

HAYALPERDESİ

SAYI: 24 EYLÜL-EKİM 2011

↘ **TAYFUN PİRSELİMOĞLU**
"MUTLU SONLARA İNANAN BİRİ DEĞİLİM"

↘ **CİHAN AKTAŞ**
BOŞLUĞU KAVRAMAK

↘ **NAZ ERAYDA**
"KLÂSİK TİYATRO, ÇAĞDAŞ GÖSTERİ SANATLARI
VE SİNEMA BİR BÜTÜNÜN PARÇALARI"

ROMANDAN SİNE MAYA



HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 24, Eylül-Ekim 2011

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Ahmet Terzioğlu

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Barış Saydam

Kısa-ça: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Ümit Aksoy, Kültigin Kağan Akbulut, Cihan Aktas, Onur Bali, Alper Çeker, Elif Dolanbay, Naz Erayda, Rümeyza Özcan, Selda Tan Özdemir, Enes Özel, Tayfun Pirselimoglu, Giovanni Scognamillo, Sinan Sertel, Hande Sever, Koray Sevindi, Faysal Soysal, Abdülgafur Şahin, Esra Tice, Jeyan Ayrıl Tözüm, Aybala Hilâl Yüksel

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

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

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Edebiyat ve Sinema

Sinema başlangıcından itibaren edebiyatla çok yakın ilişki içinde oldu. İki disiplin arasındaki etkileşim verimli çalışmalara sebep olurken kuramsal ve pratik plânda geniş çaplı tartışmalara yol açtı. *Romandan Sinemaya* başlıklı dosyamızda sinemacılarla edebiyatçıları karşı karşıya getiren bu derin ilişkiyi uyarlamalar özelinde değerlendirmek istedik. Kuramsal tartışmaları ele alırken yanında uygulamalara da baktık. Konu geniş çaplı olduğundan edebiyat ve sinema etkileşiminde her meseleye eğilemedik. Önümüzdeki sayılarda konunun farklı katmanlarını tekrar ele almayı umuyoruz.

Dosya-Perspektif kösemizde Enes Özel, edebiyat sinema ilişkisini ele alan dosyamızla paralellik taşıyan yazısında Halit Refiğ ile Kemal Tahir'in ilişkisi bağlamında sinemayla edebiyat arasındaki etkileşimi, Yeşilçam sinemasını ve "Ulusal Sinema Kavgası"nı eleştirel bir yaklaşımla değerlendirdi.

Kısa bir filmografisi olmasına rağmen Türk sinemasında önemli bir yer edinen Tayfun Pirselimoglu, *Rıza* (2006) ve *Pus'un* (2009) ardından *Saç* ile "Ölüm ve Vicdan Üçlemesi"ni tamamlamış oldu. Pirselimoglu ile üçlemede yaratılan İstanbul silüetini, kentin içinde yasıyıp yanımızda olduğu halde görülmeyenleri, ölümle ve vicdanla boğuşanları konuştuk.

Tataristan'ın baskenti Kazan'da 6-11 Eylül 2011 tarihleri arasında düzenlenen 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali'ne Türkiye'den de yoğun bir katılım oldu. Festivalin konuklarından Sinan Sertel etkinliği dergimiz için değerlendirdi.

Yumurta ile 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden "En İyi Sanat Yönetmeni" ve "En İyi Kostüm Tasarımı", *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ile 13. Altın Koza Film Festivali'nden "En İyi Sanat Yönetmeni" olmak üzere pek çok ödüle sahip Naz Erayda ile sanat yönetmenliği ve kostüm tasarımı üzerine konuştuk.

"Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna cevap veren Cihan Aktas ile sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo bu sayımızdan itibaren yazı ve söyleşileriyle Hayal Perdesi'nde.

Celil Civan



Vesikalı Yarım, Ömer Lütfi Akad, 1968
(Agâh Özgüç arşivinden)


38 DOSYA

Romandan Sinemaya

Sinema başlangıcından itibaren edebiyatla çok yakın ilişki içinde oldu. Ünlü yazarlar senaristlik yaparken birçok edebiyat eseri de sinema tarihi boyunca yönetmenlere ilham verdi. İki disiplin arasındaki etkileşim verimli çalışmalara sebep olurken kuramsal tartışmalara da yol açtı. Sinemacılarla edebiyatçıları kimi kez karşı karşıya getiren bu derin ilişkiyi uyarlamalar özelinde değerlendirirken kuramsal tartışmalar yanında uygulamalara da baktık.


20 SÖYLEŞİ

Tayfun Pirseliimoğlu

Kısa filmografisine rağmen Türkiye sinemasında anlamlı bir yer edinen Tayfun Pirseliimoğlu, *Rıza* (2006) ve *Pus*'un (2009) ardından *Saç* ile "Ölüm ve Vicdan Üçlemesi"ni tamamlamış oldu. Pirseliimoğlu ile üçlemede yaratılan İstanbul silüetini, kentin içinde yaşayıp yanımızda olduğu halde görülmeyenleri, ölümle ve vicdanla boğuşanları konuştuk.

VİZYON

06 İçlerindeki Taşrada Sıkışanlar / **Barış Saydam**

10 Saç ya da Bizim Büyük Sıkıcılığımız
Ümit Aksoy

14 Amerikan Tarzı Adalet / **Ebru Afat**

SÖYLEŞİ

20 TAYFUN PİRSELİMOĞLU: "Mutlu sonlara inanan biri değilim" / **Kültigin Kağan Akbulut**

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

28 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali / **Sinan Sertel**

YENİ PROJELER

32 Faysal Soysal: "Şiir kayboldukça sinemamız da kaybolacak" / **Barış Saydam**

DOSYA

38 Uyarlama Hakkında Sıkça Sorulan Sorular / **Ahmet Terzioğlu**

48 Yeşilçam'da Edebiyat Uyarlamaları
Barış Saydam

54 Mektubun Sinemaya Uyarlanması Üzerine Bir Uygulama: *Uçurtmayı Vurmasınlar*
Hande Sever

60 Yabancılar Aslında Hiç Yabancı Olmayanlar
Onur Bali

68 *Saatler* ve *Mrs. Dalloway*: Virginia'nın Meta-kurgu Dünyası ve Adapte Edilebilirliği
Rümeysa Özcan

78 Masum ya da İdiyot / **Alper Çeker**



28 FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali

Tataristan'ın başkenti Kazan'da 6-11 Eylül 2011 tarihleri arasında düzenlenen 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali, bu yıl da tüm dünyadan sinemaseverleri konuk etti. Türkiye'den de yoğun bir katılımın olduğu festivali Sinan Sertel değerlendirdi.



82 DOSYA-PERSPEKTİF

Yeşilçam'da Bir Yönetmen Bir Romancı:

Halit Refiğ ve Kemal Tahir

Enes Özel, edebiyat sinema ilişkisini ele alan dosyamızla paralellik taşıyan yazısında sinemayla edebiyat arasındaki etkileşimi, Yeşilçam sinemasını ve "Ulusal Sinema Kavgası" nı eleştirel bir yaklaşımla değerlendiriyor.



100 KAMERA ARKASI

Naz Erayda

Yumurta ile 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden "En İyi Sanat Yönetmeni" ve "En İyi Kostüm Tasarımı", *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ile 13. Altın Koza Film Festivali'nden "En İyi Sanat Yönetmeni" olmak üzere pek çok ödüle sahip Naz Erayda ile sanat yönetmenliği ve kostüm tasarımı üzerine konuştuk.

DOSYA-PERSPEKTİF

82 Yeşilçam'da Bir Yönetmen Bir Romancı: Halit Refiğ ve Kemal Tahir/**Enes Özel**

GIOVANNI SCOGNAMILLO

92 "Önemli olan eserin mesajını, atmosferini yansıtmak"/ **Esra Tice**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

96 Bütün Yıldızların Sesi/**Elif Dolanbay**

KAMERA ARKASI

100 Naz Erayda: "Klasik Tiyatro, Çağdaş Gösteri Sanatları ve Sinema Bir Bütünün Parçaları"
Koray SEVİNDİ-M. Abdülgafur ŞAHİN

KISA-CA

108 Çek Bakalım: Görünenlerle Gerçekler/**Zeynep Merve Uygun**

BELGESEL ODASI

112 Madenin İçinden Gelen Çılgılık/**Kültigin Kağan Akbulut**

AÇIK ALAN

116 Bir Parçalı Ham Olarak İran Sineması
Ümit Aksoy

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

120 Boşluğu Kavramak/**Cihan Aktaş**

KİTAPLIK

126 Kara Filmin Unutulması Zor Karakterlerine Övgü/**Barış Saydam**

SİNEFİL

132 12: Önyargıların Kaynağına Yakından Bakmak/**Aybala Hilâl Yüksel**



İÇLERİNDEKİ TAŞRADA SIKIŞANLAR

BARIŞ SAYDAM

Elias Canetti İnsanın Taşrası isimli eserinde taşraya bakmak, insanın kendi içine bakmasıdır der. Nuri Bilge Ceylan'ın şimdiye kadar çektiği filmlerde taşraya bakarken, taşrayı aynı zamanda içselleştirdiğini ve Türkiye'nin yaşadığı Doğu-Batı ikilemini, geleneksel-modern kamplaşmasını, merkez-taşra/köy-kent çatışmasını taşra üzerinden anlamlandırmaya çalıştığını görürüz. Ceylan'ın taşrayı tekrarlarla ve simgesel bir anlatımla metaforikleştirmesi, bir anlamda

Canetti'den hareketle kendi iç dünyasına bakışının da yansımasıdır. Bununla birlikte Ceylan'ın ilgilendiği şey tıpkı Canetti'nin bahsettiği gibi bir tür "taşralılık" hâlidir. Taşranın fiziksel olarak merkezden uzakta kalmasından çok Ceylan'ın ilgisini çeken şey, taşralılığın devam eden bir ruh haline dönüşmesidir. Taşra, yitirilen, nostaljik şekilde tasavvur edilen ve aidiyeti tanımlayan bir yer değildir; aynı zamanda merkeze bakarak yorumlanan kötücül ve kasvetli bir imgeler bütünü de ifade etmez. Ceylan'ın taşrası klişeleşmiş taşra tanımlarından uzakta, kişinin yaşadığı sürece peşi-

ni bırakmayan biteviye bir ruh halini imler. Bu yüzden de, *Mayıs Sıkıntısı* (1999)'ndaki taşralı karakterle *Uzak* (2002)'taki kentli (her ne kadar taşradan gelmiş olsa da) karakterin yaşadığı duygu durumu ortaktır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde karakterler benzer şekilde bir tür "taşralılık" durumdan muzdariptir. Anadolu'nun ücra bir köşesine tayinleri düşen savcı ve doktor da, taşranın çetin hayat şartlarında doğup büyümüş komiser Naci ve şoför Arap Ali de, vahşi bir cinayet işlemiş tutuklu da taşrayı içlerinde hisseder. Bu yüzden, iyile kötüünün net çizgilerle ayrılmadığı, merkez-taşra çatışması gibi klişeleşmiş kutupların olmadığı, içsel bir taşrada hapistirler. Savcı intihar eden karısının yasını, doktor sevgilisinin melankolisini, komiser sert bir coğrafyada hayatta kalabilmenin bedelini, tutuklu ise işlediği cinayetin vicdan azabını film boyunca içten içe yaşar. Hiçbir karakterin iç dünyası filmde tamamen dışarıya aksettirilmese de, yönetmen gerek mizansenleri gerekse de alan dışına yüklediği metaforik anlamlarla karakterlerinin iç dünyasını dışa yansıtmayı başarır.

Çocukluk ve İktidar

Ceylan'ın filmde başarıyla açığa çıkardığı bir diğer şey ise, taşralılık halinin çocukluktan itibaren bir insanda nasıl oluştuğu ve bunun iktidar mekanizmasıyla nasıl ilişki halinde geliştiğidir. Yönetmen *Radikal* gazetesine verdiği bir söyleşide çocukluk ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "Bilirsiniz çocuklukta bir alay

Bir Zamanlar Anadolu'da Ceylan'ın çok sevdiği Çehov'un hikâyeleri gibi, her şeyin tümüyle basit olduğu ama aynı zamanda da bir o kadar karmaşıklaştığı bir evrende geçiyor.

mekanizması vardır. Alay edilmemek için alay etmek zorundasınızdır. İktidar ilişkisi çocukken okulda başlar."¹ Bu bağlamda, filmde cinayetin işlendiği yörede doğup büyüyen polis memurlarının hayata ilgili yaptıkları vurgular önemlidir. Gerek komiser Naci gerekse de şoför Arap Ali hayatın çok acımasız olduğundan bahsederek, o yörede yaşamak için gerektiğinde acımasız olmanın ve ezilmemek için ezmeyi öğrenmenin şart olduğunu söyler. Hayatta kalmayı, güçlünün güçsüzü ezdiği bir er meydanı olarak tanımlayan ikili, Ceylan'ın röportajında alıntılıdığı mekanizmanın işleyişini betimler. Babası öldürülen çocuk üzerinden komiser Naci'nin söylediklerinden sonra, çocuğun babasını öldüren tutukluya taş fırlatması ve hastanede babasının otopsisinin bitmesini beklemesi, çocuğun da düzene uyum sağladığını ve acımasız olması gerektiğini öğrendiğinin kanıtı gibidir. Baştan beri insan doğasına yapılan atıflar, çocuğun finaldeki duruşuyla da yerini bulmuş olur.

Nuri Bilge Ceylan'ın bundan önceki filmlerinde olduğu gibi taşralılık hali özünde

1 Güldal Kızıldemir, *Radikal* Gazetesi, 21 Aralık 1997, www.nbcfilm.com



Taşra, yitirilen, nostaljik şekilde tasavvur edilen ve aidiyeti tanımlayan bir yer değildir; merkeze bakarak yorumlanan kötücül ve kasvetli bir imgeler bütünü de ifade etmez. Nuri Bilge Ceylan'ın taşrası klişeleşmiş taşra tanımlarından uzakta, kişinin yaşadığı sürece peşini bırakmayan biteviye bir ruh halini imler.

çocukluktan başlayan bu “acımasız” doğal seleksiyonu anlamaya yönelik bir çabanın tezahürüdür. Bu yüzden de, yönetmen vahşice işlenmiş bir cinayette bile net bir şekilde iyi/kötü ayrımı yapmaktansa, bunların birarada olduğu bir değerler bütününe yoğunlaşmayı ve bunu anlamlandırmayı tercih eder. Bu nedenle, filmdeki cinayet meselesi sadece yüzeydeki olay örgüsünü takip etmek için bir araç işlevi görür; önemli olan ölen kişinin cesedinin

bulunmasından çok karakterlerin yolculuk boyunca bilinçdışına taşan taşralılık halini açığa çıkarmaktır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi Ceylan'ın çok sevdiği ve etkilendiği Çehov'un hikâyeleri gibi, her şeyin tümüyle basit olduğu ama aynı zamanda da bir o kadar karmaşıklaştığı bir evrende geçer.

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal

Oyuncular: Muhammet Uzuner, Taner Birsal, Yılmaz Erdoğan, Fırat Tanış

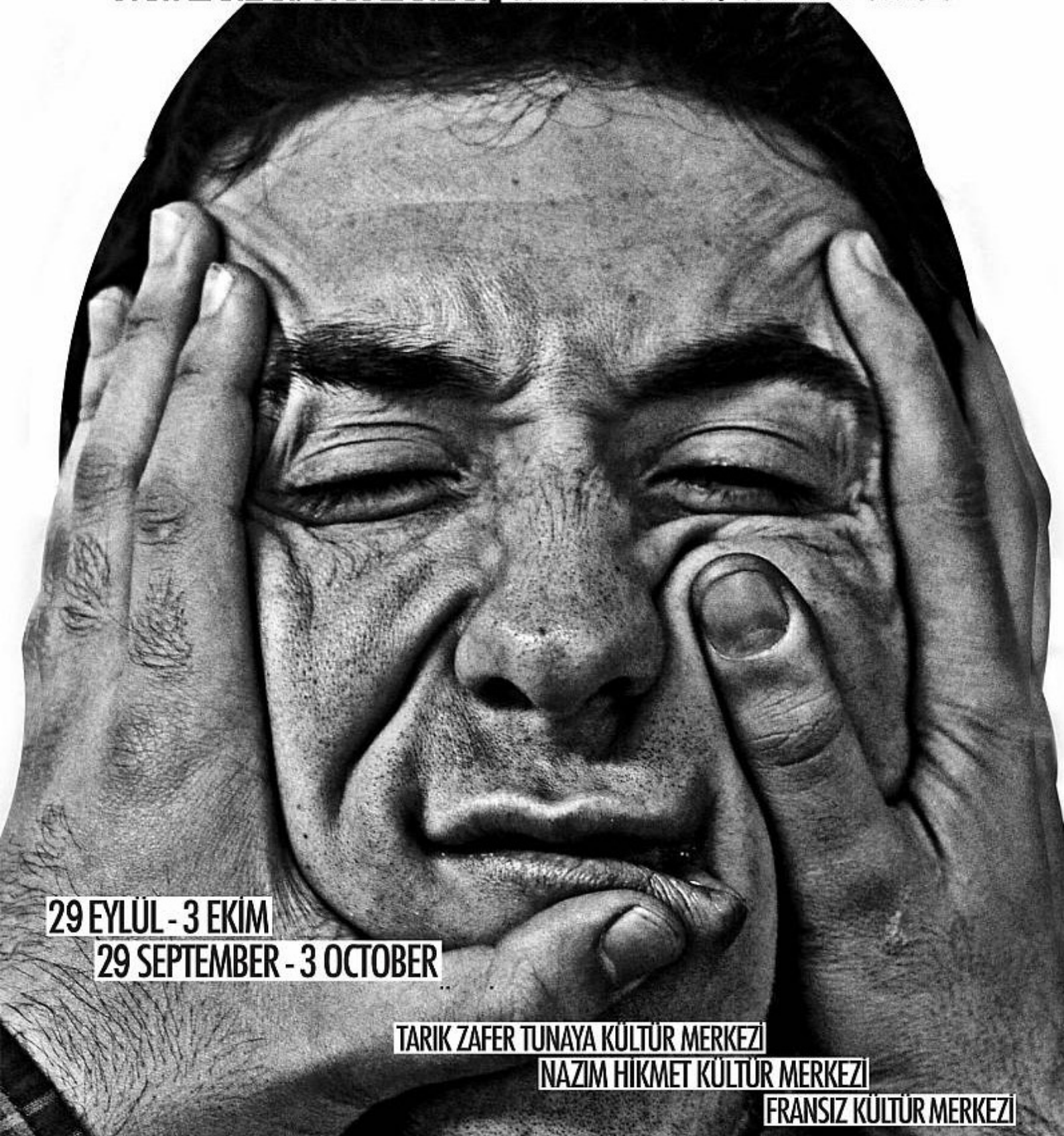
Yapım: Türkiye-Bosna, 2011, 150 dk.

Vizyon Tarihi: 23 Eylül 2011

14. İSTANBUL ULUSLARARASI 1001 BELGESEL FİLM FESTİVALI

14. İSTANBUL INTERNATIONAL 1001 DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

DAR ALANLAR / DARALANLAR | CONFINED SOULS / CONFINED SPACES



29 EYLÜL - 3 EKİM

29 SEPTEMBER - 3 OCTOBER

TARIK ZAFER TUNAYA KÜLTÜR MERKEZİ

NAZIM HİKMET KÜLTÜR MERKEZİ

FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ

SAC YA DA BİZİM BÜYÜK SIKICILIĞIMIZ

ÜMİT AKSOY

Bu yazı yazılmadan önce hakkında iyi bir şeyler okuduğum, bir arkadaşımın daha sonra hatırlattığı gibi, Radikal'in dört yıldız verdiği (Radikal üçten fazla yıldız vermezmiş filmlere, dört çok iyi bir yıldız sayısı yani) bir filme girmek için sinemanın gişesinde bekliyoruz. İzleyeceğimiz filmle ilgili iyi bir şeyler duymak istemenin verdiği dayanılmaz duyguyla -aslında şüpheyle- gişedeki ablaya soruyoruz: "Film iyi di mi?" Abla hem bir şeyler satmanın hem de sattığı ürünle ilgili bir şeyler söylemek zorunda olmanın verdiği ikilemin arasında kalıyor: "Yani, işte, sanatsal bir film...", "Nasıl yani ablacım?" "İşte, herkes izleyemeyebilir, sıkılabilir insan. Uzun uzun sahneler..." Bir arkadaşımız atlıyor anlamak için: "Zeki Demirkubuz'un ki gibi mi?", "Yok ya, Zeki Abi'ninkiler iyi, bu öyle değil, bu hayli yorucu, zor yani..."

