeki parasız üç erkek (Salih, Murat ve Hakan) de yitik iktidarlara, ölü erkeklikleriyle savrulur.

Militarizmin Eril Tahakkümü

“Acımayacaksın oğlum öldüreceksin!” Filmin içinde Salih’in dilinden Hakan’a sürekli söylenen bu komut karşısında biraz “kıt’a dur”mamız gerekir. Zira Salih, militarizmin gündelik hayata etkilerini deşifre eden yönetmenin “rec” tuşuna yanlışlıkla basıp kayda aldığı bir gerçeğin âdeta alegorisidir. Şöyle ki militarizm, özünde şiddetle ve korkuyla erkekleri kısırlaştıran, iktidarsızlaştıran bir “wipe out”tur (Silme, süpürme anlamına gelen wipe out’un, adını verdiği reality show’da katılımcılar bir dizi merhalelerden süründürülerek geçer.). Militarizmin uygulanmasında da bireyin özerk datası ve refleksleri yok edilir ve sorgulama-dan itaat etmesi, hatta gerektiğinde yerde sürünmesi beklenir. Savaşlar ve darbeler sonrasında iktidarsızlaşan insanoğlu gibi Salih de militarizmin bu eril tahakkümünü çevresine yayarken cinsel açıdan iktidarsız bir erkeği oynar; nasıl erkek olunmasına dair raconu da eksik etmeden.

Ergen İhtilâli

1980 darbesinden sonra Özal hükümetinin uyguladığı neo-liberal politikalarla Türkiye, yeni bir ekonomi sistemi ve onun toplumsal tezahürleriyle tanışır. Dışa açılan ekonominin sonucu olarak küreselleşme sembollerinin kentin içlerine kadar inmesiyle o vakte kadar sadece ülkenin elitlerinin bildiği “markalı ürünler”e parası olan sıradan genç de sahiptir artık. Böylelikle tükettikçe varlı-

Bornova Bornova filmiyle Temelkuran, 80 sonrası gençliğe örülen yeni mitin sınırlarında gezinir. Siyasal arenadan elini eteğini çekmiş, 70’leri romantize eden orta yaşlı solcu tanımlamasına yakışan gafla söylersek “Özal’ın veletleri”nin ahvalini anlatmaya koyulur.



ğını ispatlayan bir nesil oluşur. 12 Eylül sonrasında tabu olan ne varsa toplum içinde kabul görmeye, ifade bulmaya başlar; bu da ergen ihtilâlinin gerçekleşmesine zemin hazırlar. Henüz on sekiz yaşına dahi basmamış liseli kızlar arasında artan kürtaj vakaları ve estetik operasyon fetişizmi, ergen ihtilâlinin

karşıtlıklarla birlikte nasıl bir süreç içinde değerlendirilmesi gerektiğini bizlere tembihler. Bir kuşağı topyekûn apolitik/depolitize olarak yaftalamak, aslında orta yaşlı solcu romantikliğinden öteye geçemez; ki 70'lerin siyasallığını romantize ederken dönemin olanca siyasallığında apolitik kalan



göstergeleri olarak okunabilir. Filmdeki liseli Özlem de bu ihtilâlin öznesidir. Üniversiteye girmelerinde öncelik tanınan “Anadolu liseli” erkeklerle çıkan, üniversiteye girme ümidini yitirmiş bir düz liselidir Özlem. Bu sırada kesilen ümidine başka bir ümit yamalanır: Namusuna sahip çıkacak, “yeri geldiğinde iki tokatı eksik etmeyecek” bir koca.

Cinselliğini özgürce (!) yaşarken bir yandan da muhafazakâr bir tutumla namusunun korunmasını isteyen Özlem ile felsefede doktora yaparken bir taraftan da erotik hikâyeler yazan Murat, 80 sonrası gençliğin

Temelkuran, tartışmaya çalıştığı erkeklik, iktidar ilişkileri, eğitim sistemi, değişen mahalle ve mahallelik tanımına bir de kuşak eleştirisini eklemleyip, tüm bu önemli meseleleri bir çırpıda konuşmaya çalışırken kekeleyen bir sinemayla başbaşa bırakıyor izleyiciyi.

gençliği ıskalamak da mümkün. Günümüz gençliğinin apolitikliğini, mevcut klâsik siyasal anlayışına bir tepki olan pasif bir siyasallaşma olarak yorumlarsak da filmin

anlattığından daha çoğunu söylemeye kalkmış oluruz; ki bu tavır bizi yönetmen İnan Temelkuran'ın medyaya verdiği "izlediğimizi anlayalım" seanslı röportajlarındaki gibi bir duruma sürükler.

Kekeleyen Bir Sinema

Bornova Bornova, gençliğin açmazlarını anlatan, lâkin bu açmazlara 12 Eylül'ün yarattığı düşünce sistematigindeki gibi önyargılı, köktenci bakışla yaklaşan bir film. Tartışmaya çalıştığı erkeklik, iktidar ilişkileri, eğitim sistemi, değişen mahalle ve mahallelik tanımına bir de kuşak eleştirisini eklememesi ve tüm bu meseleleri bir çırpıda dillendirme çabasıyla yönetmen, kekeleyen bir sinema karşısında bırakır izleyiciyi. Birçok meseleyi anlatma isteğine bir de bunların filmde denenme süreci eklenince tam bir kakofoni oluşur. Derinlikli bir izahtan öte "şimdi haber özetleri" çarçabukluğuyla karşı karşıya kalınması da cabası.

Son tahlilde *Bornova Bornova* amatör bir kısa filmcinin ilk uzun filmiymiş gibi bir izlenim bırakıyor seyirci üzerinde. Filmde farklı flashback biçimleri ve alımlama stillerinin (uzun plân-sekans ve hareketli kamera kullanımı) bir arada kullanılması filme hâkim Brecht'yan yabancılaşmayı pekiştiren bir unsur olarak mı algılanmalı? Yoksa filmde ortaya çıkan kakofoni, popüler tartışma konularını popüler sinemasal araçlarla yakalamaya çalışan amatör, ama fazlasıyla deneysel bir çaba olarak mı yorumlanmalı? Bu noktada yorum seyirciye bırakılmalı.



BORNNOVA BORNNOVA

Yönetmen: İnan Temelkuran

Senaryo: İnan Temelkuran

Oyuncular: Kadir Çermik, Öner Erkan, Damla Sönmez, Erkan Bektaş

Müzik: Harun İyicil, Ferit Özgüner

Türkiye, 2009, Türkçe, 92 dk., Tıglon

www.bornovabornovafilmi.com

Vizyon Tarihi: 13.11.2009

TÜRK SINEMASININ 2009 VİZYONU

Türk sineması son yıllarda büyük bir hareketlilik yaşıyor. Haddi hesabı yapılamayan kısa filmler bir yana ilk filmini çeken yönetmenlerin sayısı da azımsanmayacak ölçüde. Peki sinema alanındaki bu canlılık bir doğurganlığı taşıyor mu? Niceliksel artış niteliksel bir yükselişi doğuracak mı? Beyazperdeyi dolduran onca görüntü (belki bazen de gürültü) seyirciyi esir alır mı? Türk sineması bunca hengâme arasında seyircisine ne söyler? Genelde benzeri soruların peşine düşerek özelde ise 2009'un muhasebesine girişerek dosyamızda "Türk Sinemasının 2009 Vizyonu"na odaklandık. Bu çerçevede İhsan Kabil'in oturum başkanlığında Asuman Suner, Nezih Erdoğan ve Zahit Atam'la gerçekleştirdiğimiz "Türk Sineması Nereye?" başlıklı panelimizi de dosyaya taşıdık.

2009'DA TÜRK SİNEMASINA BİR BAKIŞ **24**
İHSAN KABİL

2009'UN SEYİR DEFTERİ... **30**
UĞUR VARDAN

GİŞENİN VİCDANI BİZE NE SÖYLER? **36**
AYŞE PAY

BASTIRILANIN GÖLGESİ **42**
CELİL CİVAN

DÜNDEN SONRA YARINDAN ÖNCE POLİTİK **48**
OL(A)MAYAN SİNEMA
ÜMİT AKSOY

TÜRK SİNEMA SEKTÖRÜNÜN **54**
NİCELİKLE İMTİHANI
BETÜL DEMİREL

PANEL: TÜRK SİNEMASI NEREYE? **60**
ASUMAN SUNER, NEZİH ERDOĞAN, ZAHİT ATAM

DOSYA

2009'DA TÜRK SİNEMASINA BİR BAKIŞ

İHSAN KABİL

MOMMO KIZ KARDEŞİM, UZAK İHTİMAL ve SÜT, 2009 FİLMLERİ ARASINDA TEMA, DİL ve ANLATIM BAKIMINDAN KALICI DEĞERLER TAŞIYAN ESERLER OLARAK ÖNE ÇIKAR. İHTİVA ETTİKLERİ MANEVİ ÇERÇEVE VE İMGESEL ANLAMDA AŞKIN OLANA ÇAĞIRIR YANLARIYLA DA SENENİN DİKKAT ÇEKEN ÇALIŞMALARI ARASINDA YERLERİNİ ALIR.



Momo Kız Kardeşim, Atalay Taşdiken, 2009

Eskiden sinema sezonu dediğimizde anlaşılan, eylül ayı ortalarıyla kaba- ca haziran sonlarıydı. Yazın genel- de salonlar ya kapanır veya ikinci vizyon filmler gösterirdi. Artık yazın da film- ler vizyona girdiğinden (gerçi Türk sinema- sının pek de böyle davrandığı söylenemez), sezon anlayışı da değişti ve takvim yılı yıllık değerlendirmeler için esas alınır oldu. Oysa önceki anlayışa göre sinemaya bakıyor ol- saydık 2008-2009 sezonu değerlendirmesi diyecektik. Ancak “eski hâl muhal oldu” deyip 2009’un yerli filmlerine bakmaya çalışalım. Bu yıl içinde sinemamızda önce- ki yıllara göre bir yapım patlaması yaşandı; yetmiş civarında filmin çekildiği haberini al-

dık. Şöyle bir umumi bakışla, ticari sinema ağırlıklı olmak üzere daha ziyade genelgeçer ve güncel konuların işlendiğini, eğlendirme boyutunun öne çıktığını görüyoruz. Başka bir deyişle, hayatta duruşu bir dert edinen, belli bir kaygı veya endişeyle varoluşa yak- laşan filmlerin azınlıkta olduğu ortaya çıkı- yor. Bu anlamda sinemamızın kimlik sorunu hâlâ geçerliliğini koruyor; özgün manada dil problemimiz de yine gündemde.

Aşkın Olanın Çağrısı: *Mommo Kız Kardeşim, Uzak İhtimal ve Süt*

2009 filmleri arasında tema, dil ve anlatım bakımından kalıcı değerler taşıyan eserler, Atalay Taşdiken’in *Mommo Kız Kardeşim*’i,



Süt, Semih Kaplanoglu, 2009

Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal*'i ve Semih Kaplanoglu'nun *Süt*'ü olmuştur. Birer ilk film olması hasebiyle ilk iki film sürpriz olurken ihtiva ettikleri manevi çerçeve ve imgesel anlamda aşkın olana çağırır yanlarıyla da senenin dikkat çeken çalışmaları arasında yerlerini alır. *Mommo*'da anlatımdaki yalınlık ve hikâyelemedeki samimiyet, seyircinin filmle içten bir ilişki kurmasına sebebiyet vermiş, konu tasvirindeki sadelik, senaryoyu baştan aşağı sahici kılan en önemli unsurlardan biri olmuştur. *Uzak İhtimal*'deki, özellikle başlardaki kendini biraz fazla kasma pahasına da olsa incelikli kamera çalışması, diyaloglardan ziyade sinemanın özü ve esası olan görüntüye, görsel olana ağırlık tanın-

ması bu filmi özgün kılan yanlardandır. Yine konum olarak hayattaki böylesi iki karşıt ucu abartmadan çakıştırarak veya teğet biçimde işleyerek melodrama kaçacak bir görselleştirme başarıyla yönetilmiş ve duygusal zeminle aşkınlaşma yönelimi dozunda dengelenerek gönendirici bir film ortaya çıkmıştır. Kaplanoglu'nun üçlemesinin orta çalışması olan *Süt* ise önceki filmin arayışının izinde, sembollerin anlamına ağırlık vermeyi tercih etmiş, bu babda sembolik anlatımın belki üzerinde biraz daha çalışılması hissi ortaya çıksa da anlatımın yalınlığı kaydadeğer bir çaba olarak kendini göstermiştir.

Entrika, Kasvet ve Kötülük: Nokta, Pandora'nın Kutusu, Hayat Var

Yılın diğer filmlerine göz attığımızda ise her birinde farklı temayüllerin, izleklerin ve kendine has unsurların beyazperdeyi kapladığını müşahade etmekteyiz. Derviş Zaim'in geleneksel sanatlarımızla sinema dilini bağ-

daştırma, örtüştürme, özgün bir kompozisyona gitme çabalarına bir örnek sunan ve bu kez hüsnühatla sinemanın görsel potansiyeli arasında bir bağ kurmayı deneyen çalışması *Nokta*, hat sanatının teknik olarak içine nüfuz etmesine rağmen, mana olarak biraz daha zayıf görünen bir eser olarak ortaya çıkmaktadır. Entrikanın oldukça



Mommo Kız Kardeşim, Atalay Taşdiken, 2009



Pandora'nın Kutusu, Yeşim Ustaoglu, 2009

yoğun yer aldığı filmde, şiddet ve hayatın zuhurattaki boyutu öne geçmekte, filmin olabilecek metafizik yansımaları, aşkın boyutun öncelliği, gerçekçiliğin ağır basması karşısında ezilmektedir. Yeşim Ustaoglu'nun âdeta kasvetin total bir anlatımı diyeceğimiz *Pandora'nın Kutusu* adlı çalışması, karakterlerinin iç dünyasına yaklaşma yönünde olumlu bir çabaya karşın, neredeyse herkesin kötülüğe bir çeşit bulaşmışlığı olgusuyla karamsar bir tablo çizmekte, iyiliğin ihtimaline açık kapı bırakmamaktadır. Aynı çizgi maalesef Reha Erdem'in *Hayat Var*'ında da ziyadesiyle işlenmekte, olgun bir sinema dili görünümünün ortaya çıkmasına karşılık, kötü olgusu baskın bir biçimde varlığını hissettirmekte,

Yeşim Ustaoglu'nun âdeta kasvetin total bir anlatımı diyeceğimiz *Pandora'nın Kutusu* adlı çalışması, karakterlerinin iç dünyasına yaklaşma yönünde olumlu bir çabaya karşın, neredeyse herkesin kötülüğe bir çeşit bulaşmışlığı olgusuyla karamsar bir tablo çizmekte, iyiliğin ihtimaline açık kapı bırakmamaktadır.



Kıskanmak, Zeki Demirkubuz, 2009

Zeki Demirkubuz'un bir roman uyarlaması olan *Kıskanmak*'ı, tematik ve konu olarak nefsanîyetin görsel bir çizimine dönüşmekte, bütün insanları bütün dünyanın işlerliği cinsinden ve uzantısı olarak değerlendirmekte, dolayısıyla kötünün dünyasını ön plâna çıkarmakta, aşkınlıkla hiçbir ünsiyet kuramamaktadır.

hayatın varoluşsal gövdesi ancak kötülükle tanımlandığında bir anlam kazanabilmektedir. Filmin sonu itibarıyla özgürlüğün bir alternatif olarak sunulması, sonunda dönülüp gelinecek hayatın yine yaşanan konvansiyonel hayat olması dolayısıyla ancak nihilist bir eylem olarak kalmaktadır.

Perdede Kalan Tatlar, Tuzlar

Sezonun dikkat çeken filmlerinden biri de Levent Semerci'nin *Nefes* adlı çalışması olmuştur. Dil ve anlatım yönünden yani teknik olarak oldukça etkileyici bir yapıya sahip olan film, duygusallığı melodrama çekmeyerek ve dengeli bir vatanperver yaklaşımda kalarak, duygusal yönden seyirciyi yakalamayı başarmış, yer yer -özellikle sonlara doğru- şiddetin yoğunlaşmasına karşın gerçekçi bir anlatım gerekliliğinin zaaflarından sıyrılmayı bilmiştir.

Çağatay Tosun'un, efsanevi vali Recep Yazıcıoğlu'nun hayatından hareketle çekmeyi denediği *Vali*, Yazıcıoğlu'nun değerli kişiliğinin öne çıkan unsurlarından ziyade güncel konuların entrika düzenlerinin boğuntusuna uğramış, böylece neredeyse sıradan bir macera filmine dönüşen bir yapım ortaya çıkmıştır. Aynı minvalde Cihan Taşkın'ın büyük bir bütçeyle çekildiği belli olan filmi *Kelebek* de bu makûs talihten kurtulamamış,

farklı işlendiği takdirde çok daha yüksek değerler taşıyabilecek olan film, anlatımındaki aksaklıklar ve teknik zaafılarla beraber güncel ve siyasi olanın kuru gürültüsüne kurban gitmiştir. Mehmet Güreli'nin bir Peyami Safa uyarlaması olan *Gölge'si*, anlatımındaki incelik, kamera kullanımındaki hassasiyet, kostüm ve aksesuarların kullanımıyla dönem filmi olmahtaki sahiciliğinin yanında, ahlâki boyutta gerçeğe sadık kalmasıyla bir zaafı da beraberinde taşımaktadır. Handan Öztürk'ün *Benim ve Roz'un Sonbaharı*, sanatta gerçekçiliğin hemen bütün zaafalarını taşımakta, hayatın kötücül boyutunun üstünlüğü her daim öne çıkmakta, alternatif olarak sunulan hayat tarzı ise bu topraklara yabancı denebilecek bir duyarlılığı taşımaktadır. Murat Düzgünoğlu'nun *Hayatın Tuzu* adlı çalışması, Anadolu'dan, özelde Bitlis'ten tipleri ve mekânlarıyla ilginç bir görünüm sunmasının yanında genel çerçeve olarak kötünün ön plâna çıkmasıyla kekremsi bir havayı yansıtmakta, yine de benzerlerine göre seyredilebilir bir nitelik taşımaktadır. Mahsun Kırmızıgül'ün her hâliyle ısmarlama bir film olarak duran *Güneşi Gördüm'ü Beyaz Melek'ten* sonra bir sükut-u hayal yaşatmakta, epizodik olarak seyirciyi bir kırıklıktan diğerine taşımakta, gerçekçiliğin seyirciyi çaresiz bırakan ezici acısıyla arabesk melodramın birçok hususiyetini içsel olarak bulundurmaktadır. Zeki Demirkubuz'un bir roman uyarlaması olan *Kıskanmak'ı*, tematik ve konu olarak nefsaniyetin görsel bir çizimine dönüşmekte, bütün insanları bütün dünyanın işlerliği cinsinden ve uzantısı olarak değerlendirmekte, dolayısıyla kötünün

Recep İvedik, Ayakta Kal, Kanımdaki Barut, Melekler ve Kumarbazlar, Konak, Kolpacino, Vavien gibi yapımlar da aslında seyirciyi manipüle eden, sinema kültürü anlamında olgunlaşmasını, gelişmesini talep etmeyen, böylece konformist kalan ve sadece ticari başarıyı hedefleyen filmler olarak tarihteki yerlerini almıştır.

dünyasını ön plâna çıkarmakta, aşkınlıkla hiçbir ünsiyet kuramamaktadır.

Sinemamızın genel ahvaline açıklık, kaba argo ve küfür sıradan unsurlar olarak nüfuz etmiş, *Recep İvedik, Ayakta Kal, Kanımdaki Barut, Melekler ve Kumarbazlar, Konak, Kolpacino, Vavien* gibi yapımlar da seyirciyi olumsuzla yönlendiren, seyircinin duygusal zaaflarından istifade eden, dolayısıyla aslında onu manipüle eden, sinema kültürü anlamında olgunlaşmasını ve gelişmesini talep etmeyen, böylece konformist kalan ve sadece ticari başarıyı hedefleyen filmler olarak tarihteki yerlerini almıştır.

DOSYA

2009'UN SEYİR DEFTERİ

UĞUR VARDAN

REKOLTESİ YÜKSEK, “VERİMLİ” BİR YIL GEÇİRDİK. İLK FİLMLELER ÇOKTU, İYİ FİLMLELER ÇOKTU, KÖTÜ FİLMLELER ÇOKTU, FİLMLELERİN SAYISI ÇOKTU. BU TOPLAMDAN NE ÇIKAR? İYİ KÖTÜ BİR SİNEMA SEZONUNUN GERİDE KALDIĞI, ÜZERİNDE YAZILIP ÇİZİLECEK, TARTIŞILIP HAKKINDA “AHKÂM KESİLECEK” YAPIM SAYISININ ARTTIĞI SONUCU.



Kosmos, Reha Erdem, 2009

Takvimler 2009’u devirip 2010’a “merhaba” derken, genel bir çerçeve içinde yeni bir yüzyılın ilk on yıllık dilimi de kendi adına bir kapanış yapıyor. Bu zaman dilimi içerisinde hayatın diğer alanlarında olduğu gibi sinemada da bu toprakların sesindeki çeşitliliğin, farklılığın, çok renkliliğin belli ölçülerde kendisini perdeye yansıttığı bir dönem yaşandı demek, belki kağıt üzerinde iddialı gibi görünebilir ama doğruluk taşıdığı kesin. Lâkin bu yazı, geride bıraktığımız on yıldan çok dönemin sonuyla ilgili bir muhasebeye soyunmakla sınırlı. Daha açık bir ifadeyle yazının amacı, 2009’un yansıma-

ları üzerinde kısa bir tura çıkmak. Önce küçük bir girizgâh yapalım: O yıla ait genel verileri nerelerde buluyoruz? Adresler belli: Gişe dökümleri, festivaller ve vizyona giren filmlerin türleri. Bütün bunlar iki kutbun, yani yaratıcıların ve muhataplarının eğilimleri hakkında bize fikir veriyor. O hâlde ilk olarak bu yıla ait dökümlere bir göz atalım.

“Asri Zaman” Magandasına İlgi Yoğundu

Aslına bakarsanız daha çok yapımcıların ve muhasebecilerin ilgilenmesi gereken bir şey “box-office” listeleri. Ne var ki popüler kültürün neyle ilgilendiğini de bu listeden



Güneşi Gördüm, Mahsun Kırmızıgül, 2009

2009'un gişe rekortmeni filmleri sırasıyla *Recep İvedik 2*, *Güneşi Gördüm*, *Nefes*, *Neşeli Hayat* ve *Kurtlar Vadisi Gladio*. Bu “beşli”, eleştirmen gözüyle baktığımızda şunu söylüyor: Ne yazık ki popüler kültürümüzü düşündüğümüzde sinema konusunda pek de zevk sahibi değiliz. Ama bu durum için kaygı duymaya gerek yok, zaten bütün dünyada eğilimler aşağı yukarı böyle.

çıkarmak ve belli sonuçlara ulaşmak mümkün. Sevgili halkımız yıl boyunca vizyona giren yerli yapımlardan en çok *Recep İvedik 2*'ye ilgi göstermiş. Şahan Gökbakar'ın yarattığı modern maganda tiplerinin sinemadaki ikinci adımını 4 milyon 333 bin 116 kişi izlemiş. Tablonun ikinci sırasında Mahsun Kırmızıgül'ün *Güneşi Gördüm*'ü var. AK Parti'nin en büyük siyasal hamlesi konumundaki “Güneydoğu açılımı”nın sinemamızdaki öncüsü (açılımın filmdeki uzantısı,

bir babanın biri orduda diğeri dağda olan iki oğlunun yüzyüze geldikleri sahneydi) niteliğindeki *Güneşi Gördüm*'ü de 2 milyon 491 bin 445 kişi merak etmiş ve salonların yolunu tutmuş. Üçüncü sırada 2 milyon 416 bin 215 kişilik seyircisi ilgisiyle Levent Semerci imzalı *Nefes* var. Yılmaz Erdoğan'ın sinema serüvenindeki en iyi ve en olgun film sıfatını hak eden *Neşeli Hayat* ise 990 bin 49 kişiyle “yerli filmler” listesinin dördüncü basamağında yer alıyor. Şükür ki *Kurtlar Vadisi*'nin beyazperdedeki ikinci “gereksiz” hamlesine, yani *Gladio*'ya ilki kadar ilgi gösterilmemiş ve seyirci sayısı 849 bin 886'da nihayete ermiş. Ama bu bile “kahvehane kültürüyle politika” yapan ve sokaktaki adamın hislerinin tercümanı olma iddiasını taşıyan bir diziden devşirilerek çekilen bu filmi listenin beşinci sırasına taşımış. Bu “beşli”, eleştirmen gözüyle baktığımızda şunu söylüyor: Ne yazık ki popüler kültürümüzü düşündüğümüzde sinema konusunda pek de zevk sahibi değiliz. Ama bu durum için kaygı duymaya gerek yok, zaten bütün dünyada eğilimler aşağı yukarı böyle.

Yılın Medarı İftiharı: *Kosmos*

Yılın festivallerine gelince, ilk elde uğranılması gereken liman elbetteki Antalya. Akdeniz'in bu yakasında bu yıl rekor üst düzeydeydi. Reha Erdem'in *Kosmos*'u bence sadece bu yılın değil, son yılların en iyi filmlerinden biriydi ve 2009'u tek başına bile kurtarmaya yetecek çaptaydı. İnan Temelkuran'ın *Bornova Bornova*'sı farklı bir ses, farklı bir soluktu. Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal*'i sadeliğin zaferiydi. Emre Şahin'in *40*'ı, İngiliz suç filmlerinin

Türkiye’de de çekilebileceğini gösteriyordu. Kutluğ Ataman’ın *Aya Seyahat*’i kurmaca belgeselin, son derece zeki, son derece ilginç, son derece ilgiye değer bir şubesini açıyordu Türkiye’de. Onur Ünlü’nün *Beş Şehir*’i fazla dağılıp sonradan toparlanmakta zorlansa da absürlüğün tadını çıkarmamıza ortam hazırlıyordu; hele de ses bandından Ahmet Kaya’nın “Beni Vur”u yükselirken... Keza Adana da bereketliydi. Murat Düzgünoğlu’nun *Hayatın Tuzu*, Tayfun Pirselimoglu’nun *Pus*’u, Pelin Esmer’in *11’e 10 Kala*’sı, Aslı Özge’nin *Köprüdekiler*’i sığağın ortasındaki keşifler oldu. Ama yılın bence en derin, en şirin, en çarpıcı, en sevinçli ve en hüzünlü sürprizi iki genç yönetmenin, Orhan Eskişoy ve Özgür Doğan’ın birlikte imza attıkları *İki Dil Bir Bavul*’du. Film, bu ülkenin sırtındaki en büyük yüklerden biri hakkında neredeyse hemen her şeyi söylüyor, daha doğrusu görüntülerle dile getiriyordu. 2009, bana kalırsa ayrıca bu filmle de anılacak gelecekte.

Her Şeye Rağmen Hayat Var’dı

Geçen yılın Antalya’sında gösterilen ve ilgi uyandıran kimi yapımlar da bu yıl vizyon şansı bulabildi. Reha Erdem’in en eski festivalden sadece “SİYAD Ödülü”yle dönen filmi *Hayat Var*’ı meselâ bunlardan biriydi. Keza Derviş Zaim’in “En İyi Film” ödüllü *Nokta*’sı da bir başka Antalya “menşeli” yapımdı. Semih Kaplanoğlu’nun üçlemesinin ikinci adımı olan *Süt* de, bu yılın Antalya sonrası vizyon bulabilen çalışmalardan. Üçü de farklı ve etkileyici sinematografileriyle bizim gönlümüzü çalsa da seyircinin pek de ilgisini çekmedi. Olsun, tarih gıseyi



İki Dil Bir Bavul, Orhan Eskişoy, Özgür Doğan, 2009

Yılın en derin, en şirin, en çarpıcı, en sevinçli ve en hüzünlü sürprizi iki genç yönetmenin, Orhan Eskişoy ve Özgür Doğan’ın birlikte imza attıkları *İki Dil Bir Bavul*’du. Filmin kendisi, bu ülkenin sırtındaki en büyük yüklerden biri hakkında neredeyse hemen her şeyi söylüyor, daha doğrusu görüntülerle dile getiriyordu. 2009, bana kalırsa ayrıca bu filmle de anılacak gelecekte.

değil onları not edecek. Vizyon şansı bulmanın yanında içeride ve dışarıdaki festival başarılarıyla dikkat çeken Atalay Taşdiken imzalı *Mommo* da, sakinliği ve hüzünlü öyküsüyle bir başka kaydadeğer çalışma olarak 2009’un anılarımıza kattığı yapımlardan biriydi. Zeki Demirkubuz’un *Kıskanmak*’ı, o klişe ifadeyle “merakla beklenen bir film”di. Lâkin beklentileri en azından benim için karşılayamıyordu. Ama yaratıcısı açısından kendi filmografisinde farklı ve cesur bir deneyimdi. Bir başka cesur deneme de *Acı Aşk*’tı. Enikonu üslûbunu artık oturtan Onur

Ünlü'nün senaryosundan Taner Elhan'ın çektiği film, bence bu sezonun en güzel, en hoş, en zeki, bununla beraber en iyi ses ve görüntü uyumu sağlanmış esintilerindendi.

Aç Kapa Vavien

Bu yıl iki yönetmenli filmler de dikkat çekti. Meselâ *Orada...* Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu imzalı bu yapım, iyi başlıyor ama sonunu getiremiyordu. Bergman havasını bu topraklara yaymak isteyen iki genç yaratıcı, ilk işlerinde istenilen çizgiyi yakalayamadı; o hâlde “önümüzdeki bobinlere bakalım” türü bir temennide bulunmak gerekiyor onlar için.



Bu yılın “iyi” olarak nitelenebilecek yapıtların yaratıcıları emeklerinin ekonomik karşılığını ne yazık ki alamadılar. Çektikleri filmlerin masrafı bile çıkmadı çoğunun. Ama hiç değilse attıkları taşın yankı getirdiğini biliyorlar ya da ben bildiklerini sanıyorum. Bu da en azından bir sonraki projeleri için onlara umut veriyordur. Zaten sinema da böyle bir şey, *Umut* olsun gerisi kolay. Hele ki en onurlu yapıtlarından birinin aynı adı taşıdığı, yaratıcısının adının da “Yılmaz” olduğu bu topraklarda...

Gelelim yılın en derin izlerinden birine... Taylan Biraderler'in *Vavien*'i, 2009'un en iyi ve en başarılı projelerindendi. Sinemamızda Coen Kardeşler'in, özellikle de *Fargo*'nun havasını estiren, ama kendi adına dört başı mamur bir film olan *Vavien*, taşradaki kur-

nazlığın ve kötülüğün resmini çiziyordu; bir de tıpkı kentliler gibi, kasabalıların da fena hâlde mutsuz ve sevgisiz olabileceği gerçeğini taşıyordu perdeye. Film, senaryosu, oyunculuğu, yönetimi, görüntü çalışması, mekân seçimleri vs. her bir şeyiyle takdire şayan bir çabaydı.

2009'a ait altı çizilmesi gereken bir not da Antalya'da ilk kez Kürtçe bir film izlenmesiydi. Miraz Bezar imzalı *Min Dît*, siyasi başlıyor, ardından Oscar galibi *Milyoner* çizgisine giriyor, peşi sıra yine siyasi ama zarifçe halledilmiş finaliyle nihayete eriyordu. Filmin gösterimi sonrasında “beklenildiği üzere” kimi tepkiler oldu. Bunu fırsat



Vayen, Yağmur-Durul Taylan, 2009

bilen medya da İstanbul'dan haber geçti "Antalya'da olay çıktı" diye. Lâkin bir bardak suda fırtına koparılmıştı; tartışmalar yer yer "yapıcı", yer yer "düzeyli" yer yer de "Kemalist" ve "bizim Jitem'imiz öyle şey yapmaz" cıydı, o kadar...

Yılın kötülerine gelince, bazıları rahmetli Erol Taş gibiydi; afişiyle, konusuyla, oyuncu kadrosuyla "ben kötüyüm" diye bas bas bağıırıyordu. Bu açıdan onların kötü olduklarını hemen ışığa tutarak anladık. Meselâ ben kendi adıma bu filmler için salonun yolunu tutmadım. Lâkin *Konak*, *Kanal-i-zasyon*, *Süpürrü*, *Gecenin Kanatları*, *Kampüste Çıplak Ayaklar* gibi filmlerde harcağımız zamana acıdık. Üs-

telik bu listedeki bazı filmlere de iyi bir şeyler bulacağımız umuduyla gitmiştik.

Yeter ki Umudun Olsun

Sonuç? Bence rekoltesi yüksek, "verimli" bir yıl geçirdik. İlk filmler çoktu, iyi filmler çoktu, kötü filmler çoktu, filmlerin sayısı çoktu. Bu toplamdan ne çıkar? İyi kötü bir sinema sezonunun geride kaldığı, üzerinde yazılıp çizilecek, tartışılıp hakkında "ahkâm kesilecek" yapım sayısının arttığı sonucu. Peki, meselâ iyi olarak nitelenebilecek yapıtların yaratıcıları bu yıldan memnun mudur dersiniz. Değildir elbet. Emeklerinin ekonomik karşılığını ne yazık ki alamadılar. Çektikleri filmlerin masrafı bile çıkmadı çoğunun. Ama hiç değilse attıkları taşın yankı getirdiğini biliyorlar ya da ben bildiklerini sanıyorum. Bu da en azından bir sonraki projeleri için onlara umut veriyordur. Zaten sinema da böyle bir şey, Umut olsun gerisi kolay. Hele ki en onurlu yapıtlarından birinin aynı adı taşıdığı, yaratıcısının adının da "Yılmaz" olduğu bu topraklarda...



DOSYA

GİŞENİN VİCDANI BİZE NE SÖYLER?

AYŞE PAY

RECEP İVEDİK VE KURLAR VADİSİ GEÇMİŞ, ŞİMDİ VE GELECEK ARASINDA DENCEYİ KURAMAYAN İNSANIN ÇİRPİNİŞLARININ RESMİNİ TAŞIR BİR BAKIMA. MARAZA TUTULMUŞ BİR HAFİZADAN YANSIYAN KESİK KESİK GÖRÜNTÜLERLE TOPLUMSAL ANLAMDAKİ BELLEKSİZLİĞİMİZ, BEYAZPERDEDE KARİKATÜR TİPLER YARATIR: KARA KARA GİYİNİP GEÇMİŞİ TEMİZE ÇEKEN ADAMLAR YA DA İNSANIN EN AŞAĞILIK DUYGULARINI KUSA KUSA GEZEN, İÇGÜDÜLERİYLE YAŞAYAN BİR ORMAN ADAMI GİBİ.





Recep İvedik 2, Togan Gökbakar, 2009

Taşındığı kolaycılık, eğlendiricilik, oyalayıcılık, ölçsüzlük, bayağılık, değersizlik gibi pek çok öğeyle “zaman”ın yükünden kaçılan bir sığınak olarak devasa bir alana yerleşen popüler kültür, uçsuz bucaksız okumalara açıktır. Dikkatleri dağıtmayacak bir okuma yapabilmek için birçok değışkene sahip bu alanda vizörümüzü sınırlı bir ölçekte konumlandırmak daha sıhhatli bir yaklaşım olacaktır. Bir popüler kültür örneği addedilebilecek gişe rekortmeni filmleri görmezden gelmek, rakamların, önyargıların ardındaki anlam dünyalarının kale alınmadığının, yok sayıldığının bir göstergesi sayılabilir pekâla. Popüler kültür başlığı altında beyazperdeye yansıyan bayağı gerçekliğin, çok basit, ilkel düzeyde de olsa tutunduğu yüzeyde konumlanan kimi toplumsal sıkıntılara dair işaretler taşıdığını inkâr etmek elbette mümkün değil. Bu minvalde

Türk sinemasının 2009 karnesinde gişe rakamlarına bakıldığında seyirciden geçerli not alan iki filmde, *Recep İvedik 2* ve *Kurtlar Vadisi: Gladio*’dan hareketle (bağlı oldukları seriyi baz alarak) bir değerlendirmeye girilebilir. Belli başlı özellikleriyle dikkat çeken bu filmlerin bir serinin devamı olmaları, daha baştan kazandıkları gişe başarısının sağlam birer delilidir. Acaba bu filmleri gişenin zirvesine ya da yakınlarına yerleştiren sır nedir? Seyircinin bu filmlere ilgisi ne anlama gelir? Bu noktada gişenin vicdanı bize ne söyler?