Tayfun Pirselimoglu'nun *Sac* filmine bu duygular içinde giriyoruz. *Sac*, yönetmenin "üç-

lemesinin" sonuncusu. Benim durumum ise vahim: Daha önceki iki filmi, yani üçte ikiyi izlemeden yazıyorum bu yazıyı. Biraz "eksik" bir yazı bu nerden bakarsınız ama öte yandan da şöyle bir imkân da tanıyor: Bir film var karşınızda ve sadece o filmin kendisini kendisiyle değerlendirerek, filmi biricik bir yerden görmeniz mümkün hale geliyor.

Sac, gerçekten de "sanatsal" bir film ve sanatsal olduğu kadar da bir hayli "sıkıcı". Bu yazı boyunca da filmin iki özelliği olan sanatsallık ve sıkıcılıkla ilgili bir şeyler söylemeye çalışacağım. "Sanatsal bir film", tabiri/tanımlaması, yanlış anlamıyorsam, bir filmin bireysel olmasıyla, toplumsal/siyasal bir şeylerden uzak durmasıyla ya da eğer bir siyaset üzerine bir şeyler söylüyorsa bunu belirli düzeyde bir "karamsarlık/yenilmişlik" üzerinden yapmasıyla ilgili olarak kullanılıyor ve daha çok halkın, kendisine uzak gördüğü birtakım filmlere gönderme yapıyor. Seksen sonrasındaki siyasal ortamda, Türk solunda yaşanan



kırılmaların bir sonucu olarak içine düşülen “yalnızlıkların” uç verdiği bir ortamda böylesi filmlere bolca rastlamak mümkün hale gelmişti. “Bu türden” filmler diyerek bütün filmleri aynı kefeye koymak niyetinde değilim ama bu türden filmlerin taşıdığı ortalama bir ruh halinin de olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. Bu durumsa şunu söylüyor: İçine düşülen aşırı siyasal angajmanlı bir durumdan sonra (ki bir uç durumu anlatıyor bize) gelinen bir diğer uçdurum; bireysel ve “apolitik” bir yer. Nereden baksanız, seksen sonrasında “bazılarının” kendilerini ve dünyayı anlamak için bolca başvurdukları psikanalizin diliyle söyleyecek olursak, bir eksiklik/boşluk durumunu, daha doğrusu bir yası anlatmaktaydı bizlere bu filmler. Boşluk yani amaçsız ve dayanaksız kalınan bir dünyada içine düşülen o derin kuyu...

Seksen sonrasındaki siyasal ortamda, Türk solunda yaşanan kırılmaların sonucu olarak sanatsal denilen filmlere bolca rastlamak mümkün hale gelmişti.

Saç, bu türden bir bireyselliğin taşıyıcılığını üstlenmek noktasında gerçekten de sanatsal olarak “tanımlayabileceğimiz” bir film. “Bu türün” ilk örneklerinde, içinde çıkılan siyasal bozgunun doğrudan doğruya izlerini takip etmek mümkün olsa da, zaman içinde bu durum yerini “kişisel” (minimalist olarak okuyun) hikâyeler anlatmak üzerinden işleyen, genelde karanlık, bir tür “psikolojik bir bozukluk” içinde olan ve nihayet çoğunlukla intihar eden kahramanlara sahip, başkaca söylersek bir “kayıp”la biten filmlere bırakır. Artık olma-

yan devrimin yasını tutan kahramanlara gerek yok; hayata tutunamamış anti-kahramanlarla bu iş çok daha güzel ve incelikli bir şekilde kotarılıyor. Dolayısıyla filmle ilgili bir değerlendirmede olduğu gibi, filmin esas oğlanı perukçu Hamdi'nin Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ındaki Bay C. ya da *Tutunamayanlar*'daki Selim gibi orta sınıf, okumuş, entelekt birtakım kahramanlar üzerinden ilerlemesi sanılanın aksine pek de o kadar matah, halkçı bir durum ya da tutum (bunu anti-entelekt bir tavır olarak okuyun) değil. Çünkü nereden bakarsanız bakın kahramanlık devirleri kapanalı hayli vakit oldu. Artık herkes çoktan ve en başından kahraman. Çünkü herkes kendi hayatına son verebilecek kadar güçlü, herkes çoktan bir tanrı-insan haline gelmiş durumda.

Dış Dünyanın Dekora Dönüşmesi

Öte yandan bir diğer önemli nokta, bir anlatı dili olarak siyasallıktan boşalan yeri, psikolojikleşmiş bir dilin alması. Dışarıdan içe doğru bir kıvrılma, büzüşme var ortada ve böyle olduğu oranda önemli olan nokta filmin kayıp adamının "içi"yle ilgili olmaktadır nihayet. (Asıl önemsememiz gereken şeyin, bu türden bir sanatsal filmde kahramanların siyasal geçmişleriyle ilgili olmadığını hatırimızda tutalım. Önemli olan, bu türden bir kavisin alınmış olması.) Bu iç, dışarıda olanı tamamen iptal etmese de işine geldiği oranda, kelimenin en saf anlamıyla bir "dekor" olarak görür. Başka bir söyleyişle, kendine malzeme aldığı şeyi



ne kadar maddi analizlerden bağımsız yapıyorsa bir film o kadar sanatsaldır. Filmdeki maddi unsurlar o kadar dekoratif ki o dekorları çıkarıp başka enstrümanlar koysanız da değişen bir şey olmaz. Çünkü aslanan o bireysel/psikolojik ruh durumudur, ruh-sallıktır. Oysa ki bir filmdeki "dış cephe" yani dekoratif unsur tam da sizin izleyiciye anlatmaya çalıştığınız "o şey"in -artık adına ne diyeceksek- ayrılmaz bir bütünüdür.

Saç'da karşımızda ana karakter perukçu Hamdi çıkar. Ama film perukçu Hamdi'nin ve onun dekor/atif dükkânını değil de duvar ustası Hasan ve onun dekor/atif inşaatını da gösterebilirdi. Hamdi ve onun iç hali o kadar bu "dış/ar/dan" kopuktur ki ne olsa gider (yani değişen bir şey ol(a)maz) gibi bir hissi verir. Öte yandan bu iç hale odaklanma ve dekorların/dış dünyanın iptali/görmezden gelinmesi, bunun iç halden kopuk/temassız olması meselesi, bize bir insanın temel/iptal edilemez o insanlık durumuna odaklanmakla ilgili



değildir. Yani karşımızda “klâsik” olmaya aday bir film yoktur. Yoktur çünkü bizim klâsik olarak adlandırdığımız bir film temel bir insanlık durumunu anlatırken iç dünya/dış dünya diye bir ayrıma gitmeden, o an kendine merkez/konu/odak aldığı “şey”i bir bütün olarak görerek bu değeri hak etmiştir. Bir klâsik filmi izledikten sonra bizde, hem bize anlatılan somut hikâyeye, hem o hikâyenin geçtiği yerler yani “dış” olarak değerlendirebileceğimiz bütün unsurlar, hem de nihayet orada karşımıza çıkan o insanlık durumu bir arada gelip bizde yer eder ve kendine bizde bir yer açar. Bir parçalanma olmaksızın yerleşir bir film. Başka bir söyleyişle ortada bir bütün vardır ve bu bir analizle ele alınamayacak kadar muhkem bir haldedir. Bu, bir angajmana gark olmuş bir dünyaya açılış şeklinin ıskalayacağı bir durumdur. Filmin “eksik” olan noktası, bir insani durumu, denebilirse, bir bütün halinde görememesinden, belirli türden bireysel(leşmiş) bir

angajmanlar/belirlenimler içinde kaybolmasından kaynaklanmaktadır.

Bütün bunlar bizi filmin sıkıcılığıyla ilgili o meşum noktaya getiriyor. Film, gerçekten de sıkıcı. Bunun yönetmenin kendi tercihi olduğunu söyleyip halletmek mümkün elbette (ki yönetmen de bunu söylüyor zaten.) Ama öte yandan bunun, yazının başından beri anlatmaya çalıştığım, sanatsal bir filmin içine düştüğü kaçınılmaz bir sonuç olduğunu da söylemek mümkün. Dolayısıyla sıkıcılık bir tercihten ziyade bu filmin içinde taşıdığı zaafaların hülasası anlamına geliyor. Bu zaafalar ise bizi, bir kez daha, “Sahici ve samimi bir sinema dili nasıl olur?” ya da “Bir film nasıl var olan bütün gerçekliği ıskalamadan kendine ve bu topraklara yabancılaşmaz?” sorularının eşiğine getirip bırakıyor. Çünkü mesele hiç de sanıldığı kadar “epistemolojik” değil “ontolojik” bir mahiyet arz eder ve sıkıcılık tam da bununla alakalıdır.

SAÇ

Yönetmen: Tayfun Pirseliimoğlu

Senaryo: Tayfun Pirseliimoğlu

Oyuncular: Ayberk Pekcan, Nazan Kesal, Rıza Akın

Yapım: Türkiye-Yunanistan, 2010, 130 dk

Vizyon Tarihi: 9 Eylül 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





AMERİKİKAN TARZI ADALET

EBRU AFAT

Adalet ve güvenlik... Tarih boyunca liderler ve bürokratlar tarafından sık sık karşıt yönlerde konumlandırılan bu iki olgunun arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisinin yoğunluğu, adalet hasar gördüğünde

güvenliğin de eksilip işlevini kaybedeceği bilinen bir gerçektir. Bu bilgiye rağmen yine de bazı dönemlerde adalet kolayca rafa kaldırılabilir. Özellikle ülkelerin ve/ya ulusların iç ya da dış tehdit algısının yükseldiği kriz anlarında, güvenliği koruma refleksi de eşzamanlı ve doğru orantılı

yükselen devlet mekanizmaları, adaletin tesisine hassasiyet göstermekten rahatlıkla imtina edebilir. Oysa yönetici aklın soğukkanlılığını yitirip, temel hukuk kurallarına uygun adil bir yargılamayı düşmanlarından/veya düşman zannettiklerinden esirgemesinin, devletin temel görevleri listesinin başında gelen adaletin tesisine duyulan inancı zayıflatarak uzun vadede güvenliğin zedelenmesine yol açması kaçınılmazdır.

Parlak oyunculuk kariyerini yönetmenlikle taçlandıran Hollywood yıldızları arasında muhalif duruşu ve kimliği ile saygın bir yer edinen Robert Redford, *Suikast* (*The Conspirator*, 2010) ile Amerikan tarihinin en kritik davalarından biri üzerinden suçluların cezalandırılması ile gözdağı verme-intikam alma arasında gidip gelen bu “zor zamanlarda adalet” meselesine el atıyor. Başkan Abraham Lincoln’a 15 Nisan 1865’te düzenlenen suikasta yardım ve yataklık etmek suçuyla diğer yedi erkek sanık ile birlikte yargılanan tek kadın olan Mary Surratt (Robin Wright), onu savunan genç ve idealist avukat Frederick Aiken (James McAvoy) ve bu ikilinin dava sürecinde yaşadıkları *Suikast*’ın temel hikâyesini teşkil ediyor.

Federasyondan ayrılmak isteyen Güneyliler ile ülkenin birliğinin korunmasını isteyen Kuzeyliler arasında 1861–65 yıllarında yaşanan Amerikan İç Savaşı’nı Kuzey’in zaferiyle sonuçlandıran Başkan Lincoln, galibiyetinin tadını çıkaramadan suikasta

Parlak oyunculuk kariyerini yönetmenlikle taçlandıran Hollywood yıldızları arasında muhalif duruşu ile saygın bir yer edinen Robert Redford, *Suikast* ile Amerikan tarihinin en kritik davalarından biri üzerinden suçluların cezalandırılması ile gözdağı verme-intikam alma arasında gidip gelen “zor zamanlarda adalet” meselesine el atıyor.

uğrayarak hayatını kaybetmiştir. Güneyli bir tiyatro oyuncu olan ve iç savaş sırasında Güney lehine casusluk yapan John Wilkes Booth (Toby Kebbell), 15 Nisan gecesi başkanı eşile birlikte tiyatro izlerken silahla vurarak öldürür. Booth, Lincoln ile eşzamanlı olarak Başkan Yardımcısı Andrew Johnson ve Dışişleri Bakanı William H. Seward’ın da öldürülmesini içeren bir komplo hazırlamıştır. Johnson ve Seward bu komplodan kurtulmayı başarırlar ve Johnson, ölen başkanın görevini üstlenir. Her ne kadar düzen kısa sürede sağlanmışsa da bu suikast, ülkeyi yeniden yapılandırmaya çalışan Washington’ı büyük bir panik ve korkuya itmştir.

Suikastın ardından kaçmayı başaran Booth kısa süre sonra bir çiftlikte yakalanarak askerler tarafından öldürülür. Booth ile birlikte bu komployu hazırladıkları tespit edilen yedi kişi ile birlikte, Washington’da bir konuk evi işleten iki

yetişkin çocuk annesi dul bir kadın olan 42 yaşındaki Mary Surratt da tutuklanmıştır. Suikastçılar, Surratt'ın konuk evinde toplanarak plânlarını hazırlamışlardır ve Surratt'ın oğlu John (Johnny Simmons) da bu toplantılara katılmıştır. Fakat John suikasttan birkaç gün önce Washington'dan ayrılmıştır ve dava boyunca hâlâ aranmaktadır. Surratt sürekli olarak komployu bilmediğini ve hiçbir şekilde plânlara dâhil olmadığını iddia eder. Yine de yanlış bir şey olduğunu sezdiğini ve oğlunu kötü bir şey yapmama konusunda uyardığını ifade eder. Surratt ile birlikte yargılanan diğer yedi kişinin olaydaki rolleri konusunda hiç şüphe yoktur lakin Surratt'ın durumu çok tartışmalıdır. Sanıkların sivil yerine askeri bir mahkemede yargılanması zaten daha işin başından Washington'ın dava karşısındaki tutumunu ortaya koyar. Amerikan İç Savaşı'nda Kuzey cephesinde yer alan ve önünde parlak bir kariyer uzanan genç avukat Aiken, başlangıçta gönülsüzce kabul ettiği Surratt'ın avukatlığını dava ilerledikçe büyük bir hırsıyla benimser. Annesinin tutuklanması sonrası tek başına kalan Surratt'ın kızı Anna (Evan Rachel Wood) ile temasları sonucu olayların gelişimini öğrenen ve onun masum olduğuna inanan Aiken, çevresinin kınamaları pahasına, müvekkilinin masumiyetini kanıtlamak için var gücüyle uğraşır. Aiken'a göre ABD'nin, uğruna savaştığı özgürlük, eşitlik gibi değerlerin böylesine korkunç bir cinayet sonrası bile göz ardı edilmeyeceği bir ülke olduğunu tüm Amerikalılara ve



dünyaya göstermek açısından Surratt'ın konumu bir nevi turnusol kâğıdıdır. Aiken dava ilerledikçe daha fazla tıkanır çünkü yeni Başkan Andrew Johnson davanın sonucunun herkese tam bir gözdağı vermesini istemekte ve Surratt'ın en ağır cezaya çarptırılmasının bu kanıyı güçlendireceğini düşünmektedir. Aiken'i bu davayı almaya ikna eden Senatör Reverdy Johnson (Tom Wilkinson) bile, yönetimin Surratt'ı da komplocular arasında göstermekteki ısrarı karşısında genç avukatı yalnız bırakır.



Tekinsiz Coğrafyanın Tedirgin Zihniyeti

Tarihçilerin ABD'nin gelmiş geçmiş en başarılı başkanları arasında ilk sıralarda gösterdikleri Abraham Lincoln'a düzenlenen suikast, 1963'teki Başkan John F. Kennedy suikastına kıyasla faillerinin kimlikleri, sâikları ve hedefleri açısından çok daha açık ve net bir olay olsa da özellikle suikast sonrası gelişmeler üzerindeki tartışmalar ilgi çekmeyi sürdürmektedir. Yerleşik bir uygarlık kurmamış göçebe Kızılderili yerlilerin yaşadığı uçsuz bucaksız Kuzey Ame-

rika kıtasına, coğrafi keşiflerin ardından çoğunlukla İngiltere ve İrlanda'dan göç eden insanların torunları, 1776'da Büyük Britanya İmparatorluğu'ndan bağımsızlık ilân edince federal bir cumhuriyet olarak dünya sahnesine çıkmıştı Amerika Birleşik Devletleri. Çok geniş ve zorlu bir coğrafyada devlet otoritesini tesis etmenin güçlüğüne zaman içinde ülkenin kuzeyi ile güneyi arasındaki ekonomik çıkar farklılaşmasının eklenmesiyle ABD'nin devlet olarak birliğini koruması giderek zorlaşmaya başlamıştı. 1861'de başkanlık koltuğuna oturan Lincoln, siyahların köleliğini kaldırmak için harekete geçti. Ekonomisi endüstriye dayanan kuzey eyaletleri bu girişimi destekliyorlardı. Köleliğin kalkması halinde ekonomisi tarım odaklı güney eyaletlerindeki çiftliklerde zorla çalıştırılan Afrikalı köleler serbest kalıp kuzeye göç edebilecekler, böylece sanayi için gereken emek gücü bollasıp ucuzlayabilecekti.

Köleliğin kaldırılmasını kabul etmektense ayrılmayı tercih eden Güney'in direnişi sonucu başlayan Amerikan İç Savaşı, 1865'te Kuzey'in zafer kazanmasıyla sona erdi. Başkan Lincoln köleliği kaldırmış, ülkenin birliğini sağlamış ve tarihe geçmişti. Artık işin daha zor kısmına geçilmişti: Güneylilerin öfkesine rağmen ABD'nin birliğini sağlamak. Savaştan daha zordur barışı sürdürmek. Üstelik göçmenler tarafından kurulmuş, tarihsel derinliği olmayan ve iç savaş yorgunu bir ülkede barışı ve istikrarı sağlamak daha da zordur. Tüm bu

ABD'nin devlet ve toplum olarak başlangıcından itibaren içinde taşıdığı tedirginlik ve tekinsizlik hali, her krizde kendini büyüterek tekrarlıyor. Her ülkenin maruz kalabileceği askeri, siyasi ve ekonomik bir tehdit yahut zorluk ABD için travmatik bir varoluş kaygısına dönüşebiliyor.

zorlukları omuzlaması beklenen bir liderin beklenmeyen ölümü, zaten ortaya çıkış şekli itibariyle şüpheli ve güvensiz olan bu kurgu devletin psikolojisini daha da yaralar. ABD'nin devlet ve toplum olarak başlangıcından itibaren içinde taşıdığı bu tedirginlik ve tekinsizlik hali, her yeni krizde kendini biraz daha büyüterek tekrarlar. Her ülkenin maruz kalabileceği askeri, siyasi ve ekonomik bir tehdit yahut zorluk ABD için travmatik bir varoluş kaygısına dönüşür.