Beyazperdede Rol Değişimi

Zaman ve mekân, filmleri biçimlendirirken oynayabileceğimiz yegâne unsurlardır. Filmin anlam dünyasının biçimlendiği bu zemine yerleşen imgenin bir tarih tasavvurunu da yansıttığı öne sürülebilir. Bu noktada şu sorulabilir: Acaba insanın ilkel güdülerine hitap ederek güldüren *Recep İvedik*’le in-



Recep İvedik 2, Togan Gökbakar, 2009

Recep İvedik serisiyle seyirci, çıplaklığından utanmayan, bağıra çağıra şimdiye hükmeden bu gamsız adamın karşısında genişler; pasif direnişinin aktifleşebileceği ihtimaline duyduğu özlemle rahatlar; içgüdülerine teslimiyetle de kendini gülmekten alıkoyamaz.

sanın tabiatındaki coşkuya seslenip içindeki kahramanı uyandıran *Kurtlar Vadisi* nasıl bir “tarih tasavvuru”ndan beslenir?

Recep İvedik ve *Kurtlar Vadisi* iki ayrı uçta iki film gibi görünürken bir yerlerde yolları kesilir: Pasifi aktive, uyumluyu uyumsuzla, zayıfı güçlüyle, korkağı cesurla değiştirdiği, halka kaybettiği gücünü teslim ettiği noktada. Modernliğe ayak uyduramama ve kendilerine biçilen rolün dışına çıkma raddesinde bir kez daha birleşir yolları; rolleri tersine çevirerek sürü ruhuna karşı koyan bu tavır yüzeysel kalırken, gerçek hayatta kopyalanması yoluyla da yine bir sürü

psikolojisini doğurur. Öyle ki bugün etrafımızda gördüğümüz dizilerden, filmlerden aparma tipler bir yığın oluşturmuş, beyazcamdan ya da beyazperdeden ödünç alınan yaşam biçimleri sonucu gerçek ve kurgu birbirine karışmıştır.

“Şimdi”yi Kutsayan Yüksüz Bir Kahraman: Recep İvedik

Seyircisini insan coğrafyasının, doğasının içindeki dağa, taş, taşraya, yani en ilkel güdülere doğru götürür *Recep İvedik* serisi. Uyarlıktan ıskallığa bir dönüştür bu. Taşradan şehre varan yolculuğu tersine çevirir. Mekânın taşrasından şehre vardığında hor görülen, benliğini, kültürünü unutmaması beklenen, modern hayata adapte olamayan, dışlanmış bir zümrenin içine attığı, bastırıldığı sesinin abartılı, kaba çizimli bir yankısı olarak da okunabilir. Filmde Recep İvedik dışındaki tiplerin eksik, zayıf, pasif, silik konumlanması yine bu bastırılmışlık vurgusunun temsidir. Dayatılan modernizme bir karşı duruşun, pasifliğin yerini handiyse dayatmacı bir aktivizme bırakmasının, en kaba, en ilkel karşı koyuşa çevirmesinin bir şeklidir bu. Filmde zayıf olanı güçlendirmenin yolu, “hödödö, hödödö” bağırılarak kaba kuvvette mâkes bulur; yani düşünülebilecek en kısa, en basit, en kötü yolla. Daha baştan yenik bir karakterin bu yenilmişliğe (insan olmanın en aşağılık ortak paydasında birleşmiş bir dille) itirazının resmidir Recep İvedik. Seyirciye taşıdığı grotesk tablo içinde muhalefetin, aykırılığın, başkaldırının izlerini taşır ve kaybedilmiş gücün tekrar üstlenilmesinin gururu üzerinde yükselir; öyle ki filmin sonunda kazandığı saygınlık (!) “üstü çizilerek” bir kez daha vurgulanır.



Kurtlar Vadisi Gladio, Sadullah Şentürk, 2009

Recep İvedik serisi, geçmiş ve gelecek tasavvurundan yoksun, yüksüz bir insanın içine düştüğü “şimdi” çukurunda debelenmesinin resmini sunar adeta. Modern tecrübe, zamanı geçmişsiz bir şimdiden başlattığından seyirci, şimdiyi kutsayan bu yüksüz adamla ilk elden bu cihette bir yakınlık kurar: Yalnız değildir. Çağın dayattığı, üzerine uymayan bu elbisenin içinde pasif bir direnişle varolmanın sızısını yaşayan seyirci, üzerine uymayan, ordan burdan sarkan bu iğreti elbiseyi çıkarıp atan Recep İvedik karşısında müthiş bir rahatlama yaşar. Modernizmin kılıplarına sığmamak için direnen bu kabasaba adam, kusurlarının ve çirkinliğinin en abartılı hâliyle, uyumsuzluğuyla handiyse insan doğasını cırlıçıplak bırakır. Nihayet *Recep İvedik* serisiyle seyirci, çıplaklığından utanmayan, bağıra çağıra şimdiye hükmeden bu gamsız adamın karşısında genişler; pasif direnişinin aktifleşebileceği ihtimaline duyduğu özlemle rahatlarırken içgüdülerine teslimiyetle de kendini gülmekten alıkoymaz.

Seyircinin “şanlı” geçmişine, bir zamanların dünyaya hâkim gücüne ve tabî ki içindeki kahramana duyduğu özlemin cisimleşmesi görülür *Kurtlar Vadisi* serisinde. Geçmiş kutsayan bir tarih tasavvuruyla bu filmler, şimdiyle kurdukları bağı zedelerken bugüne yaklaşımlarında da bağlamından kopuk, gerçekliği zayıf, ezici bir biçime mahkûm olur.

Geçmişin Yüğü Altında Bugünü Ezen Bir Kahraman: Polat Alemdar

Toplum içinde dolaşan popüler siyasi okumalara yaslanarak seyirciyle iletişim kuran *Kurtlar Vadisi* serisi, güncel argümanlarla anlatısını kurar. Yigitlikle, cesaretle hemhâl bir halk adamının ezilmişlerin yanında yer alarak kötülerini yenebileceği, adaleti tesis edebileceği düşüncesinin şevklendirici gücüne dayanır. Sıradan kahramanlaştırarak, rolleri dönüştürerek modernizmin dayattığı insan



Kurtlar Vadisi Irak, Serdar Akar, 2006

tipine karşı koyma iddiasını taşır. Serinin kahramanları dış görüntülerinin ve bıraktıkları etkinin aksine, oldukça naif bireylerdir: Çaresiz birer aşık, saf birer Anadolu çocuğu. Böylelikle seyirciye kendisi gibi sıradan bir adamın da kahraman olabileceği fikri taşınır. 2009 ürünü *Kurtlar Vadisi: Gladio* bu anlamda bir ara formül, bir geçiş projesi olarak nitelendirilebilir; *Kurtlar Vadisi: Irak* kadar seyirci toplamamasının nedeni de herhâlde burada aranmalıdır. Bu ara formülde bir kahraman çıkıp kirli, karanlık işleri aklayamadığı için seyirci filmle arasına mesafe koyar.

Herkesin ağzındaki teraneyi diline dolayan *Kurtlar Vadisi: Gladio*, kirli, karanlık işler arasında çamura saplanıp kalmayı, çıkışsızlığı dikte eder seyirciye. “Ya Gladio’ya dostsun ya da düşman” söylemiyle seyirciyi siyah-beyaz bir dünyanın kapısına bırakan, bu keskin ve iki katmanlı aşamayan perspektifi seyir-

ciye dayatan filmde ancak Polat Alemdar’ın, yani (aramızdan biri saydığımız) halk kahramanının, bizim yerimize, hatta devletin ve ordunun yerine bu karanlık işleri aklaması beklenir. Muhtemel ki bir sonraki projede Polat, insanüstü becerisi ve gücüyle işleri yoluna koyacak ve ülke huzur (!) bulacaktır.

“Türk’ün başında belâ olmazsa Türk dünyanın başına belâ...” söylemiyle dış kaynaklı güçlerin o “şanlı” geçmiş fikrinden korkarak yarattığı komplolar düzenine dikkat çekilir filmde. Seyircinin “şanlı” geçmişine, bir zamanların dünyaya hâkim gücüne ve tabii ki içindeki kahramana duyduğu özlemin cisimleşmesi görülür bu filmlerde. *Kurtlar Vadisi: Gladio*’da “yeni Osmanlıcılık” ifadesinin kullanılışıyla seride şimdiye dek alttan alta hissettirilen bu duyuş, artık kendini saklamakta beis görmez. Geçmişi kutsayan bir tarih tasavvuruyla film, şimdiyle kurduğu bağı zedelerken bugüne

yaklaşımında da bağlamından kopuk, gerçekliği zayıf, ezici bir biçime mahkûm olur. Ki seride resmedilen bugün, bütünüyle kirlilikten ibarettir ve temiz kalan tek şey Polat ve yandaşlarıdır; başka türden bir insana rastlamak ise mümkün değildir. Bu noktada filmin mesajı ilginçtir: “Şanlı” geçmişin izi, ancak hâkim bozuk düzen karşısında mafyavari bağlantılarla var olan kara adamlar tarafından sürülebilir. Bu adamlar bugünün kirliliğini, dolayısıyla şimdiyi bildikleri gibi “geçmişin bilgisi” (!) de ancak onlardadır. Seyircinin güveni tam da bu noktada kazanılır; ne de olsa ismiyle müsemma Polat Alemdar, halkın, ezilmişin, yenilmişin, mazlumun sancağı teslim ettiği bir önder olarak yaratılmıştır. Nihayet *Kurtlar Vadisi* serisiyle seyirci “kayıp” hâkimiyetine, gücüne duyduğu özlemle kahramanlaşır (daha doğrusu bu yanılsamaya kapılır), en az beyazperdedeki aksi (Polat Alemdar) kadar.

Yenilgi Ortak Paydasında Birleşen Vadi ve İvedik

Halk bekler: Beyazperdedeki onu rahatlatır, acısını dindirsin, zamanı, günü unutturur, coştursun, eylemeden eylediği duygusuna yöneltsin. İşte tam da böyle bir algıyla *Recep İvedik* serisiyle içindeki ilkel doğanın, içgüdünün, *Kurtlar Vadisi* serisiyle de içindeki coşkun, kahramanın fitilini ateşler seyirci; ta ki ışıklar yansın. Işıklar yandığında ve hakikat ortaya çıktığında geriye hiçbir şey kalmaz. Unutulmuş, silinmiş, tüketilmiş, her zamanki teraneye hiçbir şey eklenmemiş, başıboş geçirilmiş birkaç saat daha kaybolup gitmiştir.

Recep İvedik serisi, bir tür bilinçsizce unutuşu temsil ederek geçmişsiz bir şimdiden

başlatırken yolculuğunu *Kurtlar Vadisi* serisi, hatırlama eylemine yüklediği yönlendirici edimle şimdiyi unutarak durmadan geçmişe kurar saatini. Ve yine yollar kesişir: Her ikisinin de son durağı başladıkları yerdir; birinin yolu dönüp dolaşıp hep bir şimdiye, diğerinki ise hep bir geçmişe çıkar. Biri geçmiş, diğeri şimdiyi ıskaladığından, belleksizliğin nişanesini taşıyan bu iki film, yenilgi ortak paydasında bir kez daha birleşir. Daha baştan “kayıp” bir zamanı, geçmişsiz bir şimdiyi anlatan *Recep İvedik* ile “şanlı” bir geçmiş fikri üzerinde yükselen *Kurtlar Vadisi*’nin marazi bir tarih tasavvurunu yansıttığı söylenebilir. Tarihle sıhhatli bir bağ kurmayı engelleyen bu bakış, sonuçta ortaya kaotik bir tablo çıkarır. Bu yönüyle beyazperdede gücün taşıyıcısı olarak görünen bu tipler, aslında güçsüzlüğün, zayıflığın, çaresizliğin, yenilmişliğin temsiline dönüşür ve bir bakıma (tarihle sıhhatli bir bağ kuramayan) bugünün insanının başıboşluğunu dillendirir.

Recep İvedik ve *Kurtlar Vadisi* serisinin gişedeki başarısı, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dengeyi kuramayan insanın çırpınılarının resmini taşır bir bakıma. Maraza tutulmuş bir hafızadan yansıyan kesik kesik görüntülerle toplumsal anlamdaki belleksizliğimiz, beyazperdede karikatür tipler yaratır: Kara kara giyinip geçmişi temize çeken adamlar ya da insanın en aşağılık duygularını kusa kusa gezen, içgüdüleriyle yaşayan bir orman adamı gibi. Bir bakıma bu filmlerin yüklendiği yargı şudur: Tarih tasavvurumuzu kaybettik; hükümsüzdür. Nihayet gişeden yansıyan toplumsal panoramamız hâlipürmelâlimizi vermesi açısından manidardır.

DOSYA

BASTIRILANIN GÖLGESİ

CELİL CİVAN

2009 FİLMLERİNDE GÖRÜLEN YIRTILMALAR, GEDİKLER, BUGÜNE KADAR TOPLUMSAL, KÜLTÜREL, SİYASAL DÜZLEMDE GÖSTERİLMEYEN KESİMLERİN, BASTIRILAN REALİTELERİN, SAKLANAN HAKİKATLERİN İZLERİNİ, LEKELERİNİ TAŞIYOR. YIRTIŁAN PELİKÜLÜN İÇİNDEN ÖTEKİNİN, BAŞKASININ HAYALETİ BİR LEKE GİBİ KENDİNİ İFŞA ETMEYE ÇALIŞIYOR.



Gölgesizler, Ümit Ünal, 2009

Bugüne kadar ya belirgin bir temsilden öteye geçememiş veya hiç temsil edilmemiş, bir anlamda bastırılmış çeşitli toplumsal kesimler, düşünceler, siyasal eğilimlerle farklı bakış açıları sinema perdesinde yavaş yavaş görünürlik kazanmaya başladı. Bastırılanın kendini ifşa çabası mevcut sinema dilini de değişime zorluyor gibi. Bu süreçte sadece yeni imgeler ortaya çıkmadı, mevcut imgeler de değişim gösterdi. Dahası mevcut dilin değişim karşısında tutukluğu, kekemeliği belirginleşti. 2009 yılında gösterime giren kimi filmler ekseninde bu değişimin, farklı şekillerde de olsa sinema perdesine yansıdığını söylemek mümkün.

2009 yılının son yarısında gösterime giren *İki Dil Bir Bavul*'un asıl önemli noktası bugüne kadar alışılmış bir kurguyu, genelgeçer bir algıyı, belki de inancı tersyüz etmesi: Batılı öğretmen, merkezî eğitim müfredatını öğ-

retmek için gittiği bir Kürt köyünde inanması belki zor ama Kürtlerle karşılaşılıyor! Kürt çocuklara Türkçe öğretmek isteyen öğretmen, daha en baştan "idealist öğretmen" kimliğine bürünemeyeceğini fark ediyor ve ilk dakikalardan itibaren kara tahtanın, büstlerin ve Türkçenin kenarlarından içeriye Kürtçe ve Kürt çocukları sızmaya başlıyor. Filmin belgesel olması, Cumhuriyet tarihi boyunca çatılmış kurgunun gerçekler karşısında sarsıldığına işaret ederken öğretmenin idealizme dahi el sürememesi resmî ideolojinin maaş ve toplumsal imkânlar bağlamında pek de itibar etmediği öğretmenlere yönelik ilgi ve saygısının, Milan Kundera'nın kullandığı anlamda ideolojik bir "kitsch"den öteye gitmediğini gösteriyor. *İki Dil Bir Bavul*, bastırılmış veya genelgeçer bir anlayıştan öte algılanıp yansıtılmamış toplumsal kesim ve düşüncelerin kendilerini ifade etme çabalarını yansıtıyor; hem toplumsal düzlemde hem de sinemada



Gölgesizler, Ümit Ünal, 2009

Süt, Gölgesizler ve Vavien ile taşra, bir arzu nesnesi olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kazanma derdine düşerken Güz Sancısı resmî tarihin gizlemeye, dahası bastırmaya çalıştığı bir travmaya işaret etti.

bir süredir öne çıkan kırılmalara, yatak değişimlere, eğilimlere işaret ediyor.

Değişen Taşra İmgesi

Türk sinemasında taşra, artık enikonu kendine has bir sinemasal imge özelliği kazandı. Yönetmenlerin daha çok aidiyet ve nostalji ekseninde ele aldıkları bu imge de değişimden payını aldı. 2009 filmlerinden *Süt*, *Gölgesizler* ve *Vavien*'i taşrayı narsistik bir masumiyet figürü olarak ele almak yerine kendine özgü gerçekliğiyle yansıtmaya çalışmanın örnekleri arasında anabiliriz. Başka bir ifadeyle taşranın bir arzu nesnesi olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kazanma derdine düşüşünün hikâyesi olarak...

2009'un gösterime giren ilk Türk filmi daha en baştan çıtayı yükseltti: Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinin ikinci ayağı *Süt*, sadece estetik yapısıyla değil metafizik düzlemiyle de etkileyiciydi. Ele aldığımız kırılma ve eğilimler bağlamında bakarsak bu filmin 90'lardan itibaren ortaya çıkan "taşra filmleri" içinde de farklı bir konumda durduğu ortada: Öncelikle burada taşra sadece romantik bir geri dönüş, narsistik bir kayıp nesne

olma özelliğine sahip değil. Daha çok benliğin taşra-anne ilişkisindeki sorunlarına, bu ilişkiden kopup "kendi olma" kaygısına işaret ediyor. Belki de en önemlisi *Süt*'ün kendine özgü bir taşra metafiziği kurmaya çalışması. Böylesi bir çabanın anlamı da şu olsa gerek: Taşra bir romantik hayal, kaçılması gerekli bir boşluk olabileceği gibi lirik imkânları taşıyan bir imge de olabilir. Kaplanoğlu her iki tutuma da göz kırpar gözüktüyor. Böylece taşrayı idealleştirmede olduğu gibi mutlak kötülük veya mutsuzluk kaynağı olarak da göstermiyor. Başka bir deyişle taşrayı taşralaştırmak yerine kendi mevcut değerleriyle ele almaya çalışıyor.

Gölgesizler ve *Vavien*, taşraya farklı bakışlarıyla öne çıkıyor. Başarısız bir roman uyarlaması da olsa Ümit Ünal'ın *Gölgesizler*'i taşrayı estetik bir alegori olarak kurmaya çalışması sebebiyle ilgiye değer. Böylece taşra bir nesne, sadece bir kimlik veya aidiyet metaforu olarak değil, basbayağı kendi başına bir imge olarak ortaya çıkıyor; üstelik sade-



Vavien, Yağmur-Durul Taylan, 2009

ce sevecenliğiyle değil, kötücüllüğü, karanlığı ve gizemleriyle de... Taylan Biraderler'in *Vavien* ise taşrayı ve taşralıyı film-noir çerçevesinde kullanarak bu kez sınıfsal, psikolojik bir taşradan söz açıyor. Bu filmde artık taşra-anne ortadan kalkarken film-noir'in "kuralları" da sarsılıyor: Zira film-noir büyük şehirlerde yaşayan orta veya yüksek tabakadan insanları konu edinirken *Vavien* "küçük insanlar"ın hırslarını, mutsuzluklarını, yalnızlık ve sevgisizliğini anlatarak sadece Yeşilçam'ın değil 90 sonrasının taşra imgesini de değiştirme çabasını yansıtıyor.

Süt, *Gölgesizler* ve *Vavien*'de görülen, bugüne kadar üstü örtülmüş bir taşranın kendini ifşa etmeye çalışması gibi duruyor. Buradaki değişimi toplumsal yapılarıdaki değişimle koşut ele almakta yarar var. Türkiye'de Kürtler, Müslümanlar, taşralılar vs. artık yavaş yavaş ortaya çıkarken toplumsal dönüşümlerin, yönsemelerin estetik algıda değişiklikler yapmaması mümkün mü?

***Süt ve Uzak İhtimal*'de dinî referanslar, imgeler, bir politik söylemin parçası olmak yerine kişisel eğilimleri, duyarlılıkları yansıtarak lirik bir tınıyı taşıırken *Nefes: Vatan Sağolsun* ulusal bir duyarlılığı epikleştirme, stilize etme çabasıyla bu lirizmin tam aksi yönünde konumlandı.**

Değişimi Kekeleyen İki Film: *Uzak İhtimal* ve *Nefes*

Toplumsal, siyasal ve kültürel eğilimlerdeki değişimin yansıması arka arkaya yayınlanan iki filmde ortaya çıktı. Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal*'i yirmi beş-otuz yıl önce çekilseydi muhtemelen kahramanımız, sakallı, saçları yana taranmış, kumaş pantolonlu biri olur ve Clara'yı (temiz, pak) Müslüman yapıp adını da Müberra (temiz, pak) olarak değiştirirdi. Oysa film daha

en baştan, adıyla bu imkânsızlığı imâ ediyor. Bütün filme yayılan eksiltili, kekeme yapı, sadece estetik bir veri olarak alınabilir mi? Muhafazakâr, Müslüman, İslâmcı ne dersek diyelim bu kesimlerin özellikle de 2000'den sonra "görünür olması" sadece mevcut yapıyı değil, kendilerini de etkiledi. Kenan Çayır *Türkiye'de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008) adlı çalışmasında 90'lardan itibaren İslâmcı edebiyatta bireysel söylemlerin, kişisel sorgulama ve özeleştirilerin arttığını yazıyordu. Benzer

bir duyarlılık henüz sinemada fazlasıyla gözükmese de *Uzak İhtimal*'in çekingенliği, tutukluğu Çayır'ın tespitlerini doğrular nitelikte değil mi?

Böylesi bir eğilim veya kırılma, İslâmcı söylemi sadece bireyselleştirmede aslında, bu söyleme lirik, dolayısıyla bireysel bir tını da kazandırdı. *Süt* ve *Uzak İhtimal*'deki dinî referanslar, imgeler, bir politik söylemin parçası olmak yerine kişisel eğilimleri, duyarlılıkları yansıtıyor. Bu anlamda İslâmcı söylem de politik değil lirik bir göstergeyle ortaya çıkıyor. Belki uzun zamandır mevcut olan bir duyarlılık kamusal alanda yeni yeni kendini göstermeye, ifşa etmeye çalışıyor.

Uzak İhtimal'den kısa bir süre sonra gösterime giren Levent Semerci'nin *Nefes: Vatan Sağolsun* filmi ise ulusal bir duyarlılığı epikleştirme, stilize etme çabasıyla bu lirizmin tam aksi bir konumda duruyor. Lirik duyarlılık estetikleştikçe, kişisel bir metafizik kurmaya çalıştıkça ulusal söylem daha politize bir hâl alıyor gibi. Ancak bu politize durum, filmin aşırı stilize olma kaygısıyla koşut ilerlemekten de geri durmuyor. Benzer bir yaklaşım gene ulusalcı bir söyleme sahip Tolga Örnek'in *Devrim Arabaları*'nda (2008) da görülüyordu. Politik söylem, daha doğrudan bir hâl alırken estetik, aşırı bir stil çabasıyla belirginleşiyordu. *Nefes: Vatan Sağolsun*, birçok düzlemi olan Kürt meselesine yönelik askeri çözümü epikleştirmeye çalışırken bilinçdışında yanıldığını söylemekten de kendini alamadı. Dolayısıyla *Uzak İhtimal*'in kekemeliği belki de kendisine en uzak filmde, *Nefes: Vatan Sağolsun*'da yankısını buldu. Elbette konu ve nesneleri farklı ama her iki



İki Dil Bir Bavul, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2009

Bastırılanın kendini ifşa çabası mevcut sinema dilini de değişime zorluyor gibi. 2009 Türk filmlerinde sadece yeni imgeler ortaya çıkmadı, mevcut imgeler de değişim gösterdi. Dahası mevcut dilin değişim karşısında tutukluğu, kekemeliği belirginleşti.

film de kendine özgü hayaletlerini saklamayı becerme konusunda başarısız. Bu iki filmin en büyük başarısı da bu olmalı.

Aydın Bulut'un *Başka Semtin Çocukları* filminde ise Alevi-Sünni gerginliği konu ediliyordu. Ancak bir başka gizlilik konusu olan Aleviliğin sinemada görünürlük kazanması kadar filmin ilk yarıdan sonra Güneydoğu gazisi iki askerin psikolojisi üzerine eğilmesi de yukarıda söz ettiğim benzeri kırılmanın bir yansıması gibi duruyor. Keza Tomris Giritlioğlu'nun *Güz Sancısı* resmî tarihin gizlemeye, dahası bastırmaya çalıştığı bir travmayı, 6/7 Eylül Olayları'nı göstermeye çalışırken Yeşim Ustaoglu imzalı *Pandora'nın Kutusu* alçakgönüllü bir üslûpla şehirli insanların üstü örtük sıkıntılarını anlatma çabasını taşıyordu.

Birkaç film ekseninde ele aldığımız bu yer değiştirme veya kırılma marjinal bir eğilimi mi gösteriyor? Öyle ya, söz ettiğimiz filmlerden belki *Nefes: Vatan Sağolsun* hariç diğerleri çok az bir seyirci tarafından görüldü, beğenildi. Bu açıdan 2009 yılında öne çıkan ticari bir film den söz etmeye değer. Mahsun Kırmızıgül'ün ikinci filmi *Güneşi Gördüm*, Kürt meselesinden cinsel yönelimlere kadar birçok gizli, üstü örtülü konuyu üstüste katıp Yeşilçam sinemasını hatırlatan bir melodram havasıyla anlatmış olsa da ticari, popüler sinemanın benzeri bir ifşaya yöneldiğinin göstergesi sayılabilir.

Dil: Ötekiyle Temas

Yas ve Melankoli (1917) adlı makalesinde Freud "kayıp nesnenin gölgesinin melankolik ben'in üstüne düştüğünü" yazıyordu. Ele

aldığımız filmlerde gerçekleşen yırtılmalar, gedikler ise bugüne kadar toplumsal, kültürel, siyasal, daha özelde ise sinemasal düzlemde gösterilmeyen kesimlerin, bastırılan realitelerin ve saklanan hakikatlerin izlerini, lekelerini taşıyor. Dahası artık yırtılan pelikülün içinden ötekinin, başkasının hayaleti bir leke gibi kendini ifşa etmeye çalışıyor. Lacan'a inanırsak dil ancak ötekiyle temasa, dolayısıyla dilsel kazanım ancak ötekinin mevcudiyetiyle elde edilir: Kendi olmak için ötekini görmekle, ötekinden ayrılmakla, bir kayıpla... Türk sinemasının arayıp durduğu kendine özgü dil, ancak şimdi şimdi ifşa olan bu ötekiyle temastan çıkabilir gibi duruyor.



Uzak İhtimal, Mahmut Fazıl Coşkun, 2009

Not: 2009 yılında toplumsal yapıdaki değişimi kendilerine özgü yapılarıyla yansıtan iki önemli tür yoktu: Polisiye ve korku. 2005 yapımı *Dabbe*'de görülmeyen cinler ortaya çıkıyor, insanoğluna görünüyordu. Ticari sinema örneklerinin bile "toplumun cinleri"ni ifşa ettiği bir dönemde korku sineması malzemesiz, metaforsuz mu kaldı yoksa?

DOSYA

DÜNDEN SONRA YARINDAN ÖNCE POLİTİK OL(A)MAYAN SİNEMA

ÜMİT AKSOY

TAMAMEN 12 EYLÜL ÜZERİNDEN KENDİNİ GÖSTEREN TÜRK SİNEMASININ POLİTİK ÖRNEKLERİ, GERİDE BIRAKTIĞIMIZ SENE BU ETKİDEN SIYRILDI. POLİTİK SİNEMANIN DARBEYLE BOŞALTIĞI ALANDA, MEMLEKETİN EN DERİN MESELESİ OLAN “TERÖR”, “KÜRT”, “DOĞU” SORUNUYLA BİRLİKTE DERİN İLİŞKİLER AĞINA ODAKLANAN BİR SİNEMA DİLİ EGEMEN OLDU.



Kirpi, Erdal Murat Aktaş, 2009

Öteden beri Türk sinemasında politik sinema örnekleri (istisnalar bir tarafa) tamamen 12 Eylül ve bunların gönderme yaptığı birtakım olaylar üzerinden kendini göstermekteydi. Geride bıraktığımız senede ise 12 Eylül'ün etkisi azaldı; daha doğrusu bu etki başka alanlara doğru kaydı. Politik sinemanın darbeyle boşalttığı alanda, memleketin en derin meselesi olan “terör”, “Kürt”, “Doğu” (artık adına ne diyeceksek) sorunuyla birlikte derin ilişkiler ağına odaklanan bir sinema dili egemen oldu.

12 Eylül'den boşalan büyük harfli siyasetin başka bir anlamda temsil edilmesini anlatan *Kurtlar Vadisi: Gladio* ve *Vali*, ortaya çıkan bu boşluğu, doğrudan doğruya siyasetin derin ilişkilerine yönelerek dile getirmeye çalışır. Esasında bu filmlerin temel sıkıntısı, siyasallığı belirli bir indirgemeye tâbi tutmalarıyla

ilgilidir. Bu anlamda önemli olan, filmlerin işaret ettikleri birtakım “gizli ilişkiler” ağının gerçekte olup olmaması meselesi değil, bütün olan biten siyasal süreçlerin yalnızca devletin mafyalaşmasına odaklanarak kurgulanmasıdır. Böylesi bir temsil, gözle görülemez ilişki ağları dışında olan biten (neredeyse) bütün eylemlerin, göstermelik, yani sahte olduğu imasını taşır. Derin devlet yahut gizli ilişkiler ağı gibi kavramsallaştırmaların ima ettiği anlam ise şiddetle doludur. Bu yüzden siyasetin bütün içerimi olan *sözün* önüne geçilir. “Savaş, siyasetin silahla devam ettirilmesidir.” gibi bir klişeye de gerek kalmaz. Çünkü şiddet zaten sürecin tamamına egemendir. Yine bu derin ilişkiler ağına odaklanan, fakat meseleyi bir kara-mizah örneği olarak resmeden *Kirpi* ise (içinde taşıdığı sıkıntılar bir yana) bütün bu siyasallık denen plânlanmış mekân ve zamanların nasıl da birtakım tesadüfi olay yahut süreç-



Nefes: Vatan Sağolsun, Levent Semerci, 2009

Devletle politik olanı doğrudan doğruya özdeşleştiren *Nefes*, *İki Dil Bir Bavul*, *Güneşi Gördüm* gibi örnekler, siyaseti yalnızca yönetme aygıtıyla ilgili bir fenomen olarak gören bakışın klâsik yansımalarıdır. Bu üç film de belirli türden bir bilgiyle bölgeye yönelir; lâkin o çok istedikleri “toplumsal gerçekliğe” bir türlü varamaz.

lerle kesintiye uğradığını, daha doğrusu şekillendiğini göstermesi bakımından oldukça iyi bir örnektir. *Kirpi*, politikanın ağırlığını komik birtakım süreçlerle *tesadüf* gibi bir birimle hafifleterek sunar. Buysa derin ilişkiler ağının tanrısal düzlemdeki yerini tersyüz etmekte, tabir yerindeyse meseleyi insani bir zemine, yani bir imkân alanına çekmektedir.

Devletle politik olanı doğrudan doğruya özdeşleştiren *Nefes*, *İki Dil Bir Bavul*, *Güneşi Gördüm* gibi örnekler, siyaseti yalnızca yönetme aygıtıyla ilgili bir fenomen olarak gören bakışın klâsik yansımalarıdır. Burada *Nefes*’in dağdaki askerlerin (ontolojik değil) psikolojik durumuna odaklanmasıyla, *İki Dil Bir Bavul*’un bir öğretmenin gözünden belgesel bir gerçeklik olarak meseleyi kodlaması arasında esasen çok da büyük bir fark yoktur. *İki Dil Bir Bavul*’un görünürde bölgeyle doğrudan bir ilişki kurmasına rağmen bölgeyi “nesneleştirme” eğilimine engel olamayan tavırla *Nefes*’e hâkim, karlı bir mekânda film çekmek ve “Sen uyursan, hepimiz ölürüz!” gibi bir vulgar şiddet dilinin, bölgeyi, oradaki insanları, savaştıkları düşmanları oryantalize eden bakış açısının sıkıntısının paralellliğini iyi ayırt etmek gerekir. Gerçekten de varolan bir sıkıntı dile getirilmek isteniyorsa mağdurluk üreten ve oryantal bir pozisyona savrulma tehlikesi barındıran bu yıldırıcı dilin dışarıda bırakılması gerekir her şeyden önce. *Güneşi Gördüm*’deki en büyük sıkıntı, kendi kendini oryantalize etmenin temel bir örneği olarak okunmalıdır. Ele aldığı meseleyi tipik bir orta yolcu muhafazakâr tavırla temsil etmesi bir yana, filmin bütün “politik” atmosferi içinde, beş tane kızı olan ve bir

türlü oğlu olmayan Ramo'nun erkekçe havasıyla kardeşinin kadınsı hâlleri, filmin sonunda sahip olduğu tek oğlunun kızları tarafından yanlışlıkla çamaşır makinesine atılması (!) ve kadınsı kardeşin travesti olup bir diğer kardeş olan Mamo tarafından öldürülmesi, tam da kendi kendini oryantalize eden bu tavrın basit bir sonucudur. Dolayısıyla söz konusu bu üç film de belirli türden bir bilgiyle bölgeye yönelir; lâkin o çok istedikleri "toplumsal gerçekliğe" bir türlü varamaz. Bunun temel nedeni, toplumsal gerçekliğin yalnızca ve yalnızca maddi birtakım ilişkiler ağı üzerinden işlenmesinden geçer. Bu ve benzeri filmlerin ahlâki olarak taşıdıkları temel sıkıntı, bizlere anlattıkları hikâyelerin gerçekte olmamasında değil, bölgedeki bütün olan biteni tek bir hikâye üzerinde açıklama çabasıyla ilintilidir son kertede.

Tam da daha önceki benzer yapımlarda düşülen daralmadan kurtulduğu için *Dilber'in Sekiz Günü*, anlamlı bir yerde durur. Film, Türk sineması klâsiklerinden *Selvi Boylum Al Yazmalım*'in güncellenmiş, fakat tekrara düşmemiş orijinal bir yeniden üretimi olarak da okunabilir. Yönetmen, başlangıçta yerel bir sorun gibi görülen "beşik kertmesi" meselesini ele alış şekliyle filmin alanını genişletirken anlatıda bir hafifleme de sağlamıştır. Alan genişlemesi, filmin kendini, hayat dediğimiz karmaşık ağın tümünü ve hayatın imkânlarla dolu olduğunu görmesiyle, hafifleme (sahte yüklerden sıyrılma) ise kurgunun kendini daraltacak indirgemeci tavırlardan kurtarılması ve filmin içsel bir genişlemeye varmasıyla gerçekleşir. Mehmet'in Dilber'e (tabir yerindeyse) "adadığı" (söylediği) türkü bütün



Güneşi Gördüm, Mahsun Kırmızıgül, 2009

bu hafiflemenin doruk noktasıdır. Dolayısıyla Dilber'in filmin sonunda onları öldürmek için gelen eski sevgilisi Ali'yi öldürmesi, sanılanın aksine bir ağırlaştırıcı yük olmaktansa Dilber'in emekle birlikte gerçekten öğrendiği sevginin "güzel" bir sonucudur; tıpkı (*Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki) Asya'nın aşık olmasına rağmen İstanbul'unun peşinden gitmeyip ona bütün bir varlığıyla açılan Cemşit'in yanında olmayı tercih etmesi gibi.