Robert Redford ve senarist James D. Solomon, Washington'ın kaygılarının hukuki sınırları nasıl aşındırdığını, izleyicinin yorumuna yer bırakmayacak derecede, hatta kimi zaman göze sokarcasına beyaz perdeye yansıtmayı tercih etmişler. Filmin başrol oyuncularını Robin Wright ve James McAvoy, bu yoğun anlam yüklü senaryo içinde yer yer teatral bir havaya bürünse de fazla falso vermiyorlar. Sonu herkes tarafından bilinen tarihsel bir olayın filmi-

ni çekmek her zaman için meydan okuyucu bir girişimdir; üstelik teatralleşme ve ders verir tarza girme riski de büyüktür. *Suikast* bu risklerden nasibi almışsa da kalitesi itibariyle kalburüstü bir çalışma olarak adlandırılmayı hak ediyor. Tarihi film kategorisine giren *Suikast*, sadece geçmişte kalmış bir olay çerçevesinde algılanmıyor. İzleyicinin zihninde, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki genç ABD devleti açısından siyasi ve ekonomik yönlerden aşırı hassas bir dönemden, küresel sistemin yeniden belirlendiği 21. yüzyılın başına çok net bir hat çizebiliyor. ABD'nin 11 Eylül sonrası içine düştüğü şok ve dehşet havasının aslında yeni bir tepki olmadığı mesajını veriyor. Bunun, Amerikan İç Savaşı'nı ülkenin birliğini koruyarak noktlayan ve zaten tam bir kurgu ürünü olan Amerikan ulusunu yeniden kurgulama sürecinde kendisine fazlasıyla ihtiyaç duyulan karizmatik bir başkanın öldürülmesinin yarattığı şok ve öfkenin yeniden doğuşu olduğunu açıkça hissettiriyor. Bütün uluslar belli ölçüde bir kurgu eserdir, ulus denilen olgu bir tür modern hayali cemaattir.¹ Ancak aynı coğrafyada uzun bir süre yaşayan, köklü bir tarihsel mirasa sahip olan milletler, modern ulus devlet formu içinde yeniden yapılanırken içerdikleri bazı kurgusal katkılara rağmen, varoluşsal bir bunalım yaşamazlar. Tarihi

¹ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis, 1995) İkinci Basım.

tecrübeleri onlara, karşılaştıkları krizleri, yalpalasalar bile, bir şekilde atlatmalarının yollarını sunar. Oysa bütünsel bir hayali cemaat formu içinde tebarüz etmiş Amerikan zihniyetinin tedirginlik ve tekinsizliği, 11 Eylül sonrası, üstelik bu defa tüm dünyayı da içine alacak şekilde yeniden yüklenir. Redform ve Solomon, geçmişten bugüne yaptıkları görünmez flash back ile sinemasal açıdan biraz abartmış olsalar da, bu sorunlu algının kendini sürekli ürettiğini izleyiciye hissettirmeyi başarırlar.

20. yüzyıl boyunca otoriter ve totaliter yönetimlere karşı tüm dünyada insan hakları ve özgürlük şampiyonluğu yapan ABD'nin, 11 Eylül 2001'de maruz kaldığı terör saldırılarının ardından başlattığı *Terörle Küresel Savaş* stratejisi altında imza attığı bütün hukuksuzluklar, *Suikast*'in görünmeyen arka plânı olarak resmigeçit yapıyor. Yüzlerce insanın mahkeme önüne çıkarılmaksızın yıllarca Guantanamo Askeri Üssü'nde tecritte tutulması, *extraordinary rendition* (terör zanlılarının CIA ajanlarınca kaçırılıp ABD müttefiki bazı ülkelerin istihbarat servislerine işkence ile sorgulanmak üzere teslim edilmesi veya ABD kontrolündeki gizli hapisanelere nakledilmesi)² ve Irak'taki Ebu Gureyb Hapishanesi'ndeki akla hayale gelmeyen işkence ve aşağılamalar... Kendisinin de başrolünde oy-

2 Ebru Afat, "Amerika'nın gizli hapisaneleri ", *Anlayış*, Ocak 2006, Sayı 32. www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=32&makaleid=4758

nadığı *Lions for Lambs* (Aslanı Kuzulara, 2007) ile Afganistan Savaşı'nı ele alan Robert Redford, yine bir politik sinema denemesi olan *Suikast*'ı, ABD'nin post-11 Eylül politikalarını, Amerikan kamuoyunu etkileyecek bir damar üzerinden eleştirmek için bir zemin olarak değerlendiriyor. Bize de, bağımsız filmlere alan açabilmek için 1985'te Sundance Film Festivali'ni kuran³ bu idealist sanatçının dokuzuncu yönetmenlik denemesini dikkatle izlemek kalıyor.

SUIKAST / THE CONSPIRATOR

Yönetmen: Robert Redford

Senaryo: James D. Solomon

Oyuncular: James Mc Avoy, Robin Wright, Tom Wilkinson

Yapım: ABD, 2011, 122 dk.

Vizyon Tarihi: 19 Ağustos 2011

3 Stephanie Zacharek, "Robert Redford, Mr. Nice Guy", *New York Times*, June 3, 2011. www.nytimes.com/2011/06/05/books/review/book-review-robert-redford-by-michael-feeney.html?ref=sundancefilmfestivalparkcityutah



TAYFUN PİRSELİMOĞLU: “MUTLU SONLARA İNANAN BİRİ DEĞİLİM”

SÖYLEŞİ: **KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT**

Otuzuncu İstanbul Film Festivali’nde yönetmen ve senarist Tayfun Pirselimoglu’na En İyi Film (Altın Lale) ve En İyi Yönetmen ödüllerini kazandıran *Saç* filmi nihayet gösterime girdi. Kısa filmografisine rağmen Türkiye sinemasında anlamlı bir yer edinen Tayfun Pirselimoglu, *Rıza* (2006) ve *Pus*’un (2009) ardından *Saç* ile “Ölüm ve Vicdan Üçlemesi”ni tamamlamış oldu. İstanbul’un yoksullarının, kaybolmuşlarının kesif bir karamsarlık içinde anlatıldığı üçlemeyi daha iyi okuyabilmek açısından yönetmenle bir röportaj gerçekleştirdik. Pirselimoglu üçlemede yaratılan İstanbul silüetini, kentin içinde yasayıp yanımızda olduğu halde görülmeyenleri, ölümle ve vicdanla boğuşanları anlattı.

➤ *Rıza, Pus ve Saç* ile ölüm ve vicdan üçlemeniz tamamlanmış oldu. Hepsinde İstanbul'da yaşayan yoksulların, kaybolmuşların hikâyesi var. Bu üçlemede nasıl bir dünya ile karşılaşıyoruz?

Üçlemenin oturduğu ana tema dediğiniz gibi ölüm ve vicdan. Daha fazla ortak noktaları da var, filmlerin hepsi İstanbul'da geçiyor. Can alıcı bir diğer ortak özellikse İstanbul'da normal hayatın içine dalamayan insanların hikâyesi olması. Sokakta yanından geçip giderken fark etmeyeceğiniz insanlar. Fakat aralarındaki ayrım şöyle olabilir. *Rıza* İstanbul'a çok kısa süreliğine gelip burada tıklıp kalan bir kamyon şoförünün, nispeten İstanbul'un ortasında geçen hikâyesiydi. *Pus*, şehrin periferisinde yaşayıp merkeze ancak aradaki otobandan bakabilen bir çocuğun hikâyesiydi. *Saç* ise İstanbul'un içinden, Beyoğlu, Tarlabası'ndan başlayan bir hikâye. Ortak nokta, bu sistemin dışında, duvarın arkasında kalmış, duvarı hiç aşamayacakların hikâyesi olması.

➤ Filmin ışığını neyin çaktığını merak ediyorum. Tarlabası görüntüsü mü, AVM'de temizlikçi olarak çalışan bir kadın mı yoksa bir perukçu dükkânı mı?

İlk başta, saç ile alakalı bir hikâye yazmak vardı aklımda. Saçın şöyle tuhaf bir özelliği var: Birine ait kişisel bir şeyi alıp başkasına takıyorsunuz. Hiç tanımadığınızı birine geçiyor; bu seyahat çok enteresan. İkincisi saçın kendisi tuhaf bir konu bizim toplumumuzda ve doğu toplumlarında.

Ölümün herkesin meselesi olduğunu düşünüyorum. Cevabını asla bilemeyeceğimiz ama sormadan edemeyeceğimiz bir problem. Sürekli beynimi tırmalayan bir sorun bu. Ölümle kurduğum ilişki asla bir korku ilişkisi değil, ne olduğunu anlama ilişkisi.

Bir yanıyla çok pornografik, bir yanıyla kutsiyet atfediliyor. İncecik bir saç teline bu kadar önem atfedilmesi etkiliyor insanı. Bu meseleyle ilgili bir hikâye yazmak, film çekmek vardı kafamda, ama saç fikrinden sonra asıl başladığı nokta perukçulardı. Tarlabası'nda, İstanbul'un çeşitli yerlerinde lokalize olmuş birçok perukçu var. Filmi çektiğim yerde peruk satan adam gerçekten de orada yaşıyor. Ben de kafamda öyle kurgulamıştım, ama peruk sattığı yerde yaşayan adamı gördüğümde çok etkilendim.

➤ Perukçuda ve perukçunun yaşadığı yerde mi yaptınız çekimleri?

Evet.

➤ AVM'de çalışan bir temizlikçi kadını, Tarlabası'nda peruk satan bir adamı ve hastanede morgda çalışan bir adamı birleştiren ne oldu?

Onların isimlerinden başlayarak kazınması gereken noktalar var. Peruk satan Hamdi, durumuna pek şükreden birisi değil. Bir şekilde tevekkül hali var ama çaresizlikten

gelen bir şey bence. Meryem'in bir masumiyeti var ve sonunda en masum kalan da bence o. Musa'nın ise, yani Meryem'in kocası, 800-1000 yıl yaşadığı söylenen Musa peygamber gibi bir ölümsüzlüğü var. Bunun yanında, şehrin göbeğinde yoksul bir hayatı yaşayan bir perukçu ile aynı yoksulluğu yaşayan ama zengin bir yerde, asla kendisine ait olmayan bir hayatın içerisinde bir yerde temizlikçilik yapan bir kadın ve hayatla ölüm arasındaki en ilginç noktada, ölü yıkayıcısı olarak çalışan bir adam. Bütün bunların toplamından bence enteresan bir ilişki çıkıyor.

➤ *Pus'ta çevreyi anlatırken, Saç'ta merkeze kaymışsınız. Bu bilinçli bir hareket miydi, yoksa karakterler mi sizi sürükledi?*

Bu sefer şehrin göbeğindeki yalnızlığı, iletişimsizliği, hayatla ilişkiyi anlatmak istedim. Hayatla ilişki kurma biçiminin yoksullar için şehrin her tarafında aynı olduğuna işaret ediyor. Genel bir toplumsal sıkıntının merkezden çevreye doğru aynı şekilde tezahür ettiğini göstermek istedim.

➤ *Filmin başında başkarakterin öleceğini öğreniyoruz fakat alışılmış bir tarzda, dramatik bir şekilde öğrenmiyoruz. Asıl drama Brezilya'ya gitme kararıyla ve kadına âşık olmasıyla başlıyor. Üç filmi birlikte düşünürsek, ölümün yeri nerededir? Filmi ölümle başlatmak ne anlama geliyor?*

Ölümün herkesin meselesi olduğunu düşünüyorum. Cevabını asla bilemeyeceğimiz ama sormadan da edemeyeceğimiz bir

problem. Sürekli beynimi tırmalayan bir sorun bu. Ölümle kurduğum ilişki asla bir korku ilişkisi değil, ne olduğunu anlama ilişkisi. *Rıza'da* bir başkasını öldürerek, vicdan muhasebesiyle kendini sıkıntının içerisinde bulan bir kamyon şoförünü anlatıyordum. *Pus* ise daha derinden bakılması gereken bir film. Orada intihar eden, hem kendini hem de bir başkasını öldüren birinin hikâyesi var. Kasabın hikâyesi olarak okunması gereken bir film *Pus. Saç'ta* ise öleceğini bilen ve sonra birini öldüren bir adamın hikâyesi anlatılıyor. Bütün bu ölümlerin ortak noktası bizim çok huzursuz olmamız, hayatımızın getirdiği, bıraktığı yerde büyük bir huzursuzluk çekmemiz. Bunun bir şekilde ölümle ilişkisi olduğuna inanıyorum.

➤ *Filminiz Kutluğ Ataman'ın *Peruk Takan Kadınlar* (2000)'ünün neresinde duruyor? İkisinde de bir Türkiye portresi var. Sizce akrabalıkları var mıdır?*

Bu film peruk takandan çok peruk satan bir adamın hikâyesi; birine peruk satma ile ilgili. Fakat peruk takanların ortak bir aileden olmasının birkaç nedeni var. Bir tanesi okullarına başörtüsü nedeniyle giremeyen kızların sıkıntısı var, ayrıca saçlarını kanserden dolayı kaybedenlerin sıkıntısı var. Bir de gecenin on birinde çekim yaparken gelip peruk satın alan travestiler var. Her halükarda hep sıkıntıyla ilişkilendirilecek bir şey. Bir insan neden bir başkasının saçını takmak istesin? Onu zorlayan ortak nedenler böyle bir noktada durur ve dedğiniz gibi bir ailenin bireyleri yapabilir.

➤ Filmin başında peruk almaya gelen başörtülü bir kadın görüyoruz. Orada, sizin diğer filmlerinize nazaran karakterlerin toplumla daha fazla ilişki kuracağını düşünmüştüm. Ancak, yine psikolojik gerilimler üzerinden ilerledi film. Neden filmin başında böyle bir giriş yaptınız ve sonrasında başka bir yola saptınız?

Ama bunların oturduğu yer tam da toplumsal ıstırapın yansıması. Hayata dâhil olamamak tamamen politik bir durumun tezahürü... Çok aleni işaret edilen şeye itibar etmiyorum. En baştaki başörtülü kız bu ıstıraplardan biri; göze çarpıyor. Rıza'nın sıkıntısı da, kasabın endişesi de, perukçunun ızdırabı da bu toplumun içindeki hikâyelerden dolayı böyle.

➤ Tansiyonu yükselen sahnelerin birinde kadın adamın evine gelir, kendi saçından yapılmış peruğu fark eder, sanki affettiğini, anladığını düşünürüz. Ancak sonra sinirle çıkarıp gider. Bana son umut kırıntısını da yıkmışsınız ya da ana akım sinemadaki anlayıp affetme temasıyla dalga geçmişsiniz gibi geldi. Bu sahneyi biraz anlatır mısınız?

O sahneyi anlatmayayım ama genel olarak şunu anlatayım. Adamın ve kadının yaşadıklarına bakarsak, amacını elde etmek için bir başkasını öldürmeyi göze almış bir adamın hikâyesi var. Onun karşısındaki kadının ise aczi, kendisi için bunu yapmış olmasını anlayıp bunu kabul etmekte güçlük çeken kadının durumu var. En sonunda kadın kabul ediyor ama bu öyle bir imkânsız hâl ki asla bir araya gelemiyorlar. Mutlu

Mutlu sonlara inanan biri değilim. Hiçbir hikâyeye orada bitmez. Hikâyelerin bittiği yerde daha söylenecekler vardır diye düşünüyorum.

sonlara dediğiniz gibi ben de inanan biri değilim. Hiçbir hikâyeye orada bitmez. Daha doğrusu hikâyelerin bittiği yerde daha söylenecekler vardır diye düşünüyorum.

➤ Filmdeki gibi mutlu sonu engelleyeni öldürsek, yine de mutlu olamayacak mıyız, hayaleti hep peşimizde mi olacak?

O şekilde okumak ne kadar doğru bilemem ama bizim çözüm diye bulduğumuz şeylerin aslında gerçek çözümler olması çok zor. Önemli olan çözüme ulaşmaya çalışmak olmalı. Son nokta muhtemelen ancak ölümle gerçekleşebilir. Bütün üçlemenin etrafında döndüğü şey de bu. Bunu da başlangıcın işareti olarak ele alıyorum. Bu nedenle karamsar değilim.

➤ Üçlemedeki filmler gittikçe karanlık hale geliyor. Bunu bilinçli mi yaptınız?

Giderek karanlık yapmak istemedim ama genel olarak hayatın gidişine karşı bir karamsarlığım var. Bunu da olumlu bir şey olarak görüyorum. Çünkü dibe vurmamız lazım. Çünkü bu gidişin nurlu ufuklara doğru olduğuna inanmıyorum, tam tersine bu bir illüzyon. Bu illüzyonun yaratığı sonuçların vahim olduğunu düşünüyorum. Bu kaçınılmaz bir şey ve kaçınılmaz olarak da son noktaya ulaşmamız lazım.

➤ *Saç'ın finalinde de başladığı noktaya dönüyor.*

Tüm filmlerin finallerine bakacak olursak her şey başladığı noktaya dönüyor; çünkü her şey başladığı noktaya dönmek zorunda.

➤ *Başa döndükten sonra perukçu Hamdi'nin hikâyesinde neler var?*

Onun cevabını bilmiyoruz. Başladığınızı yere dönmek sanıldığı gibi karamsarlık yaratacak bir şey değil, tekamül gibi bir şey. Başladığın yere geldikten sonra o sen değilsin, değişime uğramak için o halkanın üzerinde yürümek gerekiyor.

➤ *Filmin karakterlerinin çok büyük maddi sorunları var, hayatları boyunca da olacak. Ama karakterleri filmin içinde maddi sorunlardan çok karamsar, umutsuz, ya da Sartre'in tarif ettiği varoluş sıkıntısı içinde görüyoruz. Bu iki çarpışma neyin göstergesi?*

Bu hayatın getirdiği bir maddi sıkıntı zaten. Bu hayatın getirdiği şeylerden dolayı varoluşsal sorun ortaya çıkıyor zaten. İnsan kendine sorular sormaya başlıyor, yaşadığı maddi sorunlarda, hayatın onu getirip bıraktığı yerde bu soruları sormak zorunda hissediyor. Başka çıkar yolu da yok. Bu huzursuz halle ilgili olarak sorular sormak zorunda; cevap bulamayınca karamsarlığa bürünüyor.

➤ *Ama filmlerinizde hep yoksulları anlatıyorsunuz. Aynı varoluş sorunlarını yaşayan*

ama yoksul olmayan insanları nasıl anlatırsınız?

Bu yalnız sınıfsal bir ıstırap değil. Fakat bu şehre dışarıdan gelen, kapitalizmin en çok ezdiği insanların bunu en derinden hissettiğini düşünüyorum. Farklı sınıfsal katmanlardaki tezahürleri farklı olabilir. Ama sonuçta insani olarak getirip bırakacakları nokta burası olacak. İşin maddi kısmıyla buraya geliyorlar. Genel olarak dünyanın gidışıyla da ilgili bir problem. Ama başka sınıftan gelsek de benzer süreçleri yaşayacağımıza inanıyorum. Hamdi Brezilya'ya gitmek istiyor, ama gidemeyecek. Ama mesela gidebilecek olsa, giden ve orada da aradığını bulamayan bir adamın hikâyesini anlatırdım size.