Dilber'in Sekiz Günü, Cemal Şan, 2009

Tarihsel bir malzemeden siyasal enerji yahut motivasyon çıkarma eylemi, sürekli birtakım sahte örüntülerle uğraşılması sebebiyle ıskalanır ne yazık ki. Dolayısıyla bu türden yapımlar, siyasal bir hareketten nasiplenmek istiyorlar ise bunu siyasal olanın psikolojik ve muhafazakâr dilinden uzaklaştırarak yapmak durumundadır.

Gayrimüslim azınlıkların Varlık Vergisi'nin ardından yaşadıkları ikinci sıkıntılı günleri anlatan *Güz Sancısı*, bunu tıpkı *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde olduğu gibi bir Türk ile bir gayrimüslimin (Rum'un) aşkı üzerinden bizlere ulaştırır. Böylesi klişe bir hikâye, şüphesiz taktiksel bir hareket gibi okunabilir. Ne var ki bu taktiksel hareket, filmin gerçeklikle ilgili gücünü zayıflatan bir anlama tekabül ettiği oranda sıkıntılı bir temsil edişe dönüşür. Sorun, bir Türk erkek ile bir gayrimüslim fahişe arasında geçen aşkta değil, bu kadar gerçekçi bir hikâyenin bu türden bir söylemle melodrama, pejoratif bir hâleti ruhiyeye büründürülmesiyle ortaya çıkar. Bu "arabesk" hâl, tarihsel malzemeyle kurulan sıkıntılı ilişkinin sonucudur. Tarihsel bir malzemeden siyasal enerji yahut motivasyon çıkarma eylemi, sürekli birtakım sahte örüntülerle uğraşılması sebebiyle ıskalanır ne yazık ki. Dolayısıyla bu türden yapımlar, siyasal bir hareketten nasiplenmek istiyorlar ise bunu siyasal olanın psikolojik ve muhafazakâr dilinden uzaklaştırarak yapmak durumundadır. Tarih yani geçmiş, arkada kalan bir şey olduğu için değil tam da önümüzden giden ve bizi aydınlatan bir ışık



Güz Sancısı, Tomris Giritlioğlu, 2009

olduğu için anlamlıdır ve bir sanatsal eylemin "zaman" ile gireceği sahici ilişkide böylesi bir zemin üzerinden kendini üretmek zorundadır.

Odağına Sünni-Alevi çatışmasını alan *Başka Sementin Çocukları*, tahmin edeceğimiz üzere sembolik bir yer olarak Gazi Mahallesi'nde geçer. Ferhat Kentel, Meltem Ahıska ve Fırat Genç'in hazırladığı "Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilik(ler)"¹ adlı çalışmada, Sünni bir anne, kızının Alevi bir gence "kaçtığını" ve kendisinin de kızının ardından helva yapıp kı-

(1) *Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilik(ler)*, Yayına Hazırlayanlar: Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, TESEV Yayınları, 2007.

zına gönderdiğini söyler. Helvanın bir ölünün ardından yapıldığını (*Yakıldığı mı demeliydik yoksa?*) hatırladığımızda meselenin nasıl da trajik, daha önemlisi ahlâksız bir hâl aldığı rahatlıkla anlaşılabacaktır. *Başka Semtin Çocukları* anlamlı bir şekilde dile getirdiği söylem ağıyla bu topraklardaki dinsel dilin ne türden bir zedelenmeye uğradığını ve bunun sonucunda farklı inanç sahiplerinin birbirlerini düşman olarak algılamaya başladıklarını net bir şekilde görmemizi sağlar. Burada bir ontolojik kavrayış olarak dinin zedelenmesi sonucunda ortaya çıkan “boşluğun”, tam olarak milliyetçi ve muhafazakâr bir algıyla doldurulduğunu kaydetmek gerekir. Böylelikle temel ontolojik bilgi kaynağı olan din, sahte bir dünyevi sığınağa dönüşür. Bu sığınağa dönüşecek şey ise şiddettir; hümanist değil ama ontolojik bir hâl olarak “sevgi”, yerini tahammülsüzlüğe bırakır. Film, şiddetin her tarafı sarmasının, ortaya çıkan bu boşlukla birlikte gerçekleştiğini gördüğü oranda bize kaybettiğimiz ve bir türlü bulamadığımız şeyin ne olduğunu oldukça sert bir dille hatırlatır.

Nihayet yazı boyunca yürüttüğümüz bu tartışma, bizi bir filmi neyin politik yapıp yapmadığı gibi önemli bir sorunun eşiğine getirir: Bir filmi ne türden bir “öz” taşıdığına politik bir film olarak değerlendirebiliriz? Bu sorunun bizim için mühim taraflarından birisi, siyasetin yalnızca iktidar erkiyle bağlantılanarak algılandığını hatırlatmasıyla ilgilidir. Bu ise politikanın farkında olmadan belirli bir indirgemecilikle algılandığını gösterir. Buna göre Türkiye şartlarında siyasetten anlaşılan ile bir filmi politik yapan unsurlar birebir örtüşür. Çünkü Türkiye’deki ortalama siyaset



Başka Semtin Çocukları, Aydın Bulut, 2009

yapma düzeyi, seçimler, darbeler, partiler, mitingler üzerinden anlaşılır. Bütün bunların siyasetle bir ilişkisi olsa da bu algı, diğer alanların siyasal alanla ilişkisinin olmadığı gibi bir iddiayı örtük olarak barındırır. İkinci önemli nokta ise sanki politik olanla politik olmayanı (sinema özelinde politik ve politik olmayan filmi) birbirinden ayıran bir (hayali) çizgi varmış gibi davranılır. Böylesi bir sahte ayırım ise adaletsiz bir dünya algısının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar. Adil olmanın belki de en temel vasfı, hayatı *kompartmentlere* ayırmaktan başlar; ki bu da ancak varoluşsal bir tavır alışla gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda politik filmlerde gördüğümüz “insani” trajediler, politik olanın sözde yüceltme eylemine sadece sahte birer destek olmaktan öteye gidemez. Dolayısıyla politik bir film yapmak, sanılanın aksine başlıbaşına bir değer taşımaz; tıpkı görünürde politik olmayan filmlerin sırf bu yüzden “kötü” olarak değerlendirilemeyeceği gibi. Önemli olan, bütün bu olan bitene sahici bir değerle yaklaşabilmek ve onu sinemanın “büyüsel” diline tercüme edebilmektir.

DOSYA

TÜRK SİNEMA SEKTÖRÜNÜN NİCELİKLE İMTİHANI

BETÜL DEMİREL

POPÜLER YAKLAŞIMI BİR TARAFA BIRAKARAK SORARSAK HAKİKATEN TÜRK SİNEMASININ MAKÛS TALİHİ KIRILDI MI? BUNA EVET DEMEK BİRAZ ZOR. BİR ZAMANLAR YILDA İKİ YÜZ, ÜÇ YÜZ FİLM ÜRETİLİRKEN NASIL NİTELİKSEL BİR DÖNÜŞÜM YAŞANAMAMIŞSA, TÜRK SİNEMASI ŞİMDİ DE YİNE AYNI DÖNGÜNÜN İÇİNDE KALMAYI SÜRDÜRECEK GİBİ BİR İNTİBA BIRAKIYOR.



Hayat Var, Reha Erdem, 2009 (film seti)

Son yıllarda -özellikle yetmiş filmin gösterime girdiği 2009 yılı itibarıyla- sektörden, sinema çevresinden ya da halktan herhangi birine “Türk sinemasının halipürmelâli nedir?” diye sorulsa muhtemelen sadece olumlu cevaplar alınır. Çünkü istatistiklere bakıldığında özellikle Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği ülkelerden biri Türkiye. Bununla beraber genç sinemacıların, hatta henüz ilk filmlerini çeken yönetmenlerin filmleri yurt dışında festivalden festivale koşuyor, ödüller alıyor. Artık televizyonlarda bile yerli yapımlar ön plâna çıkıyor; hemen hemen her gün, son dönem Türk filmi örneklerine beyazcamda rastlamak mümkün. Diğer yandan sinema

alanındaki faaliyetlere yönelik eğitim veren okullar, akademiler, kurslar, atölyeler açılıyor, seminerler düzenleniyor. Herkes tarafından gözlemlenebilen bu verilerden hareketle Türk sinemasının olumlu bir gidişatı olduğunu söylemek şart oluyor neredeyse.

Türk Sinemasının Makûs Talihi Ne Zaman Kırıldı?

Çok uzak değil yakın bir vakitte, 90’ların başında, yılda belki bir iki film çekilmekteydi; onları gösterecek sinema salonu ise bulunamıyordu. 2001 krizi ertesinde *Antalya Altın Portakal Film Festivali*’ne başvuran film sayısı yeterli değildi, yapımcılar giderek azalmıştı; ortalıktaki az sayıdaki yapımcı da yalnızca kendini ispatlamış yönetmen-

Sinemanın bu topraklardaki serüveninin üretime çok gösterim mantığıyla başlaması ve uzun bir süre de bu mantığın değişmesi, ülkemizde sinemanın endüstri olarak gelişememesinin temel sebeplerinden biri olarak görünmekte.

lere film çekme fırsatı tanımaktaydı. Peki ne oldu da Türkiye’de sinema, Yeşilçam dönemini hatırlatırcasına tekrar en popüler alan hâline geldi? Sinemanın makûs talihi -görünürde- ne zaman kırıldı? Bu sorunun cevabı elbette ki tek değil.

“Yeni Türk Sineması”nın *Eşkıya* ile başladığını ileri sürmek iddialı olsa da en azından bu filmle sektörün bir dönüşüm içine girdiğini söylemek mümkün. Meselenin biraz detayına inelim: *Eşkıya* gösterime girdiğinde üç hafta boyunca iş yapamayıp kaldırıldı. Sonrasında ise filmi seyredip olumlu tanıtım hizmeti verenlerin de yardımıyla altıncı haftasında tekrar gösterime girdi ve uzun süre elinde tutacağı bir rekor kırdı. Bu filmle birlikte özellikle dağıtımcılar ve sinema salonu sahipleri Türk filmlerinin eskiden olduğu gibi gişe yapabilme potansiyelini yeniden idrak etmeye başladı.

Film üretiminin artışında en büyük etkenlerden biri de şüphesiz dijital üretim imkânlarının artması. Ticari getirisi yüksek olunca yapımcılık, yönetmenlik popüler mesleklerden biri hâline geldi. Bazı filmlerin elde ettiği ticari başarı birçok insanı film çekmeye itti. Yeni sinemacıların birçoğunun yurt içi ve yurt dışındaki festivaller-

de kabul görmesi, ödül alması da sinemaya ilgiyi arttıran faktörler arasındaydı. Meselâ 2009’da *Altın Portakal Film Festivali*’nin ulusal yarışma bölümünde yarışan on altı filmin yarısı ilk filmini çeken yönetmenlere aitti; *İstanbul Film Festivali*’nde de keza öyle. Bunun dışında yurt içi ve yurt dışında sinemaya destek veren mercilerde de artış söz konusu. En önemlisi 2004 yılından beri devlet, sinema projelerine çeşitli kategorilerde parasal destek sağlıyor.

Popüler yaklaşımı bir tarafa bırakarak sorarsak hakikaten Türk sinemasının makûs talihi kırıldı mı? Buna evet demek biraz zor. Türk sinemasını ele alıstaki genel iyimser havadan sıyrılarak biraz da resmin arkasını görmeye çalışalım. En başta “box office”lere baktığımızda bazı filmlerin gişe rekoru kırdığını, diğerlerinin ise maliyetlerini bile çıkaramadığını anlamak mümkün. 2009 yılında üretilen filmlerin çoğu salon bulmuş olsa da hepsinin toplam hâsılatı 2009 yılının gişe rekortmeni *Recep İvedik 2*’yi yakalayamıyor. Gişe rekoru kıran Türk filmleri, Türkiye genelinde vizyona girdikleri salona oranlandığında gerçek bir vizyon başarısının sağlanıp sağlanmadığı da tartışmalı hâle geliyor. Bununla beraber Türkiye’de gişe yapan filmlerin gurbetçilerin olmadığı bir başka ülkede gösterim imkânı bulması da hâliyle pek imkân dâhilinde değil.

Ya Festivaller Olmasa...

Gişede başarılı olamayan, zaten gişe beklentisi de bulunmayan *sanat* filmleri kategorisindeki filmler ise yurt içi ve yurt dışındaki festivallerden kazandıkları ödüllerle maliyetlerini çıkarmanın yollarını arıyor. Peki ya festivaller



Uzak İhtimal, Mahmut Fazıl Coşkun, 2009 (film seti)

olmasa? Bir sinema düşünün ki seyircisi olmasın, sadece festival jürilerine ve kısıtlı sayıdaki festival takipçilerine hitap ediyor olsun.

Dijital üretim olanaklarının ucuzlaması, genç sinemacıları harekete geçirdi. Pek çok kişinin kendi hikâyesini, derdini görüntüyle anlatma çabasına girişmesi, filmlerin sayısını arttırdı. İyi kötü bir senaryo yazılıp bakanlıktan destek alınıyor, ötesi bulunamazsa ev bark satılıp emek ortağı sıfatıyla ekipler kuruluyor ve filmler yapılıyor. Yeşilçam'da halkın yıldız oyuncusuna göre tercih ettiği filmlerin yerini artık yönetmenin star addedildiği filmler alıyor. İlk filmi çekenlere karşı -filmin niteliğine çok da bakılmaksızın- mucizevî bir iş başarmış gibi bir tutum sergileniyor. Peki bu yönetmenlerden kaçının filmi umut verici? Ya da

kaçı ikinci filmini çekebilmekte? En önemli üretilen filmler, Türk sineması başlığında kategorize edilebilir mi? Bunlar henüz sorgulanmayan hususlar.

“Türk Sineması Nereye?” başlıklı panelimizde İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı Nezih Erdoğan’ın Türk Sineması’nın gidişatı ile ilgili “nicel artış nitel iyileşmeyi de getirir” şeklindeki değerlendirmesinin gerçekleşebilir bir sav olup olmadığını elbette zaman gösterecek.

Türkiye’de Sinema Neden Endüstrileşemedi?

Türk toplumunun sinemayla tanıştığı ilk yıllara dönüp bakarsak, sinemanın bu topraklardaki serüveninin üretimden çok gösterim mantığıyla başlaması ve uzun bir süre de

Sinemanın ilk yıllarında dönemin tüm ağır şartlarına rağmen Türkiye'nin ekipman bakımından dünyanın herhangi bir ülkesine kıyasla geride olduğu söylenemez. Daha çok yaratıcılıkla ilgili bir geri kalıştan söz edilebilir. Çünkü aynı dönemde diğer ülkelerde benzer ekipmanlarla çekilen filmlere bakıldığında, bugün klâsikler arasına girmiş birçok başyapıtla karşılaşılır.

bu mantığın değişmemesi, ülkemizde sinemanın endüstri olarak gelişmemesinin temel sebeplerinden biri olarak görünmekte. Sinema, doğuşuna çok yakın bir tarihte ülkemize gelmesine rağmen bir sektör olarak gelişemedi. Diğer ülkeler yeni tanıştıkları bu buluşa hızla sanatsal, aynı zamanda ticari bir değer yüklerken Türk toplumuna sinemanın girişinden ancak 15 yıl sonra devlet eliyle Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin, 19 yıl sonra ilk Türk yapımevinin, 26 yıl sonra ise ilk özel Türk yapımevinin kurulması bunun en somut göstergeleri. Türkiye'de 1940'ların sonuna kadar, çok az sayıda yapım şirketi faaliyetinde bulunduğu için sinema bir türlü gelişim gösteremedi. Aslında Türkiye'nin -sinemanın ilk yıllarında dönemin tüm ağır şartlarına rağmen- ekipman bakımından dünyanın herhangi bir ülkesine kıyasla geride olduğu söylenemez. Daha çok yaratıcılıkla ilgili bir geri kalıştan söz edilebilir. Çünkü aynı dönemde diğer ülkelerde benzer ekipmanlarla çekilen filmlere bakıldığında, bugün klâsikler arasına girmiş birçok başyapıtla karşılaşılır.

Ulusal Sinema Kurumu Bir Çözüm mü?

Sinema Türkiye'de kurumları ve süreçleriyle bir sektör olarak kabul edilir bir hâle nasıl gelir? Devletin son yıllardaki sinemayla ilgili girişimleri sektörde kalıcı ve sağlıklı bir iyileşme sağlar mı? Tüm bu sorulara net cevaplar vermek elbette mümkün değil. Hâlihazırda Kültür Bakanlığı'na bağlı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün sektöre katkısı diğer devletlere göre hem düşük hem de plânsız. Ayrıca mevcut durumda sadece sinema projelerinin desteklenmesinde bile -dile getirilsin ya da getirilmesin- birçok arıza durumun olduğu herkes tarafından açık bilinen bir gerçek. Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen filmleri seyrettiğimizde bu tercihlerde hangi kriterlerin göz önünde bulundurulduğu, destek verilmeyenlerin diğerlerinden ne gibi hususlarda ayrıştığı akla takılan sorular oluyor.

Yakın gelecekte faaliyete geçmesi plânlanan "Ulusal Sinema Kurumu"nun sinemaya eşitlikçi, özgürlükçü bir platform sağlayıp sağlamayacağı hususunda da net bir şey söylemek zor. Mesele kiminin payının yüksek kiminin az olması ya da sektörün üzerinde kimin söz sahibi olacağı gibi algılandığı sürece bu tarz bir oluşumda sağlıklı ve kalıcı çözümler üretilmesini beklemek çok da gerçekçi değil açıkçası. Bugün projelere verilen desteklerin bile adilâne yapıp yapılmadığı tartışılırken Türk sinemasının gelişmesine katkı sağlayacak, nitelikli işler üretilmesine zemin hazırlayacak ve bunu da adil bir yaklaşımla gerçekleştirecek bir kurumun ortaya çıkması çok gerçekçi görünmüyor.



Kıskanmak, Zeki Demirkubuz, 2009 (film seti)

Türkiye’de her alanda olduğu gibi sinema sektöründe de kalıcı ve sürekliliği olmayan yollar denenmeye devam ediliyor. Bir zamanlar yılda iki yüz, üç yüz film üretilirken nasıl niteliksel bir dönüşüm yaşanamamışsa, Türk sineması şimdi de yine aynı dönünün içinde kalmayı sürdüreceği gibi bir intiba bırakıyor. Elbette ki temennimiz bunun aksinin gerçekleşmesi yönünde.

Kaynakça

Burçak Evren, *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, Antrakt Sinema Kitapları, Leya Yayıncılık, 1997.

Deniz Bayraktar (yayına hazırlayan), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-7: Sinema ve Para*, Bağlam Yayıncılık, 2008 içinde.

Tunç Ertan, *Türk Sinemasının İktisadi Yapısı*, Yayınlanmamış İktisat Yüksek Lisansı, İTÜ. (bk. <http://www.sadibey.com>)

Yakın gelecekte faaliyete geçmesi plânlanan “Ulusal Sinema Kurumu”nun sinemaya eşitlikçi, özgürlükçü bir platform sağlayıp sağlayamayacağı hususunda da net bir şey söylemek zor. Mesele kiminin payının yüksek kiminin az olması ya da sektörün üzerinde kimin söz sahibi olacağı gibi algılandığı sürece bu tarz bir oluşumda sağlıklı ve kalıcı çözümler üretilmesini beklemek çok da gerçekçi değil açıkçası.

DOSYA

PANEL: TÜRK SİNEMASI NEREYE?

Dosyamız kapsamında Türk sinemasının bugün hangi noktaya geldiği ve üzerinde yükseldiği zeminin nasıl bir süreçle şekillendiğinin tartışıldığı “Türk Sineması Nereye?” başlıklı panelimizin özetlerine de yer verdik. 5 Aralık 2009 tarihinde **Bilim ve Sanat Vakfı**’nda düzenlediğimiz panelde Asuman Suner “oldurulamayan modernlik” kavramı üzerinden Türkiye’nin modernlik deneyimini beyazperdedeki yansımaları özelinde inceledi. Nezih Erdoğan, sinemamızın Yeşilçam’la kurduğu ilişkinin dününe, bugününe ve geçirdiği değişime dikkat çekerken bizleri “Türk sinema eleştirisi ya da teorisi nereye?” sorusuyla başbaşa bıraktı. Zahir Atam ise şu anda Avrupa’nın en önemli sinemalarından birine sahip olmamıza karşılık Türkiye’de asıl yoksulluk çektiğimiz şeyin, yaratıcı edim değil, düşünen ve çözümleyen edim olduğunu vurguladı.

FOTOĞRAFLAR: CEMİL AKGÜL



Panel: “Türk Sineması Nereye?”, Bilim ve Sanat Vakfı, 5 Aralık 2009

YENİ POPÜLER FİLMLERDE NOSTALJİ, MİLLİYETÇİLİK VE OLDURULAMAYAN MODERNLİK



ASUMAN SUNER

Son üç-dört yılın gişe rekortmeni filmlerine dair bir değerlendirmede çıkış noktasının G.O.R.A. filminin soundtrack albümünde yer alan bir şarkıdan ödünç aldığım “oldurulamayan modernlik” kavramı olabileceğini düşünüyorum. Şarkının sözleri şöyle:

“Bıktım usandım bu hataları tekrarlamaktan/Onun bunun adına film olmaktan/Özendim bezendim her seferinde/Bu defa acaba olur mu diye/Ama kopuktu kopuktu zincir olduramadım/Ne yaptım ne ettimse olduradım” Bence bu sözler, Türkiye’nin modernlik deneyimine, özellikle de şu yaşadığımız 2000’lerdeki modernlik deneyimine ilişkin algımızı çok iyi yakalıyor. Bu kadar yol alınmasına ve birçok parametrenin oluşmasına karşın Türkiye’nin modern bir toplum olarak kendini kurma sürecinde bir yerlerde zincir kopuk; dolayısıyla da Türkiye’nin modernliği oldurulamıyor.

Son yıllardaki gişe rekortmeni filmler incelendiğinde “oldurulamayan modernlik” kavramı bir çıkış noktası sağlayabilir. Bu kadar yol alınmasına ve birçok parametrenin oluşmasına karşın Türkiye’nin modern bir toplum olarak kendini kurma sürecinde bir yerlerde zincir kopuk; dolayısıyla da Türkiye’nin modernliği oldurulamıyor.

Bana göre oldurulamayanın parodisini yapmayı, oldurulamayan modernliği ifade etmeyi en iyi başaran ve bu espriyi en iyi noktaya taşıyan film *Recep İvedik*’tir. Diğer filmlerde biraz daha didaktik bir hava seziyorum. *Recep İvedik*’in o havaya hiç gir-meyip doğrudan yokuş aşağı bir tavırla bu espriyi yapması bana film izleyicisi olarak çok komik geldi açıkçası. Bu filmlerde neyin komik olduğunu adlandırmak açısından da bir başlangıç noktası aslında burası: İnsanlar bu filmlere niye bu kadar çok gülüyor? Nedir bu kadar komik olan? Çünkü bu filmlerin tümünde sunulanlar son derece aşına durumlar; Türk olma hâlleri, Türkiye toplumunun hâlleri. Bu filmlerin her biri farklı şekillerde o aşına durumları saçmalştırıyor, aşırılaştırıyor ve orada oldurulamayanı biraz daha açığa çıkarmış oluyor. Bu, sarkacın bir yanı... Diğer yanda ise farklı bir yere, biraz nostaljik biraz da milliyetçi bir noktaya savrulmuş var. Yani her ne kadar oldurulamayan bir modernlik söz konusu ise de “aslında biz iyiyiz, son kertede bizle ilgili olan öz, iyi bir öz” noktası... Bu çerçeve-



Doç. Dr. Asuman Suner, İstanbul Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü

de, benim açımdan son dönemin en çarpıcı filmi *Devrim Arabaları*. Yine bir “oldurulamayan modernlik” hikâyesini anlatan film, gerçek bir olaya dayanıyor: Bir grup Türk mühendisin yerli bir araba üretme macerası. Filmin sorunsalı şu: Türkiye’de modernlik niye başarılı olamadı? Filmde bu soruya biraz mahcup bir telaffuzla verilen cevap ise Türkiye’de teknolojinin gelişmesini istemeyen dış güçlerin manipülasyonu. Bu-

nunla beraber *Devrim Arabaları* gerek mühendisleri, gerek mühendislerin ailelerini, gerek filmin geçtiği Eskişehir'deki fabrikayı, dolayısıyla Cumhuriyetin ilk dönemlerinin egemen zihniyetini son derece estetize eden, stilize eden, nostaljiyle yâd eden bir film. Filmin dokunduğu bu nostaljik damar, milliyetçi damara işaret etmesi açısından da ayrıca ilginç. Filmde araba yapılamıyor, çünkü bir şekilde arabaya benzin konulamıyor. Burada komik bir durum var. *Devrim Arabaları* filmini özellikle bu "espri"yi düşünerek izlediğim zaman, bir komedi filmi olarak alıyorum.

Komedi olmayan ama bence o komedi halkasını tamamlayan bir başka film de *Kurtlar Vadisi-Irak*. Bu filmin de öldürülemeyen modernliği sorunsallaştıran bir çıkış noktası var. Orada öldürülemeyen, çok daha nostaljik terimlerle tanımlanan bir şey: Türkiye'nin bir zamanlar sahip olduğu, ama elinden kaçırdığı kendi coğrafyasındaki hegemonik güç olma durumu. Bu filmde öldürülemeyen, o kaçırma noktasında kaybedilen bir şey. Dolayısıyla o hegemonik güç olma durumuna dair ağır bir nostaljisi var filmin. Filmdeki milliyetçilik vurgusunu söyleyemeye dahi gerek yok. *Kurtlar Vadisi-Irak* da öldürülemeyen modernliğin nedenlerini araştırırken tıpkı *Devrim Arabaları* gibi dışarıya işaret ediyor. Türkiye'nin önünde bu sefer jeopolitik bir engel var: Mezopotamya bölgesinde Türkiye'nin yükselmesini istemeyen dış güçler, özellikle de Amerika.

Sonuçta öldürülemeyen modernlik, komedi filmleri bir yana politik filmlerde de "komedi" hâli olarak ortaya çıkıyor. Bu film-

lerdeki modernliğin öldürülememesi bende ancak bir komedi etkisi yaratıyor. Özellikle de komik etkinini yaratıldığı yerlerde öldürülemeyen modernliğe dair çok ciddiye alınması gereken bir potansiyel taşındığını düşünüyorum.

YEŞİLÇAM SONRASI YENİ SİNEMA



NEZİH ERDOĞAN

Ben Eskişehir Anadolu Üniversitesi mezunuyum; galiba bu ülkede de ilk Sinema-TV okulu mezunları arasındayım. O dönemde Türkiye'de okuyan bir Sinema-TV öğrencisi olarak, işe Yeşilçam'ı reddetmekle başlamak istemişim. Bunun da bir sebebi vardı: O dönem pek çok kesimden insan, Yeşilçam'ı reddetmek, Yeşilçam'a sırtını dönmek, başka bir sinema yapmak iddiasındaydı. Diğer yanda da Yeşilçam'ı hararetle savunanlar vardı. İnsanların Yeşilçam ile olan derdi çok yakın bir zamana kadar sürdü. Yakın bir geçmişte ise bazı Yeşilçam filmlerini yeniden çekmek gibi bir konu gündeme geldi. O dönemde de ünlü bir kadın oyuncu ve televizyon sunucusu basın toplantısında "bu filmleri yeniden çekmek istiyoruz, çünkü eskileri çok kötü" gibi bir ifade kullandı; buna dehşetle tanık olduğumu hatırlıyorum. Demek ki

Yakın bir geçmişe kadar Yeşilçam'la kurulan problemli ilişki, şimdilerde daha olgun ve daha barışık bir hâl aldı. Öyle ki Yeşilçam'ın hayaletlerinin bugünkü Türk sinemasında, hatta popüler pratiklerde bile hâkim olduğunu söylemek mümkün.

yakın bir geçmişe kadar, Yeşilçam'la hem bu filmleri yeniden yapmak hem de onların çok daha kötü olduğunu düşünmek gibi problemli bir ilişki vardı. Ama şimdi Yeşilçam ile daha olgun ve daha barışık bir ilişki kurulmaya başlandı sanki.

Bana göre Yeni Türk Sineması Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filmi ile başlatılabilir. Bu sanki bir dönüm noktası oldu. Çünkü sinema seyircisinin sinema salonlarına dönmeye başlamasıyla örtüştü. Her ne kadar Yeşilçam sonrası döneme ait olsa da, sonuçta Yeşilçam'a referansları olan ve Yeşilçam'ın havasını -buna modallite ya da tip de diyebiliriz- kullanan bir film *Eşkîya*. Sonrasında Yeni Türk Sineması'nda birçok filmde de yine bu melodramatik yapının kullanıldığını ya da referans olduğunu gördük. Meselâ Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminde sürekli eski Yeşilçam filmlerini seyreden birisi vardır; sanki böyle bir bellekten beslenir. Bu referansları daha popüler pratiklerde de görebiliriz. Cem Yılmaz'ın neredeyse birebir bir Sadri Alışık tiptemesi yaptığını, ona göndermede bulunduğunu söylememiz mümkün; meselâ *G.O.R.A.*'daki "Bu da mı gol değil?" sözü...



Prof. Nezih Erdoğan,
Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı

Biz Türkler devamlı bir İstiklâl Savaşı modundayız; hep o havada başarılı olabiliyoruz gibi bir hissiyat içerisindeyiz. "Bu da mı gol değil?" ifadesi o anlamda benim açımdan yeni sinemaya ve Yeşilçam'a dair birçok şeyi özetliyor. Yeni sinema örneklerinde gördüğümüz "biz aslında iyiyiz" vurgusu da aslında Yeşilçam'dan miras. Dolayısıyla Yeşilçam'ın hayaletlerinin bugünkü Türk si-

nemasında hâlâ hâkim olduğunu söylememiz mümkün. Tabi buna da eleştirel bir bakış geliştirmek gerektiğini düşünüyorum. Ama gerginliğin ortadan kalkması, Yeşilçam ile ilişkilerin devam ediyor olması bence olumlu. Bunun da sebebi, bugün kendine güvenen, her şeye rağmen özgüveni artmış bir sinemanın var olmasıdır. Çünkü özgüveni artmış bilinçler ya da bünyeler başkalarıyla daha barışık ilişkiler kurabilir. Bu çerçevede sinemamızın daha yumuşak, daha sakin, daha barışık bir karakter geliştirmekte olduğunu düşünüyorum.

Bunların dışında üniversiteden gelen birisi olarak açıkçası hem iğneyi hem de çuvaldızı üniversiteye batırmak istiyorum. Burada “Türk sineması nereye?” sorusuna bitişik olarak “Türk sinema eleştirisi ya da teorisi nereye?” sorusunu sormamız gerekiyor. Yani yazarlarımız, akademik şahsiyetlerimiz, hocalarımız bize Türk sinemasında olup bitenleri anlamamıza yardımcı olacak gerçek eleştirel aygıtı verebiliyorlar mı? Bizi donanımlı kılacak yazılar yazıyorlar mı? Çünkü belki de ben, renkleri, renkli yayınları ya da çok yüksek çözünürlüklü yayınları siyah-beyaz olarak alabilen basit bir televizyonum. Seyirciyi böyle basit bir televizyona benzetirsek, donanımı sadece buna müsait olan seyirci, çok nitelikli bir sanat eseriyle, filmle, romanla karşı karşıya kaldığı zaman onu nasıl algılayacak? Bu seyircinin kendini geliştirmesinde üniversiteler, dergiler, yayınevleri, aydınlar, yani sinemayla ilgili diğer kurumlar ellerinden geleni yapıyor mu? Bence bu da sorulması gereken önemli bir soru.

SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA SİYASAL SÖYLEM



ZAHİR ATAM

Ben “Yeni Türk Sineması”nın 1994 yılında Zeki Demirkubuz’un *C Blok*’u, Yeşim Ustaoğlu’nun *İz*’i bir yıl sonra da Nuri Bilge Ceylan’ın *Koza* filmi ile başladığını düşünüyorum. Çünkü, tarihsel olarak baktığınızda Yeşilçam tarzı üretim modeli aşağı yukarı 1988-89 yıllarında sona eriyor. Ondan sonra yeni bir üretim modeli gerçekleşiyor ve sermaye kendisini sıfırdan, yeniden inşa ediyor. Ayrıca bugün Türk sineması hem estetik hem teknik hem siyasi söylem hem de dünya görüşü olarak ele aldığı toplumu yansıtmaya açısından da farklı bir söyleme girmiş durumda.

Türk sinemasında, bizim hayatımıza ve kültürümüze dair önemli şeyler söyleyen çok sayıda eser birikmeye başladı artık. Meselâ Zeki Demirkubuz’un sineması radikal pesimizmin önemli seslerinden biridir. Kendi hayatında belli şeylere hep direnen, ama hep kaybeden insanın söylemi üzerine kurulu; gerçekten kara bir sinema. Nuri Bilge Ceylan’ın sineması, insanın zafiyetlerine odaklıdır; kendisine kuşkuyla bakan bir insanın söylemine giriyorsunuz orada. Yeşim Ustaoğlu’nun sinemasında ise iktidara karşı

Şu anda Avrupa'nın en önemli sinemalarından birine sahip olmamıza karşılık en yoksul eleştiri ve akademik çözümleme geleneğine sahibiz. Çözümleyemediğimiz, karakteristik özelliklerini ortaya koyamadığımız için de sinemamızı tanımlamaya çalışırken hiçbir açıklayıcılığı olmayan "yeni" ifadesine sığınıyoruz.

belli sorunları, hatta belli masumca itirazları dile getiren bir yapıyla karşı karşıyayız.

Yeni Türk Sineması'nın siyasal söylemi tek bir odak üzerine toplanmıyor. Çünkü Yeni Türk Sineması dediğimiz şey, aslında yapısı gereği bir akım değil. Yani belli bir dünya görüşüyle, belli bir estetik varoluşla, belli bir toplum tasarımıyla hareket eden filmlerden oluşmuyor. Belli insanların kendi iç dünyalarını ya da toplumlarını nasıl gördükleri üzerine kurulu bir sinema ile karşı karşıyayız. Ortak bir kültürel iklim, kolektif olarak yaratılmış bir düşünme ve estetik bir duyumsama mekânı yok. Bu, Yeni Türk Sinemasının karakteristik özelliklerinden biri.

"Yeni Türk Sineması ile Yeşilçam arasındaki radikal farklılık nedir?" sorusunu belki şöyle cevaplayabiliriz: Yeşilçam'da belli bir iyi, belli bir çıkış ve belli bir ideal tip varlığına karşılık bugünkü sinema gerçekliğe biraz daha çıplak bakıyor; bugün kendi içinde hiçbir ideal tip, hiçbir ideal model bulamıyor. Çünkü biz geleceğe dair köklü umutlarla bakan bir yerde değiliz artık. Ayrıca artık sinema salonlarında kendi hayatımızı



Zahit Atam, Sinema Yazarı

masaya koymuyoruz, perdeye hayatımızdan yola çıkarak bakmıyoruz. Sanat eseri, yaşamımızdaki yerini büyük oranda kaybetti. Sinemaya gittiğimizde yalnız seyirlik bir şey seyrediyoruz. Yeşilçam'ın sosyolojik bir anlamı vardı; bu sinema üzerinden Türkiye'deki belli tartışmaların karşılıklarını görebilirdiniz. Meselâ *Hababam Sınıfı*'nda yönetmen Kemalist tipli biri olduğu için orada öğretmenler arasında Öz Türkçeci-

lik, eski Türkçecilik tartışması geçer. Meselâ Yeşilçam filmlerinde sınıf atlama niye zorunluydu? Bunların hepsinin sosyolojik nedenleri var. Biz sosyolojik olarak eski sinemanın varoluş koşullarını yitirdik. Yeni Türk Sinemasına dair sosyolojik analiz yapacak olursak bu sinema, toplumu bir bütün olarak görebilme durumunu yitirdi. Daha küçük alanlarda, daha küçük yerleşim yerlerine sıkışmış bir sinema ortaya çıkıyor; kent hayatında mutsuzluğa doyulduğu için kıra kaçış başlıyor ve kır filmlerinin sayısında bir patlama yaşanıyor. Bunların her birinin sosyolojik olarak belirli karşılıkları var.

Bana göre Yeni Türk Sineması'nın kendi siyasal söyleminin ve estetik söyleminin doruk noktası *Üç Maymun*'dur. Çünkü film, belli bir gerçeklikle baş edemediğiniz ve yenildiğiniz noktada gidiyor. *Üç Maymun*, gerçeklikle yüzleşemeyen karakterler üzerine kurulu yapısıyla "Kendi gerçekliğimizi nerede kaybettik?" ve "Üç maymunu kendi hayatımızda niçin sürekli oynuyoruz?" soruları üzerinden analiz edildiğinde son derece siyasi bir film olarak da okunabilir.

Türkiye'de çok ciddi bir sinemanın ortaya çıktığını ve şu anda Avrupa'nın en önemli sinemalarından birine sahip olduğumuzu söyleyebiliriz. Fakat buna karşılık muhtemelen Avrupa'daki en yoksul eleştiri ve akademik çözümleme geleneğine sahibiz. Örneğin neden Yeni Türk Sineması ifadesini kullanıyoruz? Düşünelim... Yeninin açıklayıcılığı, niteleyiciliği çok azdır çünkü. Aslında çözümleyemediğimiz, karakteristik özelliklerini ortaya koyamadığımız ve kendisini tanımlayamadığımız için geçici olarak

koyduğumuz bir isim bu. Buna yeni demek, esasında bir şey dememek anlamına geliyor; bu çok önemli. "Türkiye'de eleştiri kurumunu sanat kurumunun gerisinde kalmıştır." diye bir sözü vardı Ömer Kavur'un. Gerçekten de bizim eleştiri yapımıza ya da film çözümleme geleneğimize baktığımız zaman, ne yazık ki çözümlemede ideal tipin, ideal kipin ya da ideal film modelinin, bu toprakların kendi kültürel yapısından beslenmediğini, büyük oranda Batılı tiplerden, Batılı akıldan, Batılı eleştiriden alındığını görürüz. Ciddi bir yapısal uyumsuzluk söz konusu; sanat eserini inceleme yetisi kaybedildiği için de filmler sistematik olarak yanlış okunuyor. Türkiye'de eleştirinin kendi modeli, kendi estetik söylemi, kendi anlayışı, kendi gerçeklik duygusu yok. Türkiye'de asıl yoksulluk çektiğimiz şey, yaratıcı edim değil, düşünen ve çözümleyen edim.



Bir filmin kalitesinin, kaç kişinin DVD'sini aldığı, ne kadar gişe yaptığı ile belirlendiği bir zamanda festival-ler, sanatsal nitelikli filmle-rin tanıtım, onore edilme ve desteklenme merkezlerinin başında gelmektedir.

SANAT FILMLERİNİN MEKÂNI:

FESTİVALLER

FAYSAL SOYSAL

Sanatsal bir yaratımın diğer pratik ya da düşünce yapıntılarından farkı, çerçevesi belli bir amaca hizmet etmemesinde yatar. Her ne kadar sanatın var oluşu acıdan, anlamsızlıktan, çaresizlikten, imkânsızlıktan, kaybedilmişlikten, arayıştan neşet etse de bunların cevaplarını amaç edinen hiçbir yaratım sanat dairesine girmez. Dolayısıyla bir amaca binaen hareket etmeyen ama var olduklarında da birçok amacın ulaşamayacağı bir noktada mesken bulan yapıntılar sanatsal sayılır. Valery'nin şiir özelinde yaptığı değerlendirme tüm sanatsal yaratımlar için geçerlidir: "Şiir hiç bir zaman belirli bir hedef ve amaç gö-

zetilerek yazılmaz, ama bir şekilde ortaya çıkan şiir birçok hedef ve amacın yukarı-sında iş görür."

Bütün sanatlar insan varlığını merkeze alır, ama zamana ve mekâna bağımlı bir nesnenin imkânı ile biçim bulup var olur. Müzik aleti ile insanın içindeki tarif edilemeyen sesler notalanır; boya ile insan duygusundaki karanlıklar renklenir; taş ve toprağın imkânı ile mimaride, insanda açıkta kalan ritüeller mesken bulur. Fotoğraftan zemin alan sinema ise Andre Bazin'in deyimi ile ilk defa insan varlığının kenarda bırakıldığı bir sanatı vücuda getirir. Görüntüyü kaydeden kamera aletinin parçasına "objektif" denilmesi bu anlamda manidardır. İnsanın etkisini azaltmaya meyilli bu sanat, nesnenin kendisini birebir kopya etmeye, aynı anda

Sanat eserlerinin insanlara ulaşmasındaki her türlü yolu farklı bir kazanç kılma hedefini güden kapitalizm, festivallerin hedef ve ayrıcalıklarını kirletmede de fazla gecikmedi. Festivaller ise ideolojik tutumları doğrultusunda kategorize ettikleri filmleri, farklı çıkar ve hedefler için ödüllendirerek ya da cezalandırarak kapitalist sinema endüstrisine değişik bir boyutta katkıda bulundu.



var etmeye çalışması ile gerçeklik mevzuunu ilk defa bu denli güçlü şekilde sanatın merkezine alır. Dolayısıyla sinema, var olmasına imkân veren araçlara diğer sanatlardan daha fazla bağımlıdır. Bu durum sinemada bir muamma olarak belirse de film sanatında karşılaşılan problem, yalnızca eserin var olmasından önceki teknik süreçlerle sınırlı değildir. Sözkonusu belirsizlik eser ortaya çıktıktan sonra maalesef daha da

fazla büyür. Çünkü Tarkovski'nin deyimiyle "bir filmin kalitesinin, kaç kişinin DVD'sini aldığı, ne kadar gişe yaptığı ile belirlendiği bir zamanda yaşıyoruz". Elbette ki bütün bu tartışmaların içerisinde sınırlanmış, yaptığı iş her ne kadar teknik imkânlar ve yoksunluklara bağımlı olsa ve ortaya çıkardığı eser salonlarda, televizyonlarda görülmezden gelinerek tecrit edilse de her sanat eserinin ruhunda var olan zamana direnme ve benzer insanların kalbinde yer etme özelliklerini yaratımlarına asılamış yönetmenlerin var olması "film"in "sanat" olarak kabulünde bize güven vermektedir. Bu noktada bir ayırım yaparak televizyon, gişe, DVD piyasası için yapılan eserleri "sinema endüstrisi ürünleri", diğer sanatlar gibi amacı tam olarak aşikâr olmayan ama insanın farklı bir ihtiyacını gideren yaratımları ise "film" olarak tanımlayabiliriz. Bu eserlerin değerlendirilme alanları ise genellikle sayıları az olsa da bağımsız sinema salonları, sinematekler, sinema okulları ve tabii ki film festivalleridir.

ÇOĞALAN FESTİVAL ÇOĞALAN SANAT

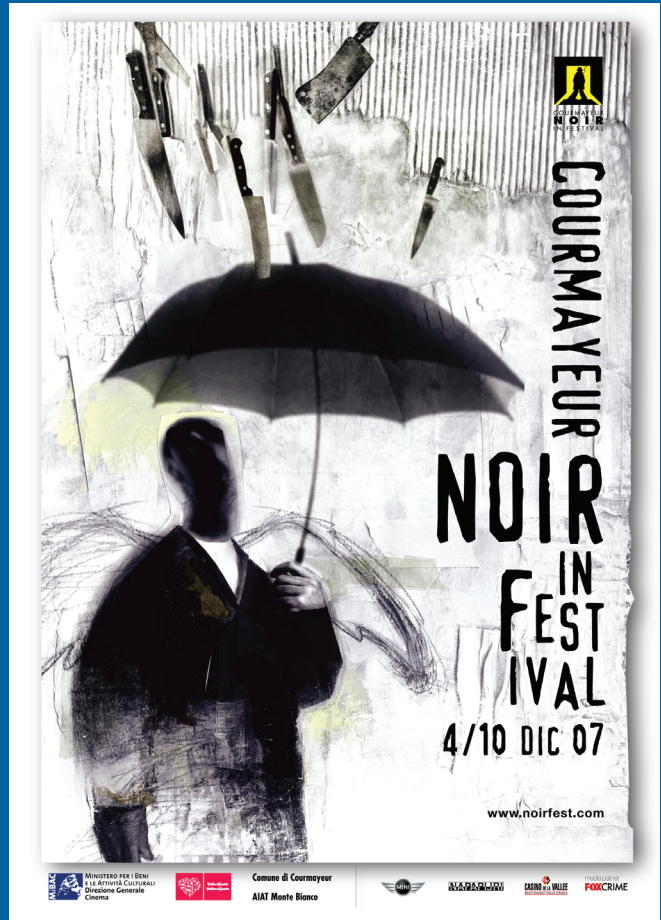
Film festivalleri, var oldukları günden beri eksi ya da artı yönleri ile sanatsal diyebileceğimiz filmlerin tanıtım, onore edilme ve desteklenme merkezlerinin başında gelir. Eserlerini seyirci, gişe ve para için yapma-

yan, tam anlamıyla “sanat” için bu alanda ter döken yönetmenlerin emeklerinin karşılığını almaya çalıştıkları bir alan olarak festivaller, aynı zamanda kaliteli sinema seyircisinin yaratımında da başat rol üstlenir. Dahası, kendi dünyasında bir derdi ve kavgası olan genç yönetmenlerin yetişmesinde bir okul işlevi görür. Birçok insan hiç göremeyeceği filmleri, yönetmenleri ve hareketli görsellerdeki devrimleri festivaller sayesinde tanıma fırsatı bulmuş, onlardan hareketle, kendi sesini ve biçimini bulma şansına sahip olabilmıştır.

Türkiye’de yakın zamana kadar az sayıda film festivali varken ve bunların çoğu da çok ciddi şekilde devlet ya da sosyal bir ideolojinin etkisi altında gerçekleştiriliyorken birkaç yıl içinde azımsanmayacak sayıda bağımsız film festivalinin ortaya çıkmış olması umut verici bir gelişme. Daha da iyisi yönetmenler, sadece devlet ya da özel kanalları, hatta gişeyi düşünerek “Bir sanat eseri mi yoksa iyi para getirecek bir endüstriyel mal mı üretelim?” çelişkisinden yavaş yavaş kurtulmak üzere. Dijital film imkânlarının, bağımsız film festivallerinin, film okullarının ve dünya film pazarının da değişimiyle film yapmak, artık sadece

Festivallerin “film sanatı”na gerçek anlamda hizmet etmesi, onu tanıtmaması, desteklemesi bekleniyorsa öncelikle paranın ve çıkarın boyunduruğundan ve her türlü ideolojik rengin baskınlığından kurtarılması gerekir.

belirli sınıfların, imkânların, zenginliklerin ve teknolojilerin hükmünden kurtuldu. Festival sayısının artması ise insanları daha kaliteli özgün sanat eserlerini izlemeye, hâliyle yönetmenleri de yeni arayışlar ve biçimler denemeye sevk etti. Özellikle, 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan’ın *Cannes Film Festivali*’nden büyük ödül ile dönen *Uzak* filmi, sanatsal filmlerin yapımına yeni bir ruh ve heves kazandırdı. Ardından Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem gibi Türk yönetmenlerin yurt içi ve yurt dışı festivallerde aldıkları ödüller, yeni sinemacıları sanatsal filmler yapma konusunda teşvik etti.



KAPİTALİZMİN ELİ FESTİVALLERİN ÜZERİNDE

Türkiye’de üretilen filmlerin sayısı son dört yıla bakıldığında ciddi bir artış gösterdi. Bu filmler içerisindeki sanatsal filmler de gise yoluyla olmasa da festivaller aracılığı ile muhataplarıyla buluştu. İstatistiksel olarak baktığımızda 2006 yılında 33, 2007 yılında 34, 2008 yılında 44, 2009 yılında ise 58 film gışede gösterime girdi. Bu filmlerin 20’ye yakını çeşitli ulusal, 5’i de uluslararası festivallerde muhataplarını buldu. Ancak, sanat eserlerinin insanlara ulaşmasındaki her türlü yolu farklı bir kazanç kılma hedefini güden kapitalizm, festivallerin hedef ve ayrıcalıklarını kirletmede de fazla gecikmedi. 1990’ların ortasına kadar birçok festivalde en önemli ödülleri alan İran sineması 2000’lerde mecraını sırf festivallerde ödül alabilecek filmlere çevirdiği için kendini tekrar eder hâle geldi. Tersten bir okuma yapacak olursak, İran filmlerini destekleyen festivaller aslında farklı bir boyutuyla bu sinemayı tüketerek bitirdi. Şu an bir benzerini Türk sinemasında yaşadığımız bu sendrom, piyasa ve gışede iş yapamayan bir çok yönetmeni düşük bütçeli, festivallik film yapmaya yöneltti. Dolayısıyla sanatın amacının belli bir



anlayışa, kitleye ve ödüle hapsedilmiş olması, birçok estetik yaratım ve yeteneğin ortadan kalkmasına sebebiyet verdi. Sinemayı destekleyen festivallerin, doğru ve yerinde işlemesi ya da yönetmenlerin festivallerden farklı beklentiler içine girmesi, festivallerin varoluş amaçlarını tersine çevirip sinemayı belirli bir sınıf ve gettoya hitap eder duruma getirdi.

Festivaller, eşi benzeri olmayan eserleri gösterme ayrıcalıklarını kullanarak bazı şirketler için prestij ve reklâm panoları olarak işlev görmeyi daha çok önemser hâle geldi. Film sanatını ideolojik tutumları doğrultusunda kategorize ederek yeri geldiğinde hiçbir sanat eserinin doğrudan amacı olmaması gereken şiddet, cinsellik, ırkçılık, kültürel tabular, dini fanatizm, savaş karşıtlığı ve sosyal değerler gibi unsurları konu edinen filmleri, farklı çıkar ve hedefler için ödüllendirerek ya da cezalandırarak kapitalist sinema endüstrisine değişik bir boyutta katkıda bulundu. Tüm bunlara rağmen festivaller, hâlen hakiki filmlerin görülebileceği sayılı imkânlar arasında yer almakta. Ülkelerin kültür politikaları çerçevesinde her türlü hegemonyadan uzak ve bağımsız olarak filmlerin desteklenmesi ve halka tanıtılması hedeflenerek tabii ki yeni imkânlar ve alanlar yaratılabilir.

Film yapmak, sanatsal yetenek ve özveri isteyen zor bir zanaat. Dolayısıyla, filmin değerlendirildiği, eleştirildiği ve ödüllendirildiği zemin ne kadar sağlam, zorlu, ciddi ve samimi olursa yapılacak filmler de o kadar ciddi ve kaliteli olacaktır.

Ülkemizde maalesef birçok sanatın ehemmiyetinin başka şartlara, şablonlara ve kimliklere harcandığı, dolayısıyla başka etiketler üzerinden pazarlandığı malûm. Hâl böyle iken, en masum gözüken film festivalleri bile daha en baştan, yönetimdeki ideolojik ve çıkar kavgalarından tutun da sinemadan anlamayan gazetecilerden seçilen ön eleme jürilerine, adı medyada yer aldığı anda kendilerine yeterli sayıda reklâm ve sponsor kazandıracak ana jüri üyelerine kadar festivallerin bünyesinde hakkaniyeti sağlanamamış birçok yapı var. Sonuçta seçilmeye hak kazanamayan onca sanatsal film, gişeye çıkamayıp heder olurken yıllardır aynı biçim ve konuyu işleyen klişe filmler belirli bir amaç ve çıkar için tekrar tekrar ısıtılarak sunulmakta, festivale güzel filmler izlemek umuduyla gelen sinemaseverlerin ise hem ümitleri hem de şevkleri kırılmaktadır. Bu ülkede sanatçının değerini

bilen, kendi insanını önemseyerek tembellik etmeden, çıkar gözetmeden, sevgi ve fedakârlıkla çalışan çok az kurum var. Sanat eserlerinin doğru ve hakkıyla tanıtımı ise çok ciddi fedakârlık ve başta samimiyet gerektirmekte. Festivallerin “film sanatı”na gerçek anlamda hizmet etmesi, onu tanıtmayı, desteklemesi bekleniyorsa öncelikle paranın ve çıkarın boyunduruğundan ve her türlü ideolojik rengin baskınlığından kurtarılması gerekir. Festival bünyesinde çalışan ekibin çoğunun en azından belirli seviyede sinemaya özel ilgi ve sevgi beslemesi öncelenmeli ki yönetmene, esere ve seyirciye karşı ciddi, saygılı ve samimi bir tutumla özveriyle bir çalışma sergilenebilsin. Seçici kurullar, bilindik isimler yerine işinin ehli insanlar tarafından seçilmeli ve ön eleme şeffaf olup belirli kıstaslar doğrultusunda yapılmalı. Verilen ödüllerin gerek yönet-

mene gerekse yapımcıya bir faydası gözetilerek en uygun jüri tarafından yetkin ve ikna edici bir açıklama ile sahiplerine sunulması tercih edilmelidir.

Film yapmak, sanatsal yetenek ve özveri isteyen zor bir zanaat. Dolayısıyla, filmin değerlendirildiği, eleştirildiği ve ödüllendirildiği zemin ne kadar sağlam, zorlu, ciddi ve samimi olursa yapılacak filmler de o kadar ciddi ve kaliteli olacaktır.



**HALİT REFİĞ**

Türk Sinemasında Teorinin Miladı: HALİT REFİĞ

BAKİ UĞUR KART

Halit Refiğ'i önemli kılan mevcut Türk sinemasına burun kıvıran Sinematek camiasına karşı 1965'ten sonra yürüttüğü kalem savaşıdır. Bu teorik fikir yürütmeler sırasında bir yandan o dönem Türk sinemasının üretim ilişkilerini masaya yatırırken bir başka taraftan da bu film üretim tarzından "Ulusal Sinema"nın teorisini kurar.

1 950'ler ve 1960'lar Türk sinemasının hem üretim hem de tartışma alanı içinde ilk hareketli yıllarıdır. Halit Refiğ, önceleri bir sinema yazarı, ardından bir yönetmen ve en sonunda da kendi ürettiği bir kavramla "ulusal

sinema savaşçısı" olarak bu sahnede yerini alır. 1956 yılında, henüz yirmi iki yaşındayken, *Akis Dergisi*'nde sinema yazıları yazmaya başlayan Refiğ, bir yıl sonra Türk sinemasına yüzlerce filmi ve önemli ismi katmasıyla meşhur Atıf Yılmaz'ın yanında asistanlığa başlar. Yirmi altı yaşındayken ilk filmini çeker. Daha ilk döneminde, bugün birçok sinema eleştirmeninin en iyi Türk filmleri listesine yerleştirdiği *Gurbet Kuşları* (1964) ve *Haremde Dört Kadın* (1965) filmlerine imza atar.

Halit Refiğ'i önemli kılan mevcut Türk sinemasına burun kıvıran Sinematek camiasına karşı 1965'ten sonra yürüttüğü kalem savaşıdır. Refiğ, Türk sinemasının iyi örneklerini bile değersiz bulan -kendi deyimiyle- kayıtsız şartsız Batıcı eleştirmenlere karşı neredeyse tek başına yazılarıyla mücadele verir.

Bu teorik fikir yürütmeler sırasında bir yandan o dönem Türk sinemasının üretim ilişkilerini masaya yatırırken bir başka taraftan da bu film üretim tarzından “Ulusal Sinema”nın teorisini kurar.

Refiğ’e göre Türk sinemasının ilk ciddi atılımı 1950’lerde Yeşilçam sineması ile gerçekleşir. Bu dönemde Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz, sinema dilini tek parti dönemi yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un geleneği olan tiyatro etkilerinden arındırır. Elektriğin ve sinema salonlarının Türkiye’nin birçok yerinde yaygınlaşmasıyla Yeşilçam sinemasının mevcut sermayesiyle karşılayamadığı bir film talebi oluşur. Bu talebin karşılanması amacıyla (filmlerin kendi masraflarını karşılamasını sağlayacak olan) bono sistemi kurulur. Refiğ, bono sisteminin kurulmasıyla Yeşilçam döneminin bittiğini iddia eder. Böylece seyircinin beğenilerine göbeğinden bağlı bir sinema endüstrisi oluşur. Sürekli aynı hikâyelerin anlatıldığı, sadece yıldız oyuncuların varlığının bile yeterli görüldüğü bir dönem başlar.

Refiğ, *Ulusal Sinema*’nın çanak antenini hem halk sineması adını verdiği sistemin hem de Batı sinemasına hayranlığın karşısında bir yerde konumlandırır. *Ulusal Sinema*, 1960-1965 yılları arasında Halit Refiğ’in ve Metin Erksan’ın filmlerinin içinde olduğu

Türk sinemasında köyden kente göçün işlendiği ilk film olarak kabul edilen *Gurbet Kuşları*, bu açıdan Refiğ’in tematik avangardlığı ile uyum gösterir. Ancak yine de kendisinin sıklıkla dile getirdiği ve şikâyet ettiği kalıplaşmış Türk sineması hikâyelerinin gölgesinden kurtulamaz.

kısa bir döneme yayılır. Bu sinemanın en önemli iddiası, Batı etkisine onu taklit etmek yerine kendine özgü bir duruş sergileyerek, bir fikir oluşturarak karşı durmaktır. Aslında Halit Refiğ’in sinema üzerine düşüncelerini özetlediğimiz bu kısa girişte bile yönetmenin Türk sinemasına film üretiminden çok fikir ve tartışma alanında katkısı olduğunu görmek mümkün. Ancak bu yazıda fikirlerine kısaca değinerek daha çok yönettiği başlıca filmlere, bu filmlerle söylemi arasındaki paralelliklere ve çelişkilere bakmaya çalışacağız.

Köyden Kente Göçün Hikâyesi: *Gurbet Kuşları*

Refiğ’in ilk önemli filmi 1964 yılında çektiği, 1. Antalya Film Festivali’nde en iyi film seçilen *Gurbet Kuşları*’dır. Bu film bir Orhan Kemal romanıyla aynı adı taşımasına rağmen teziyle bambaşka yönler bakar. Film aslen Turgut Özakman’ın *Ocak* adlı oyunundan uyarlanır. Ancak filmin en güçlü yanını oluşturan diyaloglarını Orhan Kemal yazar. Refiğ, bu işbirliğinin getirdiği samimiyetle Orhan Kemal’den izin ister ve filme *Gurbet Kuşları* adını verir. Türk sinemasında köyden kente göçün işlendiği ilk film olarak kabul edilen *Gurbet Kuşları*, bu açıdan Refiğ’in tematik avangardlığı ile uyum gösterir. Ancak yine de kendisinin sıklıkla dile getirdiği

ve şikâyet ettiği kalıplaşmış Türk sineması hikâyelerinin gölgesinden kurtulamaz. Film, İstanbul'a göç eden bir ailenin hikâyesine odaklanır. Daha birinci dakikada dolandırılan ve sermayelerinin büyük bir kısmını kaybeden aile, elbirliğiyle işlerini yoluna koymaya uğraşır. Ancak ailenin çocukları, bir yandan büyükşehrin büyüğü havasını keşfetmeye çabalarırken bir yandan da şehrin çamuruna bulanmaya başlar. Tıp okuyan Kemal hariç ailede hiç kimse İstanbul'da tutunamaz. Kemal, antika koleksiyonundan anlaşıldığı kadarıyla Batı değerlerini Doğu'nun değerleriyle birlikte kabul eden, şehre göçü Türkler'in tarihi doğasına bağlayan bir babanın kızı olan Ayla ile nişanlanır. Kemal ve Ayla, yurtdışına gitmek yerine Anadolu'da doktorluk yapma plânında uzlaşarak filmin mutlu ve ideal ikilisini oluşturur. Bu bağlamda kendinden, Doğu'nun değerlerinden kopmadan Batılılaşmanın Refiğ tarafından olumlandığı söylenebilir.



Gurbet Kuşları, Halit Refiğ, 1964

Gurbet Kuşları'nda erkek karakterler ne kadar iyi işlenmişse kadın karakterler de o derece kötü kurgulanır. Öyle ki Fatma'nın tecavüze uğramasının ardından hemen kötü yola düşmesi; Rum kadının kocasının işlerinin düzelmesi için rakip dükkânda çalışan Selim'le sırf onu işinden alıkoymak için iş saatlerinde birlikte olması; İstanbul'a göçenlerden nefret eden Ayla'nın kısa sürede Kemal'in durumunu kanıksayarak zengin kız-fakir erkek-mutlu aşk ilişkisini kurması, Refiğ'in karşı çıktığı kalıplaşmış hikâyelerin devamı niteliğindedir.

Gurbet Kuşları ilk çıktığında bazı eleştirmenlerce Luchino Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) filmine benzetilir. Hikâyeler benzer görünse de Refiğ'in filmini farklı kılan önemli bir unsur Hüseyin Baradan'ın oynadığı Haybeci tiplemesidir. Bu tipleme, dönemin köşe dönmece zihniyetinin bir temsili olmakla birlikte göç temasına Türkiye'ye özgü bir yorum getirir. Köyden göçen aile ile birlikte İstanbul'a gelen bu adamın yolu zaman zaman ailenin bireyle riyle kesişir. İstanbul'a geldiğinde içecek bir sigarası bile olmayan çulsuzun teki, Haybeci, film ilerledikçe işini büyütür ve palazlanır. Bu tip İstanbul'da köşe dönmenin, yolunu bulmanın formülünün bir temsilidir.

Gurbet Kuşları'nda kadın çıplaklığının daha önceki filmlere göre daha fazla kullanılması ise filmin çizgi dışı yanları arasında anılabilir. Filmde Seval rolündeki Sevda Ferdağ'ın göğüslerinin görünmesinden sakınmaması bunun bir göstergesidir.



Harem'de Dört Kadın, Halit Refiğ, 1965

Kavga, Gürültü Arasında Kaybolan Bir Film: *Harem'de Dört Kadın*

1965 yapımı *Haremde Dört Kadın*, yönetmenin -kendi deyimiyle- yapmak istediği Ulusal Sinema'ya en çok yaklaşan filmidir. Senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı filmde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşayan bir paşanın konağındaki olaylar anlatılır. Sadık Paşa, padişahın gözünde güven telkin eden biri olabilmek için çocuk sahibi olmak ister. Kusuru hanımlarında ararken dördüncü bir eş almaya karar verir. Paşanın hanımları ise konaktaki diğer erkeklerle ilişkiye girerek hamile kalmaya çalışır. Film, Türk ailesine hakaret ettiği gerekçesiyle *Antalya Film Festivali*'nde milliyetçi gençler tarafından sal-

dırıya uğrar. Bu sebeple Batılılaşma çabalarının Osmanlı'daki temeline işaret etmesine, toplumun o dönemdeki politik, ekonomik sistemini ve kadın-erkek ilişkilerini işlemesine, geleneksel Türk sanatlarından beslenen bir üslup kullanmasına karşın film, gereken tartışma ortamını yaratamaz.

Haremde Dört Kadın, yönetmenin -kendi deyimiyle- yapmak istediği Ulusal Sinema'ya en çok yaklaşan filmidir. Anlattığı hikâyenin resmî tarih kalıplarını paramparça etmesi ve anlatıdaki kişilerin tiplere olarak değil iyi işlenmiş karakterler şeklinde sunulması filmin en güçlü yanındır.

Haremde Dört Kadın'da çizilen Osmanlı Paşası tipi muhtemelen saldırı sebebi olmaya daha müsaittir. Çıkarıcı, rüşvetçi bir devlet adamı şeklinde tasvir edilen Sadık Paşa, verilecek bir ihale için İngilizlerle, bu konudaki rakibi bir başka paşa ise Hollandalılarla işbirliği yapar. Böylece bu yozlaşmanın tek bir kişiye değil yönetici kesimin tamamına sirayeti anlatılır. Öte yandan Sadık Paşa, haremdeki kadınları idare etmek konusunda da oldukça beceriksiz ve her iki anlamda da iktidarsız bir erkektir. Cüneyt Arkin tarafından canlandırılan Cemal ise tıp öğrencisi bir Jöntürk'tür. Ancak konakta yaşadığı için bunu paşa amcasından gizler. Jöntürkler'e ölümüne düşman olan Sadık Paşa, bunu öğrendiğinde yeğenine, sonradan başını ağrıtırma riskini göze alarak, siyasi değil insani bir şekilde muamele eder ve onu konaktan kovar. Bu tavır paşanın karakterini daha derinlikli bir hâle getirmesi açısından önemlidir. Zaten filmin en güçlü yanı, anlattığı hikâyenin resmî tarih kalıplarını paramparça etmesi ve anlatıdaki kişilerin tiplere olarak değil iyi işlenmiş karakterler şeklinde sunulmasıdır.

Aydın Öztekin'e göre, bu film senaryosunu Atilla İlhan'ın yazdığı ve Aydın Arakon'un yönettiği *Ver Elini İstanbul* ve senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı, Atif Yılmaz'ın yönettiği *İki Gemi Yanyana*'dan sonra üçüncü kez bir kadın eşcinselliğinin Türk sinemasında temsil edildiği yapımdır. Bu filmdeki eşcinsellik Yılmaz'ın filmindeki kadar aleni olmasa da iktidar ilişkileri içinde bir araç olarak kullanılır.



Ulusal Kadın Sorunu: *Teyzem*

1986 yapımı *Teyzem*, Halit Refiğ'in iyi bir senaristle çalıştığı filmlerindendir. Ümit Ünal'ın ilk senaryo çalışması olan *Teyzem*, ailesinden kurtulmak için çıkış yolları arayan Üftade'nin hikâyesine odaklanır. Üftade'nin üvey babası muhafazakâr bir erkektir; annesi, baba figürünün baskısını kabul etmiş, bu sebeple baskıyı yeniden üreten bir kişiye dönmüştür. Erkek kardeş Niyazi, en başta isyankâr tavrıyla ablasının yanında yer alsa da, Almanya tecrübesinin ardından o da üvey babanın görüşlerinin uydusu hâline gelir.

Üftade'nin gördüğü baskı, Refiğ'in de söy-

leşilerinde aktardığı gibi, Freudyen bir şekilde, bilinçaltı kâbuslarıyla ortaya çıkar. Başından geçen her şeyi, bilinçaltının bir temsili işlevi gören yazılar ve resimlerle kağıtlara sübjektif bir biçimde kaydeden Üftade, kişisel bir külliyat oluşturur.

Filmdeki baba figürü toplumdaki ataerkilliği temsil eder. Üvey kızına tacizde bulunan, aynı zamanda dini pratiklerini yaşayan bir erkeğin çelişkili ahlâk yapısı, yalnızca erkek egemenliği ile açıklanabilir. Üftade'nin zihnindeki tacizci babaların dindar, asker ve esnaf kılıklarında olması da net bir biçimde adı koyulamayacak, yorumu açık bir alana işaret eder.

1980 sonrasında kadın sorununu ele alan filmler içinde meseleyi en derin işleyen *Teyzem*, klâsik Türk ailesini sosyal ve siyasi ortam içinde anlatması bakımından da önemli bir yere sahiptir. Senaryo, temelde bireye kilitlense de Halit Refiğ'in rejisinde toplumsal ve siyasi arka plânı görmek

*Ulusal Sinema tartışmalarının üzerinden uzun zaman geçmesine ve Refiğ'in sinema olarak bu akımdan çok uzak sulara yüzmesine rağmen *Teyzem*, toplumsal arka plânı kendi dinamikleri içinde hikâyeleyerek yönetmenin *Ulusal Sinema* görüşüne "buralı olmak" noktasında yaklaşır.*



mümkündür. Ulusal Sinema tartışmalarının üzerinden uzun zaman geçmesine ve Refiğ'in sinema olarak bu akımdan çok uzak sulara yüzmesine rağmen *Teyzem*, toplumsal arka plânı kendi dinamikleri içinde hikâyeleyerek yönetmenin Ulusal Sinema görüşüne "buralı olmak" noktasında yaklaşır.

Türk Sinemasının En Değerli Kalem

Halit Refiğ, filmografisi içinde belli başlı birkaç filmiyle öne çıkan bir yönetmen olmasına rağmen, asıl önemli katkısını, Türk sinemasını sinema olarak bile kabul etmeyen eleştirmenlerin bulunduğu bir dönemde, önce teorik çalışmalarıyla daha sonra da birkaç örnekle bu teorilerini temellendirme çabasıyla yapar. Vizöründen çıkan her film yakın değerde olmasa da, kaleminden çıkan her yazı, hem genel olarak ülkemizdeki Batılılaşmayı anlamlandırmak hem de Türk sinemasının hangi fikri tartışmalar içinde gelişim gösterdiğini görmek açısından büyük önem taşır.

“

Bugünkü Türk sinemasında Batı'dan ödünç alınma bir nihilizm, kasvet, boyutsuz, sathi bir materyalizm, bunalm, trajedi benzeri durumlar hâkim. Bunlar Batı'nın empoze ettiği görüş ve hayat tarzı içinde kaybolmanın ifadesi; benim yarı aydın sendromu dediğim bir hâl bu.

”



Ayşe Şasa

SÖYLEŞİ-FOTOĞRAF: TUBA DENİZ

SAHİH ŞEYLER YAPMAK İÇİN YALNIZLIĞI GÖZE ALMAK LÂZIM

1 963-93 yılları arasında çekilen *Ah Güzel İstanbul, Balatlı Arif, Cemo, Gramofon Avrat* gibi pek çok filmin jeneriğinde, senaryo hanesinde Ayşe Şasa'nın adı vardır. Sabahlara dek süren mesailerin, uykusuz gecelerin, Yeşilçam ortamında yıpranmış bir ifadenin suretidir bu isim. Şasa'nın enerjisini yavaş yavaş emer Yeşilçam atmosferi. Bir nevi Mecnun gibi sarıldığı sinema sanatı onun tüm gücünü tüketir; nihayetinde onu aklın sınırları ötesine taşır. Bundan böyle on sekiz yıl boyunca şizofreni ile mücadele edecektir. Onu bu hastalık çukurundan çıkaran, asırlar önce kaleme alınan İbn Arabî'nin eserleri olacaktır. Ayşe Şasa için sinema bir nevi Leylâ gibidir ve ondan vazgeçebildiği andan itibaren Mevlâ'sına ulaşacaktır.

Ayşe Şasa'nın bu özetlenmiş hikâyesine *Delilik Ülkesinden Notlar* kitabı yahut onunla yapılan röportajlardan ve son olarak yayımlanan *Bir Ruh Macerası* kitabından aşınayız. Yeni bir anlam dünyasıyla şifa bulan Ayşe Şasa, her ne kadar yıllar boyu geçmişteki gibi aktif bir şekilde sinemanın içinde bulunmasa da bu sanat dalıyla irtibatını tamamen koparmaz. Gayrettepe'deki evinde, yeni çıkan filmleri mümkün mertebe takip eder. Manevi duyarlılıklar, geleneksel bakış açısı, medeniyet perspektifi artık onun sanata yaklaşımında da belirleyicidir. Sinemaya tasavvuf ışığında anlam vermeye çalışır. Bu konudaki fikirlerini *Yeşilçam Günlüğü* kitabında toplarlar. Yıllar sonra bu teorilerini pratiğe dökceği bir ortam da karşısına çıkacaktır. *Dinle Neyden* filminin senaristlerinden biridir Ayşe Şasa.