➤ *Altın Koza'daki Pus filminin galasında ve bir röportajınızda "Maalesef sıkıcı filmler yapıyorum, seyirciyi zorlayan, onu kolaycılığa alıştırmayan, yorumlama sürecinin içine katan filmler yapmayı tercih ediyorum." demişsiniz. Saç da aynı şekilde seyirciyi zorlayacak bir film. Ama bir yandan hikâye içinde büyük gerilimler var. Hayatın akışı ile karakterlerin düşüncelerinin coşkunluğu arasında nasıl bir denge tutturdunuz?*

Öncelikle zorluk kısmını anlatayım. Zor filmler yapıyorum derken sarkastik bir ifadeydi o. Zor filmlerden bahsetmek yerine, kolay filmleri yapanlara bu tarz soruları sormak lazım. Çağın hastalıklarından bir tanesi o. Edebiyat kritiklerinde

de görüyorum mesela, kolay okunur diye yazıyorlar ve bunu bir erdem olarak sunuyorlar. Kolay okunur olmak bir yazar için utanılacak bir şey olmalı. Mesela bir cümle yazıyorsunuz ve o cümle sizde hiçbir şey bırakmadan atlanılacak kadar basit. Sizde hiçbir şey bırakmayan cümleler yazmak kolay okunmak ise utanılacak bir hadisedir. İzleyiciye sorular sordurtacak, kafasının bir tarafında taşıyacağı filmler yapmak istiyorum; bu bir zorluksa -ki çağın hastalıklarından biri de bu tür nitelermeler- sinemanın sanat olduğunu düşünenler için bu tarz ifadeler edilmemesi lazım. Seyirci adına da talihsiz bir ifade bu. Zor filmler yapıyorum diyorum, ama bu nedenle.

İnsanlara zor gelen tarafı da bu belki, o sahne bir şeye işaret etmiyor, bir şeyi ima ediyor. Size orada bir şey olduğunu, sizi rahatsız, huzursuz ya da mutlu edecek bir şeyin saklı olduğunu ima edip ona ulaşmak için çabalamak. O durağanlık içinde gerilimin ne olduğunu anlamak için çaba talep ediyorum. Bundan dolayı durağanmış gibi duran sahnelerin iç devinimleri izleyicinin biraz daha dikkat etmesi gereken unsurlar.

➤ Görüntü yönetmeni Ercan Özkan'la oluşturduğunuz ilginç bir görüntü estetiği olduğunu düşünüyorum. Hem kadrajların hesaplanarak kurulduğunu fark ettim, hem de filmdeki görüntünün yeşil filtresi filme ilginç bir hava katmış. Görüntü yönetmenliği çalışmasında neler düşündünüz?

Filtre değil o, sahnenin ışıklarını yaparken benim seçtiğim özel bir renk. Yeşil rengi

seviyorum, post'ta yaptığım renk skalasını da bunun üzerine koyuyorum.

➤ Ressam yönünüzle bağı var mı?

Bu çerçeveyi yaparken ressam gözüyle bakmanın yararını muhtemelen görüyorum. Ama bunu yaparken ressam gözüyle bakayım diye bir hesabım yok.

➤ Filmin başrolündeki üç oyuncu da karakterlerinin ruhsal durumlarını çok iyi yansıtıyorlar. Daha çok atmosfere ve boş anlara dayanan bir film olduğu için merak ediyorum, oyuncularla nasıl bir çalışma yaptınız?

Ben bütün filmlerimde oyuncularım-la aynı şekilde ilişki kuruyorum. Önemli olan oyuncunun samimiyeti. Teknik olarak yanlış oynamaktan ziyade, ruhsal olarak samimi olduğuna inandığım oyuncularla çalışmak istiyorum. Amatör ya da profesyonel hiç önemli değil. O ruhu taşıyıp taşımadıklarına bakıyorum. Çekim öncesi de sadece karakteri anlatmamdan ibarettir. Sonrasında oyuncunun kendince aşırı anlam yüklemesinin önüne geçmek gerekiyor. Sonuçta yönetmen olarak sizin yarattığınız bir karakter. Onun kontrolünü çekim öncesinde de, çekim sonrasında da elimde tutuyorum. Doğal olarak bir paslaşma sonucu olan bir şey. Ön çalışma yapmayı sevmiyorum. Oyuncunun gereğinden fazla anlam yüklemesini de istemiyorum.

➤ Bugünkü kentsel dönüşüm tartışmaları içinde Saç'ta görülen merkez çevre iliş-

kileri sizce nereye gidiyor? Bu filmler on beş, yirmi yıl sonraki İstanbul için nasıl bir anlam ifade edecek?

Herhalde eski filmlerde Galata Köprüsü'nü nasıl izliyorsak öyle hissedeceğiz. Özellikle o bölge İstanbul'un sonu gelmez ev yapma, konut yapma iştahının kurbanı olacak. Tarlabası'nın yol açılmadan öncekini halini bilmezsiniz siz. Acımasızca bir yol geçirdiler ve İstanbul çok şey kaybetti. *Pus*'ta karı kocanın evinin olduğu yerde, şimdi büyük bir inşaat alanı var ve inanılmaz büyük gökdelenler yükseliyor. Film tam da bunu anlatıyor işte. Altınşehir'deki insanların en büyük korkusu şehrin kendilerini yutacağıydı. Altınşehir şehrin sınırydı ve bekle-dikleri gibi de oldu. Bu sıkıntıyı yaşayan insanların filmlerinin mutlu filmler olmasını da bekleyemeyiz.

► Beş, on yıl sonrasına gidersek, şehir tamamen "temizlenirse" o zaman Tayfun Pirselimoglu filmlerinde ne anlatacak?

O zaman, bu insanların ıstırapları katmerlenecek. Bu insanlar şehre geliyorlar ve oraya ait olamıyorlar, şehrin içine giremiyorlar. Sizin anlattığınız fütüristik hikâyede şehre hapsolmuş insanlar anlatılacak. Bu çok hızlı bir hareket. Yaratacağı yalnızlık, ıstırap bundan aşağı olmayacaktır.

► Yeni Türkiye sinemasını ne ölçüde takip ediyorsunuz?

Çok film çekiliyor ama çok fazla takip ettiğimi söyleyemem. Festivallerde, jüri

üyeyi olduğumda izliyorum. Nicelik sıçraması var ama nitelik olarak aynı sıçramanın olduğunu söylemek fazla optimistik olur ki bu da bana hiç yakışmaz. Marjın içerisinde kalan filmlerin kaliteleri çok yüksek. Uluslararası alanda takdir gören işler yapılıyor. Uluslararası platformlarda takdir görmesi önemli değil ama sinema sanatı açısından kaliteli işler yapılıyor. Bir hoşluğu da şu: Tek tip bir sinema yok. İran'da da benzer bir süreç yaşanmıştı. Ama orada fabrikasyon arthouse filmler çekilmişti. Türk sinemasındaki bu çeşitlenmeyi önemsiyorum, anlamlı buluyorum. Gidişatın o anlamda iyi olduğunu düşünüyorum.

► Tayfun Pirselimoglu sineması bu konjunktürde nerede duruyor? Tabii yerinizi tayin etmek sizin işiniz değil ancak siz kendi sinemanızı nerede görüyorsunuz?

Bunu ben kendim değerlendiremem ama ayrı bir kanaldan aktığımı düşünüyorum. Bu ortam içerisinde sinemanın hâlâ sanat olduğunu düşünmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Toplumsal gidişattaki sıkıntının bu tarz bir karşı duruşla bir yere gelebileceğini düşünüyorum.

► Üçlemeyi bitirdiğinize göre yeni film projeniz var mı?

Yeni bir projem var, önümüzdeki yıl, Mayıs, Haziran'da çekmeyi düşünüyorum. *Rıza*, *Pus*, *Saç* çemberini tamamladım artık. Yeni filmim bir kimlik hikâyesi. Şimdilik bu kadarını söyleyebilirim.

Adana Büyükşehir Belediyesi



Adana Metropolitan City Municipality

18★

ULUSLARARASI ADANA

ALTIN KOZA

FİLM FESTİVALİ 17 - 25 EYLÜL 2011 ADANA

18TH INTERNATIONAL GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL 17 - 25 SEPTEMBER 2011 ADANA TURKEY



TURKISH AIRLINES 

ANA MEDYA SPONSORU



İLETİŞİM SPONSORU



KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI



7. KAZAN ULUSLARARASI MÜSLÜMAN SİNEMALAR FİLM FESTİVALİ

SİNAN SERTEL

Tataristan'ın başkenti Kazan'da 6-11 Eylül 2011 tarihleri arasında düzenlenen 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali, bu yıl da tüm dünyadan sinemacıları ağırladı. Festivalin yarışma bölümünde 14 uzun ve 9 kısa metraj film; 8'i uzun olmak üzere 16 belgesel ve 9 animasyon

yarıştı. Festivalde her kategoride yarışan bir Türk filmi oldu. Adını *Poyraz* adlı kısa filmiyle duyduğumuz Belma Baş'ın ilk uzun metraj filmi *Zefir* ile dizi ve film yönetmeni Murat Saraçoğlu'nun *72. Koğuş* adlı filmi, Türkiye'den yarışmaya katılan uzun metrajlı yapımlardı. Kısa film kategorisinde Muhammed Abdulfafur Şahin'in *Güvercin*, Kutay Denizler'in *Beklerken*, Selim Akgül'ün

Başarı adlı filmleri yarışırken belgesel kategorisinde Haydar Demirtaş'ın *Babam Tarih Yapıyor*; animasyon kategorisinde ise Murat Pay'ın *Kavuş-ma* adlı filmi festivalde yarışan diğer Türk filmleri oldu.

7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali, dünyadaki muadillerine göre çok yeni olmasına rağmen organizasyondaki başarısıyla tüm katılımcıların beğenisini kazandı. 28 farklı ülkeden katılımcıyı ağırlayan festivalde, aynı dili konuşan her grup için bir tercüman görevlendirilmişti. Yanımızdan ayrılmayan bu tercümanlar sayesinde hiç yabancılık çekmeden ve herhangi bir sıkıntıyla karşılaşmadan tüm festivali takip edebildik. Ayrıca tercümanlarımız sayesinde Tataristan'ı daha yakından tanıma fırsatımız oldu.

Festivalin sloganı “Kültürlerin diyalogundan, diyalog kültürüne” idi. Bu iddialı sloganın festival için anlamını, Kazan kentini tanımaya başladıkça anladık. Geçmişte üç kez soykırımdan geçirilmiş ve en büyük darbeyi kilise dışında tüm ibadethanelerin yıkıldığı Korkunç İvan zamanında almış olan Tatar halkı, bu dönemde ne dinlerinin gereğini yerine getirebilmiş ne de kendi dillerini konuşabilmiş. Fakat bu acıların yaşandığı bu topraklarda, Tatar halkının hoşgörüsü galip gelmiş ve diyaloga dayalı bir medeniyet yeniden inşa edilmiş. Şimdi Kazan kentinde kilise ile cami yan yana bulunurken sokaklarda da hem Tatarca hem de Rusça konuşuluyor. Dünya üzerinde Müslümanlığı kabul eden ilk Türk dev-

Festivalde kısa film kategorisinde Muhammed Abdulgafur Şahin'in Güvercin, animasyon kategorisinde ise Murat Pay'ın Kavuş-ma adlı filmleri de yarıştı.

leti İdil-Ural Bulgar Hanlığı'nın¹ bu topraklarda var olmuş olması tesadüf değil. İsminden dolayı, festivalin içeriği Kazan'a gitmeden önce de hep merak ettiğimiz bir konuydu. Organizasyon boyunca da hareketle tartışılan konuların başında festivalin adı geldi. Kazan Kenti'nin en büyük kültür organizasyonu olan festival, Müslüman filmler ya da Müslüman sinema şeklinde tanımlanıp gerçekleştirilen, uluslararası bilinirliğe sahip ilk ve tek festival. Müslüman dünyayı temsil konusu düşünüldüğünde hayli iddialı bir isme sahip olan festivalin, ismen tam olarak neye karşılık geldiği konusunda tam bir kafa karışıklığı hâkim. Müslüman coğrafya filmleri denemiyor çünkü birinci olan uzun metraj film bir Çin filmi. Müslüman yönetmenlerin filmleri de denemiyor çünkü festivalde kendini Müslüman olarak tanımlamayan yönetmenler bulunuyor. Filmlerin içeriğinde yer alan İslami öğeler olarak düşünüldüğünde ise yine herhangi bir İslami içerik barındırmayan filmlerin festivalde yer aldığı görülüyor. Yapılan tartışmalar neticesinde festival filmlerinin kapsayıcı bir

1 www.diyabet.gov.tr/turkish/DIYANET/avrupa/2011/mart.pdf



çerçeve de olduğu sonucuna varıldı. Adı Müslüman olan bir festivalin uyandırdığı izlenimin kapsayıcı olması ise her açıdan dikkate değer bir sonuçtu.

Rusça bilmeyen katılımcıların ortak şikâyeti olan “Rusça dublaj” konusu, bizim de bazı sıkıntılar yaşamamıza sebep oldu. Filmlerde Rusça altyazı yoktu fakat bunun yerine filmlere mikrofonla Rusça dublaj yapan bir bayan vardı. Rusça dublajın duyulması için filmlerin sesleri kısılmıştı ve bu yüzden filmleri İngilizce altyazılarından takip etmek durumunda kaldık. İngilizce altyazısı olmayan filmleri ise anlamamız mümkün olmadı. Festivalin tek negatif

unsuru olan Rusça dublaj meselesi umarız dünyadaki diğer örnekleri gibi ilerleyen yıllarda çözülür.

Festivalin ödüllendirdikleri

İçinde *Bab’Aziz* (2005) filminin yönetmeni Nacer Kemir’in de olduğu jüri, “En İyi Film” ödülünü *My Spectacular Theatre* ile Çin’li yönetmen Lu Yang’e verdi. Korsan bir DVD satıcısının hikâyesini anlatan film, nahif hikâyesi ile seyircinin ilgisini çekmeyi başardı. “En İyi Yönetmen” ödülünü alan *Strange Mother* filmi ise Rus asıllı Müslüman bir annenin, kızını arama hikâyesiydi. Festivalin güçlü filmlerinden biri olan ve “En İyi Senaryo” ile “En İyi Erkek Oyuncu”

ödülünü alan *Belvedere* filmi, Srebrenitsa katliamından geriye kalanları konu alıyordu. Bosna-Hersek'ten gelen bu yapım için festivalin en politik filmiydi demek yanlış olmaz. “En İyi Görüntü” ve “Türksoy” özel ödülünü alan Belma Baş'ın filmi *Zefir* festivalin tartışmasız en ilgi çeken yapımlarından biriydi. Gerek sinema dilinin gücü gerekse anlattığı hikâyenin sertliği dolayısıyla insanların ilgisini çeken *Zefir*'in gösterimine ilgi çok yoğundu. Bol ödüllü film *Ayrılık (Die Fremde)* ise Sibel Kekilli'ye “En İyi Kadın Oyuncu” ödülünü getirdi. Türk aile yapısı ve Müslüman yaşam tarzına Batılı ve taraflı bir bakış açısına sahip film, hüznü hikâyesi ve acı sonu ile izleyicileri ağlattı. Filmin dilindeki didaktizm ve tek taraflı bakış açısı her ne kadar filmin gerçekliğini zedelese de sürükleyici anlatımı ile yönetmene “Sinemacılar ve Eleştirmenler Derneği Özel Ödülü”nü getirdi.

Kırgızistan'dan gelen ve yönetmenliğini Nergiz Mamatkulova'nın yaptığı kısa film *Küpeler* ödül alamasa da sahip olduğu sinema dili ve güçlü hikâyesi ile festivalin favorileri arasında yer aldı. “En İyi Kısa Film” ödülünü ise Ainour Askarov'un, küçük bir çocuğun köylerine gelen gezici sinemaya gitme hikâyesini konu alan Rus yapımı filmi *Ambitious* aldı.

Festivalin en iyi seçkilerinden olan belgesel ve animasyon kategorisinde, seyirciye bir gazetecinin gözünden savaşta yaşananları etkileyici şekilde anlatan Yunan yapımı belgesel *Shooting vs Shooting*,

Müslüman dünyayı temsil konusu düşünülendiğinde hayli iddialı bir isme sahip olan festivalin, ismen tam olarak neye karşılık geldiği konusunda tam bir kafa karışıklığı hâkim.

“En İyi Uzun Metraj Belgesel” ödülünü alırken göç sırasında yerli halkın zor koşullarda hayatta kalma çabasını etkili bir dille anlatan Kırgız yapımı *Nomadic* “En İyi Kısa Belgesel” ödülünün sahibi oldu. Ödül almasa da seans sonrası tartışmalarda en dikkat çeken kısa belgesel film *Kızlar (Girls)* oldu. İranlı yönetmen Muhammed Rıza Abbasian'ın çektiği belgesel, Türkiye'de başörtüsü sorunu sebebiyle istediği üniversiteye gidemeyen kızları konu ediniyor. Film, Bosna-Hersek'te rahat bir şekilde üniversitede okuyabilen kız öğrencilerin, bir bayram sabahı yaşadıkları üzerinden derinlikli bir panoroma sunuyor. Festivalde “En İyi Animasyon” ödülünü Rus yapımı stop-motion film *Köprü* ile Dean Velikovsky alırken İranlı yönetmen Maşallah Muhammed'in İnsanoglu (*Human Beings*) ve Murat Pay'ın *Kavuşma* adlı filmleri de festivalin diğer çarpıcı animasyonları oldu.

Görkemli bir törenle kapanan festival, herkeste güzel anılar bıraktı. Gelecek yıl *Zefir*'in yönetmeni Belma Baş'ın jüri üyeleri arasında yer alacağı festival, şimdiden merak uyandırıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



FAYSAL SOYSAL

“ŞİİR KAYBOLDUKÇA SİNEMAMIZ DA KAYBOLACAK”

SÖYLEŞİ:
BARIŞ SAYDAM

Saat Kaç (2006), *Mizansen* (2006) ve *Kayıp Zaman Düşleri* (2007) gibi kısa filmlerinden tanıdığımız şair ve sinemacı Faysal Soysal, uzun süredir ilk uzun metrajlı filmini çekmek için hazırlık yapıyor. Soysal'ın ilk uzun metraj film projesinin ne durumda olduğunu öğrenmek için kendisiyle görüştük. Söyleside Soysal'la sinema ve şiir ilişkisini de konuştuk.

► İlk uzun metrajlı filminizin çıkış sürecinden ve konusundan bahsedermisiniz?

2003 yılında ilk kez İran'a gittiğimde, o zamanlar bir kısa film üzerinde düşünüyordum. Yabancılaşma, modern dönemde insanın kendi rüyasını kaybetmesi üzerine bir senaryoydu ve o zamanlar bir kısmını yazmıştım, şu anda filmin ilk sekansı ondan oluşacak neredeyse. Filmin hikâyesini kısaca izah etmeye çalışayım: Batmanlı bir şair olan Bünyamin beş yıldır Bosna'dadır. Yaşanan katliam sonrası BM'ye bağlı "Savaş Kayıpları Komisyonu" çatısı altında çalışıyor ve toplu mezarlardan ölülerin çıkarılmasına yardımcı oluyor. Yirmi dokuz bin toplam kayıp vardı. Yirmi bir bini bulundu, hâlâ

sekiz bini kayıp ve açılmayan birçok toplu mezar var. Yerleri bilinmeyen, söylenmeyen ve tespit edilemeyen toplu mezarlar var. Bir anlamda bu olaya da ışık tutmak istedik.

Bünyamin gittikçe ölüm karşısında başka şeyleri sorgulamaya; kendisine ve hayata yabancılaşmaya başlıyor. Ağabeyi Yusuf'la birlikte evelden bir medrese eğitimi görmüşler ve burada babalarından ciddi anlamda klâsik eğitim almışlar. Babaları arif birisi; ondan rüyalarla ilgili bazı bilgi ve eğitim almışlar. Bünyamin bir süre sonra o ölümlerle ve bu psikolojik travmalarla ilgili garip rüyalar görmeye başlıyor ve rüyaların bir kısmı neredeyse gerçekleşmeye yüz tutuyor. Bu çizgideyken, ben eğer gerçek



bir Yusuf rüyası görebilsem -çünkü rüyasında sürekli kendisini Yusuf olarak görüyor- Yusuf'un hikâyesi gerçekleşirse ve gerçek bir rüya görürsem belki insanlık da barışa ve huzura kavuşur ama bunun için daha fazla çalışmam, daha fazla acı çekmem gerekir diye düşünüyor. Bu dönemde orada bir Sırp psikologla tanışıyor, onun da adı Jelena. Anne tarafından Boşnak, baba tarafından Sırp. Büyük annesinin ismiyle de hitap ediliyor ona; Züleyha. Filmin ilerleyen yerlerinde aralarında bir ilişki başlıyor. Tabii Züleyha/Jelena da sürekli ölümü sorgulayan bir psikolog. Sevgilisini kaybetmiş, oradaki insanlara, kadınlara yardımcı olmaya çalışıyor ama umutsuz vakaları görünce karamsar bir dünyaya adım atıyor. Bünyamin'le aralarında bir aşk var ama Bünyamin başka hedeflerin ve kavgaların derdinde. Bu sonuçta mutlulukla bitmeyen bir aşk gibi gözüküyor ama filmin sonunda yine umut var.