Türk sinemasının tabiri caizse şaha kalktığı, her geçen gün yeni bir yönetmenin ismini duyduğumuz şu günlerde, Yeşilçam'ın içinden gelen ve bugünün sinemasını tecrübesi ışığında değerlendiren Ayşe Şasa'nın kapısını çaldık. Bize Yeşilçam'ın atmosferini anlatmakla kalmadı Türk sinemasının şekillenışı ve istikametine dair kayda değer tespitlerde bulundu.

■ *Günümüz Türk sinemasını nasıl buluyorsunuz? Türk sinemasından beklentileriniz var mı?*

Türkiye'de yaşayan, İslâm medeniyet dairesi içinde bulunan bir insan olarak bu medeniyete atıfta bulunan bir film, bir sanat eseri çıkması benim en büyük beklentim. Fakat ne yazık ki bunu şimdiki ortamda göremiyoruz. Daha çok taklidi bir sinema yapılan, Türkiye'ye dayatılan Batı kültürünün kopyası... Bu kültürsüzleşmeye, gelenekten kopuşa da neden oluyor. Türk sinemasında görüyoruz; fikir yönünden sığlık, gelenekten kopuş var. Son on beş yılda ilgimi çeken, ne yapılmış diye baktığım filmler bir elimin parmağı kadar değil.

■ *Sizin de senaryosuna katkıda bulunduğunuz "Dinle Neyden" yakın geçmişte vizyona girdi. Bu filmle yapmak istediğiniz sinemaya ne kadar yaklaştınız?*

Dinle Neyden, III. Selim dönemine, Hz. Mevlâna'nın fikriyatına ait bazı atıflarda bulunduğu ve bizim medeniyetimizin problematiğini ihtiva ettiği için bana müspet göründü. İmkânlar daha fazla olsa belki çok



farklı bir sonuç çıkardı; bir ayda çekildi oysa. Bana ara dönemde bu tip öneriler gelmedi.

Yeşilçam'da Çok İzdırap Çektim

■ *Yeşilçam'daki senaryo çalışmaları ile son çalışmanızı karşılaştırdığınızda ne tür farklar görüyorsunuz?*

Ateist olduğum dönemde hep boğula boğula, işlerin ters gitmesiyle yazıyordum senaryolarımı. Burada tam tıkanacak oluyoruz yol açılıyor, batağa saplanıyoruz yüz misli güzel bir şey çıkıyor karşımıza. Şimdiye kadar yaptığım en enteresan senaryo çalışması oldu bu.

Düşünebiliyor musun, bize iki ayı çok görürlerdi. Ah *Güzel İstanbul*'un senaryosunu iki ay beynim çatlayarak, hiç uyumayarak, gece gündüz âdeta cinnet geçirerek yazdım. Yeşilçam'da kimse böyle çaba sarf etmiyordu. Ben kendime karşı bir iddia ile

girdim bu işin içine. Onun için çok büyük ızdırap çektim Yeşilçam'da. Her filmten sonra hastalanırdım.

■ *Yeşilçam'a girişinizdeki iddia neydi?*

Aileme, sözde Batıcı burjuvaziye duyduğum öfke ve reaksiyon ile tam tersi yönde bir şey yapmak istedim. Herkesin alay ettiği, hor gördüğü bir alanda gidip kaybolmak-tı niyetim. Yani bu tam anlamıyla meydan okumaydı. Hâlbuki bir kuyunun dibindesin, bir şey çıkmasına imkân yok orada. Zira pek sanatkârane ortam değildi. Filmlere eleştir-menler gelmez, okumuş kesim ağzıyla kus tutsan bakmazdı. Bu meydan okuma benim büyük öfkeme denk düşen bir şeydi.

Yeşilçam'a dönüp baktığımda beni aşağı çeken hatıraları görüyorum. 1960'lı yılların Yeşilçam'ı halk sineması diye tabir ediliyordu ama esasında bir takım şablonlar içinde dönen, avami bir sinemaydı. Bu şablonlara dâhil olmayanları dışına atıyordu. Bütün çalışan elemanlar az çok o kalıplara, klişelere uyardı. Klişeler iyi veya kötü, tartışılır; yeniliğe izin vermeyen, edebi değeri pek olmayan türdendi. Oysa *Dinle Neyden*'in senaryo çalışması ve orada Özkul'un çıkışına şahit olmak bana müthiş bir enerji verdi. Yeşilçam'da çektiğim tüm acılar silindi.

■ *Son dönemlerde izlediğiniz ve etkilendiğiniz filmler neler?*

İlgimi çeken çok az film var. Biri Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası*. Kimse üzerinde çok durmadı, ama orada kalbi bir dönüşüm anlatılıyor. Filmin başında kaderi inkâr eden

Seküler hayat sınıfsal bir zafer, meziyet gibi topluma takdim ediliyor. Böyle olmayanlar da aşağı zümrenin örnekleri ilân ediliyor. Bu bir oyun, kolektif bir uzlaşma... Bir kısım sanatçı yok sayılıyor. Bunlar has sanatçı için korkulacak sorunlar değil. Sahih şeyler yapmak için bu yalnızlığı göze almak lâzım.

bir öğretmen tipi var; bir takım şeyler yaşadktan sonra kaderin varlığını fark ediyor. Bu etkileyici bir dille anlatılmış. İnsanların geleneğe bakmasına vesile olabilecek, bizim toplumumuza ait bir çizgisi de var senaryonun. Fakat film genelde idealist, taviz vermeyen bir adamın trajedisi şeklinde algılandı. Yavuz Turgul, araştıran bir insan; iç yolculuğunu yapmaya çalışıyor, topluma da içeriden bakabiliyor. Filmin enteresan tarafı, dinden diyanetten bahsetmediği, seküler bir terminoloji kullandığı hâlde metafizik bir boyuta gelip dayanması.

Rahmetli Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmini de önemli buluyorum. Köy filmi denilince köylülerin sefaleti, ilkilliği, yoksulluğu, az gelişmişliği işlenir hep. Uluçay, bir köylü çocuğun iç dünyasındaki derin fantezileri, zenginliği ele aldığı ve bunu sevecen bir yaklaşımla yaptığı için benim kıstasıma, ölçülerime, arayışıma denk düşüyor; kendi medeniyeti ile organik bir bağı var.



İlginç bulduğum filmlerden biri de *Beynel-milel*. Çok samimiyetle, derinlerde hissedilmiş bir acının dile getirilişi; kültürel kopuşun ortaya çıkardığı garabetleri, trajikomik hâlleri çok güzel anlatıyor. Dolayısıyla yaşadıklarımıza derinlikli bir atıfta bulunuyor. Mizahı çok yerinde, dozunda kullanıyor. Zekice yazılmış bir senaryo.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filminde de şöyle bir şey var: Çevresine, geleneğine yabancılaşmış bir adamın şahit olduğu ritüel, kurban kesme sayesinde tekrar içe dönmesi, bir çeşit semboller ve iç yaşantılar dünyasını keşfetmesi. Bir akvaryumun dibini izler gibi oluyorsun; berrak görüntüler ve etkileyici bir iç yaşantının ifadesi var. Ticari sinemanın klişelerine bulaşmamış, edebi bir anlatım. Sıradan seyirciye zor gelecek ve daha çok elite hitap edecek bir film, bir deneme, bir tarz.

■ *Sizi heyecanlandıran filmler gibi fikirler de çıktı mı bu süreç içinde karşınıza?*

Sinema üzerine yapılan bütün konuşmaları uzaktan izliyorum. Değerli arkadaşım Osman Sınav katıldığı bir televizyon programında "Sinema insanın iç hâllerini anlatmaya çok müsait bir sanat." ifadesini kullandı. Bu söze ben de yüzde yüz katılıyorum. *Yeşilçam Günlüğü*'nde tasavvuf temasını işlemiş, derişlerin bakışı diye bir yaklaşım getirmiştım. Sınav, iç hâllerin anlatımı demekle bize bir ufuk açtı. Yani sinema metafizik

olanı, iç yaşantıyı anlatmaya müsait; bu büyük bir avantaj.

Yeşilçam Günlüğü'nü yazarken Beşir Ayvazoğlu'nun *İslam Estetiği ve Aşk Estetiği* kitaplarından çok yararlanmış, etkilenmiştim. Şimdilerde Sayın Turan Koç'un *İslam Estetiği* adlı bir kitabı çıktı; şu an böyle bir kazancımız var. Gelenek ve geleneksel estetik üzerine güzel bir bibliyografi de mevcut kitabın arkasında. Bu on üç yıl içerisindeki kazanımlarımızdan biri.

Bizinkisi Kendimiz Olma Sorunu

■ *Son dönem üretilen sanat filmlerinin geneli, büyük şehirde ya da Anadolu'da geçsin, hep benzer bir dil üzerine kurulu sanki. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Batı'dan ödünç alınma bir nihilizm, kasvet, boyutsuz, sathi bir materyalizm, bunalım, trajedi benzeri durumlar. Bunlar Batı'nın bize empoze ettiği görüş ve hayat tarzı

Bizimkisi kendimiz olma sorunu. Bizi tutan çok güçlü bir bağ var; bundan kaçmaya çalışıyoruz ama başaramıyoruz. Genetik, sosyal aidiyetimiz bizi sınımsız geleneğe bağlıyor. Yapacağımız tek şey gelenekle barışmak ve zenginliğini yaşamak. Bu gerçekleşmediği için sürekli kürek çekiyoruz; haybeye bir çaba.



Ah Güzel İstanbul, Atıf Yılmaz, 1966

içinde kaybolmanın ifadesi. Bugünkü Türk sinemasında bu var; benim yarı aydın sendromu dediğim bir hâl bu. Bir insan ait olduğu toplumun perspektifiyle bağ kuramıyorsa aydın değildir bana göre. Bunları giyinmemişse, yaşamıyorsa bir tür sömürge aydınıdır; zavallı bir insandır. Fakat uzunca bir süredir resmi görüşün dayattığı ve ısmarladığı sanat anlayışı da ortaya bunu getiriyor. Resmi ideolojiye uygun, güdük bir şey bu.

■ *Bu durumda Batı'dakilerin tekrarından ibaret oluyor üretilenler.*

Hiç orijinal değil bu filmler. Ama Batı bunu ödüllendiriyor. Baktığı zaman bu ürünlerle, "benim hayat tarzımı ne güzel adapte etmiş, ne iyi yaşıyor, ne iyi taklit ediyor" diyor. Bir çeşit maymun gibi görüyor ve kendi değerler sisteminin bir taklitçisi olarak onu taltif etmek istiyor. Bu yüzden Batı'da kimi yerlerde rağbet görüyor bu tür filmler.

■ *Sinemadaki bu çıkışsızlık fikri esasında normal hayatta da dayatılıyor. Fakat artık insanlar bu tarz filmlerden yoruldu; iyi bir his ile sinemadan çıkmak isteyenler çok. Böyle bir ortamda o duyguyu sinemada verebilmek, beyazperdeyi buna araç kılabilme önemli değil mi?*

Modern materyalizmin insanı sıkıştırdığı bir nokta, bunun sinemadaki yansıması. Bu sanatçıların tercihi, hayata bakışları... Türkiye'de şu acıklı bir durumdur: Alaf-ranga tabir edilen zümrenin, sınıfsal bir saplantıyla züppelik hâline getirdiği bir tavır; dine ve geleneğe sırt çevirmek, aşağılamak, yok saymak, inkâr etmek... Seküler hayat sınıfsal bir zafer, meziyet gibi topluma takdim ediliyor. Böyle olmayanlar da aşağı zümrenin örnekleri ilân ediliyor. Eğitim sistemi ve medyada da böyle bu; sürekli empoze edilmekte... Bu bir oyun, kolektif bir uzlaşma var burada. Bunun

dışına çıkanlar efkârıumumiyenin sanatla ilgili bölümünden aforoz ediliyor. Bir kısım edebiyatçı, sanatçı yok sayılmaya çalışılıyor. Bunlar has sanatçı için korkulacak sorunlar olmamalı. Sahih şeyler yapmak için bu yalnızlığı göze almak lâzım.

■ *Yıllar önce yaptığınız bir röportajda, “Mali ve teknolojik değil, asıl bilgi problemi bizimkisi.” diyorsunuz. Hâlâ temel sorunlar değişmedi galiba...*

Bizimkisi kendimiz olma sorunu. Nasıl Japonlar çekik gözlerinden utanıyor, estetik ameliyat yaptırıyorsa, zenciler renklerini beyazlatmaya çalışıyorsa biz de gelenek ile bağımızı inkâr etmek ve sekülerliğimizi ispat için gülünç durumlara düşüyoruz. Özümüzden utanan insanlar hâline gelmişiz. Ortam hareketli, filmler üretiliyor deniliyor. Doğrusunu istersen bu hâl bana hep bir hatıramı hatırlatıyor. Ben sözde ilerici olmaya çalışan biriydim. Birtakım görüşlerimi dayım Rauf Orbay Bey’e ifade etmeye çalışıyordum. Bilmem ne söylemiştim, dayım tatlı tatlı güldü ve sana bir şey anlatayım dedi: “Haremağaları bir gün saraydan kaçmaya kalkışır, rıhtımda bağlı bir kayığa binerler. Yoğun sis vardır. Bunlar sabaha kadar kan ter içinde kürekleri çeker. Sabah olur, gün ağarır, sis dağılır. Bir de ne görsünler? Sandalın ipini çözmeyi unutmuşlar; hâlâ rıhtımdalar.” O anlattıktan sonra bir şey dememişti ama ben şimdi yorumluyorum. Bütün çabalarımıza rağmen bizi tutan çok güçlü bir bağ var geçmişimizle ilgili; biz bundan kaçmaya çalışıyoruz ama başaramıyoruz. Çünkü



Dinle Neyden, Jacques Deschamps, 2008

Çok erken yaşta sanatçının bilinçaltının kendi kaynaklarıyla beslenmesi önemli. İranlı sinemacılar buna örnek. Çocuk yaşta masallar, destanlar, efsaneler dinlemiş, geleneksel zevklerinden nasiplenmiş olmalarının izleri var sinemalarında. Batı dünyasının da en büyük avantajı bu: Kültürel hayatlarının keşintiyeye uğramaması.

ip orada bağlı; genetik, sosyal aidiyetimiz bizi sınırsız geleneğe bağlıyor. Yapacağımız tek şey gelenekle barışmak ve zenginliğini yaşamak. Bu gerçekleşmediği için sürekli kürek çekiyoruz; haybeye bir çaba.



Modernleşme Tarihe Tecessüsü Getirir

■ *Aslında geçmişte sizin kaygılarınızla sinemaya yaklaşan sinemacılar oldu; günümüzde de var. Ama yine de böyle bir zeminin oluşmaması irdelenecek bir konu değil mi?*

Zannediyorum çok erken yaşta sanatçının bilinçaltının kendi kaynaklarıyla beslenmesi önemli. İranlı sinemacılar buna örnek. Çocuk yaşta masallar, destanlar, efsaneler dinlemiş, kendi edebiyat dünyalarından, geleneksel zevklerinden nasiplenmiş olmalarının izleri var sinemalarında. Benim kuşağımın insanları, okur-yazar zümre bu şanstın mahrum kaldı. Geleneğe ulaşmak benim kırk yılımı aldı. Daha öncesi boş... Bu acıklı bir durum. Ben bu geleneğin içinde doğmadım; arayarak, araştırarak,

sayısız parçayı yanyana koyarak onu elde etmeye ve daha sonra yaşamaya çalıştım. Kırk yaşımdan sonra keşfettim. Benim kuşağım için böyle bir durum söz konusu. Toplumumuzda alafranga tarif edilen bir kesim, Türkiye'nin tarihinden, kültüründen, dininden ve dilinden trajik bir kopuş yaşadı. Bunun yerine ikinci, üçüncü elden edinilmiş Batı'ya ait bilgi ve motiflerin ikame edilmeye çalışılması çok hazin bir tablo çıkardı karşımıza.

■ *Bu çaba sonucu doğal değil de ancak yamalı ürünler çıktı galiba karşımıza; sentetik ve zorlama eserler.*

Sanatçının bilinçaltında gürül gürül akan bir nehir değil gelenek. Batı dünyasının en büyük avantajı kültürel hayatının kesintiye uğramaması. Türkiye'de büyük kopukluk var. Ama bunun alternatifini bulmak çok zor. Modernleşme beraberinde tarihe tecessüsü getirir. Bu en seküler Türkler için bile geçerlidir. Meselâ Kemal Tahir seküler bir aydıdı, dinle ilgisi yoktu ama sanatçı insiyakları ile geleneksiz hiçbir şey yapılamayacağını fark etmiş ve büyük bir tutkuyla tarihini araştırmıştı. Onun tarihe merakı, onun etkisinde olan beni daha da ileriye giderek bu tarihi şekillendiren medeniyetin, dinin bütüncül tesirini araştırma ihtiyacına sevk etti. Bu bir süreç, derece derece yaşanacak; tekrar kazanılacak, keşfedilecek. Nitekim bunun tezahürleri şimdiki toplumda bir entelektüel tecessüs, kendi geleneğimize merak şeklinde ortaya çıkıyor.

Otuz senedir süregiden bir savaşın, dört parçaya ayrılmış bir coğrafyanın, dünyanın bir devleti olmayan en büyük mülteci nüfusunun beyazperdeye yansımalarını konuşmak üzere Uluslararası Kürt Sineması Konferansı'nda toplanmıştık. Varolan bir ulusal sinema mı, yoksa o ulusun ürettiği bir sinema mıydı?



DİLİNİ ARAYAN KÜRT SİNEMASI

MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Serin bir ikindi vakti Diyarbakır'a indiğimde tepemde jetler uçmaktaydı. Anayasa Mahkemesi Demokratik Toplum Partisi'ne açılan kapatma davasını karara bağlayacağı gün, Diyarbakır Sanat Merkezi ve Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen *Konferansa Sînemaya Kurdî ya Navnetewî* (Uluslararası Kürt Sineması Kon-

feransı) adını taşıyan etkinliği takip etmek üzere bölgedeydim. Otuz senedir süregiden bir savaşın, dört parçaya ayrılmış bir coğrafyanın, dünyanın bir devleti olmayan en büyük mülteci nüfusunun beyazperdeye yansımalarını konuşmak üzere toplanmıştık. Varolan bir ulusal sinema mı, yoksa o ulusun ürettiği bir sinema mıydı? Bunu cevaplandırmak çok mümkün olmasa da en azından bir çerçeve çizmek, en önemlisi de bir araya gelmekti amaç.

Annesini, Vatanını Arayan Sinema

Konferansın ilk günü için *Wek Pirsek Sînemaya Kurd (Bir Soru Olarak Kürt Sineması)* başlığında, Kürt sinemasının varlığının yönetmenlerce tartışıldığı bir oturum plânlanmıştı. Ne var ki oturumun moderatörü ve aynı zamanda *Londra Kürt Filmleri Festivali*'nin yöneticisi Mustafa Gündoğdu, sabaha karşı gözaltına alınarak savcılığa çıkarıldı. Sırf bu durum bile devam eden sürece rağmen Türkiye'de birşeyleri konuşmanın hâlâ pek de kolay olmadığının göstergesi gibiydi. JİTEM tarafından ebeveynleri öldürülen iki çocuğun hikâyesini anlatan ve bu yıl *Altın Portakal*'da gösterilen *Min Dit* filminin yönetmeni Miraz Bêzar'ın sunumuyla başlayan oturumda öncelikli olarak dil unsuru tartışıldı. Kürt sinemasını Kürt yapan en önemli unsurun, Kürtçe olduğunu belirten Bêzar, yasaklı bir dil olarak Kürtçenin sinemadaki görünürlüğünün henüz yeni olduğunu sözlerine ekledi. Kuzey Irak Kürtlerinden olup Norveç'te yaşayan ve orta metrajlı fimler yapan Hîşam Zaman ise daha ziyade Kürt halkının kültürel meselelerine yönelen ve Hiner Saleem çizgisinde kara mizaha ve stilize bir dile meyleden bir yönetmen. Ona göre bir filmi Kürt sinemasına ait kılan beş unsur var. Bunların başında siyaset geliyor. Zaman'a göre siyasetin Kürt filmlerinin hemen hepsinde bir şekilde temsil edilmesinde yaşanan acıların ve süregelen direnişin önemli

bir payı var. Filmlerin tamamında bulunan bir diğer unsurunsa Kürdistan veya onun ikonları olduğunu dillendiren Zaman, Kürtçeye ve kültürel kodlara da bu bağlamda önem atfetti. Hîşam Zaman'ın belirttiği diğer maddelerse dağıtım koşulları ve casting'di. Kürt filmlerinin oyuncularının genelde amatör ve mülteci olduklarına değinen yönetmen, bu durumun yönetmenle oyuncu arasında sözsüz bir oyunculuk dili yarattığını, bu sayede Kürdistan'daki gerçekliğin çok tabii bir şekilde perdeye yansıyabildiğini belirtti.



Mustafa Gündoğdu
Londra Kürt Filmleri Festivali Koordinatörü

Fotoğraflar: Mustafa Emin Büyükoşkun

Kimlik siyasetinin tavan yaptığı, kültürlerarası diyalog ve bir arada yaşamın yoğunlukla tartışıldığı şu dönemde, doğrudan ulusal bir kimlik ve aidiyet temelinde şekillenen bir sinemasal üretimin imkân ve açmazları şüphesiz konferansın zihinlerde yarattığı en önemli sorulardan biriydi.



Kuzey Irak'tan gelen yönetmen Hisên Hesen Elî ise Kürt sinemasını vatanını, annesini arayan bir sinema olarak anarken bu sinemayı tanımlamada coğrafi im ve imgelerin önemine dikkat çekti.

Kürt sinemasının "ne" olduğu sorusuna yönetmenler cephesinden bir yanıt aramaya çalışan ilk günün oturumu, Kürt sinemasının en azından toplantıda mevcut temsilcilerinin (Hîner Saleem ailevi sebeplerden ötürü toplantıya katılamadı) henüz ürettiklerine dair çok da net bir konumlandırmaya sahip olmadıklarını gösterdi. Ürettikleri sinemanın bir ulusal sinema niteliği taşıyıp taşımadığı, taşıyorsa bunu sağlayan unsurların ne olduğu noktasında pek de birleşmeyen yönetmenler, daha ziyade sanat sinemasının ve azınlık sinemasının sıkça yaşadığı üretim, finansman ve dağıtım sorunlarına değindi. Bu bağlamda önerilerden birisi de bir Kürt sinemacıları kolektivitesi oluşturulmasıydı.

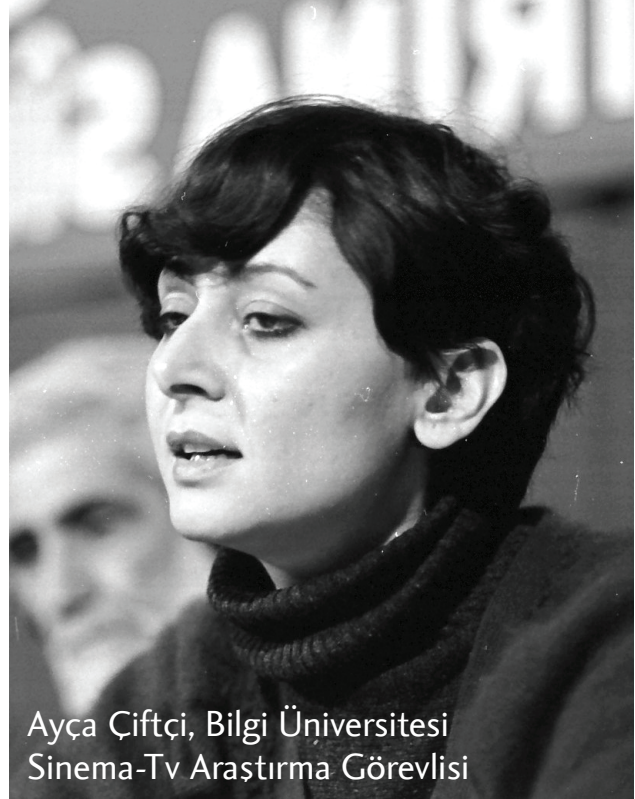
Konferansın ikinci günü daha teorik ve kavramsal bir çerçevede, sabah saatlerinde serbest bırakılan Mustafa Gündoğdu'nun moderatörlüğünde gerçekleşti. Oturum Kürt, Ermeni ve Filistin sinemaları

üzerine çalışan İngiliz akademisyen Tim Kennedy'nin ulusal sinema üzerine değerlendirmeleriyle başladı. Kennedy, ulusal sinemanın hak ve adalet arayışında, taleplerin dile getirilmesinde, ulusu birleştirmede, baskılara karşı direnişte, kurucu teorisinin inşasında ve ulusal kimliğin üretiminde oynadığı role dikkat çekti. Ulusal sinemanın tanımlanması ve varlığı noktasında işlevselci teoriyi benimseyen Kennedy, ulusallığı yaratan faktörleri de şöyle sıraladı: Coğrafya, anadil, baskı-zulüm-çatışma, sosyal adaletsizlik ve banal milliyetçilik. Ulusal sinemanın toplumsal hafızanın üretimi ve devamlılığındaki etkisine de değinen Kennedy, bu bağlamda Kürt sinemasının taşıdığı büyük sosyal fonksiyon gereği işlevselci perspektiften ulusal sinema olarak tanımlanabileceğini belirtti.

Hafızayı Mekânsallaştıran Kürt Sineması

Kürt sineması üzerine çalışmalar yapan, akademisyen ve sinema yazarı Ayça Çiftçi, Kürt sinemasını historiyoğrafik bir çerçevede ele alarak bugün bu sinemanın 90'larda niteliksel ve niceliksel üretim çabalarının motivasyonu ile tarihini aradığı, bu arayışla Yılmaz Güney örneğinde olduğu gibi bir kimliği ve karakteri yeniden inşa ettiği, çoktan tanımlanmış ve tarif edilmiş bir tarihte kendine yer açtığını söyledi. Bu çabalarla bugün Türk sineması kavramının

tartışmaya açılıp Türkiye sineması-yerli sinema kavramlarının gündeme girdiğinin altını çizdi. Kürt filmlerinin birbirleriyle diyalogda olan, birbirlerinden söz alan, birbirlerinin sözlerini devam ettiren bir yapısı olduğunu belirten Çiftçi, filmlerin tematik coğrafyasının, siyasi sınırlarla parçalanmış fiziki coğrafyayı birbirine bağladığını anlattı. Kürt sinemasının oluşturduğu hafıza kültürünün önemine değinen Ayça Çiftçi,



Ayça Çiftçi, Bilgi Üniversitesi
Sinema-Tv Araştırma Görevlisi

Kürt filmlerinin birbirleriyle diyalogda olan, birbirlerinden söz alan, birbirlerinin sözlerini devam ettiren bir yapısı olduğunu belirten akademisyen ve sinema yazarı Ayça Çiftçi, filmlerin tematik coğrafyasının, siyasi sınırlarla parçalanmış fiziki coğrafyayı birbirine bağladığını anlattı.



Yüksel Yavuz, Yönetmen

bu bağlamda neyin unutulup neyin hatırlanacağını, biz olmanın sürdürülebilmesi için nelerin unutulmayacağını gösteren bir kolektif hafızanın inşasından bahsetti. Ulus devletten ve dolayısıyla ulusal bir sinema endüstrisinden mahrum olan Kürt halkının sinema aracılığıyla ulusal varoluşa ısrarını gösterdiği, bunun da sinemada ulus niteliği göstermedeki ısrarının temsili olduğunun altını çizdi. Çiftçi, ulusal sınırların eridiği

uluslararası konjonktürde, sınıraşırı anlatılardaki kültürel referanslarla Kürt sinemasının hafızayı mekânsallaştırdığını ve bu bağlamda metonomik bir karakter çizdiğini kaydetti. Kürt devletinin yokluğunu dahi mücadelenin yarattığı siyasallıkla, varolan bir ortak siyasal değere dönüştüren yapıyla Kürt sinemasının filmdışı evrenle filmi bağladığını dile getirdi. Çiftçi, son olarak mevcut siyasal muğlaklığın yol açtığı teorik muğlakla kategorizasyonu pek de mümkün olmayan Kürt sinemasının bu tasnif dışı hâlinin de sinemasal anlamda olumlu gelişmeleri bünyesinde barındırdığını söyledi.

Son olarak *Küçük Özgürlük* filmiyle adını duyuran, Almanya'da yaşayan yönetmen Yüksel Yavuz söz aldı. Kürt sinemasının diaspora karakterine değinerek bu yolla aidiyetsizlik, kimlik ve Avrupamerkezcilik kavramlarını sorguladığına dikkat çeken Yavuz, öte yandan sürgünlüğün yarattığı travmaların da farklı boyutlarıyla bu sinemada tezahür ettiğine dikkat çekti.

İmha ve İnkâr Politikalarına Karşın Bitmeyen Direniş

Kimlik siyasetinin tavan yaptığı, kültürlerarası diyalog ve bir arada yaşamın yoğunlukla tartışıldığı şu dönemde, doğrudan ulusal bir kimlik ve aidiyet temelinde şekillenen bir sinemasal üretimin imkân ve açmazları şüphesiz konferansın zihinlerde yarattığı en önemli sorulardan biriydi. Kapitalizmin yarattığı ulus-devlet paradigması iflâs ederken, onun zulmünden kurtulmak için ulusal kurtuluş teorilerine bel bağlamak,

bu mesele üzerinden sanatsal üretim arayışlarına girmek ne kadar makul, tartışma konusu. Öte yandan ulusçuluğun bu coğrafyadaki yama olmağının kültürel tezahürlerinin ulusal kimlik arayışlarının sürekli bir “gelenek icadı”, bir “hayal etme” biçimiyle gerçekleşmesi de manidar. Hâl böyleyken buralılık iddiasındaki bir sinemanın, bu coğrafyanın değerleri, mirası ve kültürel kodlarıyla bir dil arayışına girmesi beklenebilecekken bu sorunun muhatapları olan Kürt yönetmenlerin meseleyi belirli sınırlara hapsolmamak şeklinde geçiştirmesi açıkçası bir hayalkırıklığı yarattı. Umulur ki ilerleyen süreçte, tıpkı siyasal çözüm önerisinde olduğu gibi, sinemada da özgün bir dilin inşa çabaları tezahür eder.

Çok boyutlu ve çok katmanlı bir dil, bir anlatım imkânı olarak sinema, bünyesinde barındırdığı derin estetik potansiyelle bitabii hayatın kendisinden kaynağını alıyor. Bu bağlamda dertlerden, acılardan, mevzu ve meselelerden beslenmesi de aşikâr. Kürt sinemasına hayat veren de Kürt halkının, ulus devletlerin sürdürdüğü imha ve inkâr politikalarına karşın bitmek bilmeyen bir enerjiyle sürdürdüğü direniş ve bu direnişin gündelik hayattaki binbir türlü izdüşümü... Meselesi olmayanın üretimi ne kabil olmadığı sinema, meselesi olana da en zengin üretim imkân ve biçimlerini sunacak kadar cömert. Dolayısıyla her koşulda zulme başkaldıran Kürt halkı da bu coşkun isyanın temsilini beyazperdede görmeyi hakediyor.



Tim Kennedy,
Oxford Üniversitesi Bağımsız Akademisyen

Buralılık iddiasındaki bir sinemanın, bu coğrafyanın değerleri, mirası ve kültürel kodlarıyla bir dil arayışına girmesi beklenebilecekken bu sorunun muhatapları olan Kürt yönetmenlerin meseleyi belirli sınırlara hapsolmamak şeklinde geçiştirmesi açıkçası bir hayal kırıklığı yarattı.

DÜŞLERİN
OPTİK HÂLİ
**AHMET
ULUCAY
KISALARI**

**“Bir derdim vardı anlatmaya
çalıştığım, sonuçta bunlar
çıktı ortaya.”**

Ahmet Uluçay



MÜCAHİD EKER

Adı her ne kadar 2004 yılında çektiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi ile daha fazla duyulsa da özgün sinema tecrübesi ile Ahmet Uluçay, sinema çevrelerinde daha öncesinde çektiği kısa filmleriyle tanınmaktadır. Çekeceği uzun metraj filmlerinin bir anlamda eskizlerini yapmış olmasının yanında, kısa film çekmesinin pratik bir nedeni de vardır: Uzun metrajı yapacak imkânlarının olmaması. Bu onun neden uzun süre kısa film ile ilgilendiğinin cevabıdır. Ancak içinde bulunduğu şartlar, onu farklı ve özgün anlatımlar ortaya çıkarmaktan alıkoymaz. Uluçay, kısa filmin kendine özgü bir anlatımı ve dili olduğu gerçeğini daha ilk filmlerinde yakalar. Teknik olarak sinemanın

Ahmet Uluçay kısa filmin kendine özgü bir anlatımı ve dili olduğu gerçeğini daha ilk filmlerinde yakalar. Teknik olarak sinemanın trüklerini çözdüğü ve imkânsızlıklara rağmen bunları kullandığı kısa filmleri boyunca onun sinema ile kurduğu derunî ilişkisine ve dünyasına tanıklık ederiz.

trüklerini çözen ve imkânsızlıklara rağmen bunları filmlerinde kullanan Uluçay’ın kısa filmleri boyunca sinema ile kurduğu derunî ilişkisine ve dünyasına tanıklık ederiz.

Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin kısa hâli de sayılabilecek ilk filmi *Optik Düşler*’i 1994 yılında çeker. Daha ilk filminde farklı bir sinema yaptı-



Kısa filmlerinde sıkça rastladığımız “kuyu” figürü, Uluçay’ın aslında içinden hâlâ çıkamadığını söylediği çocukluğudur. Çocukluğunun akıp gitmesi ve geri dönmeyecek olması karşısında, kendisini hâlâ hem zamansal hem de mekânsal gurbette hisseder. “Zaman” onu sinema yapmaya iten temel nedendir.

ğının bilincindedir. Uluçay, *Optik Düşler*’i “yüreğinde düş ülkelerinden hemşehrlik bulunduğu inandığı, sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına yazılmış bir mektup” olarak niteler. Otobiyografik unsurlar barındıran film, onun sinema tecrübesini ve yaşama dair gözlemlerini yansıtır. Sinemanın kendisine “Alaaddin’in sihirli lâmbası” gibi geldiğini söyleyen Uluçay, *Optik*

Düşler’de bir köy ortamında, küçük yaşta-ki çocukların sinema denen sihirli âlemle kurdukları ilişkisi anlatılır. Film, kendisini çok etkileyen Metin Erksan’ın *Kuyu* filminden hareketle “kuyu” figürü ile başlar. Diğer kısa filmlerinin başında ve yer yer aralarında da görülen “kuyu”, Uluçay’ın aslında içinden hâlâ çıkamadığını söylediği çocukluğudur. Çünkü o “hâlâ çocukluğuna ağlayan bir adam”dır ve “insan çocukluğunda ne yaşamış, ne biriktirmişse onunla yaşar”. Bu tespit, filmlerindeki “kuyu” figürünü açıklamasının yanında bütün filmlerinde çocukların merkezde olmasını da anlamlandırır. Nitekim “aşığım ben onlara” dediği çocukların, onun hayatında ve sinemasındaki önemi, *Optik Düşler* filminde, daktilo başında senaryo yazan adamın, tıkanıp sıra dışarı çıkıp saçıyla oynayan, oraya buraya koşuşturan bir çocuk görmesi ile gerginliğinin gitmesi ve dönüp yazmaya devam etmesi üzerinden de okunabilir.

Optik Düşler’de çocuklar saat tamircisini izlerken yanan mumlardan dökülen damlaların saatin çarklarının arasına dolup saati durdurması, daha sonraki filmlerinde de sıkça görülecek olan, onun sinemasının karakteristik özelliklerinden “zaman” sorununa göndermede bulunur. Gerçekten de Uluçay’ın zamanla kurduğu ilişki sorunludur. Oldukça merkezi bir yerde duran bu sorun, onu sinema yapmaya iten temel nedendir. Nineleri, gece lâmbaları, karanlık sokakları, karanlık odaları, sırları, korkularıyla bir yaşam biçimi kaybolmuştur



İnci Deniz Dibinde, Ahmet Uluçay, 1996

artık. Geçmişe dönmenin imkânsızlığının bilincinde olsa da fani olmak, yani bir şeyin akıp gitmesi ve bir daha geriye döndürülememesi ona inanılmaz acı verir. Uluçay'a göre sinema, geçip gidecek ve bir daha geri döndürülemez "şu ân"ın kaybı, sevdiklerinin ölmesi, insanların ve dünyanın akıp gitmesi karşısındaki acziyete bir çare ve o ânın bir şekilde "öyle kalma" sını mümkün kılacak bir araçtır. Çocukluğunun akıp gitmesi ve geri dönmeyecek olması karşısında, kendisini hâlâ hem zamansal hem de mekânsal gurbette hissettiğini söyler Uluçay ve *Optik Düşler* filmindeki karaktere bırakır sözü: "Uzun kışlar, o köyler, geceler boyu mistik ve fantastik bir sinema olun. Duvarlarında gölgelerin oynadığı o köyler yok. Her akşam pencerenin önünden geçip esrarlı yolculuklara çıkan nine, yüreğimin

derinliklerindeki stüdyolarda kaldı. Mumlar söndü, kandiller söndü, projeksiyonlar söndü. Yabancı ışıkların aydınlattığı dünyada eşyanın katı yüzüyle yaşamak zor."

Çocukluğunu kuşatan, köyünün karanlık sokaklarında dolıştığına inanılan cinler ve şeytanlarla dolu ürkütücü hikâyeler, bütün kısa filmlerinde ve de uzun filminde bir şekilde görülen "korku" unsurunu oluşturur. İnsanların görünmeyen bir şeye inandıkları bir dünya da artık o "kayıp zaman"da kalmıştır. Görünmeyenin görünenden daha ilgi çekici geldiğini söyleyen Uluçay, bu yönüyle dünya ile sinemanın benzerliğine dikkat çeker. Her ne kadar film makinesi yapmış birisi olarak o makinenin nasıl çalıştığını, filmin yapısını, nasıl pozlandığını, objektif ve ışığa dair birçok



İnci Deniz Dibi, Ahmet Uluçay, 1996

Her ne kadar film makinesi yapmış birisi olarak o makinenin nasıl çalıştığını, filmin yapısını, nasıl pozlandığını, objektif ve ışığa dair birçok trüğü iyi bilse de sinema makinesi onun gözünde ilk zamanki bakışıyla “Alaaddin’in sihirli lâmbası” olarak kalır.

trüğü iyi bilse de sinema makinesi onun gözünde ilk zamanki bakışıyla “Alaaddin’in sihirli lâmbası” olarak kalır. O, görünen somut gerçekliğin ötesinde bir şeyler arar. *Optik Düşler*’de, karlı kış gecesinde çocuğun pencereden gözlediği nine, yalnızca oradan geçip giden bir nine değil masalardan çıkıp gelen ve Uluçay’ın düşlerinde uzun yolculuklara çıkan bir ninedir.

Filmlerinde görülen efektler de sahip olduğu imkânlar göz önünde bulundurulduğunda oldukça dikkat çekicidir. Bilgisayar ya da stüdyo kullanılmadan el yordamı ile



Exorcise, Ahmet Uluçay, 2000

üretilen efektlerle sinemasına âdeta “organik sinema” görünümü verir. Işıkla, gölgeyle, görüntüyle kurduğu ilişki, tüm bu üretimleri yaptıkları küçük odayı düşündükleri her şeyi gerçekleştirebildikleri bir Disneyland’a çevirir. Bu konuda en büyük destekçileri arkadaşları İsmail Mutlu ve H. Şerif Akarsu’dur. Şartları ile kıyaslandığında filmlerinde gerçekleştirdikleri efektler, yapımı oldukça güç çalışmalardır. Hayranlık uyandıran bu işler onun sinemasının bir başka yanını gösterir: “Kendilik”. Filmlerinde kullandığı imgelere dair her ne kadar mistik, fantastik ve metaforik çıkarımlarda bulunulsa da Ahmet Uluçay, bunların hiçbirini belli anlamlara taşıyıcılık yapsın



AHMET ULUÇAY FİLMOGRAFI

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2002)

Kısa Filmleri

Kaza (2007)

Exorcise (2000)

Uzun Metrajın Resmi (1999)

Epilectic Film (1998)

İnci Denizin Dibinde (1996)

Minyatür Kozmosta Rüya (1995)

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak (1994)

Optik Düşler (1993)

Belgeselleri

Bizim Köyün Orta Yeri Sinema (1995)

Bizim Köyde Bayram Sabahı (1998)

diye kullanmaz. O, bildiği her şeyi unutarak, sezgisi ve içgüdüğü ile sinema yapmaktadır. Onun sinemasının ayrıcalıklı ve naif tarafını da işte bu “kendilik” hâli sağlar.

Uluçay’ın daha ilk kısa filminde özgün bir anlatıyı ve biçimi ortaya çıkarmasına imkân veren sebepler, şüphesiz onun yaşadığı hayatta gizlidir. Sinema macerası tam anlamıyla mucizevî bir çaba olan Ahmet Uluçay, bizzat tecrübe ettiklerini “kımıldayan resimler” üzerinden, âdeta sinemayı yeniden kurarak anlatır. Düş ülkelerinden hemşehri olduğu sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına yazdığı mektuplar ise keşfedilmeyi bekleyen birer hazine olarak peliküller arasında durmaktadır.

“BÜYÜKLER”E
SİNEMASAL
BİR VİCDAN DERSİ:

İKİ DİL BİR BAVUL

AYŞENUR GÖNEN

İki Dil Bir Bavul'un genç yönetmenleri Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, resmi ideolojinin tektipleştirme uygulamasının eğitim politikaları özelindeki izdüşümüne, fincancı katırlarını ürkütmeden level atlatarak sinemamızın ve “kamu vicdanı”nın meseleleri arasına taşıma başarısı gösteriyor.



Son günlerde medyada adından sıkça söz edilen, katıldığı festivallerde beğeniyle karşılanan, gişede de beklenenin çok üzerinde izleyici toplayan ve *Altın Portakal*'da "En İyi İlk Film" ödülüyle başarısını taçlandıran bir belgesel film *İki Dil Bir Bavul*. Bu başarısını, öncelikle ateş çemberine dalmayı göze almasına borçlu kuşkusuz. Filmin genç yönetmenleri Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, resmi ideolojinin tektipleştirme uygulamasının eğitim politikaları özelindeki izdüşümüne, fincancı katırlarını ürkütmeden level atlatarak sinemamızın ve "kamu vicdanı"nın meseleleri arasına taşıma başarısı gösteriyor. Daha doğrusu sanki başka bir kıtada yaşıyormuşçasına uzağımızda duyumsadığımız bir meseleyi elle tutulur bir somutlukta gözler önüne seriyor.

Filmin konusunu hatırlamak gerekirse, çiçeği burnunda Denizlili öğretmen Emre, bavulunu alıp işbaşı yapmak üzere atandığı köye gider. Burada görevini yapması tahmininden de zor olacaktır. Çünkü eğitimi sırasında hiç de bahsi geçmeyen bir sorunla karşılaşır. Birinci sınıf öğrencileri Türkçe bilmemektedir ve Emre öğretmen yeni bir dil öğretmek hususunda formasyon almamıştır. Köydeki yaşam koşullarının zorluğu da o güne dek Ankara'nın doğusunu görmemiş apartman çocuğu Emre için oldukça yamandır. En yakın yerleşim yerine elli kilometre uzaklıktaki bu köyde dilinden anlamadığı öğrencileriyle zorlu bir yıl bek-



İki Dil Bir Bavul her iki tarafı da kendi doğallığı içerisinde, korkularını ve çaresizliklerini örtbas etmeden olanca çıplaklığıyla deşifre ediyor. Senelerdir masal gibi dinlediğimiz yahut kimi sosyal sorumluluk projelerinin reklâm filmlerinde birkaç saniyeliğine izlediğimiz bir vakıaya spot ışığı tutuyor.

lemektedir onu. Kolları sıvar ve işe koyulur. Çaresiz serzenişlerle ilk haftalarını geçiren genç öğretmen müfredatı mecburen bir kenara bırakıp, ailelerin ve büyük sınıfların da desteğiyle küçük öğrencilerine adım adım "yeni dillerini" öğretir.

İki Dil Bir Bavul, yönetmenlerinin deyişiyle "her iki tarafı da anlamaya yönelik bir film" olarak kurgulanmış. Ne Coşkun Aral belgesellerinde olduğu gibi "Böyle doğayla içiçe, atlarınız, koyunlarınız, dahası yenilenmiş masa ve sıralarınızla ne kadar da mutlusunuz." alt metninin cilâsıyla mev-

cut durumu romantize etme kolaycılığına düşüyor ne de yaşadığı hayal kırıklığına rağmen görevine iki elle sarılan Emre'yi, Harun Yöndem belgesellerindeki gibi yüce ordumuzun vatanperver bir neferi gibi kahramanlaştırarak göndere bayrak çekiyor. Her iki tarafı da kendi doğallığı içerisinde, korkularını ve çaresizliklerini örtbas etmeden olanca çıplaklığıyla deşifre ediyor. Senelerdir masal gibi dinlediğimiz yahut kimi sosyal sorumluluk projelerinin reklâm filmlerinde birkaç saniyelğine izlediğimiz bir vakiya spot ışığı tutuyor.

Türk Eğitim Politikası Bir Tenhada Kürtçe Duvarına Tosladığında

Bir çocuğun, okul sıralarına gelene kadar hiç karşılaşmadığı bir dil onun ana dili sayılabilir mi? Soruyu başka bir biçimde soracak olursak eğitim hayatına yeni başlayan çiçeği burnunda bir öğrenci, karşısında başka dil konuşan bir öğretmen bulursa ne

“Ne görüyorsam onu gösteriyorum ve nasıl görünüyorsa öyle” diyen film, Vertov’un sinema-göz kuramının sinemamızdaki en iyi örneklerinden birisi olarak anılacak gibi görünüyor.

olur? Bu öğretmen “Anlamıyorsunuz beni değil mi? Zaten ben de sizi anlamıyorum.” diye çaresizlik içinde sınıfın orta yerinde dönüp dururken, bunu öğretmenin bir şakası zannedip gülmez de ne yapar! Tahmin edilebileceği gibi hem öğretmen hem de öğrencileri açısından sıkıntılı bir durum bu. Tuvalet gitmek istediğini Türkçe söyleyebilmek için kıvranan birinci sınıf öğrencisinin çaresizliği kadar, cevizin yalnız Türkçesini değil kendisini de tanımayan öğrencisine ceviz resmi göstererek alfabe öğretmeye çalışan toy bir öğretmenin çırpınılarına şahit oluyoruz. Lâkin öğretmenin, öğrencilerine nazaran bir miktar daha imtiyazlı bir pozisyonda durduğu görmezden gelinme-



meli. Zira film boyunca, düzgün bir iletişimin olmazsa olmazı sayılan “empati/sem-pati” ilişkisi kurma adına bile tek bir Kürtçe kelime sadır olmuyor Emre’den.

Çıplak Bir Göz Gibi Davranan Kamera ve Vertov’un Kurgu Sistemi

Yaratım aşamalarına göz attığımızda filmin kurgu sürecinin epeyce zahmetli olduğunu görüyoruz. Mekân seçimi ve örnek olay bulma aşamasında imkânsızlıklar nedeniyle neredeyse filminden vazgeçme noktasına gelen yönetmenlerin, çekimleri ayıklama sürecinde de odak dışına kayma riski sebebiyle masa başında epeyce ter döktükleri ortada. Çıplak bir göz gibi kullanılan kameranın varlığını hissetmiyoruz filmi izlerken. Bunda köy halkının ve öğrencilerin kameranın fonksiyonunu tam algılayamamasının -yönetmenlerin verdikleri röportajlardan hareketle söylüyorum- dolayısıyla kameranın varlığını yok saymalarının rolü büyük elbette. Oyuncuların bu algıları belgeselin çekimlerinin mekânla bütünlük arzedecek doğallıkta seyretmesine imkân tanımış. Kurgu masasında da bu yaklaşımı zedeleyecek sıçramalara ve bölümlemelere prim verilmemiş. Plânlar arasındaki geçişler de kara kitaba ters düşmeyecek biçimde. Filmin akıcılığını ve malzemenin bütünlüğünü yaralayacak gereksiz detaylara yer verilmemiş. “Ne görüyorsam

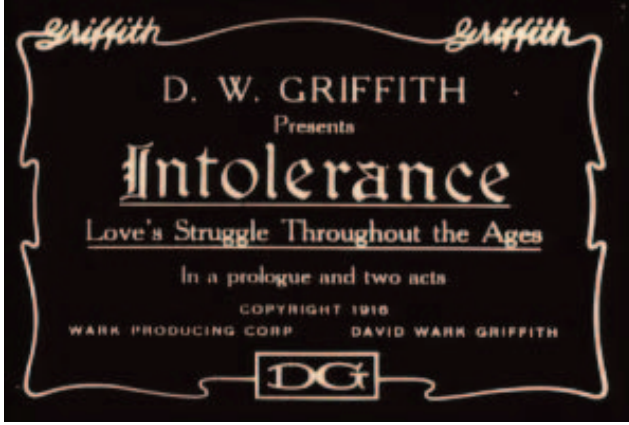
onu gösteriyorum ve nasıl görünüyorsa öyle” diyen film, Vertov’un sinema-göz kuramının sinemamızdaki en iyi örneklerinden birisi olarak anılacak gibi görünüyor.

Filmin sorduğu sorulara ilâveten izleyici olarak sektörün ağababalarına sormamız gereken bir soru da şu: “Siz yola çıktığınızda yol yok muydu? Neden yolunuz eğitim adı altında kaç kuşağa reva görülen asimilasyonun kavşağına uğramadı?” Bu başta Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan gibi



muhtemelen bu çocuklarla benzer açmazları yaşamış sinemacılara, sonrasında da Yeşilçam klişelerini aşamamaktan yakınan, sinemamızın hikâye kıtlığı çektiğini diline dolayan, çareyi Holivud klişelerini uyarlamakta bulan büyük yapımcılara sorulması gereken bir soru olarak karşımızda duruyor. Filmin genç yönetmenleri Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan’ın ellerine sıkıca sarılıp tebrik etmek ve “büyüklerin” de gözlerinin içine bakıp “Siz neredeydiniz bunca yıldır?” diye sormak gerekiyor.

HOŞGÖRÜSÜZLÜK



Holivud kurgu pratiğinde önemli bir yere sahip olan Griffith, koşut kurguyla eylemin başlangıç ve bitiş ânını birleştirerek aradaki “atıl” zamandan kurtulmayı başarır. Kurguyu, melodram etkisini arttırmak için kullanan yönetmen, klâsik Holivud sinemasının gideceği istikameti de işaret etmiş olur.

David Wark Griffith, Kurgu ve Montaj

BARIŞ SAYDAM

“Sinema sanat olduğu kadar bir dildir de ve dil olmayı kurgu yoluyla edinir.”¹ Sinema dillerini kurguyla ifade eden yönetmenler, seyircileri bu yolla önceden plânlanan çeşitli duygusal durumlara yönlendirme imkânı bulur. Bunun ilk örneklerini Edwin Stanton Porter’ın *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (*Life of an Amerikan Fireman*, 1903) ve *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) isimli kısa filmlerinde görürüz. Porter iki filmde de gerçek olaylardan esinlenir ve bunları dramatize eder. Porter’ın çekimlerin devamlılığına dayalı öykü anlatımı ve filmlerinde kullandığı kurgu teknikleri, David Wark Griffith’i de etkiler. Griffith, bu teknikleri kendi sinemasına uyarlar ve daha da ileriye götürür. Seçilen içeriğe göre kamera açılarının ve çekim düzenlerinin değiştiği-

nin farkında olan yönetmen, *Hoşgörüsüzlük* filminde temaya dayalı kesmeler yaparak görüntüleri önceden belirlemiş olduğu tema çevresinde düzenler. Buna da montaj adını verir. Montaj sayesinde öyküsel anlatım, zaman ve mekân birlikteliği yerine fikirlerin birlikteliğini ve zıtlığını gözeterek, yönetmenin temasının aktarılmasına hizmet eder. Bu teknik daha sonra Sovyet sinemasını da derinden etkiler. *Hoşgörüsüzlük* filminin önceden belirlenmiş bir tema etrafında görüntülerin birleştirilmesiyle oluşturulan anlam dünyasında, anlamı ifade eden ve yönetmenin mesajını veren şey görüntülerin birleştirilme tekniğidir. Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ve Sergei M. Ayzenştayn da bunun farkına varır ve farklı içeriklere sahip çekimleri, hızlı kesmelerle birbirleriyle bağlantılı olarak sıralar; böylelikle yoğun duygusal etkiler yaratmayı amaçlar.

(1) Sinemanın Yüz Yılı, Giorgio Vincenti, Çev. Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993, s. 32.

Hosgörüsüzlük

David Wark Griffith'in Amerikan İç Savaşı'nı ve sonrasındaki birleşme çabalarını anlattığı *Bir Ulusun Doğuşu* (*Birth of a Nation*, 1919) filminden bir yıl sonra çektiği *Hosgörüsüzlük*, iki perdeden ve dört ayrı hikâyeden oluşur; kendi içinde çeşitli yan hikâyeleri de kapsar. Walt Whitman'ın *Durmaksızın Sallanan Beşikten Dışarı* şiirinden bölümlerle hikâyeleri birleştiren yönetmen, durmaksızın sallanan bir beşik aracılığıyla seyircileri de insanoğlunun kolektif belleğinde bir yolculuğa çıkarır. Dünya tarihinden hoşgörüsüzlük manzaraları şeklinde özetlenebilecek bu yolculuğu kronolojik olarak sıraladığımızda ilk durağımız Hammurabi Kanunları'yla ünlü Babil'dir. Filmde çok tanrılı Babil'de iktidarının gidecek zayıfladığını anlayan başrahibin, Pers Kralı Büyük Kiros'la işbirliği yaparak Babil şehrinin düşmesine neden oluşu anlatılır. İkinci hikâye Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini, üçüncü hikâyeye Fransa Kralı IX. Charles döneminde gerçekleşen Aziz Barthelemy Katliamı'nı işler. Bunların dışında bir de filmin çekildiği tarihlerde geçen kurmaca bir hikâye vardır.² 1920'lerde geçen hikâyenin başkarakterleri önceleri Jenkins ailesinin bireyleriyken film ilerledikçe başta yan karakter olarak işlenen taşralı bir kız



ve bir erkek bu bölümün esas karakterleri hâline gelir. Sürekli feleğin tokadını yiyen ikili, başlarına gelen onca talihsiz olaya rağmen sevginin hoşgörüsüzlüğü yenip yene-meyeceği sorusunun da cevabını verir.

Dünya tarihinin birbirinden farklı dört döneminde geçen hikâyelerin ortak teması, iktidar uğruna yapılan savaşların ve Hammurabi Kanunları'nda da yer alan "göze göz, dişe diş" esasına dayanan yasaların insanlığı bir yıkıma götürdüğüdür. Babil'de geçen hikâyede başrahip, iktidar hırsına kapılarak ülkesini bir savaşa sürükler. Hz. İsa'nın hikâyesinde ise iktidarını kaybetmek istemeyen Ferisiler sonun hazırlayıcısı olur. Saraydaki Protestan nüfuzunun güçlenmesine içerleyen Katoliklerin kışkırtmalarıysa Fransa'daki katliamın habercisidir. Güncel olan hikâyede, burjuvazinin zenginliğine zenginlik katarken işçi sınıfının giderek

(1) Filmin güncel hikâyesinin Amerika'nın ilk milyoneri olarak kabul edilen petrol zengini John Davison Rockefeller'in hayat hikâyesinden ve 1914 yılındaki Colorado eyaletinde madencilerin grevinin kanlı bir şekilde bastırıldığı Ludlow Katliamı'ndan esinlendiği söylenir.

Porter'ın çekimlerin devamlılığına dayalı öykü anlatımı ve filmlerinde kullandığı kurgu teknikleri, David Wark Griffith'i de etkiler. Griffith, bu teknikleri kendi sinemasına uyarlar ve daha da ileriye götürür.



daha da sömürüldüğü fabrika düzeni, modern kentin kirlenmişliğiyle koşut bir biçimde anlatılır. Taşradan gelen masum karakterleri kendi içinde yozlaştıran şehir, suçun, ikiyüzlülüğün ve kötülüğün de merkezidir.

Bir Ulusun Doğuşu, Thomas F. Dixon Jr.'ın ırkçı bir söyleme sahip kitabından uyarlanır. Kitabın mesajı, Amerikan İç Savaşı sonrasında Afro-Amerikalıların kazandığı hak ve özgürlüklere karşı çıkan Ku Klux Klan örgütünün İç Savaş'tan sonra Afro-Amerikalılara karşı uyguladığı şiddet içeren sindirme politikası sayesinde ülkede düzenin sağlandığıdır. Griffith kitabı sinemaya uyarlarken bu mesajı değiştirme gereği duymaz. Öyle

ki filminden sonra Ku Klux Klan'ın eylemleri ülke genelinde artarak devam etmiş, filmin popülerliği örgütü motive etmiştir. Oysa *Bir Ulusun Doğuşu* filminden sonra maruz kaldığı ırkçılık ithamları nedeniyle başı ağrıyan yönetmenin *Hoşgörüsüzlük* filminde esas meselesi insanoğlunun hoşgörüsüzlüğünü vurgulamaktır.

Hoşgörüsüzlük'ün ilk perdesinde yönetmen seyirciyi hikâyeler hakkında bilgilendirir. İkinci perdedeyse hikâyeler arasındaki bağlantılar ve koşutluklar ortaya dökülür. Bütün hikâyelerde insanların ikiyüzlülüğünün ve iktidar hırsının neden olduğu korkunç olayları seyircilere hatırlatan yönetmen, hoşgörüsüzlüğün nasıl başladığını ve nelere mal olduğunu anlatır. Tarihi olayları neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde yansıtmaya özen gösterirken filmin finaline eklediği sonsöz bölümüyle kendi görüşünü de açıklar. Bireylerin iktidar uğruna neden olduğu yıkımların ve “göze göz, dişe diş” kıstasına göre düzenlenen yasaların intikamdan başka bir şeye yol açmadığını, bunların ancak sevgi ve hoşgörü sayesinde engellenebileceğini vurgular. Yönetmen kendi görüşlerini görünür kılmanın haricinde filmin kurgusuyla da seyirciyi yönlendirir.

Koşut Kurgu

Griffith, yetiştirdiği muhafazakâr ortamın değerlerini (iyi ahlâk, dürüstlük, sadakat, çalışkanlık, özveri, sabır vb.) seyirciyle paylaşarak onların filmlerindeki olaylara müdahil olmalarını ve karakterleriyle özdeşleşerek duy-

gusal tepkiler vermelerini ister. Görüntüleri birleştirirken kullandığı koştut kurguyla bir yandan farklı zaman ve mekânlarda geçen hikâyeleri birleştirirken bir yandan da anlatmak istediği meseleleri seyircinin kendisi gibi düşünmesine ortam hazırlayarak görünür kılar. *Hoşgörüsüzlük* filminin ikinci yarısında, birbirini izleyen yıkım sahnelerinin dizilişi buna en iyi örnektir. Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle başlayan ve ardı ardına bütün hikâyelerdeki hoşgörüsüzlüğün neden olduğu yıkım sahnelerinin koştut kurguyla birbirine eklemlendiği ânlar, yönetmenin temasını ve o temaya bağlı kalarak gerçekleştirdiği çekim tekniğini bizlere en iyi özetleyen sahnelerdir. Hızlı kesmelerle Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi, Babil şehrinin kuşatılması ve Aziz Barthelemy Katliamı içiçe geçer; farklı zaman ve mekânlardaki hikâyeler tek bir temaya hizmet eder. Bu süreçte zaman ve mekân, seyircinin zihninde birleşir ve eylemlerin başlangıç ve bitiş ânı önem kazanır; böylelikle istenilen dramatik etki arttırılmış olur.

Holivud kurgu pratiğinde önemli bir yere sahip olan Griffith, koştut kurguyla eylemin başlangıç ve bitiş ânını birleştirerek aradaki "atıl" zamandan kurtulmayı başarır. Viktoryen drama geleneğinden beslenmesine rağmen sinemanın koştut kurgu sayesinde daha da işlevsel kıldığı kovalamaca unsurlarını da filmlerine ekleyerek hem akıcılığı sağlar hem de seyircinin ilgisini aksiyon üzerine yoğunlaştırır. Estetik anlamda sinemaya kattıklarıyla kendisinden sonra gelenlerin ufkunu genişleten yönetmen, buna rağmen Ayzenştayn gibi kurgunun

Dünya tarihinden hoşgörüsüzlük manzaraları şeklinde özetlenebilecek *Hoşgörüsüzlük*'te Walt Whitman'ın *Durmaksızın Sallanan Beşikten Dışarı* şiirinden bölümlerle hikâyeleri birleştiren yönetmen, durmaksızın sallanan bir beşik aracılığıyla seyircileri de insanoğlunun kolektif belleğinde bir yolculuğa çıkarır.



anlatımsal işlevlerinin yanında, entelektüel işlevlerinin de olabileceği fikrinin üzerine gitmez. Kurguyu, çekmiş olduğu melodramların etkisini arttırmak için kullanan yönetmen, klâsik Holivud sinemasının gideceği istikameti de işaret etmiş olur.



Yücel Çakmaklı

1937-2009

“BUGÜN SİNEMADA ÖZÜYLE, BİÇİMİYLE YENİ
ŞEYLER SÖYLEMEK LÂZIM.”

İnsan becerisine dayalı bir ekoldür Yeşilçam. Şimdi o insan ilişkileri bitti, her şey profesyonelleşti. Bu profesyonelleşmenin gereği olarak daha büyük işbölümü ve organizasyon lâzım; bu da bir sanayi gerektiriyor tabîî. Sanayi olmazsa bu nasıl olacak? Ben de tek tek çıkışlar arıyorum.

2 3 Ağustos 2009’da aramızdan ayrılan yönetmenlerden Yücel Çakmaklı, teorisi ve pratiğiyle *Millî Sinema* adını verdiği akımın öncüsü olarak Türk sinema tarihinin o büyük, geniş, çok renkli yapısının vazgeçilmez bir parçası. Önce sinema yazarlığı, daha sonra yönetmen yardımcılığı ve nihayet yönetmenlik deneyimiyle Çakmaklı, dönemin şartları içerisinde hiç de azımsanmayacak gayretler ve başarılar gösterir. Yeşilçam dramaturjisine yaslanan diliyle “halk sinemacısı” olarak nitelendirebileceğimiz yönetmen, tematik bağlamda da bu coğrafyaya hâkim manevî doğanın izini sürer. Artısı ve eksisiyle önemli bir çabadır bu. Sinema yolculuğu boyunca samimiyetini muhafaza eden Çakmaklı’nın genç kuşak sinemacılara dikkate değer bir miras bıraktığına şüphe yok. Bu bağlamda filmlerinde meydana getirdiği dil, zihniyet yapısı ve estetik duygusu üzerine kendisiyle 28 Ocak 2004 tarihinde Bilim ve Sanat Vakfı’nda gerçekleştirdiğimiz söyleşiden küçük bir bölümü sizlerle paylaşıyoruz.

■ *Sinema duygusu sizde nasıl hâsıl oldu? Sinema yazarlığına, sinema sanatına hangi iştihakla girdiniz?*

Bizim dönemimizde sinema büyük ilgi görüyordu; tek eğlence vasıtasıydı. Sinemada gördüklerimizle özdeşleşir, ona özenir, bir hafta sonraki filme kadar, o hafta görülen filmlerin dedikodusunu yapardık. Şahsiyetimin oluşmasında üç faktörün etkisi oldu: Aile ocağı, okul ve sinema. O yıllarda (1945-55) bende çok yoğun bir şekilde sinema merakı, hatta tutkunluğu vardı. Yüksek tahsil için geldiğim İstanbul’un Şehzadebaşı semtinde sinemalar vardı; okuldan yurda, yurttan okula giderken her gün bu sinemaların önünden geçerdik. Orta hâlli bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da eğitim görmek masraflı olduğundan harçlığımı çıkarmak için çalışmam gerekiyordu. Ben de bu sinemalarda yer göstericiliğine başladım. Burada alt yazıyla gösterilen yabancı filmler de oynar, ayrıca çok çeşitli kültür sanat etkinlikleri, konserler vs. düzenlenirdi. Böylelikle sinemayı daha yakından tanımış oldum.

■ *Sinemacı olmaya ne zaman, nasıl karar verdiniz?*

Anadolu'dayken daha çok perdede gördüklerimizi tanıyorduk. Ama İstanbul'a gelince yönetmenliğin farkına vardım. "Sinema nedir, nasıl bu kadar etkili bir araç oluyor?" sorularıyla bu mesleği keşfettim.

O yıllarda magazin sayfalarında yerli ve yabancı sinema haberleri yer alır, kültür sanat sayfalarında sinema yazıları, film kritikleri yayımlanırdı. Ben de bu sinema yazarlarını okumaya başladım. Ayrıca konso-losluklarda düzenlenen film gösterimlerine de katılırdım. Önce eğlence, sonra tanıtım, tebliğ, telkin vasıtası -hatta propaganda aracı-, üçüncü olarak da en önemli sanat dallarından biriydi sinema. Bu üç özelliğini yaşayarak gördüm. Onun için sinemacı olmaya karar verdim.

Sinemacı olacağım ama, nasıl sinemacı oluyor? Böyle bir okul yoktu. Yönetmenliğe en yakın meslek olarak gazeteciliği, sinema yazarlığını gördüm. Bu şekilde sinemacıları, yönetmenleri tanımak ve usta çırak ilişkileri içinde bu mesleği öğrenmek mümkündü.

■ *Dönemin sinema anlayışından biraz bahseder misiniz?*

O yıllarda kozmopolit sinema anlayışı hâkimdi. Okulu bitirdiğim yıl 1960 ihtilâli oldu: Askerî darbe... İhtilâl sonrasında Kurucu Meclis'in hazırladığı 1961 Anayasasının getirdiği fikir özgürlüğüyle kültür sanat hayatında bir canlanma oldu; bunun neticesinde sosyalizm akımı ortaya çıktı ve



Birleşen Yollar filminin setinden

sinemada bu düşüncenin ürünleri verilme-ye başlandı. O zamana kadar tek anlayış kozmopolit sinemayken, yani Batılı kapitalist zihniyetle çevrilmiş filmlerin adaptasyonu şeklinde bir üretim varken 1960-61'den başlayarak yeni bir zihniyet belirdi: Toplumsal gerçekçilik!

Ancak sinemanın bu yeni anlayışına toplum büyük reaksiyon gösterdi. Çünkü bu anlayış, Türk toplumunun geçirdiği evreleri ve tarihî gelişimi işçi-işveren, şehir-köy, ağa-köylü çatışmasına uydurarak, çarpı-



tarak veriyordu. Bu yeni anlayışa göre din afyundu. Filmlerde dine ve dindarlara karşı olumsuz düşünceler yer alıyordu. Ahlâk açısından da daha müstehcen bir zihniyet hâkimdi. Kozmopolit sinema anlayışı, aile ortamında seyredilen filmler yaptığı için hiç değilse toplumun ahlâk anlayışına saygılıydı; onu fazla hırpalamamaya gayret gösteriyordu.

■ “*Millî Sinema*” fikri ilk olarak ne zaman ve nasıl doğdu? Biraz o sürece dönebilir miyiz?

Türk sinemasının şanssızlığı, başından itibaren bu kadar önemli bir aracın, eğitim, tebliğ, telkin, eğlence vasıtasının, aynı zamanda da yedinci sanat dediğimiz önemli bir sanatın tamamen başıboş bırakılmasıdır. Televizyonun en ucuz eğlence aracı hâline gelivermesiyle de sıfırın tüketilmesidir.

O yıllarda sinema yazarlığına başlamıştım, araya askerlik girdi. Yedek subaylık döneminde “Türk milletinin özlediği sinema ne olmalıdır, nasıl olmalıdır?” diye bir düşünce hâsıl oldu. Bunu bir buçuk sene boyunca teorik olarak şekillendirmeye çalıştım, araştırmasını yaptım. Türk kültürünün temel kaynak eserlerini okudum. Tüm bunların sonucunda, 1961-62 yıllarında *Millî Sinema* ihtiyacı şeklinde bir fikir oluştu. 1963’ten itibaren sinema yazılarımda bu konudaki görüşlerimi dile getirdim. O sezon gösterilen Türk filmlerinin, gerek kozmopolit gerekse toplumsal gerçekçi sinema ürünlerinin tenkitletlerini yaparken sadece bununla yetinmeyip bir taraftan da tez olarak “İşte böyle olmalıdır sinema!” diyebileceğim anlayışlar geliştirdim: “Bu tarz filmler yapılırsa, Türk toplumunda ilgi ve rağbet görür, böylelikle *Millî Sinema* doğar. Sonunda taklitçilikten uzak, kökleri olan, milletiyle bağ kuran, kültürel temelleri olan, millî-manevî değerlere bağlı bir sinema ortaya çıkar.” Bir taraftan da uygulamaya geçmek için Kemal Film’in sahibi Osman

**Türk sinemasının mucizesi de bu; başka ülkelerde çok büyük paralarla, sanayi hâlinde yapılan bir sanatken burada üç beş müteşebbisin, oyuncunun ve teknik ekibin canı-
raş bir şekilde her şeylerini ortaya koyarak, yokluk içinde bir şeyler ürettiği bir sektördür Türk sineması.**

Seden başta olmak üzere, Mehmet Dinler, Orhan Aksoy gibi ona yakın yönetmenin yanında, elli küsur filmde (1963-68 yılları arasında) yardımcı yönetmenlik yaptım. Çıraklıktan kalfalığa kadar böyle bir dönem geçirdim. Onlar klâsik Yeşilçam sinemasının mimarlarıydı. Türk sinemasına zanaat olarak büyük katkıları oldu; her zaman saygıyla anarım. Ben bir Yeşilçam mensubuyum, Yeşilçam sinemacısıyım; ustalarım da o zaman-ki Yeşilçam sinemasını üretenlerdi.

■ *Artık yönetmenlik yapma zamanının geldiğine nasıl karar verdiniz?*

1967-68'den itibaren başlamıştı bu süreç; beş yıl çalıştıktan sonra, sinema gösterimleri vesilesiyle... O yıllarda büyük bir kongrede solcuların elinden alınan MTTB (Millî Türk Talebe Birliği) ile sinema gösterimleri de başladı. MTTB 1968'de bu meseleye daha fazla sahip çıktı. Onların da gayretiyle Aydınlar Ocağı gibi bir kulüp oluşuyordu; İlim Yayma Cemiyeti, Milliyetçiler, *Hareket Dergisi*, Nurettin Topçu filân. Yani o çevrelerde, kanaat önderleri nezdinde benimsenmişti bu fikir. "Böyle bir sinema olmalı, millî, manevî değerlerimize bağlı filmler üretilmeli. Sinemaya biz de girmeliyiz." düşüncesi epeyce yaygınlaşmıştı artık 1969'larda.