➤ “Aşk” derken, sanırım Divan şiirindeki gibi üç katmanlı bir aşktan bahsediyoruz. Sadece kadın-erkek arasındaki aşk değil.

Âşık olmak isteyip de isteyememe gibi bir durum var; çünkü burada aşkı engelleyici veyahut da onu başka bir seviyeye çıkarıcı mahiyette başka unsurlar var. Özellikle şair olunca, bu kadar ölümle karşılaşınca ve bunların çoğu masum siviller olunca burada aşkın yoksunluğu var. Ama aşkın yoksunluğu ya da olmaması bazen varlığından çok daha anlamlı, çok daha insana değer katan bir şey. Bunun altını çizmeye çalıştım.

➤ Sanırım, şiirin imkânlarını da uzun metrajla yansıtmaya çalışacaksınız.

Çok büyük bir iddiam vardı: Bir şiirsel sinema veyahut sinemada şiiri görmek mümkün mü? Bunu Fransızlar, İtalyanlar farklı açılardan denediler ama Türk şiirimiz o kadar güçlü ki sinema sürekli şiirin gölgesinde kalıyor. Bunu İran bir nebze başardı ki onların şiiri belki Türk şiirinden de daha güçlü geleneğiyle hâlâ ayakta duran bir şiir. Bizde özellikle harf inkılâbıyla birlikte çok ciddi kırılmalar oldu. Türk şiiri bunu nasıl başaracak bilemiyorum ama belki de Türk sinemasında kötü örneklerin çıkmasıyla olacak bu. Erden Kıral denedi, yine son dönemlerde Derviş Zaim'in bazı çalışmaları var. Şiirsel gibi gözükme de klâsik sanatlarla ilgili bir serüveni var. Örneğin *Nokta* (2008) filmi bu anlamda değerlendirilebilir. Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan -özellikle ilk filmleri *Uzak* (2002) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999)- Ahmet Uluçay yine bu çizgide anabileceğim yönetmenler.

Şiir gittikçe kan kaybediyor, değer kaybediyor. Şiirin kan kaybetmesi insanların ilgisiyle doğru orantılı ama eskiden az da

Aşkın olmaması, bazen varlığından çok daha anlamlı, çok daha insana değer katan bir şey.

olsa ilgilenen bir kesim vardı. Ciddi anlamda şiiri başucunda tutardı, ona bir değer verirdi. Ama gittikçe şiir kayboluyor ve bu, şu anlama geliyor; gittikçe Türk sinemamız da kaybolacak. Ben daha evvelden şöyle bir yazı yazdım: “Türk Sineması Nereden Kopar” diye, ismini ve başlığını biraz değiştirdiler gerçi. Türk sineması Türk şiirinden kopar ama Türk şiiri de öyle bir olgunluğa erecek ki onun meyvesi olarak Türk sineması kopacak. Belki resmi, müziği kopacak çünkü üzerinde bina edilecek bir sanatımız varsa o da şiir. Örneğin Rus sinemasına bakıyorsanız resim çok güçlü olduğu için hem belgesele hem sinemaya yansıyor. Fransız sinemasına baktığımızda, empresyonistlerin, aynı zamanda modern şiirin etkisi var. İtalya’da resim akımları sinemayı müthiş etkilemiş, İran’ı edebiyatı ve şiiri birlikte etkilemiş ama bizim Türk şiirimiz henüz bu anlamda bir bakış açısı kazandıramadı Türk sinemasına.

➤ Eskiden belli bir kitle vardı ama artık o kitlenin yavaş yavaş geri çekildiğini görüyoruz. Popüler isimler ön plâna çıkıyor ve şiir kitaplarını popüler romanlar gibi pazarlamaya başladı. Popülerleşmenin şiire ne gibi etkileri var?

Bu pazarlananlar şiir değil, çünkü şiir pazarlanabilecek bir şey değil. Şiir tamamıyla paraya karşı olan bir durum. Bugün para-

nın hâlâ dönüştüremediği bir şey varsa o da şiirdir. Hakiki şiiri dönüştüremez, çünkü hakiki şiir insanın vicdanına çarpar ve o vicdan onun para etmediğini bilir. Bu film için bütçe ya da kaynak ararken yaşadığım da bununla doğru orantılı. Çünkü senaryoyu okuyan insanlar buradan bir fayda görebileceklerine inanmıyorlar.

➤ Şiir ve rüya Türk sinemasında çok fazla içine girilmeyen bir alan. Geçmişte buna benzer örneklerin fazla olmaması bir handikap teşkil ediyor mu?

Bazı arkadaşlar şiir ve rüya sineması adı altında bazı teorik yapılar ortaya koydular iyi niyetle, lakin teoriden önce pratik daha önemli olurdu. Sadık Yalsızuçanlar’ın örnek verdiği Ken Russell’in filmi çok anlam ifade etmiyor bizim için, özellikle Türk şiirinden etkilenen bir insan için. Belki bir İngiliz için anlam ifade edebilir. Şiirimiz Ece Ayhan olsun, Cemal Süreya olsun, Sezai Karakoç olsun hâlâ imkânlarla dolu. Örnekler kötü çıkıp bizi umutsuzluğa sevk edebilir. Yaptığımız bir şeyi tercüme etmek değil. Herhangi bir sanat formu başka bir şeye tercüme edilemez. Çünkü orada bir his var etmişsiniz ve o his ancak o insan izlerken veya okurken ortaya çıkabiliyor. Tercüme ettiğinizde o hissi tamamıyla bir kenara bırakıyorsunuz.

Rüya, hayal ve hatıra bu anlamda sinemaya müthiş malzeme olan şiir formları ya da şiire karşılık gelecek metaforlar. Özellikle hatıralar. Örneğin Alain Resnais’in *Geçen Yıl Marienbad* (*L’année Dernière a Marienbad*, 1961) veyahut Tarkovski’nin *Ayna* (*Zer-*

kalo, 1975) filmini hatırlayın, müthiş bir şiirsel atmosfer yaratmış hatıralarla. *Ayna* filminde hatıra ve hayal müthiş bir şiirsel form içerisinde birlikte hareket etmekte ve geçmişe doğru bir yolculuk ve belki de aslında geleceğe doğru bize yepyeni bir örgü çıkarıyor ortaya; zamanın dokunulabilirliğini hissediyorsunuz. Türk sineması bu alana yeni yeni giriyor. Girmemesinin sebebi de bu sahnelerin klişe durumlar yaratması. Çünkü insanlar rüya sahnesini koyduklarında klişe duruma da düşebiliyorlar. Rüyaya orijinal bir yaklaşımla girmek gerekir.

➤ Ne kadar zamandır bu proje üzerinde çalışıyorsunuz?

Senaryo olarak 2009'da destek aldım, ama hâlâ çalışıyorum üzerinde desem yeridir. Çünkü sürekli başka etkilenimler, başka hisler geliyor. Herhalde filmi yapana kadar sürekli bu değişecektir. Toplamda yaklaşık üç yıldır bu proje üzerinde çalışıyoruz. Son bir yıldır senaryodan ziyade yapım için destek bulmayla uğraşarak vakti geçti ama zaman zaman senaryoya dönüp bakıyorum, diyalogları değiştiriyorum. İçime sinmeyen yerler oluyor ve gittikçe de kendimi uzaklaşmak zorunda hissediyorum; aksi takdirde birçok şeyi bir daha değiştireceğim. O yüzden bir an önce başlamam iyi olur.

➤ Filminize aradığınız destekler ne durumda?

TRT'ye ön satış yaptık. Filmin Türkiye gösterim hakları TRT'de. Kültür Bakanlığı destek verdi. Bazı sahnelerimiz Hasankeyf'de,

Mardin'de olduğu için Mardin Artuklu Üniversitesi destek verdi. Şehir Üniversitesi'yle görüşmelerimiz devam ediyor; belki tanıtım sponsoru olurlar. Bosna'da ortak yapımcılarla görüşmelerimiz devam ediyor. En geç 2012 Mart ayında başlayacağız, cast çalışmamız bitti. Ekibi kurmak üzereyiz, provalarımıza başlayacağız.

➤ Filmde kimler rol alacak?

Züleyha karakterini Zrinka Cvitesic oynayacak. Hırvatistan'ın en iyi oyuncularından biri. Geçen yıl İstanbul Film Festivali'nde de gösterilen Jasmila Zbanic'in *Yolda* (*Na Putu*, 2010) filminin başrol oyuncusu. İstanbul'a da gelmiş, ama kısa kalmıştı. Bünyamin rolünü Mert Fırat, Yusuf rolünü Sermet Yeşil oynayacak.

➤ Filmin geçeceği mekânlar belli mi?

Film Mostar'da başlıyor, Saraybosna'da devam ediyor. İstanbul'da çok kısa bir sahnemiz var. Hasankeyf ve Mardin... Batman'da bitiyor.

➤ Filminizin gösterim süresiyle ilgili bir şey öngörebilir misiniz?

Mart'ta başlayabilirsek, Ekim ya da Kasım gibi bizim gösterime koymamız lazım. Çünkü TRT'de 2013'ün başında veya 2012 Aralık'ta sözleşme gereği gösterim haklarına sahip olacak ama o uzatılabilir. Hedeflediğimiz tarih Ekim. Bu tarz filmler bazen yer bulamıyor. Eylül-Ekim tarihleri herkesin arzu ettiği tarihler film çekimi için, çünkü insanlar daha çok yazın film çekiyor ve kısa yetiştirmeye çalışıyor.

ROMANDAN SİNEMAYA

Bu sayımızdaki dosyada sinema ve edebiyat ilişkisine odaklandık. Bir sayıda ele alınamayacak kadar geniş olan bu konuyu uyarlamalar özelinde değerlendirmeye çalıştık. Yazılarda bir yandan teoriye işaret ederken diğer yandan kimi uygulamalara göz attık. Dosyamızın ilk yazısında Ahmet Terzioğlu, uyarlamayla ilgili kuramsal tartışmalara eğiliyor ve ortaya koyduğu kuramsal çerçeve ile *Kıskanmak* ve *Gölgemizler* filmlerini ele alıyor. İkinci yazımızda Barış Saydam Yeşilçam Sineması'nın edebiyat ve uyarlama

ile ilişkisini eleştirel bir gözle ele alıyor. Hande Sever yazısında *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ın roman ve film uyarlaması arasındaki farklara vurgu yaparak uyarlamanın pratikte nasıl işlediğini inceliyor. Onur Bali, Albert Camus'nün *Yabancı'sı* ile Zeki Demirkubuz'un *Yazgı'sını* karşılaştırırken Rümeyza Özcan *Saatler*'de katmanlaşan uyarlama sürecine ve iç içe geçen hayatlara bakıyor. Dosyamızın son yazısında Alper Çeker, Demirkubuz'un *Masumiyet*'i ile Dostoyevski'nin *Budala'sı* arasındaki paralellikleri ele alıyor.

UYARLAMA HAKKINDA SIKÇA SORULAN SORULAR 28
AHMET TERZIOĐLU

YEŐILÇAM'DA EDEBİYAT UYARLAMALARI 38
BARIŞ SAYDAM

**MEKTUBUN SİNEMAYA UYARLANMASI ÜZERİNE
BİR UYGULAMA: UÇURTMAYI VURMASINLAR** 40
HANDE SEVER

**YABANCILAR ASLINDA HIÇ YABANCI
OLMAYANLAR** 42
ONUR BALI

**SAATLER VE MRS. DALLOWAY:
VIRGINIA'NIN META-KURGU DÜNYASI VE
ADAPTE EDİLEBİLİRLİĞİ** 46
RÜMEYSA ÖZCAN

MASUM YA DA İDİYOT 52
ALPER ÇEKER

UYARLAMA HAKKINDA SIKÇA SORULAN SORULAR

AHMET TERZİOĞLU

UYARLAMA TEKNİK BİR DÜZLEMDE İLERLEYEN, DÜZ YAZI METNİN TEKNİK BİR YAPI KAZANARAK SENARYOLAŞMASI DEĞİLDİR. BİR METNİN EDEBİYAT ALANINDA, EDEBİYATIN İMKÂNlarıyla DEĞERLENDİRDİĞİ SORUNLARI SİNEMANIN İMKÂNları VE KENDİNE HAS SORUNSALLARI ÇERÇEVESİNDE ELE ALMASIDIR.

“Film filmdir, edebiyat ise edebiyat.”¹

1. Robin Wood

Bir filme kaynaklık eden metin ne kadar iyiye, filmin de o kadar iyi olacağına inanılır. Bu yaygın inanış bir yere kadar haklı olsa da kendi içinde çift taraflı ve çok katmanlı birçok sorun barındırır. Sorunun tarafları filmleşen metnin izleyicisi ve metni filmleştiren yaratıcıdır. Bu iki uç kendilerine has bir tembellikte buluşurlar. “Filmi çıksın, kitabını okuyamayacağım” cırlarla, halihala-

¹ Derleyen Ginette Vincendeau, Introduction, Film/Literature/ Heritage, British Film Institute, 2001, s. 7.

zırdaki kelimelerin başarısına güvenerek onları yürüten, hareket eden cümleler haline getirmeye meraklı olanları buluşturan tembellik oldukça kısır bir döngüye sokar bizi: Hikâyenin yaratıcı tarafı, metnin anlam zenginliği, konvansiyonel fırsatları ve çok sesliliği sinemasallaştırılmazken, tüketici taraf katılımcı olmaktansa izleyici olmayı seçmiştir. Ancak kapsamlı bir mesele olan uyarlamamanın farklı bir boyutu daha vardır. Yazarın gerçek ölümünün kaynağı olan uyarlamaların kolektif tagline’ı “Filmi daha iyiydi”dir. Bu iki kümenin kesişimleri ve bileşimleri o kadar zengin bir muhteviyat vaat eder ki muazzam bir yavansöylemler ve sloganlar yığını konunun meraklılarının



Gölgesizler, 2008

iştahını ve öfkesini her daim kabartır. Kimi için “filmi daha iyidir”, kimi ise “filmin kitaba benzemediğinden, kitabın sinemaya aynen aktarıl(a)madığından şikayetçidir.” Yani elimizde toplam iki ayrı küme vardır: a- “Kitabı daha iyiydi”, b- “İyi metin iyi filmidir.”

“Kitabı Daha İyiydi”

Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlamak dendiğinde genellikle aklımıza düz yazının tüm hudutlarını kapsayan dev “Roman” gelir. Ancak burada not düşmemiz gerekir ki kısa öyküden -ki bizde çok da fazla gelişmiş ya da önemsenmiş değildir- çizgi romana dek uzanan geniş bir yelpaze içerisinde edebiyat uyarlamaları yapılmaktadır. Romanın akla ilk gelmesinin nedeni türler arası yapısı, farklı metinleri tek bir potada

eritebilmesidir. Uyarlamaların olmazsa olmaz malzemesi roman ile sinema arasında kurulan sıkı ilişkinin temellerine bakmamız, uyarlanan ile uyarlanan arasındaki ilişkiyi algılamamız açısından önemli olacak.

Roman sanatıyla sinema arasındaki ilişki, usta çırak ilişkisini andırır. Ama burada bahsi geçen “Roman”ın natüralist roman olduğunu belirtmemiz gerekir. Roman, sinemaya emekleme çağından beri kol kanat germiş, ona bir biçimde destek olmuştur. Kuşkusuz resmin de sinemanın hızlı serpilisindeki etkisi, birikimiyle sağladığı katkı nedeniyle büyüktür. Lakin romanın, metin üretimi konusundaki kapsayıcı yapısı, metin üretmenin temel kurallarını neredeyse belirlemesi, ne yapıyor olursak olalım içerikle aramızda kurulan mecburi ilişki nedeniyle etki gücü daha yüksektir.

Sinemanın anlatı kalıplarını oluşturduğu süreçte romanla kurduğu baba-oğul ilişkisi, sinema serpilip kendi yöntemlerini ve sınırlarını belirledikçe yerini artık yabancı-sı olmamızın olanak dışı olduğu Freudyen bir hasımlığa bırakır. Kurucu öge, zamanla besleyici bir faktör haline gelerek sinema içerisindeki yerini sağlamlaştırdıkça, yönetmenle yazar arasındaki gerilim büyümüştür. Yönetmenin, çağımızın en önemli sinema kuramlarından biri tarafından “auteur” -yazar olarak tanımlanmaya başlanması baba-oğul kutsallığından hasımlığa geçildiğinin, boynuzun kulağa “ben de varım” çağrısı yaptığının önemli kanıtlarından biridir. Bir tür yazar olmayı arzulayan, ama kalem yerine kamerayla yazmakta karar kılan biri olarak tanımlanmak isteyen yönetmen kuramsal olarak destek topladıkça haz almaya başlamıştır.

Romanın bir kurucu öge olarak sinema sanatı içerisinde kimyasal manada süblimleşmesi, zaman zaman iki aksi faz istikametinde cereyan eder. Metin, bazı yönetmenler sette meydana gelen doğaçlama yaratıya öncelik tanısalar da, filmin çıkış noktasıdır. Bu nedenle, kelimeler görsel malzemenin bir anlamda atomları olarak da adlandırılabilirler. Metin (başarılı biçimde) görselleştikçe görüntülerin arasında süblimleşip gaz fazına geçer ve varlığı ancak ince eleyip sık dokuyan izleyiciler tarafından farkedilebilir. Bir de kendisini katılaşılarak devasa bir monolit gibi filmin her sahnesinde hissettiren metinler vardır ki kelimeler görselleştikçe yazdıkları punto büyür, filmin orta yerinde her şeyi başlatan kaynağın, her sahnede

varlığını duyumsamaktan başka seçeneğimiz kalmaz. Yalnızca bazı izleyiciler bu durumu anlamlandırabilir, bazılarıysa sadece adını koyamadıkları bir çeşit gerilimin filmin haleti ruhiyesine olur olmaz bir tesirde bulunduğunu fark ederler ve kendi kendilerine mırıldanırlar: “Kitabı daha iyiydi”.

İzleyici tarafından kâh anlamlandırılan, kâh anlamlandırılmayan bu gerilim, uyarlamasının temel sorunlarından birini teşkil eder. Kelimenin kendisi bile sorunlu bir bölgeye girdiğimiz yönünde bizi uyarmaktadır sanki. Uyarlama (adaptation) kelimesinin sözlükteki anlamlarına baktığımızda, bahsetmeye çalıştığımız sorunlu hal daha net görülür: Adaptasyonun ilk anlamı, “yazılı bir eseri farklı bir forma uyarlamak” iken, üçüncü anlamı psikolojinin terminolojisine aittir: “Bir duyu organının koşullara ayak uydurması (örnek: gözün ışığa alışması)”.² Kelimenin ilk anlamı sanatsal bir form değişikliğinden, yani bilinçli tercihler neticesinde gerçekleştirilecek bir durumu karşılamaktadır. Üçüncü anlam ise bir mecburiyeti, olması kaçınılmaz bir hadiseyi tanımlar. Uyarlamasının içinde barındırdığı gerilim bu iki tanım arasındaki uzaklıktan güç alır. Ya yazarın kurduğu evreni kendimizin kılarız (ve kurulu evreni bir anlamda yıkarız) ya da elimizden geldiği kadarını yaparak sonuçla idare eder, uyarlamaya girişilmeden evvel kurulmuş evrenin kurallarına, uzun süre parlak bir ışık kaynağına maruz kalan

2 www.websters-online-dictionary.org/definition/adaptation.

bir göz gibi alıştır, boyun eğeriz; o bize değil, biz ona uyarız.

İki boyutlu analitik düzlemde, birbirlerini değilledikleri için Y ekseninin değışmeli olarak, zaman zaman negatif, zaman zaman pozitif bölgelerinde bulunan yönetmen ve yazar, birbirleriyle özellikle de sinemaya uyarlanan metinlerde, yani uyarlamalarda karşı karşıya gelirler. Yazar için metin, belirsiz bir alıcıya gönderilmiş iletidir. O farklı mecralara akmaktan yana değildir, yalnızca davet edilirse gider: Özgün bir film senaryosu yazması, ya da bir metni senaryolaştırması istenirse, kendisi için çok da yabancı olmayan (romanın kurucu öğelik kudretini hatırlayacak olursak) bir “ortamda” (=medya’da) görevini icra eder. Yönetmen içinse durum farklıdır; o kendisini, bir metni sinemaya uyarlamaya koyulduğu zaman iki “ortamda” da kabul ettirmek zorundadır: İlk olarak uyarladığı metnin yazarıyla resmiyete vurulmamış soğuk savaşında muvaffak olması, ikinci olarak bir formdan diğerine aktardığı hikâyenin hudutlarına girdiği yeni formda da, o formun hakkını vermesi gerekir.

Yönetmenin ikilemi ile yüz yüzeyizdir artık; ya uyumlu bir çocuk olacak ya da yaramazlık yaparak kendince ana metin ile eser arasında sapmalar yaratacaktır. Sapmalar yapıp kendi yaratıcı edimini eserine katarsa izleyici hayal kırıklığına uğrayacak, ancak bu hayal kırıklığı sinemasal olanın yücelmesi, değerlenmesi anlamına gelecektir. Kayıpların kazanç olduğu bir yerin sınırları içerisindeyiz şu anda. Kaynak metne uyum

sıradanlaşmak anlamına geleceği için fark yaratmanın önemini ortaya çıktığı bir yerdeyiz.

Şimdi uyarlamayı yeniden tanımlamamız gerekiyor: Uyarlama yalnızca teknik bir düzlemde ilerleyen, düz yazı metnin teknik bir yapı kazanarak senaryolaşması değildir. Uyarlama, bir metnin edebiyat alanında ve edebiyatın imkânlarıyla ele aldığı, değerdendirildiği sorunları sinemanın imkânları ve kendine has sorunsalları çerçevesinde yeniden ele almasıdır. Kısacası, yazınsal bir egzersizin sinemasallaştırılmasıdır. Ortaya büyük bir uyumsuzluk çıkartabilmektir uyarlama. Kitabı daha iyiydi yorumuyla karşı karşıya kalmaktır; çünkü yoruma dikkatli gözerlerle yeniden baktığımızda şunu görürüz: Kitabı daha iyi olabilir, ama kendi ağzımızla söylediğimiz gibi iki farklı şeyden söz etmekteyiz: Beğendiğimiz şey bir içeriğin kitaplaştırılmış haliyken, diğeri sinemasallaştırılmış halidir. Neticede iki farklı şeyi kıyaslamaktayızdır: Elmalar ve armutları.

Uyumsuzluktan Ortaya Çıkan Fırsat: “İyi Metin İyi Filmdir.”

Hayatımızın büyük kısmını yanılgılar üzerine inşa ederiz. İyi metin iyi filmidir de bu yanılgılardan biri. Daha ihtiyatlı davranarak bir şeyler söylemeye çalışır, bu yanılgının biraz daha kapsamlı bir hal almasına izin verirsek, kaçırdığımız bazı önemli ayrıntıları fark ederiz. İyi metin iyi metindir; çünkü metinsel bir düzlemi başından sonuna kadar hakkıyla kat etmiş ve ele aldığı konunun sorunsallarının tamamını metnin

kendi konvansiyonel ve ontolojik problemleriyle ilişkilendirmiştir. Edebiyatın kendi iç gerçekliği ve teknik imkânlarıyla ilgili sorunsalları metnin içeriğine uygun olarak ele alabilmiş ve değerlendirmiş bir metin, iyi bir metindir. İyi bir film ise elbette ki iyi bir metinden kaynaklanabilir ama bu tek başına bir neden değildir. Bir sinema eserini iyi yapan şey sinemasal olarak taşıdığı kıymet, yenilikçi tavır ve “medium”un kendi sorunlarını ve imkanlarını, daha önce de değindiğimiz gibi, kendi içeriğiyle ne kadar ilişkilendirdiği ve imkanları ne kadar iyi kullandığıdır. İyi bir metin iyi bir metindir. Hepsi bu. İyi ama iyi bir uyarılama nedir?

Daha önce iyi bir metin iyi bir metindir gerçeğini kabul etmiştik, çünkü “Şiirsel etkilenme -iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda- her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Verimli şiirsel etkilenmenin tarihi, bu da demektir ki Rönesans’tan bu yana Batı şiirinin ana geleneği, bir endişe ve kendi kendini kurtarıcı bir karikatür tarihidir, tahrifat tarihidir, modern şiirin varlığını borçlu olduğu sapkın, bilinçli revizyonizmin tarihidir.”³

Paragrafı uyarılama bağlamında şöyle okuyabiliriz: “Uyarılan metinden etkilenme -iki güçlü sanatçı söz konusu olduğunda- her zaman metni yazanın yanlış okunma-

3 Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 1. Basım: Kasım 2008, s. 69.

ıyla, yani gerçekte zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Verimli metinsel etkilenmenin tarihi, bir endişe ve kendi kendini kurtarıcı bir karikatür tarihidir, tahrifat tarihidir, bilinçli revizyonizmin tarihidir.”

Ana metini uyarılarken yapılan sapmalar, yaratıcı manevralar olarak iyi kitap ile iyi film arasındaki farkı ortaya koyar. Antagonist manevralar yaparak varılmaya çalışan metin ve film arasındaki sürtüşme, ortaya çıkacak esere yaratıcı parıltısını verir. Metin ile filmin yaratıcılarını halef-selef olarak görerek yolumuza devam edersek, karşımıza Harold Bloom çıkar.

Harold Bloom, şairlerin istemli ya da istem dışı başvurdukları altı revizyon kategorisinden ilkinin, *Clinamen* olarak adlandırmıştır. Latince sapma anlamına gelen bu kelime, Lucertius tarafından, atomların evrende değişikliği mümkün kılmak için yaptıkları kendilerine özgü bir hareket manasında kullanmıştır. Harold Bloom ise, *clinamen*’i “şiirin gerçek anlamda yanlış okunması,”⁴ olarak tanımlar. Halef, bilinçli ya da bilinçsiz yanlış okuma sayesinde selefinin yolundan sapar. Kendisini selefin şiirinde bir tashih yapmaya mecbur hisseden halef, böylelikle iyi ya da kötü, kendine ait bir yolda ilerleme şansına sahip olur. Filmin adını değiştirme yönünde düşüncelere sahip olmuş olması bile Zeki Demirkubuz’un uyarılamanın eşigindeyken sapmayı başlatma arzusunda olduğunu düşündürür: “Geçen aya kadar

4 Age., s. 54.

filmin adını değiştirmeyi düşünüyordum, çünkü *kıskanmak* çok belirleyici, dominant bir isim.” Yaratıcının gölgesi de, en az filmin alımlanış biçimini daraltan adı kadar belirleyici ve dominant bir öğedir. İsmi değişimi, sapmanın başlangıcı olabilir. Fakat hasımlıktan baba-oğul ilişkisine geri dönüş olarak da yorumlanabilir : “Yıllar önce ölmüş bir yazarın romanına koyduğu ismi değiştirmek konusunda emin olamadım.”

Burada karşımıza farklılaşma, diğer bir deyişle sapma çıkıyor. Ana metinden sapan bir uyarılama, film olma yolunda kendi adına büyük adımlar atıyor. Sapma girişimleri itibarıyla Zeki Demirkubuz’un *Kıskanmak*’ı (2009), hiçbir sapma barındırmayarak tam anlamıyla kitaptan “bakarak” uyarlanan *Gölgesizler* (2008) aradığımız iki kutbu bize sunuyor.

***Kıskanmak* ya da Yoldan Sapmaya Çalışmak**

Demirkubuz *Kıskanmak*’ta Nahid Sırrı Örik’in metninden uzaklaşıp uyarılama kararı alarak kendi hikâyesini anlatmaya girişir. Demirkubuz filmin hemen başında zaman kaybetmeden metinden uzaklaşmaya yönelik girişimde bulunur. Seniha’nın adının konakta yankılanmasıyla başlayan roman, beyaz perdede bir balo sahnesiyle açılır. Romanın gizli gündeminde yer alan cumhuriyetin ilk yıllarının algılanış biçimine dair göstergeler, Demirkubuz’un filminin başında yalnızca bir sapma uğruna kullanılır. Filmin bütününün ilk sahnenin dertleriyle pek ilgisi yoktur. Lakin ana metinden uzaklaşmak ve sapmak



Kıskanmak, 2009

Zeki Demirkubuz *Kıskanmak*’ta Nahid Sırrı Örik’in metninden uzaklaşıp uyarılama kararı alarak kendi hikâyesini anlatmaya girişir.

için, yönetmenin böylesi görkemli ve kusursuz bir sahneye ihtiyacı vardır; zira clinamen böyle işleyen bir revizyonist tutumdur. Çıkış noktası metnin gövdesinde bir tashihi yapmak, “ben de varım” demek isteyen yönetmenin haleflikten kurtulmak için yapmaya mecbur olduğu bir hamledir.

Nüzhet’in merkezinde yer aldığı iki kritik sahne de filmde romandan farklı yorumlanarak sapma kuvvetlendirilir. Nüzhet ile Mükerrerem’in ilk kez birlikte oldukları sahne ile Halit’in Nüzhet’i öldürdüğü sahnede benimsenen anlatım tutumu, romandakinden çok daha farklı ve özellikle sinemaya özgü bir biçime kucak açar. Cinayet sonrası pasajların görkemli yapısına (Türk Ceza Kanunu’na atıfta bulunarak yapılan anlatım, filmin dönemsel dertleriyle ilintilidir) filmde hem biçimsel hem de içeriğe bağlı

nedenlerle yer verilmemiştir. Böylelikle metinden yeterli miktarda uzaklaştığına kanaat getiren yönetmen, yaratısının kendisine ait olduğuna dair fikri, en azından kendisi için sağlamlaştırmıştır.

Son sahne ise, metinden özgün bir filme giden yolun boşa kat edilmediğini vurgulamak istercesine gemileri yakarak geri dönüşü imkânsız hale getirmek gayesindedir: Romanın insanın kötücüllüğünün yanında nedensiz iyiliğini ve bağışlayıcılığını kutsadığı final pasajları, Demirkubuz'un sapmasını tamamlaması için mümkün olan en kıymetli yanlış okuma malzemelerini barındırır. Bir barda çalışmak için Samsun'a gitmekte olan Mükerrerem ile, ağabeyiyle trajik buluşmasından öğretmenlik yaptığı yere geri dönen Seniha, vapurda karşılaşırlar. Romanda bu sahnelerin anlatıldığı pasajlarda, içten içe hissedilen bir karşılıklı bağışlayıcılık tonu vardır. Nedensiz kötücüllüğün yanına, nedensiz iyiliği koymakta çok da tereddüt etmemiştir Örik. Ama Demikubuz, yine sapmasının bir uzantısı olarak bu pasajlara, romanın birçok uzun diyaloguna bazen gerekli bazen gereksiz biçimde yer verdiği halde yer vermemiştir. Bu durumu da şöyle açıklar: "Hayır, onu çekmedim. Çünkü o zaman bir Türk filmi gibi oluyordu. Gemiyi yaptık, istersem çekebilirdim. Ama dediğim gibi, o olay olmuş gidiyor, film artık orada bitiyor. (...) O pek benim tarzım değil."

Yeşilçam'ın en fazla içselleştirdiği tür olan melodramı alışıya getirmeyi filmografisinin önemli hedeflerinden biri haline getiren

Demirkubuz'un bu açıklaması, elbette genel tutumuyla örtüşüyor. Ancak okurlarıyla ilk kez gazetede tefrika halinde buluşan bir romanın final sahnesinin ehemmiyeti hesaba katıldığında, Zeki Demirkubuz'un hem melodramla arasındaki sorunlu ve besleyici ilişki nedeniyle, hem de sapmasını son bir manevrayla pekiştirmek niyetiyle bu sahneye filmde yer vermediğini söylememiz mümkündür. Çekilen 160 dakikalık görüntü içerisinde 64 dakikalık kısmın atılarak *Kıskanmak*'a kurguda son halinin verildiği düşünülecek olursa, daha pek çok sahne, her filmde olduğu gibi kurgu aşamasında filmin görsel emisyonu dışına itilmiştir, ancak hiçbir yukarıda bahsi geçen sahneler kadar kritik değildir.

Gölgesizler: Bir Kimliksizlik Öyküsü

Hasan Ali Toptaş'ın roman sanatının en önemli sorunlarını ele alan eseri *Gölgesizler*, sadece adıyla bile pek çok şeyi özetler. Hasan Ali Toptaş'ın gerçeklik-kurgu, yaratmak-yıkarak, büyü-büyü bozumu arasında gidip gelen ve bölümleri arasındaki ikili yapıyla dertlerinin altı kalın bir kalemle çizilen romanındaki köyde ve büyük şehirde, hiçbir karakterin gölgesi yoktur. Zira onları tasarlayan yaratıcının gölgesi altında kalan karakterler, kurgunun yalıtımının da yardımıyla "gerçeklikten" kendilerine ulaşması muhtemel ışık kaynaklarının hepsinden *kasıtlı* mahrum bırakılmışlardır.

Romanın eski baskılarından birinin kapağı, romana dair bu manada oldukça önemli bir mesajı da okura hemen kitabın başın-

da iletir. Taş döşeli bir yolun ortasında, güneşi arkasına almış biri, elinde bir kukla tutmaktadır. Kuklayı oynatandan kuklaya uzanan ve aralarındaki bağlantıyı sağlayan ipler, ilk anda değilse bile bir süre dikkatle fotoğrafa bakıldığında fark edilir. Kukla arkadan gelen ışıktaki belli belirsiz görünmekte, fotoğrafın odağında kukla oyuncusunun büyük ve koyu gölgesi yer almaktadır.⁵ Fotoğrafta yer alanların *Gölgesizler*'deki görev dağılımını yapmak gerekirse; kukla oyuncusu anlatıcı, kukla anlatıcısının da aralarında bulunduğu karakterler, ipler ise Hasan Ali Toptaş'ın, romana müdahil olan, ama bir parçasıyla da dışarıda, evinde masasında oturan yazar olarak başarıyla uyguladığı kurgu yöntemleri ve dildir. Ümit Ünal'ın *Gölgesizler*'inden yirmi altı yıl önce yazımı tamamlanmış olan roman, yazmak eyleminin hayat hakkında olduğu kadar, hayatın bir parçası da olduğunun bilincinde bir yapıttır. Filmle roman arasındaki fark da işte bu farkındalığın, romanda yazı bağlamında ele alınırken, filmde sinema sanatının kayıt altına alma biçimi, yani kamerayla yazma bağlamında ele alınmamasından kaynaklanır. Toptaş'ın *Gölgesizler*'i, kendisini oluşturan parametrelerin bilincinde (self-consciousness) bir yapıttır. Gerçekliği yeniden inşa etmeye çalışan yaratıcının malzemesinin ve girdiği işin zorluğunun bilincinde olmasının bir sonucu olarak güvensiz hissetmesi, romana parodik, oyunbaz ve

5 Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, 1. basım Ekim 2002, İşbankası Yayınları. (Kapak tasarımı: Mehmet Ulusel / Ayşe Topçu).

yazarın yazım yordamının en benzersiz yanlarından biri olan nahif yanı kazandırmaktadır. Romanı, içeriği ve içeriğini ele alış biçimiyle fazla düşünmeden üstkurmaca bir metin (meta-fiction / surfiction)⁶ olarak adlandırmak yanlış olmaz.

Yazar, yazma eylemini ve kurgunun temel anlatı araçlarını sorgularken, gerçek dünya ile yaratmakta olduğu dünya arasındaki çatışmayı da yapıtının konularından biri haline getirir. Kurgunun teorik sorunları, kurgulama pratiği içerisinde yeniden yaratılmakta olan yapıt boyunca her fırsatta ele alınır. Üstkurmaca romanlarda esas olan, anlatılan/yüzeydeki hikâyeye değil, hikâyenin yer aldığı araftan görülebildiği kadarıyla gerçek dünya ile kurgulanan dünyanın etkileşimidir. Nitekim bu etkileşim, romanın ve kaçınılmaz olarak filmin final sahnesindeki gazete haberiyle kendisini olabilecek en net şekilde hissettirir: “Bir kızı ayı kaçırmış!”

Dilbilimsel, ontolojik ve epistemolojik sorunların yanı sıra edebiyat tarihi ve teorisi, üstkurmaca romanın temel sorunsallarını oluşturmaktadır. Böylesi özellikler taşıyan bir romanın sinemaya uyarlanması zor, hatta kimi örnekler göz önüne getirilecek olursa imkânsızdır. Ancak üstkurmaca bir romanın sinemaya uyarlanmasının önündeki engel-

6 Üstkurmaca, edebiyat teorisyenlerince pek çok farklı şekilde adlandırılmıştır. ‘the introverted novel’, ‘the anti-novel’, ‘irrealism’, ‘surfiction’, ‘the self-begetting novel’, ‘fabulation’, ilk anda gösterilebilecek bazı örneklerdir. [Bkz: Patricia Waugh, *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen & Co. Ltd, 1984, s.14-21.]

ler, aynı zamanda onun sinemaya uyarlanmasını mümkün kılan avantajlardır da. Yazın alanına ait olan sorunsalların sinemadaki karşılıklarının filmin içerisinde ele alınması, hem uyarlamanın uyarlama olmaktan çıkıp yeni bir kelamı olan bir yaratı olarak değerlendirilmesine, hem de yönetmenin yazarın gölgesinden kurtulmasına imkân verebilir. Sinemasal illüzyonun yaratırken, illüzyonun kendisi, yaratılışı ve yıkılışı hakkında bir şeyler söylemek, uyarlamanın esas meselesi haline getirilirse, biçim ve hikâye bağlamında değilse de öz açısından sadık ve yeni bir şeyler söyleyen bir uyarlama(ma) elde edilebilir. *Gölgesizler* romanı, işte tüm bunlarla giriştiği mücadelelerden hiçbir şeyin kesin olmadığı kurgusal bir evrende, zafere olabildiğince -yine kendi ürünü olan belirsizlikler ona ne kadar izin verirse- yaklaşarak çıkmıştır. Ünal'ın *Gölgesizler*'i ise bir türlü Toptaş'ın *Gölgesizler*'i olmaktan kurtulamadığı, romanın giriştiği mücadeleleri sinemanın anlatı olanakları içinde kendinin kılamadığı için zaferden alabildiğine uzak bir yapıt olmaktan kurtulamamıştır. Romanın dertlerinin, romanın dertleri olarak filmin içinde yer bulması, filmi sadece sadık bir uyarlama yapabilmiş, *Gölgesizler*'i gölgesiz bırakmıştır.