Doğrusu yönetmenlerle olduğu kadar, yapımcılarıyla da aram iyiydi. Hatta yönetmen sıkıntısı olduğu için yönetmenlik teklifi de geliyordu. "Ben böyle filmler yapmak istemiyorum; benim kendime göre bir sinema anlayışım var." diyordum. Şayet gerekli

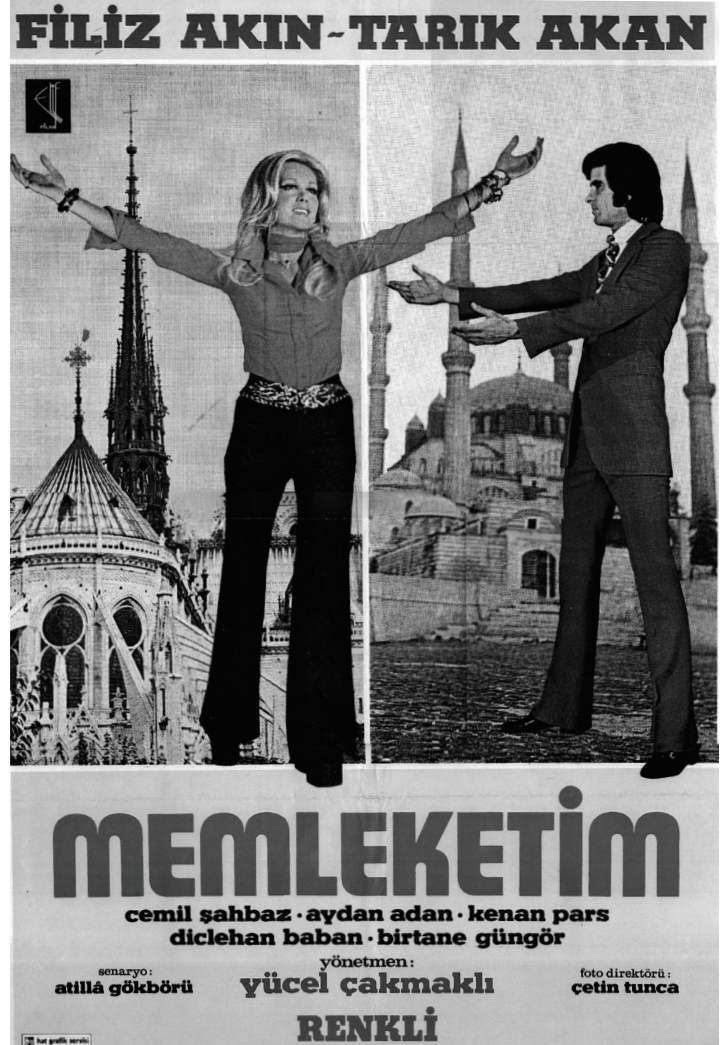


sermayeyi bulur ve filmi çekersem, bölge işletmecisi olarak bana yardımcı olacaklarını söylediler: “Film Sansür’den geçir, kopyayı bize teslim et. Biz de onu çoğaltalım, on kopya hâline getirelim, afişlerini, lobilerini, tanıtım materyalini basalım.” Filmin hâsılatına mahsuben tabîi. O zaman bize bir film şirketi kurmak meselesi kalıyordu. Ancak neyle, nasıl kuracağız? Kimden para bulacağız? İki sene bu arayışla geçti.

■ *Dolayısıyla işin fikrî boyutu hemen hemen oluşmuş, olgunlaşmış ama maddî boyutu bir problem olarak duruyordu. Galiba Elif Film’in kurulması da o zamana denk geliyordu?*

Evet. Netice itibariyle bir film şirketi kuruldu. Bu işlere gönül veren, Ali Emir Osmannoğlu başta olmak üzere, imam hatip son sınıf öğrencisi üç arkadaşla ilk adımı attık. Babaları tüccardı. Ebeveynlerinden maddî yardım alarak ve sözlerini geçirebilecekleri çevrelerden borçlanarak, hac rehberi mahiyetinde, yarı belgesel bir film yapmak istedik. 1969 yılı hac mevsiminde küçük bir sermayeyle *Kabe Yolları*’nı çektik. Belgesel büyük ilgi gördü; sinemalarda iyi iş yaptı. “Bunu yapabildiğimize göre daha profesyonel sinema filmleri de yapabiliriz.” dedik. Biraz daha sermaye takviyesi lâzımdı. Birkaç iş adamı daha katarak bu şirketi komandit şirket hâline getirdik. Böylece sermaye oluştu. Hangi filmi çekeceğimizin arayışına girdik. O zamanki şartlara göre *Huzur Sokağı* romanına karar verdik ve ilk filmim *Birleşen Yollar* (1970) doğdu.

Ben sinemanın kesin olarak ekip işi olduğuna inanmışımdır; bütün mesele o. Bilhassa senaryo, çok kolektif bir iştir, bir edebiyatçının bulunması şarttır. Buna inandığım için, iyi bir ekip kurarak ve çok kişiyle istişare ederek oluşturdum senaryoyu. Çok iddialı bir şeydi; bize yol gösteren hiçbir örnek yoktu. İlk defa biz çıkıyorduk. Bunun bir ekol olmasını, kalıcı bir şey olmasını istiyordum; herkese mal edilecek, seyircisini geliştirecek bir şey.



Bizim film çektiğimiz dönemde her şey didaktikti; dergiler, tiyatrolar, edebiyat, sanat vs. Bütün amaç devrime hazırlamaktı. Her şeyiyle kaba, dogmatik, slogancı bir dönemdi; incelik yoktu.

Bizde sinemanın nasıl anlattığından çok ne anlattığı meselesi önemlidir. Şahsen bende öyledir; kuru estetikten pek hazzetmem. Sinema önce bir ruhtur, şekli o kadar önemli değil. Zaten her öz kendi biçimini doğurur. Biçim öze bağlıdır; yani biçimcilik şartı yoktur.

■ *Genel olarak filmlerinizi didaktik bir anlatıma sahip. Bu özel bir tercih miydi yoksa dönemin konjonktürü böyle bir anlatım biçimini mi doğurdu?*

O zamanlar her şey didaktikti, dergiler, tiyatrolar, edebiyat, sanat vs. Bütün amaç devrime hazırlamaktı. Milli Demokratik Devrim (MDD) denilen, genç subaylarla bürokratik ve askerî güçlerin meydana getirdiği devrim ve karşı devrim hareketlerinin yer aldığı bir atmosfer hâkimdi. Her şeyiyle kaba, dogmatik, slogancı bir dönemdi; incelik yoktu. Buna karşı çıkan gençlik hareketlerinin söylemleri de bu minval üzerineydi.

■ *Peki bugün bir film çekseniz yine didaktik bir anlatımı mı tercih edersiniz?*

Bugün çekeceğim bir filmin didaktik olması imkânsız. Şu andaki ortamda, hem fikrî yönü, hem özü, hem de biçimiyle yeni şeyler söylemek lâzım. İnsanın materyalist ortamdan kendine dönük bir ortama geç-

me arayışları, bu noktada tasavvufun insanı eğiten, olgunlaştıran, merteye kazandıran yönleri var. Bu değişim-dönüşüm ihtiyacını anlaşıldığı manadaki bir *tarikat* tanımıyla değil de içedönük, ruh zenginliği yönüyle ele alan senaryolar üzerinde çalışmak gerekir. Ben yaparım, yapamam o ayrı. Ama şimdiki dönemde çekilecek filmler böyle olmalı.

Şimdiki dönemde artık kimler neyi, nasıl yapacak bilmiyorum, ama yapacak. Elbette ki sinema bitmez. Seyircinin *Millî Sinema* çizgisindeki bu tarz filmlere ihtiyacı, böyle bir beklentisi var. Bu tarz sinema, millî, manevî değerlere bağlı, dinî duyarlılıkları olan filmler Türkiye anlayışı içinde mutlaka yapılacaktır.

■ *Sizce “Türk sineması” ya da Türkiye’de bir “sinema dili” oluştu mu ve Yeşilçam buna ne kadar katkı sağladı?*

Millî Sinema, zaten anlatım diliyle “Bu bir Türk filmidir.” diyebilmeli. Ama biz oraya gelmeden önce o kadar çok şeyle boğuşuyoruz ki, ne anlattığımızdan nasıl anlattığımıza sıra gelmiyor. Malzemeyi zanaatkâr yanımla helva yapıp ortaya koyma uğraşından, nasıl anlatacağız meselesine pek sıra gelmedi. O, lüks geldi açıkçası. Birkaç kişi denemek istedi ama başkalarının parasıyla yaptıkları için patronlarını batırdı. Türk sinemasının şanssızlığı, başından itibaren bu kadar önemli bir aracın, eğitim, tebliğ, telkin, eğlence vasıtasının, aynı zamanda yedinci sanat dediğimiz önemli bir sanatın tamamen başıboş bırakılmasıdır. Televizyonun en ucuz eğlence aracı hâline gelivermesiyle de sıfırın tüketilmesidir.



Abant Gölü üzerinde *Çile*'nin bir çekim ânı

■ *Sinema sektör olarak nasıl bir noktaya geldi sizce?*

Artık üç beş arkadaşın katkısıyla film yapılamıyor. Büyük bir organizasyon lâzım film yapmak için. En derin teknolojiler kullanılıyor bugün. Bu da büyük ölçüde sermayeye bağlı. Siz de bu pahalı teknolojiyi kullanmak zorundasınız. Sesli çekim gerekiyor vs. Estetiği bir kenara bırakın, her şeyiyle şimdiki sisteme uygun film üretmek, pahalı bir teknoloji hâline geldi. Eskiden böyle değildi. Türk sinemasının mucizesi de bu; başka ülkelerde çok büyük paralarla, sanayi hâlinde yapılan bir sanatken burada üç beş müteşebbisin, oyuncunun ve teknik ekibin canhıraş bir şekilde her

şeylerini ortaya koyarak, yokluk içinde bir şeyler ürettiği bir sektördür Türk sineması. İnsan becerisine dayalı böyle bir ekoldür Yeşilçam. Şimdi o insan ilişkileri bitti; her şey profesyonelleşti. Bu profesyonelleşmenin gereği olarak daha büyük işbölümü ve organizasyon lâzım; bu da bir sanayi gerektiriyor tabii. Sanayi olmazsa bu nasıl olacak? Ben de tek tek çıkışlar arıyorum.

Not: Bu söyleşi Bilim ve Sanat Vakfı tarafından yayınlanan Notlar serisinin 8. kitabından derlenmiştir. *Notlar 8: Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine*, Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi 1, Nisan 2008.

Gidişat ilerledikçe arabeskin film sektöründe patlayacağı belliydi. Zaten devraldığımız Sezercik, Ömercik, Ayşecik filmleri; kibritçi, çiçekçi, terzi kızlar, kınalı yapıncaklar; Kemalettin Tuğcu'nun öksüz ve yetimleri, Kerime Nadir'in bahtsız kahramanlarıyla tel tel işlenmiş hazır bir background'a sahiptik.

80'LER MELANKOLİSİ

NEVİN TEKNECİ

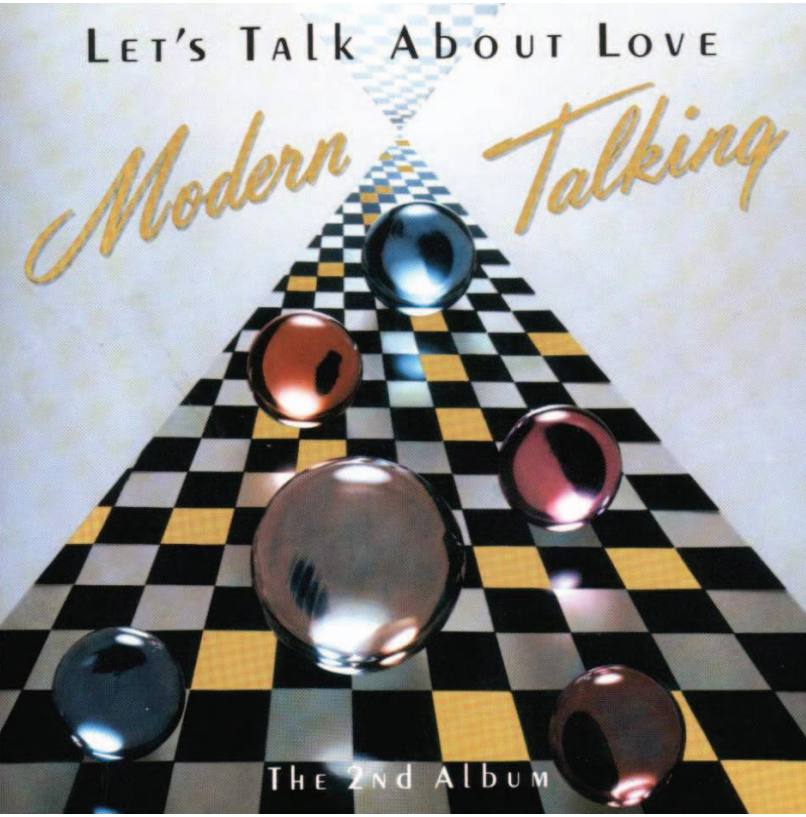
Köşe dönmeli, “devalüasyon”lu, Zeki Müren’li, Tolga Han dans gruplu, apartman vatkalı, mektup arkadaşı, videokaset kiralamalı, küçük-büyük jetonlu 80’lerde, sanatın gelişmesi için farklılaşması lâzım gelen kolektif hafıza, ayrışmak bir yana, önceki yıllardan malzeme devşirmeye devam etti. 1983’te “İşte opera heyecan fırtınası” nidalarıyla inlettığımız Münih’i saymazsak, “üstelik çorabı da kaçmış kıl oldum abi”ler ve daha nice güzide eserlerimizle yurtdışında “hadise” çıkarmamıza daha epeyce süre vardı.

“Tunç siperi” göğsümüzü delen, yaralı böğrümüzü deşen, kahpe kaderimizi yüzümüze vurup duran mavi gözlü, sarı bukleli, temiz yüzlü Ağlayan Çocuk posterinin, dolmuşlarda, duvarlarda dudak büzüp hıçkırdığı yıllardı. Kartpostal çerçevesinden taşan mahzun bakışlarını, yağlıboya tuvallere taşıdığımız resim-iş dersleri dahi bizi avutmaya yetmiyordu. Bir yandan da kendi kavrukluğumuza iç geçiriyor, onun Avrupalı imajına gıpta ediyorduk. Çok geçmedi, birinci vazife olarak müzik piyasasından başlayıp, (klip niyetine) her popüler şarkıya bir film çeke çeke Yeşilçam’ı fetheden kendi Ağlayan Çocuk’larımızı yarattık; esmerdiler.



Tuhaf bir durumdu... Bir yanda hemen her şeyi esareti altına alan abartı, şatafat, gösteriş ve rüküslük, diğer yanda “damardan” şarkılı topyekûn bir melüllük. Oksijenle sarartılıp fiskiyeleştirildikten sonra spreyle sabitlenen ve altından lâstik bant geçirilen kakülleri, tava genişliğinde kemerleri, dök dök dökümlü giysileriyle

bu şatafatlı (ama doğmamış çileli, yaşanmamış dertli) dünyanın en naçiz örnekleri arasında yer buluyordu genç “jenerasyon”. Sağdan ve soldan hoyratça asılmış bir tutam saçı tepe noktasından aşağı püskürten kelek tokalarla kreasyonu tamamlıyor, karanlığın üzerine güneş gibi doğuyorlardı.



Müzik ve dans zirvedeydi; popun altın yıllarıydı. Pencerele ve balkonlara konuşlandırılan, yetmedi (walkman'ın, MP4'ün gözü kör olsun) pil takılıp omuzlarda gezdirilen yanardönerli müzik setlerinden gümbürdetilen parçalar sokakları ve mahalle aralarını bir kültür mozaigine çevirmişti. "Ay lav yu, ay lav yu, du yu lav mi, yes ay du" ile hafif şiddette başlayan bu mozaik, "İlk aşkım, sevgilim, liselim benim"le aşama kaydetmiş, "henüz üç yaşında bir gardaşım varrr seni ondan bile kıskanıyorummm"la tırmanışa geçmişti. Dahası, "sen insan değilsin, bence meleksin"le derin katmanlara varmış, "honki ponki torino çalina bimbo porino" ile metaforik uzamları zorlamıştı. Türün klâsikleşmiş hit'leri "neden saçla-

rın böyle beyazlamış arkadaş", "itirazım var", "batsın bu dünya" vs. şöhretlerinden bir şey kaybetmemişti tabii. Müslüm'ler, Cengiz Kurtoglu'lar, Michael Jackson'lar, George Michael'lar, Cindy Louper'ler, Laura Brenigan'lar, Modern Talking'ler; tavernalar, break dance'lar; self control'ler, comanchero'lar, shery shery lady'lerle bir dolu açılım sağlanmıştı. Dönemin favori istasyonu polis radyosu bu açılmadan kokteyller sunuyordu her telden. Kuleli'den ithal edilen sabit bakışlı Milli Güvenlik hocaları bu kadarına kaş çatsalar da, istem dışı hareketlerle kendilerinden geçen "özgürlük" savaşçıları meydanları dans pistine çevirmişti. Kaynayan kanlar sakinleştirilmiyor, parmak ucundan başlayıp omzu ve başı yüksek voltajlı titrettikten sonra diğer parmak ucundan bir başka alıcıya geçen breakdance figürleri uçuşuyordu havada. Heyhat! Saçların yeri paspaslamasıyla nihayete eren bu coşku süredursun, "ağlamak yoğğkk gülmek var, düşmanlık yoğğkk dostluk var" felsefesi iflâs etmiş, on beş milyon genç türemişti her yaştan; efkâr üstüne efkâr kuşanan.

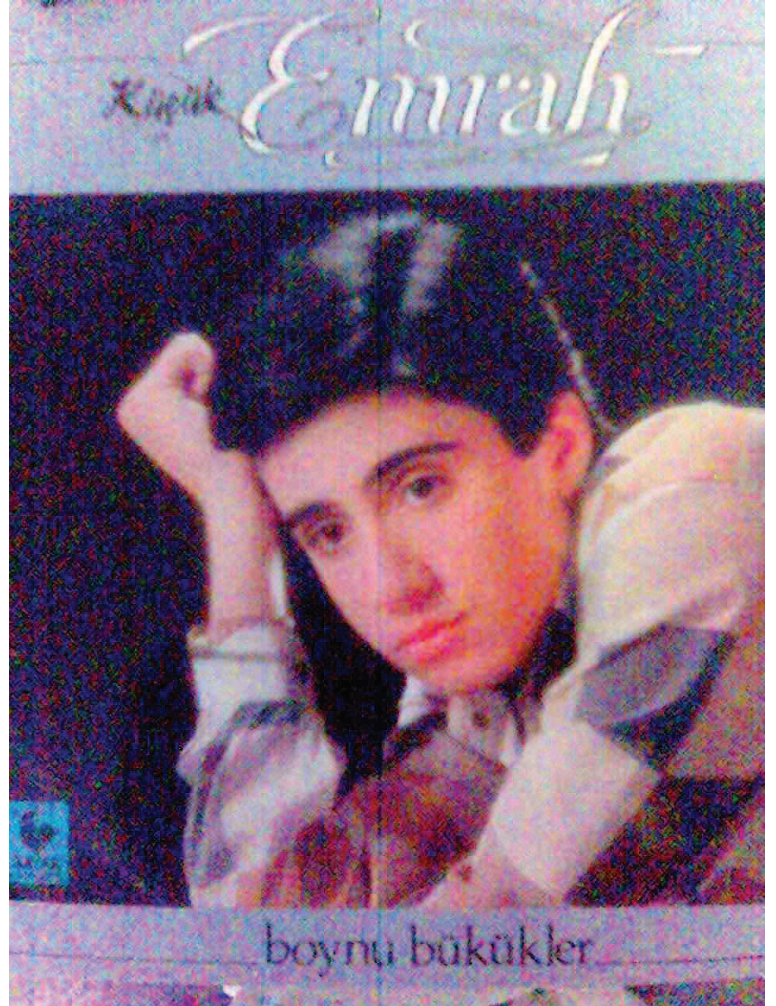
Gidişat ilerledikçe arabeskin Unkapanı'yla yetinmeyeceği, mahalle aralarına, dolmuş duraklarına, kamyon kasalarına dar geleceği ve film sektöründe patlayacağı belliydi. Zaten 60-70'lerden devraldığımız Sezercik, Ömercik, Ayşecik filmleri; kibritçi, çiçekçi, terzi kızlar, kınalı yapıncıklar; Kemalettin Tuğcu'nun öksüz ve yetimleri, Kerime Nadir'in bahtsız kahramanlarıyla tel tel işlenmiş hazır bir background'a sahiptik.

Köşe dönmeli, “devalüasyon”lu, Zeki Müren’li, Tolga Han dans gruplu, apartman vatkalı, mektup arkadaşı, videokaset kiralamal, küçük-büyük jetonlu 80’lerde, sanatın gelişmesi için farklılaşması lâzım gelen kolektif hafıza, ayrılmak bir yana, önceki yıllardan malzeme devşirmeye devam etti.

Pembe panjurlu hayalleri, “çok mesud” gönülleri, paranın saadet etmediği günleri, tertemiz, kutsal aşkları, ince, asil duyguları; fakir ama haysiyetli oğlanları, bir demet menekşeye teşne piri pak kızları 80’lerin kaotik evrenine yamamakta zorlanmadık.

Özel sermayenin canlandığı, serbest piyasanın palazlandığı, biri beşe çevirmenin pratik ve ahlâki bağlantılarının sağlamlaştığı soyso-kültürel ortama, video furyasıyla abandık. Gazino patronları mafya babalarıyla, tertemiz aşklar günübirlik arzularla, küçük dünyalar büyük entrikalarla, yaş günleri esrar-eroin partileriyle, pastaneler beş yıldızlı otellerle, mahalleler diskoteklerle, gecekondu apartmanlarla, parklar plâjlarla yer değiştirdi. Köşklerin yerini yüzme havuzlu villâlar aldı. Arka fona yatlar, katlar, aerobik salonları, Akdeniz sahilleri yerleştirildi; lâkin içimizdeki yangın bir türlü sönmek bilmedi.

Haplı meşrubatlarla sinsi emellere alet edilen kurbanlar, godoşlar, Manukyanlar, Emrahlar, Ceylanlar, Tüdanyalar, Bergenler



ateşi habire körüklediler. Keramet bu ya, bir kolaya kanıveren “kuzu”ların, “erdemli” tavırlarıyla başkomiseri bile kendisine âşık edebilen, prensip sahibi “namuslu hayat kadını” oluşlarına kimse akıl sır erdiremedi.

Bütün bu anlatılanlarda (A.R.O.G, G.O.R.A ve Ulak'ta) bir fantastiklik aranacaksa işte burada aranmalıdır: "Hiçbir filmde kimsenin başına gelmeyen şeyler"ın sıklıkla herkesin başına geldiği bu topraklarda kuş diliyle bile olsa diyeceğini demenin marifet olduğunu teslim etmezsek haksızlık etmiş oluruz.

FANTASTİK FANTASTİK FİLMLER, GERÇEKLER

MEHMET UFUK

Sadri Alışık ve Ayhan Işık kırması Arif, onlardan devşirdiği o kadar ışıla şu kadar yıl sonrasının kötülerini G.O.R.A.'da yendiği gibi, bir milyon yıl öncesinin kötülerini de A.R.O.G.'da dize getirir. Filmin sonlarındaki futbol sahnesinde Arif, bir önceki mace-radan edindiği Neoyen güçleriyle havada asılı kalıp topu göğsünde söndürdükten sonra seyirciye dönerek şöyle der: "Bu golü bütün geri bıraktırmış medeniyetler adına atıyorum." Ve topu olanca maharetiyle karşı kaleye yollar. Şeytan Rıdvan bir futbol otoritesi olarak topun gidişine bakar

ve hükmünü verir: "Gol olur." Gol de olur. Tıpkı Ulak İbrahim'in belirsiz bir zaman ve mekânın kalbi karalarına -kıssanın anlatıcısı Zekeriya'nın öğüdüne uyarak isimlerini faş etmeksizin- hadlerini bildirdiği gibi. Kahvecinin oğlu Ömer, Zekeriya'yı "Görmüş geçirmiş, okumuş yazmış bir adama benzersin, ama ters bir yerdesin, olmaz bir yerdesin; sanki bu köy dünyanın bütün günahını yük etmiş üstüne. Durma git buralardan beyim, ateşle oynama!" diyerek ikaz eder. Arif, zaten iki maceradır en olmaz yerededir. Ama ikisi de sebat eder; sonunda karanlıkların efendileri hem *Ulak'ta* hem de A.R.O.G.'da ışıkların efendileri tarafından altedilir.



Ulak, Çağan Irmak, 2007

Esrarlı, ağırbaşlı dolayısıyla ciddiymiş gibi duran fantastik filmle komik, sulu, dolayısıyla ciddi değilmiş gibi duran diğer fantastik film benzer meselelere benzer olmayan yöntemlerle eğilir ve kuş dili kullanmayı tercih eder. “Hiçbir fantastik filmde insanın başına gelmeyen şeyler”in sıklıkla herkesin başına geldiği bu topraklarda kuş diliyle bile olsa diyeceğini demenin marifet olduğunu teslim etmezsek haksızlık etmiş oluruz. Ki Arif kuş dilini A.R.O.G. filminin jeneriğinde kuş çizgisine evrilterek Türk sinema tarihinin en keskin eleştirisini yapacaktır.

Mitolojiye İndirgenmiş

Post-anlatı: *Ulak*

Çağan Irmak yani Zekeriya, “Davud’un dinlediği” yani seyircinin seyrettiği bir hikâyeyi taşır “hayal perdesi”ne. Anlatılan hikâyeden herkes kendi payına düşeni hissesi kadar alır. Bu “Ferhat’ın düşlediği”dir. Senaryonun, hikâyenin hakikati ise yönetmenin uhdesindedir. Bu da “Hekimin hakikati”dir. İşbu bütün hikâyat zaman içinde ihtiyaca göre tekrar tekrar yorumlanıp “Saffet’in rivayeti” olacaktır. İyiliğin ve kötülüğün değil iyilerle kötülerin kadim mücadelesini konu edinen film, bütün bir



Ulak, Çağan Irmak, 2007

Ulak, bütün bir insanlık tarihini “neylersin, kul kulu kötü eyledi” önermesi ile okur. Dünyevi ya da uhrevi bütün anlatıların “esatirül evvelin”e indirgenmesi, umudumuzu artırmaktan ziyade karamsarlığımızı besler. Böylelikle modernite öncesi anlatı, üstüne bir post alıp köşesine yatar ve uykuya dalar.

insanlık tarihini “neylersin, kul kulu kötü eyledi” önermesi ile okur. “Hiçbir günahın gizli kalmayacağı” hatırlatmasını yaptıktan sonra “bilip susan da zalimdir” ikazını yapmakla yetinir. Tarih boyunca az da olsa aydınlanmış, çoğu şeyin farkında olan bir grup insan, pusgun ve suskun kalabalığa

şimdiye kadar öncülük etmek için kıyama kalkmış ama sonları kıyamet olmuştur. Bu mücadele bugün de aynıyla sürmektedir. Kadim geleneğin tümüne yaslanan bir atmosfere dayandırılan çalışma, zaman-mekân koordinatları dışındaki kurgusuyla Habil ve Kabil’in asli çatışmasını ele almış gibi görünür. Özel bir vakıya değil genele gönderme yapan bir dil kullanır. Bugüne ilişkin açık olan hemen tek gösterge “faili meçhul” ifadesinin kullanılmasıdır. Kendilerini köyün sahibi gören firavun tavırlıların ellerinde nice masumun kanı vardır. Film kekrek bir söylemle faili

meçhuller faili meçhul olmaktan bir gün çıkacaktır ümidini beslemeye çalışır.

“Bazen tek çare bir hikâyeye inanmaktır.” düsturunu kullanan Hekim’in hikâyesinin aslında gerçeği kısmen içeren koca bir yalan olduğunu öğrendiğimizde çaresiz kaldığımızın farkına varırız. Bu hâliyle filmin “hayal kuran tüm çocuklara adanmış” olması bir umudu barındırmaz. Dünyevi ya da uhrevi bütün anlatıların “esatirül evvelin”e indirgenmesi, umudumuzu artırmaktan ziyade -filmin final sahnesini de hatırlamamızda tuttuğumuzda- daha çok karamsarlığımızı besler. “Her şey hikâye” demekle “ne yap-sak hikâye” demek arasında sigara kâğıdı kadar mesafe yoktur. Böylelikle modernite öncesi anlatı, üstüne bir post alıp köşesine yatar ve uykuya dalar.

Komedinin Ardındaki Gerçek:

A.R.O.G ve G.O.R.A

Arif ise A.R.O.G.'da daha iyimserdir. Kötücül Karga, bölge halkının kurduğu barikatı yandan dolaşınca Arif karamsarlığa kapılmaz. "Barikatı yanlardan biraz daha uzatmamız gerekir." diye daha yetkin bir çabanın gerekliliğine işaret ederek umut aşılamaya devam eder. Arif'in genele ilişkin anlatısında *Ulak*'taki karakterlerin tersine iyiler yalınkat iyi, kötüler yalınkat kötü değildir. Arif, serinin her ikisinde hem iyi hem kötü karakterleri birden canlandırarak Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'i oynar. Böylelikle insanlık hâllerimize ilişkin daha psikanalitik bir okumayı komik bir film (?) olmasına rağmen mümkün kılar.

Modernite sonrasına (G.O.R.A'yla) ve öncesine (A.R.O.G'la) kuşbakışı bakan Arif, her iki dönemde de genel konuları ele alacak, insanın çevresi ve hemcinsi ile kurduğu ilişkiye dair kritik bir bakış atacaktır. Her iki dönemde de hem iyiler hem kötüler kimi zaman Cebrail'e kimi zaman Firavun'a benzer; birbirleri ile dövüşür ve birbirlerine dönüşür. İleri ya da ilkel teknolojinin kullanılması, insan olmanın ne yeter ne de gerek şartıdır. Eşek altın semer kullanmakla, maymun şu kadar pikseli telefonla fotoğraf çekmekle adam olmaz. Adam olmanın ilk şartı insanın iki ayağı üzerinde dik durmayı becerebilmesinden geçer: "Özel herhangi bir tavra gerek olmaksızın sadece *dik bir tavır*". İşte medeni olmanın olmazsa olmaz şartı. İşte Ulak Arif'in teklifi "Beyler birazcık medeniyet lütfen!". Ama



A.R.O.G., Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2008

A.R.O.G., yakın tarihimize, Cumhuriyet devrimlerimize, modernleşme çabamıza ve yakıcı gündemimizin neredeyse tamamına el atar. Kültürel kodlar çok kısa zaman diliminde değiştirilebilir mi, cetvelin ölçüm aracı değil de zapturapt aracı olarak kullanılması eğitimde istenilen gelişmeyi sağlar mı gibi çetrefil problemlerimize tatlı sert fiskeler atar.

maymun tavırlılar Arif'in âdeta yalvararak dile getirdiği talebi karşısında üç maymunu oynamayı sürdürecektir.

Özele/bugüne ilişkin anlatısında Arif yakın tarihimize, Cumhuriyet devrimlerimize, modernleşme çabamıza ve bugün içinden geçmekte olduğumuz yakıcı gündemimizin neredeyse tamamına el atar. Kültürel kodlar çok kısa zaman diliminde değiştirilebilir mi, Ali Desidero tarzı haydi hayırlı traşlar jargonu ile muasır medeniyetler seviyesine bir lâhzada, bir devrimle gelinebilir mi, kentlerimizin girişine “fıskiye”ler dikilerek modern olunur mu, cetvelin ölçüm aracı değil de zapturapt altına alma aracı olarak kullanılması eğitimde istenilen gelişmeyi sağlar mı gibi çetrefil problemlerimize tatlı sert fiskeler atar.

Gelecekte geldiği için mecburen ileri görüşlü (!) olan Arif, geri bıraktırmış bir toplumun ilerleme yolunun mücadeleden, devrimden ve eğitimden geçmesi gerektiğini bilmektedir. Az zamanda büyük işler



A.R.O.G., Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2008

başarmalıdır. Tabi “eğitim şart”tır. Acelesi olduğundan her şeyi olduğu gibi eğitimi de hızlandırmak ister ve konuya “merkezi yönetimin yerel yönetimlerden gelen talepler karşısındaki tavrı” ile başlayarak oradan muhtarın görevlerine atlar. Zaman zaman devriminin başarılı olamayacağı, zamanı hızlandıramayacağı, istediği modernleşmeyi gerçekleştiremeyeceği hissiyatına kapılan büyük önder Arif, kendini önce rakı kavuna verir, sonra da maalesef “temel içgüdü”sünün esiri hâline gelir. Ancak “ileride sadece köye yaptığı olumlu, ilerici katkılarla hatırlanmak” istemektedir. Bu yüzden sanatkâr Taşo’ya kendisi ile ilgili



uygunsuz durumları asla dile getirmemesi tembihinde bulunur. Bu uyarıdan alınan ilhamla, demek ki resmi tarihimiz “bilip de susanların” tarihi olarak kurgulanmıştır.

Arif, “köyleri mahveden, çocukları aç bırakan, ateş bile yaktırmayan, insanları mağaralarda soğuktan ölüme mahkûm eden, her türlü icadı, sanatsal ve kültürel faaliyeti yasaklayan, bölge halkının köle değil kendileri gibi insan olduklarını anlamazdan gelerek onları öteki yerine koyan, başlarına iki tüy taktıkları için kendilerini adam sanan” zamanın otoritelerine karşı mücadeleye girer.

Logar Tahta Çıkar mı?

Mağarada gasbedilmiş haklarını binbir zorlukla Arogonlar’dan söke söke alan Aroglular bir açılımın arefesinde oldukları hissiyatına kapılır. Ama işlerin raydan çıkmakta olduğunu gören Karga ve adamları köye ani bir baskın yapıp taş taş üstünde bırakmaz ve üç kişiyi sallandırır. Artık bu üç kişinin kimler olabilecekleri seyircinin ideolojik tercihlerine ve ferasetlerine bırakılmıştır. “Bu darbe ile köy on sene geriye gitmiştir.” Köylülerin “savaşalım” önerisi karşısında, insanların sadece tuttıkları takım adına döner bıçağı, balta ve satırla birbirlerine saldırdığı günleri hatırlayan ve kanlı bir hesaplaşma ve belki de iç savaş çıkabilme ihtimalinden korkan Arif, bölge halkına mücadelelerini kuralları belli, çerçevesi çizilmiş oyun sahası içinde, meşru biçimde sürdürmeleri gerektiğini salık verir. Kolektif oyunun sonunda Arif topa vurur, gol de olur. Zannımca bu gol, Arif’i ve diğer karakterleri ve bütün bir milleti tarihin dışında yaşamaya mecbur bırakan Komutan Logar, yandaşları ve onların zihniyetine atılmıştır. Ama A.R.O.G’un başında, G.O.R.A’da zorlu mücadeleler sonucu kodese tıklan Komutan Logar’ın kodesten çıktığını, bununla kalmayıp tahta da çıktığını öğreniriz. “Ne! Tahta mı?” şaşkınlığına uğramamız, bugün de sanki neredeyse ân meselesidir. Bütün bu anlatılanlarda bir fantastiklik aranacaksa işte burada aranmalıdır: “Hiçbir filmde kimsenin başına gelmeyen şeyler” hepimizin başına her ân gelebilir. Logar’ın ne manaya geldiğini ise isteyen her okur istediği sözlükten öğrenebilir.

Ben Haydar Sineması'ndan, Yavuz Sineması'ndan bu yana film izliyorum; iyi adamları, iyi kadınları, bir gün gerçekleşmesi mümkün sahneleri sevdiğim için. Hayatın içinde bir iyi adamın gelebileceği duygusunu kaybetmemek için, belki de o adamın gerçek hayatta hiçbir zaman gelmeyeceğini iyi bildiğim için.