Hasan Ali Toptaş'ın geleneksel anlatılar (masal, efsane, köy romanı vb.) ve o anlatıların anlatım tutumları içinden gelerek yarattığı ayrık hikâye klâsik köy romanını bir Mikado destesi gibi dağıtır, desteyi toplarken de onun hakkında yeni bir şey söyler. Romanın başarılarından biri de, dahil olduğu üstkurmaca metinlerin en

önemli özelliklerinden biri olan eski anlatı formlarından biri içinden türeyip, onu yıkarak yeni bir şeyler yaratıp söylemesi, üstelik bunu da yeni bir dille söyleyebilmiş olmasıdır. Ümit Ünal'ın *Gölgesizler*'i ise, genellikle uyarlamalara musallat olan sadakat virüsünden nasibini fazlasıyla almış bir film. Filmde Ümit Ünal'ın nevi şahsına münhasır dokunuşları neredeyse yok denecek kadar az. Bir dokunuştan söz edilecekse eğer, o da yönetmenin hikâyeyi filmin başındaki İstanbul manzaraları/radyodan gelen müzik ve sonundaki Hasan Ali Toptaş imzasıyla ("Sincan 13.3.1990-25.9.1993") paranteze alması olabilir. Fakat bu parantezin içerisinde de ne yazık ki sadece Toptaş'a yer verilmiştir. Ünal, parantezi açan ve kapatan olarak sadakat uğruna kendi *Gölgesizler*'ini -ki Ümit Ünal filmin kendisinin bir yorumu olduğunu ve romanın pek çok yorumu açık bir yapıt olduğunu söylese de- ortaya koymaktan çekinmiştir. Filmin başında parantezi açarak izleyiciyi Hasan Ali Toptaş'ın hikâyesine kabul etmiş, ardından da parantezi kapatarak uğurlamakla yetinmiştir. *Gölgesizler*, hiç tartışmasız büyük bir roman ve böyle büyük bir roman, okurunda da bitirilmesinin ardından -ki kendi üstüne kapandığı için hiçbir zaman bitmez- en az kendisi kadar büyük bir iştah uyandırmaktadır. *Gölgesizler*, onu okuyanlarda "yeniden, derinlemesine bir yazı alanı açarak yazma isteği, olmadı kamera başına geçme isteği"ni uyandıran bir yapıttır. Lakin filmin, romanı sesli okumanın ötesine geçtiğini söylemek fazla doğru olmaz. Toptaş'ın bir an filmin

içinde, yaratıcının her şeyi yukardan izlediği pencerede görünmesi bu kez film hakkında, yukarıda değindiğim, romanın eski baskılarından birinin kapağının söylediklerine benzer bir şeyleri tekrarlıyor aslında: Hasan Ali Toptaş, tıpkı roman gibi bu filmin de her şeyini borçlu olduğu esas yaratıcı. O, orada bir yerde ve ona dair bizim yaptığımız her şey onun gölgesinde kalmaya mahkûm. Oysa ki Ümit Ünal penceredeki yerini bir yaratıcı olarak almış olsaydı, *Gölgesizler* bir film olarak da var olabilirdi. Şimdi elimizde harika bir metin ve onun seslendirilmiş/görselleştirilmiş halinden, bir tür canlandırmasından başka bir şey yok.

Son Niyetine

Eğer iyi bir film için iyi bir kitap gerçekten de yeterli olsaydı, muhtemelen tüm çizgi roman uyarlamaları birer başyapıt olurlardı. Gerek içerikleri gerekse görsel yapılarıyla birer başyapıt olan Alan Moore çizgi romanlarının sinema uyarlamalarına biraz göz atmak, tezimizi biraz daha güçlendirecektir. Birer film karesi gibi tasarlanmış kareleriyle yönetmenlerine sundukları muazzam çok katmanlı içeriğin yanı sıra bir de hazır storyboard'lar da armağan eden Moore eserlerinin hareket eden ve yürüyen kareler, kelimeler haline getirildiklerinde üstün başarılarını sinemada sürdürmediklerini görürüz. Bu bir tesadüf değildir. Çünkü Moore'un eserleri çizgi roman, daha doğrusu "graphic novel" türünün kendine has teknikleri, sorunları ile özgün içeriğini birleştirerek meydana getirilmiştir. *V for*

Vendetta, *Watchmen* ve 600 sayfaya ulaşan olağanüstü hacmiyle *From Hell* böylesi yapıtlardır. Onlar birer çizgi romandır. Onların asıllarına sadık kalarak sinemaya uyarlamak, aslında sadakatten bu nedenle bir ihanet olarak sonuçlanmaktadır. Alan Moore'un artık uyarlanacak herhangi bir çizgi romanının cast'ında adının geçmesini istememesinin nedeni de bu sonuçtur.

Yönetmenin yolu burada iki yöne çatallanır: biri metnin yazarının (baba figürünün) önemini kabulü, diğer ise, bir yazar (baba) olmadığını farz ederek, kendi babasını kendisinin yaratması; yani yazar mertebesine kendisini ataması... İlk sapak, aslında sapmalardan vazgeçmek, ikincisi ise sapmaları olabilecek en uç noktalara dek taşımaktır. Tüm derdi uyarlama fikri olan *Tersyüz* (Adaptation, 2002), metnin dertlerini içselleştirip kendinin kılan *Solaris* (Solyaris, 1972) ve dönem romanı/filmi fikrini de, kurgusalılık olgusunu da ele almak gibi cüretkar işlerin altından kalkan *Fransız Teğmenin Kadını* (The French Lieutenant's Woman, 1981) gibi başarılı cli-manen örneklerin ehemmiyeti ise, ilk önce az rastlanır olmalarından, ikinci olarak sapmanın sınırlarını korkusuzca zorlamalarından ve son olarak da etkilenme endişesini filmin içeriğine dahil edebilme gibi nadir bir beceriye sahip olan kalemlerin ürünü olmalarından gelir. Bizim içinse bu başarı ve becerileri yakalamak için çok zaman var gibi gözüküyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



YEŞİLÇAM'DA EDEBİYAT UYARLAMALARI

1919 YILINDA AHMET FEHİM TARAFINDAN ÇEKİLEN *MÜREBBİYE* FİLMİ BİLİNEN İLK TÜRK ROMAN UYARLAMASIDIR. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN AYNI İSİMLİ ESERİNDEN UYARLANAN FİLM, ASLINA SADIKTIR.

BARIŞ SAYDAM

Sinemada bilinen ilk edebiyat uyarlamaları George Méliés tarafından gerçekleştirilir. Méliés'in Jules Verne'in aynı isimli romanından uyarladığı *Aya Yolculuk (Le Voyage Dans la Lune, 1902)*, aynı zamanda bilimkurgu türünün de ilk örneği olarak kabul edilir. Bu filmden sonra Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe'su (1902)* ve Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahati (Le voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants, 1902)* gibi fantastik edebiyatın önemli yapıtlarını da sinemaya uyarlayan Méliés'den farklı olarak Avrupa kıtasında klâsikler daha çok rağbet görür. Özellikle Fransa'da ve İtalya'da sinemanın ilk dönemlerinde Honoré de Balzac,

Victor Hugo, Charles Dickens ve Alexandre Dumas gibi yazarların eserlerinden yapılan uyarlamalar ön plâna çıkar. 1920'li ve 30'lu yıllarda sinemaya olan ilginin artması ve genişleyen pazarın yeni ürün ihtiyacının baş göstermesi sinema-edebiyat ilişkisinin güçlenmesine olanak sağlar. Bu dönemde Hollywood'da önemli yazarlar artan ihtiyacı karşılamak için doğrudan film senaryosu yazmaya başlar. F. Scott Fitzgerald, William Faulkner ve John Steinback gibi deneyimli yazarların senaristlik yapmasıyla birlikte üretilen filmlerin de kalitesi yükselir.

Türkiye'deyse sinema üretimi 1948'de çıkarılan vergi indirimine¹ kadar oldukça

1 1 Temmuz 1948'de Belediye Gelirleri Kanunu'nda Eğlence Resmi'nde vergi indirimi yapılır. Bu

azdır.² Bu süre içerisinde daha çok kısa metrajlı belge filmleri çekilir. Üretilen az sayıda filmin ise yabancı tiyatro oyunu ve edebiyat eseri uyarlaması olduğu görülür. 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından çekilen *Mürebbiye* filmi bilinen ilk Türk roman uyarlamasıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isimli eserinden uyarlanan film, aslına sadık bir uyarlamadır. O dönemde herhangi bir senarist olmadığından, bu eserler beyazperdeye olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmış ve teatral oyunculuklarla desteklenerek, uyarlaması yapılan eserin de yanlış anlaşılmasına fırsat vermiştir. Yine bu dönemlerde tıpkı Hollywood'da olduğu gibi Türkiye'de de Nazım Hikmet ve Orhan Kemal gibi önemli edebiyatçılar sinemaya ilgi duymuş, ama bu yazarlarla yapılan işbirliği Yeşilçam'ın mevcut işleyişindeki problemler nedeniyle aynı etkiyi yapmamıştır.

Yeşilçam ve Uyarlama Mantığı

Vergi indirimden sonra 1950'lerde artan yapım şirketleriyle birlikte sinema üretimi de Türkiye'de yoğunluk kazanır. Üretim her sene bir önceki senenin rakamlarını katlayarak çoğalmakta, yeni yapımevleri, sinema salonları ve işletmeler hizmet vermekte, sinema alanında çalışan kişi sayısı artmak-

indirimle birlikte %75 olan vergiler %25'e indirilir. (Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, 1. Cilt, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994, s. 102)

2 1945 yılında sadece iki film üretilirken, 1947 yılında ise on iki film tamamlanabilir. (Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş", *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 9, s. 100)



tadır. Ortada bir endüstrinin varlığından söz edilemediği için ve amortisman uygulaması, bölge işletmeciliği ve yıldız sistemi gibi nedenlerden dolayı bu artış bir süre sonra üretilen filmlerin kısır döngü içine hapsolmasını beraberinde getirir. Türk sinemasının "altın yılları" olarak kabul edilen 1960'larda iki yüzleri geçen yerli film üretimi, ister istemez konu sıkıntısına da yol açar. Yönetmen Orhan Aksoy bu duruma dikkat çekerek, Yeşilçam'da yaşanan kısırlığı şöyle ifade eder: "Bugünkü düzen içinde, yerli filimler 250 tane çevrildikçe konular hep birbirine benzeyecek ve telifli hikâyeden alınan film sayısı asla üçü beşi geçmeyecektir. Dört yılda çevrilen filme 1.000 tane hikâye bulmak imkânsız."³

Yeşilçam'ın en hareketli zamanları olan 1960'larda Orhan Aksoy'un da net bir şekilde çizdiği tablo, yönetmenleri ve yapım-

3 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 3, s. 29



Nazım Hikmet film setinde.

çıları ister istemez edebiyat uyarlamalarına ve yabancı filmlerin Türkçe çevrimlerine yöneltilir. Reşat Nuri Güntekin, Kerime Nadir, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Halide Edip Adivar, Halit Ziya Uşaklıgil gibi edebiyatçıların eserleri birer birer beyazperdeye uyarlanırken, Türk sinemasına esas kaynak teşkil eden konular ise yabancı uyarlamalar ve yabancı filmlerin yeniden çevrimleridir. 1916'da Ahmet Fehim'in Molière'in *Zor Nikâh* oyunundan uyarladığı *Himmat Ağa'nın İzdivacı*, Muhsin Ertuğrul'un Selma Lagerlöf'ün *Bataklık Kızı* eserinden *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1935) ve Victor Fleming'ten *Şehvet Kurbanı* (1940) filmleriyle başlayan bu süreç, daha sonra hızla devam eder. Bernard Shaw'un *Pigmalyon* oyunundan *Sürtük* (Adolf Körner, 1942;

Ertem Eğilmez, 1965), Alexandre Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* kitabından *Kahpenin Kızı* (Kani Kıpçak, 1953) ve *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957), Bram Stoker'ın romanından *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953), H. G. Wells'ten *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (Ömer Lütfi Akad, 1956), André Gide'in *Pastoral Senfoni* eserinden *Sevdiğim Sendin* (Agah Hün, 1955), bir Külkedisi uyarlaması *Yavru Kuş* (Hulki Saner, 1961), O'Henry'den *Çifte Kumrular* (Metin Erksan, 1962), John Steinback'in *Fareler ve İnsanlar*'ından *İkimize Bir Dünya* (Nevzat Pesen, 1962), Dumas'ın *Monte Kristo Kontu*'ndan uyarlanan *Güneşe Giden Yol* (Halit Refiğ, 1965), *Üç Silahşörler*'den *Üç Korkusuz Arkadaş* (Halit Refiğ, 1966) ve *Korsikalı Kardeşler*'den *İsimsiz Kahraman-*

lar (Semih Evin, 1964), Mark Twain'den *Aysecik Fakir Prenses* (Ertem Göreç, 1963) ve Jules Verne'den *İki Sene Mektep Tatili* (Yılmaz Atadeniz, 1965) gibi belli başlı örneklerini saydığımız pek çok yapım, yabancı kaynaklardan Türk sinemasına uyarlanır. Bu uyarlamaların bir özelliği de, eserler uyarlanırken filmin hiçbir yerinde isimlerine rastlanmamasıdır. Uluslararası anlamda koruyucu bir telif düzeni henüz işlerlik kazanmadığı bir dönemde, Türkiye'de hem yabancı romanlar hem de filmler hiçbir kural ve düzen olmaksızın "yerli"leştirilmiştir.

Yabancı kitap uyarlamalarının yanı sıra bir başka önemli sorun da yabancı filmlerin çoğu zaman plân plân kopyalanarak yeniden çevrilmesidir. Örneğin ünlü Fransız yönetmen René Clair'in *Lâle Sokağı* (*Porte des Lilas*, 1957) filmini *Gariban* (1966) ismiyle birebir uyarlayan Aram Gülyüz, bu konuda yönetmenlerin tavrını da çarpıcı bir şekilde ortaya koyar: "Ben bu filmi (*Gariban*) plân plân aynen çekiyorum. Bunu da iftiharla ilân ediyorum. Başka prodüktörler, rejisörler aynı şeyi yaptıkları halde saklıyorlar. Bunda utanılacak ne var? Böyle şaheserleri kopya etmek bile bir şeref sayılır. Hiç 'La Joconde' tablosunu kopya eden ressam utanıyor mu? Hem bizden kimse telif ücreti, telif hakkı da istemiyor. Niçin saklayalım? Saklarsak ona hırsızlık derler, saklamazsak hiç olmazsa beğenmiş de örneğini çıkarmış derler."⁴ Gülyüz, açıklama-

4 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 3, s. 29

Ne yönetmenin kendi sinema dilini oluşturması ne senaristin özgün bir metin yazabilmesi ne de yapımcının uygun bir set ortamı hazırlayabilmesi için yeterli zamanı vardır. Hal böyle olunca Türk sinemasında uyarlamalar "uyarlama" mantığından çok kes-kopyala-yapıştır şeklinde kolaycı ve düzensiz bir mantık çerçevesinde beyazperdede kendine yer bulur.

ıyla Yeşilçam'ın artan talep nedeniyle ne yapacağını bilemez duruma gelmiş yapımcı ve yönetmenlerinin içine düştüğü çıkmaz da net bir biçimde ifade eder. Senarist Adnan Saner ise durumun vahametini şu sözlerle açıklar: "Bugün yılda 225 film yapılır. Bu filmlerin ancak 5 tanesi orijinal, yerli hikâyeye dayanır. O da filmin başından sonuna kadar değil..."⁵ Yapılan iki yüz küsur filmin bir kısmı yabancı edebiyat ve tiyatro uyarlamaları bir kısmı da yabancı film uyarlamalarıdır. 1965 yılının istatistiklerine bakıldığında, üretilen 206 filmin sadece on biri yerli eserlerden üretilmiştir.⁶

Yeşilçam'ın bu çarpık düzeni, 1970'lerin ortasından itibaren çözülmeye başlar. 1975 başlarında bilet fiyatlarında %50 oranında artış olurken, izleyici sayısı %45 dolayında

5 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 3, s. 29

6 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", *Yeni Sinema Dergisi*, Sayı 3, s. 29

azalmış ve salonlar kapanmaya başlamıştır.⁷ Yapımcılar televizyonla rekabet edemediklerinden yeniden seyircileri salonlara çekmek için çareyi ucuz seks komedilerinde aramış, bir süre bu şekilde salonlarını ayakta tutmuşlardır. Bu dönemde Türk sinemasının kendine ait bir dil oluşturmasında önemli katkıları olan kurucu yönetmenlerden Halit Refiğ, Metin Erksan ve Ömer Lütfi Akad televizyonda dizi ve filmler çekerken, pek çok yönetmen düzene boyun eğmiş, eğmeyenler ise kendi köşesine çekilmeyi tercih etmiştir.

Türk sinemasında ilk zamanlardan beri süregelen kalifiye eleman eksikliği, teknik yetersizlikler, zorlu çalışma şartları gibi nedenler sinemamızın bir endüstri haline gelememesine zemin hazırlar. Bunlara ek olarak, Yeşilçam'ın artarak devam eden yapım hacminin getirdiği sıkışıklık, bölge işletmeciliği ve yıldız sistemi nedeniyle yapımcı ve yönetmenlerin belli konularda ve oyuncularında ısrar etmesi sistemi daha da içinden çıkılmaz bir hale getirir. Ne yönetmenin kendi sinema dilini oluşturması ne senaristin özgün bir metin yazabilmesi ne de yapımcının uygun bir set ortamı hazırlayabilmesi için yeterli zamanı vardır. Hal böyle olunca Türk sinemasında uyarlamalar “uyarlama” mantığından çok

7 Aktaran: Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 45, Giovanni Scognamillo, “Turkey”, *International Film Guide 1976*, Peter Cowie (ed.), Londra: The Tantivy Press, 1975, s. 351

kes-kopyala-yapıştır şeklinde kolaycı ve düzensiz bir mantık çerçevesinde beyazperdede kendine yer bulur. Alexandre Dumas'ın hikâyeleri olay örgüsü ve dramatik çatışma unsurları değiştirilmeden, sadece karakter isimleri farklılaştırılarak Türkiye'ye adapte edilmeye çalışılır. H. G. Wells'in *Görünmeyen Adam*'ı ya da Bram Stoker'ın gotik kahramanı Drakula bir anda İstanbul'da ortaya çıkar. Bernard Shaw'un *Pigmalyon* oyunu masalsi bir aşk hikâyesinin merkezine oturtulur. William Shakespeare'in *Hırçın Kız*'ı *Erkek Fatma Evleniyor*'a (Abdurrahman Palay, 1963) dönüşür. Şüphesiz bu örnekler çoğaltılabilir ve çoğaltıldıkça bu işin cılcınının nasıl da çıkartıldığı daha da çarpıcı bir şekilde ortaya konabilir; ama burada esas mesele bu örneklerden çok, bu örneklerle aksi örneklerin üretilmemesinde...

Halit Refiğ'in diğer yönetmenlere nazaran görece daha usturuplu şekilde “yerli”leştirdiği eserleri, daha sonra yerli yazarlardan yaptığı uyarlamaları, Metin Erksan'ın uyarladığı eserlere yaklaşıırken Marksist tavrından vazgeçmeden kendi sinemasal anlayışını yedirdiği filmlerle Ömer Lütfi Akad'ın özellikle 1965'den, kendi dilini bulduktan sonra “auteur” kimliğini yansıttığı filmleri haricinde Yeşilçam'da ne yazık ki elle tutulur bir uyarlamaya rastlayamayız. Gerek Türk edebiyatının gerekse yabancı literatürün çok önemli eserleri beyazperdeye uyarlanmasına rağmen sonuç pek iç açıcı değildir.