TARIK TUFAN YAŞAMAK FİLM İCABI

Mahallemizde iki tane yazlık sinema vardı. Seksenlerin başı diye başlayan cümlelerin benim için en heyecanlı ânları o iki mekânda geçiyordu: Biri Haydar Sineması diğeri Yavuz Sineması. Haydar Sineması'nda ecnebi filmler oynarken Yavuz'da Türk filmleri oynuyordu. Babam ecnebi filmleri tercih ediyordu; Körk Daglıs'ı, Con Vayne'yi, Stiv Mak Kuin'i, Elizabet Taylor'u seviyordu. Kovboy filmlerini kaçırmıyorduk. Evimizde televizyon yoktu o sıralar. Akşam olunca

Haydar Sineması önündeki neşeli kalabalığa karışıyorduk. Bir süre sonra tahta sandalyelerdeki yerimize geçip büyük büyük aktörlerin, aktrislerin perdeye yansıyan kocaman yüzlerinde kayboluyorduk.

İki film oynuyordu bazen Haydar Sineması'nda. Ben ikinci filmlerin ortasından itibaren uykuya yenik düşüyordum; tek başıma gittiğim günlerde sinemacının dürtüklemesiyle kendime gelip gece vakti evimin yolunu tutuyordum. O zamanlar şehirlerin güvenliği sorunları konuşul-

muyordu televizyon ekranlarında. Belki de konuşuluyordu da bizim evde televizyon olmadığı için ben bilmiyordum.

Teyzem ise Türk filmlerini tercih ediyordu; Ediz Hun'u, Türkan Şoray'ı, Fatma Girik'i, Göksel Arsoy'u, Ayhan Işık'ı seviyordu. Ben Kartal Tibet'i seviyordum çünkü babaannem de Kartal Tibet'i seviyordu.

Yavuz Sineması'nda tahta sandalyeler, tahta bir çitle ortadan ikiye ayrılmıştı. Çitin bir yanında aileler diğer bölümünde bekârlar otururdu ve genç bir bekârın aile bölümünde yalnız oturması gibi bir şey hayal edilemezdi. Ancak uzaktan kesmelerle yetinmek zorundaydı bekârlar.

Leyla ile Mecnun'a da teyzemle gittik. Orhan Abi oynuyordu. Orhan Abi borsada oynamıyordu o zamanlar; belki de oynuyordu da bizim evde televizyon olmadığından ben bilmiyordum. Bizim mahallede televizyonu olan ev sayısı da azdı zaten. Leyla ile Mecnun diyordum, unutmadan, film başladı ve kimseden çit çıkmadı. Aşka inananların mahallesinde bir büyük aşka şahitlik etmenin vakarıyla, sükûnetle bakıyorduk perdedeki acı dolu Orhan Abi'nin yüzüne. Bir süre sonra hıçkırıklar yükselmeye başladı; teyzem de ağlıyordu, hatırlıyorum. Ben de ağladım.

Ben sanki teyzemin ağlamasına ağladım; teyzemin sık sık bayılmalarına, baş ağrılarına ağladım galiba.

Bir adam perdede kötü adam görününce çakmağını fırlattı bütün gücüyle. Öfkemizi alamıyorduk. Bağırmaya, çağırmaya başladı herkes. Aileler olduğu için küfür edilmedi. Eskiden kötü şeyleri engellemenin yolu "Beyler aile var!" uyarısından başka bir şey değildi. Öyle oldu, birileri ağzından kötü şeyler çıkarken ailelerin varlığını hatırladı. Kadınların hıçkırıkları, erkeklerin kısıp ağlamaları ve öfkeleri hiç dinmedi.

Bizim mahallenin genç kızları konfeksiyon atölyelerinde, erkekleri pazarlarda, kundura atölyelerinde, konfeksiyonlarda hayatın



Leyla ile Mecnun, Halit Refiğ, 1982

Sinemadan dağılıp, şehrin başkalarının şehvetinden, hırsından arta kalan sokaklarına, evlerimize gittiğimizde bütün hesapların üstü kapanıyordu sanki. Tek bir yer hariç: Bir yazlık sinema, Yavuz Sineması... Orada her şeyin, yoksulların, aldatılmışların, zayıfların, çaresizlerin hesabı bir şekilde soruluyordu.

acılarından biriktirdikleri temiz yaralarını saklarken, sinemaya girdikleri andan itibaren yaralarının üstünü açıyorlardı.

Perdede iyi adam görüldüğünde hepimiz ayağa kalkıp, ellerimiz kızarana kadar alkışlamaya başlıyorduk. Hayatın içinde bir iyi adamın gelebileceği duygusunu kaybetmemek için belki de; belki de o adamın gerçek hayatta hiçbir zaman gelmeyeceğini iyi bildiğimiz için.

Sinemadan dağılıp, şehrin başkalarının şehvetinden, hırsından arta kalan sokaklarına, evlerimize gittiğimizde bütün hesapların üstü kapanıyordu sanki. Tek bir yer hariç: Bir yazlık sinema, Yavuz Sineması... Orada her şeyin hesabı soruluyordu. Yoksulların, aldatılmışların, zayıfların, çaresizlerin hesabı bir şekilde soruluyordu. Ayhan Işık geliyordu, Ediz Hun geliyordu, Cüneyt Arkın geliyordu, Kemal Sunal geliyordu, Tarık Akan geliyordu, Kadir İnanır geliyordu; birisi geliyordu işte... İyi adamlar bir yerden çıkıp geliyordu. Bizim iyi kızlarımızın hatırına, fedakâr kadınlarımızın hatırına, dili dualı yaşlılarımızın



Çöpcüler Kralı, Zeki Ökten, 1977

hatırına geliyordu ve kötülük denen karanlığı, perdeyi çıplak elleriyle yırtıp, omzumuza şefkatle dokunuyordu.

Cüneyt Arkın'a her şartta güvenebileceğimizden kuşku duymuyorduk. Münir Özkul ile Adile Naşit'in evli olduklarını ve bizimkine benzer bir mahallede yaşadıklarını, kendimizi bilir gibi biliyorduk. Ahu Tuğba'nın neden dertli olduğunu, gözlerinin neden nemli baktığını herkesten iyi biliyorduk. Yüzü güzel olanın, bahtının kara olduğunu en çok biz biliyorduk. Kendi kızlarımızdan biliyorduk.

Ben o gün bugündür sinema izliyorum. Sinemanın bir mekân-zaman bağlamında oluşturduğu dilin, izleyici/özne tarafından yeniden inşası ve ontolojik değer yüküyle hayata dâhil olmasını anlatmak isterdim. Ama doğrusu bu olmazdı. Sinemanın bir dil olarak modern zamanlarda zihin kurucu, kavramsallaştırıcı araçlardan biri olduğunu ifade eden Deleuze'den hareketle "film izleme" eylemine anlam yüklemek de mümkün olabilir birileri için. Bu da değil.



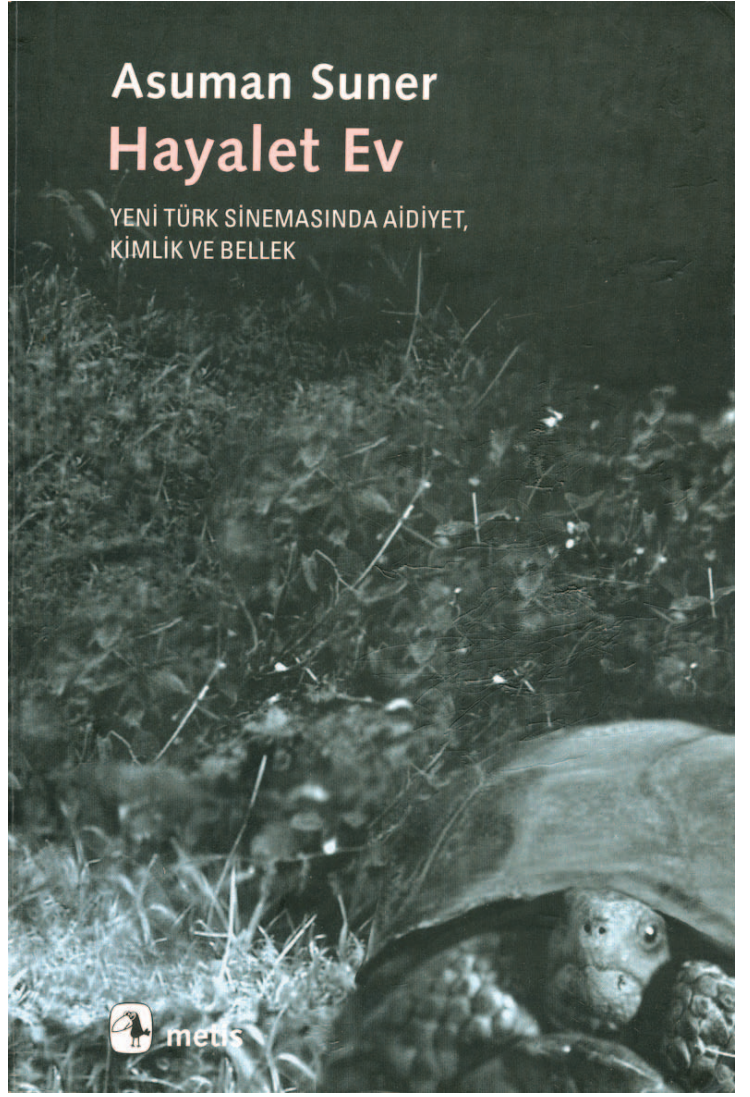
Selvi Boylum Al Yazmalım, Atıf Yılmaz, 1977

Ben Haydar Sineması'ndan, Yavuz Sineması'ndan bu yana film izliyorum. İyi adamları, iyi kadınları, bir gün gerçekleşmesi mümkün sahneleri sevdiğim için film izlemeye devam ediyorum. Çünkü perdede ne oluyorsa, gerçeğin ta kendisi!



Kartal Tibet

Hayalet Ev
Yeni Türk Sinemasında
Aidiyet, Kimlik ve Bellek
Asuman Suner
Metis Yayınları, İstanbul 2006



Asuman Suner'in kitabında Yeni Türk Sineması'nı yorumlarken kaynak olarak kullandığı kavramlar, tarihsel süreç içinde yolculuğunu sürdüren "Hangi Türkiye"den besleniyor? Bu noktada yazar, yabancı kavram ve kelimelere karşı geliştirdiği hassasiyeti ne yazık ki kendi yaşadığı topraklara ait kelime ve kavramlar konusunda gösteremiyor.

“HAYALET EV”DEN GELEN SESLER

MURAT PAY

Hayalet Ev daha başlığından itibaren okuyucuda merak uyandırıyor. Başlık seçiminin oldukça makul sebepleri, kitabın ilerleyen sayfalarında karşımıza çıkıyor ve yolumuz “Yeni Türk Sineması’nın hayaletli evlerde geçen tekinsiz öyküleri”¹ ne varıyor.

Asuman Suner imzasıyla okuyucuyla buluşan kitapta, 90 sonrası ortaya çıkan Türk toplumundaki aidiyet krizi, kimlik ve bellek problemleri üzerinden yurt kavramı sorgulanıyor. Böylece okuyucu ev’e misafir ediliyor; ev bağlamında ortaya çıkan krizin kaynağı ya da zemini de hayalet kavramını doğuruyor. Yazarın ifadesiyle hayalet ev’lerin öykülerini anlatan “Yeni Türk Sine-

1. Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 16.

ması, aslında Türkiye’de aidiyet meselesi etrafındaki gerilimleri gözlemleyebileceğimiz bir kültürel zemin”² sunuyor. Bu krizin kaynağına yerleştirilen toplumsal bellek kaybı ise yazarın önermelerini dayandırdığı gerekçelerin altını çiziyor.

Yeni Türk Sineması’nın kitapta iki katedride ele alındığını görüyoruz: “Popüler” sinema (*Eşkiya*, *Vizontele*, *Propaganda*, *Babam* ve *Oğlum* vb.) ve “sanat” sineması (*Tabutta Rövaşata*, *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk*, *Kasaba* vb.). Bu çerçevede filmler değişik temalar ve kavramlar bağlamında değerlendiriliyor. Hacimli içerik, oldukça detaylı film okumaları ve tahlilleriyle besleniyor. Bu çerçevede kitabın iddiası da gerçekleşiyor: “Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşüm sürecine bakmak, farklı bir görme biçimi önermek.”

2. Asuman Suner, *a.g.e.*, s. 16.

Kitabın “Çocukluk/Çocuksuluk: Nostalji Sineması” başlığını taşıyan ilk bölümünde *Eşkiya*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Vizontele*, *Şelale*, *Propaganda*, *Vizontele Tuuba*, *Komser Şekspir* filmleri ele alınıyor. Yeni Türk Sineması’nın popüler kanadı, geçmiş’in temsil edilme biçimine göre nostalji kavramlaştırması çerçevesinde değerlendiriliyor. Bu filmlerin *geçmiş*’i toplumsal bir çocukluk dönemi olarak çizdiğinden hareketle, toplumu tarihin yükünü taşımaktan uzaklaştırdığı ifade ediliyor. Filmlerdeki genel temayülün aslında bir hatırlamaya değil unutmaya dönük olduğu da vurgulanıyor.

“Oyun/Bozgun: Nuri Bilge Ceylan Filmleri” başlığı altındaki ikinci bölümde Ceylan’ın ilk üç filmi masaya yatırılıyor; çocukluk ve oyun kavramları eşliğinde aynı anda kavuşmak ve uzaklaşmak istediğimiz taşra olarak yansıtılan ev’in ikilemi irdeleniyor. Bu ikilemi Ceylan’ın oyun’la çözümsüzlük olarak ortaya koyduğu da ifade ediliyor.

Girdap/İroni: Zeki Demirkubuz Filmleri” başlığını taşıyan üçüncü bölümde *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* filmleri özelinde Demirkubuz sinemasında ortaya çıkan “taşra yaşantısı” irdeleniyor. Taşraya atıfla filmlerde ortaya çıkan kapalılık duygusunun yarattığı “girdap” ve yine burada karşımıza çıkan ironi kavramı tartışılıyor.

“Açılım/Açmaz: Yeni İstanbul İmgesi” başlığındaki dördüncü bölümde, İstanbul imgesinin Yeni Türk Sineması’nda nasıl farklılaştığı *Tabutta Rövaşata* filmi üzerinden tahlil ediliyor. Filmlerdeki İstanbul’un ayrıcalıklı konumunun değişimine dair gözlemler ortaya koyuluyor.

“Yolculuk/Yurtsuzluk: Yeni Politik Filmler” başlığı altındaki beşinci bölüm, politik filmleri konu alıyor. Suner, Hamid Nefisi’nin “aksanlı sinema” kavramı üzerinden *Güneş Yolculuk* filmini merkeze alarak 90 sonrası politik sinemanın ulusal aidiyet meselesini nasıl sorunsallaştırdığını irdeliyor. Yazarın aksanlı sinema kavramına getirmiş olduğu eleştiri ve açılım da dikkata değer.

“Vasfiye’nin Kız Kardeşleri: Yeni Türk Sineması’nda Kadın Sessizlikleri” başlığını taşıyan son bölümde ise erkekler sineması şeklinde nitelendirilen Yeni Türk Sineması, *Adı Vasfiye* filmi üzerinden kadının özne konumuyla birlikte tartışmaya açılıyor.

Birkaç Eleştiri

Mevcut film üretimlerinin toplumsal bir zemine yaslandığını düşündüğümüzde yazarın 90 sonrası Türkiye’deki toplumsal dönüşüm ve değişimi filmler üzerinden okuma çabasının zihin açıcı olduğu söylenebilir. Kitabın giriş bölümünde aidiyet

krizine sebep olan toplumsal bellek kaybının temel kaynağı, yaşanan darbeler, özellikle de 12 Eylül darbesi olarak gösteriliyor. Aidiyet tasavvurunun merkeze alındığı bir çalışmada ister istemez zihnime şu soru takılıyor: Toplumsal bellek kaybının sebepleri arasında darbeleri (özellikle de 80 darbesini) öne çıkarmak nasıl bir tarih tasavvurunu yansıtıyor? Sorumu kitabın politik filmlerle ilgili bölümünde bahsi geçen “Hangi Türkiye?” sorusundan mülhem şu şekilde yineleyeyim: Yeni Türk Sineması’nı yorumlarken kaynak olarak kullanılan kavramlar, tarihsel süreç içinde yolculuğunu sürdüren “hangi Türkiye”den besleniyor? Bu noktada aidiyet krizini temellendirmeye dair daha detaylı bir okuma beklentisi duyduğumu söylemeliyim. Buradaki paradoks, belki yine yazarın oldukça isabetli yorumladığı Nuri Bilge Ceylan sinemasının taşraya yaklaşımında ortaya çıkıyor: Kurgulanan “oyun”, paradoksu çözmeyi sürekli öteliyor.

Ayrıca aidiyet krizini merkeze alan yazarın, kitabın Nuri Bilge Ceylan’la ilgili bölümünde yer alan bir ifadesi yaşadığımız aidiyet krizinin ne kadar derinlerden aktığını gösteriyor: “Ali mezar taşlarının üzerindeki Arapça yazıların anlamını çözmeye çalışır.”³

3. Asuman Suner, *a.g.e.*, s. 143.

Burada mezar taşlarının üzerindeki Osmanlıca yazıların “Arapça yazılar” şeklinde nitelendirilmesi, bu yazıyı çözemeyen filmdeki çocuk oyuncu Ali kadar kitabın yazarı Asuman Suner’le birlikte pek çoğumuzun yaşadığı aidiyet probleminin altını çiziyor. Suner, ne yazık ki yabancı kavram ve kelimelere karşı geliştirdiği hassasiyeti kendi yaşadığı topraklara ait kelime ve kavramlar konusunda gösteremiyor.

Son tahlilde *Hayalet Ev*, dili itibarıyla akıcı, ele aldığı meseleleri işleme yöntemiyle başarılı bir çalışma. Asuman Suner, akademik dille edebiyat dili arasında, deneme tadında seyreden, son dönem Türk sinemasını anlamlandırabilmek adına başvurulabilecek değerli bir kaynağa imza atmış.

AVATAR

ANTI-KAPİTALİST BİR DÜNYA TASAVVURU

ALİ BALCI

Sinemaseverlerin *Terminatör* ve *Titanik* gibi filmlerden hatırlayacağı James Cameron'un yönetmenliğini yaptığı *Avatar*, iki yüz otuz milyon dolarla sinema tarihinin en pahalı filmlerinden biri. Genel kanı, özellikle görsel anlamda sinemaya getirdiği yeniliklerle filmin bir dönüm noktasını temsil ettiği yönünde. Fakat filmin sadece bu yanıyla bir devrim yaptığını söylemek haksızlık olur. Zira Holivud'daki hâkim ideolojiye getirdiği başka bir yenilikle de film devrimsel karakter taşıyor.

Hikâyeye göre Pandora isimli bir gezegende koloni kuran dünyalılar, dünyanın enerji açığını buradan transfer ettikleri madenler kanalıyla gidermektedir. Gezegenin kaynaklarına ulaşma noktasında bu gezegende yaşayan yerliler problem teşkil etmektedir. Onları problem olmaktan çıkarmak için dünyalılar bazı teknikler geliştirir; yerlilerin



benzeri klonlar üreterek bunları yerlilerin arasına göndermek gibi. İkiz kardeşiyle DNA'larının benzeşmesi nedeniyle geze-gene getirilen eski bir asker, Jake Sully, bu klonlardan birini yönetir. Ondaki beklenen, klonu vasıtasıyla yerlilerin arasına karışarak dünyalılara istihbarat sağlamak ve yerlileri madenin üzerinde inşa ettikleri barınaktan ayrılmaya ikna etmektir. Filmin hikâyesi bir tarafa, tasvir ettiği iki farklı dünya ve bunlar arasında yaptığı tercih bu yazıyı daha fazla ilgilendiriyor.

İnsanoğlunun olanca teknolojik ilerlemesine karşın ana karakter Jake Sully'nin tekerlekli sandalyeye mahkûm olması filmin en karamsar yanı. Gelir adaletsizliğinin kapitalizmin ayrılmaz bir parçası olduğunu, ilerlemeye rağmen kaçınılmaz bir şekilde fakir sınıfı koruyacağını ve beraberinde taşıyacağını gösteriyor.

Zira kapitalizm, ödül-ceza şeklindeki temel işleyiş mantığıyla bacaklarının geri verilmesi (ödülü) karşılığında Jake Sully'e istediği her şeyi yaptırabilir. Kapitalizmin koruduğu tek sınıf fakirler değil elbet. 2154 gibi bir tarihte dahi hırsızlık ve cinayet gibi suçlular sınıfının varlığını sürdürdüğünü Jake Sully'nin ikiz kardeşinin hikâyesini dinlediğimizde öğreniriz. Bunların işlevinin ne olduğunu film bize söylemez ama beyin dalgalarının dahi taranıp başka bir klona

aktarılabildiği bir dünyada bu sınıfın kendiliğinden varlığını sürdürmüş olduğunu düşünmek safdilliktir. Sınıfların getirdiği mağduriyetin yanı sıra, insan doğasına ya da daha doğru bir tabirle "kapitalist insan doğasına" dair hiçbir şey de değişmemiştir. Pandora'daki koloninin başındaki kişi Parker Selfridge, enerji için her şeyi yapabilecek ve büyük bir kabileyi gözü kapalı ölüme



itebilecek kadar kapitalist bir zihne sahiptir. Probleme yaklaşım biçimi, sermayenin önünde engel olan her şeyi ortadan kaldırmanın meşru olduğu şeklindedir. Tam da bu nedenle kolaylıkla kabilenin imhası emrini verebilir. Emri alan Albay Miles Quaritch için de görev, diğer bir ifadeyle kapitalist sorumluluk, başkalarının yaşamından ve hatta kendisinin yaşamından bile daha değerlidir.



İnsan, doğa ile ilişkisini aynı şekilde sürdürmekte kapitalist/modern karakterini korumaktadır. Pandora'ya geminin yaklaştığı andaki şantiyenin manzarası ve dozerlerin orman içindeki imhası, insanın doğa üzerinde süregiden sömürsünü açıkça ortaya koyar; tahakkümün nasıl artarak/güçlenerek devam ettiğine şahit oluruz. Doğa, kapitalist insanın arzuları doğrultusunda dönüştürülür. Tahakküm doğayla sınırlı değildir; bir zamanlar Batılı insanın Doğuluya yaptığını (kültür emperyalizmi eşliğinde süregiden sömürüyü) dünyalılar da Pandora halkına reva görür. İngilizce öğretme, onları yerinden ederek başka bir mekâna taşınmaya zorlama, bilimsel bir inceleme nesnesine dönüştürme gibi uygulamalar bunlardan bazılarıdır.

Bütün bu kapitalist yaşam biçimine dair karamsarlık ve gelecekte aslında hiçbir şeyin değişmeyeceği mesajı bir yana, yönetmen James Cameron, izleyiciye alternatif bir dünya sunma noktasında bir adım öne çıkar. Bir tarafta kapitalist insanın yaşam

biçimi, algılamaları, eylemleri, görme biçimi, kısacası mantalitesi dururken diğer taraftan bunun tamamıyla zıddı bir yaşam resmedilir. İkisinin bir arada sunulması izleyiciyi önemli bir tercihle karşı karşıya bırakması açısından önemlidir.

Bu ikinci dünyada insanın doğaya karşı bir tahakkümü olmadığı gibi insan ile doğa arasında tamamlayıcı bir ilişki söz konusudur. Na'vi ırkı uzun saçları vasıtasıyla kendilerini doğaya bağlayabilmekte ve böylelikle doğanın bir parçası olabilmektedir. Ondan ayrılan ve tam da bu ayrılabilme yetisi sayesinde onun üzerinde tahakküm kurabilen bir ırk değildir. Fakat doğanın bir parçası olmaları, kapitalist anlamıyla gelişmelerinin önüne geçmiştir; onlar daha önce nasılsalar, hâlâ aynı pratiklerle yaşamlarını sürdürürler. Tam da bu nedenle dünyalıların onları yerliler ya da kabile halkı olarak tanımlaması bir tesa-düf değildir.



Savaşçı sınıfın olması ve kabile liderinin mevcudiyeti Na'vi topluluğunu kapitalist anlamıyla sınıfların olduğu bir topluma dönüştürmez. Gerekli aşamaları geçebilen herkes savaşçılar sınıfına dâhil olabilir; zaten doğayı/hayvanları tahakküm altına alan kişi değil doğanın kendisine izin verdiği kişiler bu ayrıcalığı elde eder. Kontrolün doğanın elinde olduğu bir dünyada kişilerin birbirlerine karşı tahakkümü daha başlamadan imkânsız kılınır. Fakat bu kontrolün mutlak bir şekilde doğaya devredilmesi değildir. Neytiri, Jake Sully'yi kurtaracağı esnada bir hayvanı öldürmek zorunda kaldığında doğanın sınırlarının nerede bittiğini de öğrenmiş oluruz. Doğa karşısında Na'vi ırkının tek ayrıcalığı hayatta kalma hakkıdır; onlara göre bunun dışında herhangi bir şey için doğanın üzerinde tahakküm kurmak gereksizdir.

Aslında filmi altüst edici kılan James Cameron'un iki farklı dünyaya ilişkin tasavvuru değil, aksine bu iki tasavvur arasında hem kendisinin yaptığı hem de filmi izleyenleri yapmak zorunda bıraktığı tercihtir. Böylesine problemleri olan kapitalist bir yaşam biçimi yerine sömürüyü minimuma indirmiş bir alternatif daha yeğdir. Cameron'un filmi için sinema tarihi açısından bir devrim olduğu yorumları henüz film vizyona girmeden yapılmaya başlamıştı. Özellikle görsellik açısından bu yorum su götürmez. Fakat film ve özellikle yaptığı tercih, kapitalist dünyanın merkezinden başka bir alternatifin çağrısını yapması açısından da devrimseldir; belki de beslenip güçlenecek olan başka bir söylemin nüvelerini taşımaktadır.



AVRUPA'NIN KRİZİ: *The CABINET of* **CALIGARI**



ALİ ASLAN

Sosyolojik açıdan *The Cabinet of Dr. Caligari*, bir anlamda 1920'lerin Almanya (ve daha geniş anlamda Avrupa) tarihi-toplumsal bağlamının bir ürünüdür, bir yandan da o tarihi-toplumsal bağlamı tartışmaya açarak şekillendirmeye çalışır. 1920'ler sade-

ce Almanya'nın değil, Avrupa'nın da dibe vurduğu bir dönemdi. Almanya diğer Avrupa devletlerinden (İtalya hariç) çok geç bir vakitte birliğini tamamlamış (1870) ve kendisine nüfuz alanı oluşturmak için hemen sömürgecilik faaliyetlerine başlamıştı. Uluslararası sistemdeki güç paylaşımını kö-rükleyen bu mücadele, Birinci Dünya Savaşı olarak tarihe geçen "total" savaşa yol açmış, savaştan mağlûp çıkan Almanya maddi ve manevi olarak yerle bir olmuş, Avrupa ise dünya sahnesindeki merkezi konumunu ABD'ye (ve Rusya'ya) kaptırmıştı. Avrupa'yı pençesine alan bu siyasi-askeri yıkım ve güvenlik krizinin daha derin etkileri olmuştu; modern Avrupa'nın üzerine inşa edildiği inanç sistemi sarsılmış, artık bilime, rasyo-

naliteye ve ilerleme düşüncesine şüpheyle bakılmaya başlanmıştı. Savaşın da gösterdiği gibi bilim, sadece buhar makinesini değil tankları ve makineli tüfekleri de üretmişti. Enstrümantal rasyonalite dünyanın büyüsnü kaçırmış ve güç uğruna hiçbir etik kural tanımayacağını göstermişti. Modern devlet, insanları zorla askere alıp savaş meydanlarına sürmüştü. Artık geleceğin daha parlak olduğu tezine dayanan ilerleme fikri, akli başında hiçbir Avrupalı için inandırıcı değildi.

İlk korku-gerilim filmi olarak kabul edilen *Caligari*'yi bu sosyolojik zemini hesaba katarak okuduğumuzda, medeniyet krizi içindeki Avrupa kıtasının ruhunda yaşanan çalkantıları yansıttığını görürüz. Dışavurumcu tarzdaki diğer filmler gibi *Caligari* de yaşanan duygu-yoğun tecrübelerin toplumun kolektif ruhunda yarattığı etkileri spontane olarak dışarıya, beyazperdeye aktarmayı amaçlar. Örneğin aklını yitirmiş bir adamın fantezi dünyası ya da bilinçaltında geçen filmin mise-en-scène'ine göz attığımızda, çizimleri yapan sürrealist Alfred Kubin'in gotik unsurları, insanı tehdit ve taciz eden uçları sivri bina, doğa ve yeryüzü şekillerini kullandığını görüyoruz. Sıradan bir Alman olan Francis'in bilinçaltında ortaya çıkan bu tablo, zamanın kötü dış dünya şartlarının bireysel ve toplumsal kolektif ruhta yarattığı korku ve tedirginlik hâlinin, yani Alman ruhunun resmidir. Yine aynı şekilde, filmde yer alan panayır ve her kesimden insanın panayırda başıbozuk hareket etmesi, Kracauer'in de dikkat çektiği gibi, bir bakıma hem Alman ruhunun hem de ülkenin içinde bulunduğu kaos ve karmaşa orta-

mini imgelemektedir.¹ Dr. Caligari'nin şehirde estirdiği terör sonucu Francis ve Jane'in akıl hastanesine düşmesi de yine savaş sonrası ruhen kendi içine çekilen Alman toplumu için Almanya topraklarının bir nevi akıl hastanesine dönüştüğüne gönderme yapmaktadır.

Caligari'nin topluma yönelik etkisini tartışırken filmin senaryosunun Avusturya-Macaristan uyruklu yazarları Hans Janowitz ve Carl Mayer ile senaryoyu de-



ğistirerek sahneye aktaran Alman yönetmen Dr. Robert Wiene arasında yaşanan gerilime bakmakta fayda var. Savaş karşıtı Janowitz ve askerde kendisine oldukça kötü davranan askerî psikiyatra karşı intikam duyguları besleyen Mayer, kontrolsüz

1. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press, 1947.

otoritenin sebep olduğu maddi ve ruhi yıkımı ele almayı ve deşifre etmeyi amaçlıyor; devlete karşı başkaldırı ve devrim fikirlerini savunuyordu. Bu sebeple onların versiyonunda Francis'in akıl hastası olduğu ve filmde geçenlerin bir akıl hastasının fantezi dünyasını yansıttığı teması yoktu. Film, hastane yöneticisi psikiyatrin kendisine Dr. Caligari adı veren katil olduğunun tespit edilmesi, deliliğinin/çılgınlığının



ispatlanması ve kontrol altına alınmasıyla son buluyordu. Filmde geçenlerin "gerçekte" yaşanmadığı ve akıl hastası Francis'in fantezi dünyasında yaşandığı teması, Wiene tarafından senaryoya eklenmişti. Bu durum senaryoyu tümünden değiştirip, devrimci-eleştirel bir metni otoriteyi öven konformist bir metne dönüştürdüğü gerekçesiyle Janowitz-Mayer ikilisiyle Wiene arasında sert tartışmalara neden olmuştu. Aslına bakılırsa Janowitz-Mayer ikilisinin bir bakıma naif devrimci metnine

nazaran, Wiene'nin versiyonunun zamanın toplumsal gerçekliğinin karmaşık yapısını daha iyi yansıttığını ve iddia edildiği gibi konformist bir mesaja sahip olmadığını söylemeliyiz. Her ne kadar Wiene, ünlü bir aktör olan babasının hayatının sonuna doğru aklî dengesini yitirmesinin etkisinde böyle bir konuyu seçme eğilimi göstermiş olsa da film, savaş sonrası akıl hastanesine dönen Almanya'da hâlen değişim ve devrim için bir umut olduğuna vurgu yapmaktadır. Filmin sonunda akıl hastası olduğunu öğrendiğimiz Francis'in hastane otoritesine başkaldırması, Alman toplumunun kolektif ruhunda özgürlük ve değişim için bir iradenin bulunduğu işaret etmektedir. Ancak bu duruma daha gerçekçi bir tavır alan Wiene, Francis'in başkaldırısının önlenmesi ve deli gömleğine sokulmasıyla, mevcut şartların özgürlük isteyen toplumun değil otoritenin lehine olduğuna dikkat çekmektedir. Kısaca Wiene değişime karşı değildir, ama değişime yönelik pek de umut taşımamaktadır.

Caligari'nin bir başka boyutu da Almanya üzerinden Avrupa medeniyetinin 1920'lerde içinde bulunduğu duruma göndermeler yapmasıdır. Dr. Caligari'nin eleştirmenlerce otoriteyi temsil ettiği konusunda bir uzlaşısı olduğunu belirtmekle beraber, onun sadece devleti temsil etmekten ibaret olmadığını altını çizmeliyiz. Hatta daha da ileri giderek, Dr. Caligari'nin devletten daha çok Aydınlanma'nın yücelttiği bilim ve rasyonaliteyi temsil ettiği, dolayısıyla otoritenin asıl sahibi olan devlet elitlerini ve entelijansiyayı

imgelediğini söyleyebiliriz. Bir kurum olarak devleti temsil eden figür Cesare'dır. Batı zihin dünyasında kral anlamına gelen "Sezar" isminin devlet otoritesini çağrıştırdığını akla getirmeliyiz. Filmde entelijansiyanın güdümünde ve kendi kontrolü dışında cinayet işleyen Cesare ile karşılaşırız. Peki bu ne demektir? Bu Wiene'nin sadece kurumsal-politik düzeyde bir eleştiriyi yetinmediği, daha derinlere giderek felsefi bir eleştiriye girdiği anlamına gelmektedir. Francis ve beraberindekilerin akıl hastanesi yöneticisinin masasını karıştırırken buldukları, Caligari adında biri tarafından uyurgezerler üzerine yazılmış 1726 tarihli doktora tezi, bilime ve akla inancın en zirvede olduğu Aydınlanma dönemine atıf yapmaktadır. Tez, uyurgezerlere kendi iradeleri dışında şeyleri yapmalarının dikte edilebileceğini savunmaktadır. Yine masada buldukları günlükte yazan "Caligari olmalıyım!" cümlesi Aydınlanma'nın ortaya koyduğu soyut fikirlerin zamanın entelijansiya tarafından obsessif bir biçimde pratiğe geçirilme isteği anlamına gelmektedir. Daha sonra Holstenwall'da gerçekleşen korkutucu cinayetler de bu soyut fikirlerin pratiğe dönüşmesiyle ortaya çıkan yıkımı, yani modernitenin karanlık yüzünü temsil etmektedir.

Romantizm akımıyla köklü bir Aydınlanma karşıtlığı geçmişine sahip Almanya'dan böyle bir eleştirinin gelmiş olması pek yadırganacak bir durum değil. Akıl ile ruh arasındaki dengenin bozulması etrafında dönen bu kültürel çatışmada Wiene, geleceğe dair umutsuz ve karanlık bir tablo çizmektedir. Bir bakıma Avrupa toplumunu



ve kolektif ruhu temsil eden Francis'in aklı ve bilimi temsil eden hastane yönetimince deli gömleğine sokulması, Avrupa medeniyetinin 1920'lerde kaldığı yerden devam edeceğine işaret etmektedir. 1930'larda Hitler'in yükselişi, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımı, Soğuk Savaş'la Avrupa'nın işgal altına girmesi, son yıllarda Avrupa'da artan bir şekilde otoriter sağcı hükümetlerin işbaşına gelmesi, toplumsal dışı kapanma, artan yabancı düşmanlığı ve tepkisellik Avrupa'nın geleceği konusunda Wiene'nin sezgilerinin ne kadar da güçlü olduğunu gösteriyor.



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