CINEMARINE TÜRK filmleri HAFTASI

7gün / 7 yönetmen / 14 film

01
Ekim



• Yüksel AKSU

02
Ekim



• Selçuk AYDEMİR

03
Ekim



• Derviş ZAIM

04
Ekim



• Mehmet ASLANTUĞ

05
Ekim



• Aytaç AĞIRLAR

06
Ekim



• Ümit ÜNAL

07
Ekim



• Nezih ÜNEN



Gölgele ve Suretler



İncir Reçeli



Çalgı Çengi



Kaybedenler Klübü



Zefir



Kosmos



Bizim Büyük Çaresizliğimiz



Bir Zamanlar Anadoluda



Sinyora Enrica



Sonbahar



Kar Beyaz



Aşkın İkinci Yarı



Kavşak



Gişe Memuru



Yüksel AKSU
senarist / yönetmen
1 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Saat: 20.00 / Film Tanıtımı ve Söyleşi
"Efeköy Entelköy'e Karşı"
Saat: 21.30 / Özel Gösterim
"Dondurmam Gaymak"



Selçuk AYDEMİR
senarist / yönetmen
2 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Saat: 20.00 / Film Tanıtımı ve Söyleşi
"Çalgı Çengi 2"
Saat: 21.30 / Özel Gösterim
"Çalgı Çengi"



Murat CEMCİR
Ahmet KURAL
2 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Saat: 20.00 / Film Tanıtımı ve Söyleşi
"Çalgı Çengi 2"
Saat: 21.30 / Özel Gösterim
"Çalgı Çengi"



Derviş ZAIM
senarist / yönetmen
3 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Saat: 20.00 / Film Tanıtımı ve Söyleşi
Saat: 21.30 / Özel Gösterim
"Gölgele ve Suretler"



Mehmet ASLANTUĞ
senarist / yönetmen
4 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Aytaç AĞIRLAR
senarist / yönetmen
5 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Ümit ÜNAL
senarist / yönetmen
6 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



Nezih ÜNEN
senarist / yönetmen
7 Ekim 2011
Söyleşi ve Film Tanıtımı
Saat: 20.00



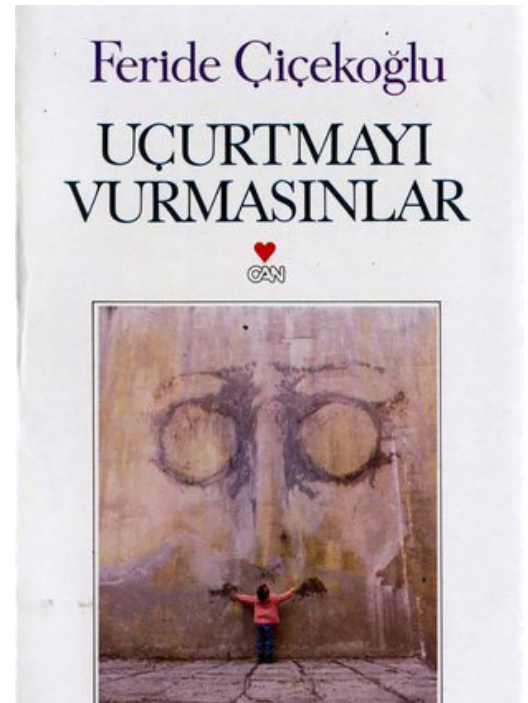
MEKTUBUN SİNEMAYA UYARLANMASI
ÜZERİNE BİR UYGULAMA

UÇURTMAYI VURMASINLAR

UÇURTMAYI VURMASINLAR ROMANI VE FİLMİ YAPISAL OLARAK FARKLI
OLSA DA ÇIKIŞ NOKTALARI AYNIDIR. HER İKİ ESER DE ÖZGÜRLÜĞÜ
ELİNDEN ALINMIŞ, MASUM BİR ÇOCUK OLAN BARIŞ'IN HAYATINDAN
KESİTLER SUNAR.

HANDE SEVER

Feride Çiçekoğlu'nun ilk romanı *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Yön Yayınları tarafından 1986 yılında piyasaya sürülmüştür. Roman dört yıl Ulucanlar cezaevinde hapis yatan Feride Çiçekoğlu'nun hapisanede tanıştığı Barış isimli bir çocuğun hayali mektuplarından oluşur. Çiçekoğlu romanını, doğumundan itibaren hapisanede bulunan masum bir çocuğun dramını kitlelere duyurabilmek amacıyla yazar. Ancak *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı bir dizi rastlantı sonucu 1989 yılında Tunç Başaran tarafından filme çekilmeseydi, Barış'ın sesi mütevazı bir kitabın



sayfaları arasında daha uzun bir süre okunup anlaşılmayı bekleyecekti. Feride Çiçekoğlu (1986), bu durumu romanın “İkinci Basım İçin Önsöz” başlıklı yazısında şöyle ifade eder: “Barış’la ilgili anıları kâğıda dökmeyi düşünmediğimden değil, kâğıda dökülü sözün okuma alışkanlığı olan sınırlı kişiye bile çoğu kez iletilemediğini sezmemden.” (s. 2) Çiçekoğlu’nun bu sezgisini doğrularcasına, *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi, romandan daha geniş bir kitleye Barış’ın sesini duyurabilmiştir. “Film, ‘gerçeklik izlenimi’nden dolayı izleyicinin algı gücünü romandan daha çok etkileyerek, kitleleri kendine çeker.” (Çetin, 1999, s. 105) Filmin bu başarısı Zeynep Çetin’in bu argümanı ile örtüşür. Çünkü belki yıllar sonra ilk basımı tükenecek olan roman Barış’ın sesinin beyazperdede yükselmesi ile Can Yayınları aracılığıyla yeni bir basım şansı kazanmıştır. Çiçekoğlu (1986), film daha geniş bir kitleye Barış’ı tanıtabildiği için romanın filme minnet duyduğunu *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanının “İkinci Basım İçin Önsöz” başlıklı kısmında ifade eder: “Bir çocuğun gözlerinden, duvarları kendi düşlerinde sorgulama olanağını daha fazla okura sunabilmek, filmin armağanı. Kitabın bu nedenle beyaz perdeye gönül borcu var.” (s. 2)

Uçurtmayı Vurmasınlar, cezaevinde bulunan bir adli mahkûmun beş yaşındaki oğlu Barış’ın, tutuklu olan annesi haricinde kimseyle ona bakamayacağı gerekçesiyle duvarlar ardında başlayan hayatından bahseder. Barış cezaevindeyken düşünce tutuklusu olarak hapiste bulunan İnci ile arkadaşlık kurar ve bu arkadaşlık İnci hapisneden çıktıktan sonra Barış’ın İnci’ye yazdığı mek-

tuplar aracılığıyla devam eder. *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı, tümüyle Barış’ın İnci’ye yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Roman da İnci ve Barış’ın nasıl tanıştıkları ve samimi olduklarına dair bir özgeçmiş veya giriş bulunmaz. Ama Feride Çiçekoğlu, romanın “Sunu” başlıklı ilk bölümünde kendi düşüncelerine ve Barış’la ilgili anılarına dair bir anlatı ile okuru romanın içeriğine hazırlar. Bu yazı romanın geçtiği kadın hapisanesi hakkında kafamızda bir profil oluşturmaktadır. Ancak romanın kalan kısmında romanın içeriğine dair bir tanıtım yazısı veyahut romandaki olaylara karşı yazarın bakış açısını işleyen bir yazı bulunmaz. Romanın tamamı Barış’ın İnci’ye yazdığı mektuplardan oluşmaktadır ve bu mektuplar sayesinde biz Barış’ın iç dünyası ile birebir muhatap oluruz. Ayrıca romanda Barış dışında bir anlatıcı mevcut olmadığı için kadınlar hapisanesinde kalan bir çocuğun duygularına, sorunlarına, düşlerine de ilk elden tanıklık ederiz. *Uçurtmayı Vurmasınlar*, belirtildiği gibi Barış’ın mektupları üzerine kuruludur; dolayısıyla romanda Barış’ın duygularına, rüyalarına, düşüncelerine genişçe yer verilir. Roman birbirini takip eden olaylardan meydana gelmiş bir olay örgüsünden yoksun olup Barış’ın hatırlayış sırasına göre ilerler.

Romanın mektuplardan oluşan yapısı, senaristin ve yönetmenin omzuna büyük yük bindirir. Çünkü sinema sanatında tamamen iç sestemden oluşan ve izleyiciyi etkili bir biçimde kendine çekebilene bir film yaratmak pek mümkün değildir. *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminin senaristin romanın yazarı ile aynı kişi olmasının sonucu romanın içeriğini

oluşturan Barış'ın yaşamı, romandaki kopuk aktarımın aksine başarı ile biraraya getirilebilmiş ve seyirciyi kendine çeken bir olay örgüsü yaratılabilmıştır. Özünde, *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı ve filmi yapısal olarak farklı olsa da çıkış noktaları aynıdır. Her iki eser de özgürlüğü elinden alınmış, masum bir çocuk olan Barış'ın hayatından kesitler sunar. Bu makalede, film ile romanı temel alarak, yazınsal bir anlatı formu olan roman ile görsel bir anlatı formu olan sinemanın farklılıklarını Zeynep Çetin'in tezini baz alarak inceleyeceğim ve yapılan değişikliklere rağmen *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminin romanın ana temasını korumakta nasıl başarılı olduğunu tartışacağım.

Romanla Film Arasındaki Farklar

Uçurtmayı Vurmasınlar romanının metin uzunluğu bir filme kolayca sığacak ölçütedir; ancak romanda seri olarak ilerleyen belirli bir olay örgüsü yoktur. Çünkü roman Barış'ın mektuplara döktüğü hatıraları, duyguları, rüyaları ve hayalleri üzerinden ilerler. Feride Çiçekoğlu filmin olay örgüsünü oluştururken senaryoyu Barış'ın rüyalarından arındırmış, Barış'ın aktardığı hatıraları birbirini takip edecek şekilde düzenlemiştir. Bu sayede filmde kullanılacak analepsislerin büyük çoğunluğu senaryoya geriye dönüşlerden ziyade o an yaşananlar olarak aktarılmıştır. Bu yeni kurgu ile film romanın aksine izleyici üzerinde dram, bekleyiş, yoğunlaşma ve çözülme etkilerini bırakan bir olay örgüsüne kavuşmuştur. Roman, İnci'nin cezaevinden ayrılmasının ardından Barış'ın İnci'nin ayrıldığı günü anlatan bir mektubu ile başlarken bu baş-

langıç filmin sonudur. Dolayısıyla filmde izleyici sona dair bir beklenti içine girerken romanda böyle bir durum yaşanmaz. Zira romanda olmuş bir olayın sonuçları üzerine anakarakterin yazdıklarını, kısacası İnci'nin yokluğunun Barış'ı nasıl etkilediğini okuruz.

Uçurtmayı Vurmasınlar filminde senarist, Barış'ın tarih sırasına göre dizilmiş mektuplarını temel alarak bir olay örgüsü yaratır ve Barış'ın romanda mektup vasıtasıyla İnci'ye anlattığı olayların tümünü izleyiciye aktarır. Dolayısı ile roman filme aktarılırken romanın olaylar eşliğinde okuyucuya aktarmak istediği cezaevi hayatına dair çarpıklıkların hepsi izleyiciye de aynen aktarılmış olur. Filme aktarılamayan tek olay, Barış'ın düzenli olarak İnci'ye mektup yazması ve dolayısı ile cevap beklemesidir. Çünkü filmin senaryosunda İnci, Barış'ın yanındadır ve kitapta Barış'ın İnci'ye mektuplarla aktardığı olayları, filmde İnci, Barış ile birlikte yaşar. Bunun sonucu Barış'ın İnci'ye duyduğu hasret ve bu özlemi dile getirmek için ona yazdığı mektuplar ortadan kalkar. Böylece romanın bel kemiğini oluşturan yapı da kaldırılmış olur. Bu durum filmin birebir aktarma olmadığını kanıtıdır. Romanın birebir aktarılamayışının temel sebebi mektupların, ana karakterin duygularının bir dışa vurumu olması ve sinema sanatında tamamen iç sesten oluşan ve izleyiciyi kendine çekebilen bir film yaratmanın pek mümkün olmamasıdır. Bu sorundan kurtulmak için Feride Çiçekoğlu yaratıcı bir çözüm bulmuş ve mektup aracılığıyla hapishanede olan olayları öğrenen İnci'yi olayları birebir yaşayan bir İnci'ye dönüştürmüştür.

Bu çözüm sayesinde romanın olaylarının aktarımında temel bir eksiltme olmamış ve kitabın konusu birebir aktarılabilmiş, ancak mektupların filme aktarılamayışı ile Barış'ın iç sesi susturulmuştur. Bunun bir sonucu olarak filmi izlerken masum bir çocuğun kelimeleri ile kadınlar hapisanesini tanımak yerine bir çocuğun kadınlar hapisanesinde yaşadıklarına tanık oluruz.

Romanda birçok soyut kavram işlenmiş, bu kavramlar aracılığıyla okuyucuya anatema aktarılmıştır. Bu kavramların başlıcası Barış'ın haksız yere elinden alınmış özgürlüğüdür. Soyut bir nosyonu sinemaya aktarmak güçtür; çünkü sinemanın anlatımının esasını “görsel algılama” oluşturur. Sinemanın görsel yapısı somut varlıkların aktarımını kolaylaştırırken “özgürlük” gibi soyut kavramların izleyicinin kafasında oluşmasını zorlaştırır. Sinemada soyut kavramların beyaz perdeye aktarılması durumunda, görüntü ile sözcüklerin üstünlüğü yer değiştirmiş olur. *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı esas olarak Barış'ın elinden alınmış özgürlüğünü ve İnci'ye duyduğu derin sevgiyi anlatır ki bunların ikisi de soyut, dolayısıyla sinemaya aktarılması güç kavramlardır. Ancak filmde Barış bize iç sesiyle duygularını hiç sunmasa da onun özgürlüğe olan hasretini ve İnci'ye duyduğu sevgiyi en az kitaptaki kadar hissederiz. Yönetmen, soyut kavramları aktarırken romancının tek sözcükle okuyucunun kafasına yerleştirebildiği bu kavramları aynı güçle verebilmek için birtakım görüntü düzenlemesine ihtiyaç duyar. Bu durumu *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminde açık bir biçimde inceleyebiliriz. Romanda Barış'ın özgürlüğüne

olan özlemini onun ağzından okuduğumuz için bu hasret, olaylar aracılığı ile okuyucuya sıkça aktarılmaz. Ancak filmde yönetmen dış sesle veya iç konuşma ile Barış'ın özgürlüğüne duyduğu özlemi aktarmaktansa, onun uçurtmaya karşı duyduğu sevgi ile bu durumu dramatize eder. Filmin açılışında İnci, Barış ile yaşadıklarını hatırlamaya başlar ve bu analepsisin başında Barış'ın gökyüzünde gördüğü uçurtmanın ne olduğunu bilmediğini öğreniriz. Bu durum izleyiciye Barış'ın tutuklu bir çocuk olduğu için yaşlıları gibi çocukluğunu yaşayamadığını aktarır. Zira doğumundan itibaren hapiste yaşayan bir çocuğun uçurtmanın ne olduğunu bilmesi beklenemez. Ancak izleyici böyle bir olasılığı tahmin edemez ve filmde bu durumu gördükten sonra Barış'ın haksız yere özgür olmayışına dair isyanını daha iyi anlar. Böylece yönetmen romanda Barış'ın özgür olmak ile ilgili ağzından dökülenleri izleyiciye “dış ses” kullanarak sunmaz. Ancak Barış'ın uçurtmaya karşı verdiği tepkiler ile onun özgürlüğüne olan hasretini etkili bir biçimde aktarır. Romanda Barış'ın ağzından birinci tekil bir anlatım bulunduğundan bu tepkiler bize Barış'ın kendi ifadeleri ile aktarılırken filmde sadece Barış'ın tepkilerine dayanarak onun neler hissettiğini anlayabiliriz. Böylece “özgürlük” gibi soyut bir kavram, filmde uçurtma ile metalaştırılır. Dolayısıyla roman, filme aktarılırken bu kavramın altı boş kalmamış, tam tersine sağlamlaştırılmış ve konudan sapma yaşanmamıştır. Romanda işlenen bir diğer kavram ise Barış'ın İnci'ye duyduğu derin sevgidir. Barış için babasının eksikliğini ve annesinin ona karşı olan özen-

sizliğini İnci'nin sevgisi telafi eder. Dolayısıyla İnci Barış'ın gözünde vazgeçilmezdir. Bu durum romanda Barış'ın İnci'ye yazdığı mektuplardaki sevgi ifadelerinden ve rüyalarında sürekli İnci'yi gördüğünü yazmasından kolayca anlaşılabilir. Filmde bu sevginin açık bir şekilde aktarılabilmesi için İnci'nin olay örgüsüne dâhil edilmesi isabetli olmuştur. Çünkü Barış'ın İnci'ye karşı olan tutkusu, filmde olay örgüsü dâhilinde Barış'ın İnci'ye karşı davranışları ve annesine bile göstermediği yakınlığı ile seyirciye sunulur.

Bakış Açısının Değişmesi

Roman ve film arasındaki bir başka ayrım bakış açılarıdır. Romandaki bakış açısı, yaşanan olayları İnci'ye yazdığı mektuplardan okuduğumuz anlatıcı olan Barış'a odaklıdır. Roman, Barış'ın İnci'ye olan mektuplarından oluştuğu için olaylar Barış'ın bilinci ve dili aracılığıyla aktarılır. Birinci tekil anlatım yönetmenle senaristin omzuna büyük bir yük bindirmiştir. Ancak bir yönetmen filmi daima aynı bakış açısı üzerinden çekmekle yükümlü değildir, kendisi çeşitli bakış açıları kullanabilir. Zeynep Çetin (1999), bu durumu şöyle açıklar: "Bununla birlikte aynı film içinde ve hatta aynı sekansta birinci kişiden ikinci kişiye ya da üçüncü kişiye geçilebilir. Bu izleyicinin önce bir karakter daha sonra diğer karakterle özdeşleşmesini mümkün kılar." (s. 94) *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi için de bu durum sözkonusudur. Çünkü filmin açılışında önce İnci'yi görürüz, ardından Barış ile arasındaki ilişkiyi tanımlayan iç sesi devreye girer ve İnci'nin Barış ile ilgili anılarını izlemeye başlarız. Filmdeki bu

analepsis, İnci'nin gördüklerine izleyicinin de tanık olmasını sağlar, bu da izleyicinin karakter ile özdeşleşmesini mümkün kılar. Ancak bu analepsis içerisinde kamera kimi zaman Barış'ın göz seviyesine iner ve bize Barış'ın gördüklerini aktarır. Bu kamera açısı bize Barış'ın bakış açısından hapishaneyi görme olanağı verir. Örneğin, Barış'ın kuşlara taş attığı sahnenin ardından koğuşun gardiyanı gelir ve Barış'ı içeri kilitler. Barış parmaklıklara yaklaşır ve gardiyanın gidişini izler. Gardiyanın merdivenleri çıktığı sahne de kamera çocuğun gördüklerini izleyiciye aktarır. Bunun sonucunda İnci'nin anılarını izlediğini sanan izleyici aniden olayları Barış'ın bakış açısından görmeye başlar ve çocuk ile özdeşleşir. Bir diğer örnek Barış'ın babasının ziyaret zamanı gelmesi ve onu alıp dışarıda gezdirip hapishaneye geri getirmesidir. Çünkü bu analepsis Barış'ın bir anısını aktarmaktadır ve filmde onu babasının kucağında dışarı çıkarken görebiliriz. Olayları onun gibi görür, Barış ile özdeşleşiriz. Çekimde kullanılan bu tip kamera açıları, bizim hem İnci ile hem de Barış ile özdeşleşmemizi sağlar. Romanın bakış açısı Barış'a odaklıdır; çünkü yaşanan olayları Barış'ın mektuplarından okuruz. Dolayısıyla romanda filmdeki gibi bir bakış açısı çeşitliliği yoktur. Ancak film, İnci'nin Barış ile ilgili hatıralarını aktaran analepsisi ile olayları İnci'nin tarafından yansıtırken çeşitli sinema teknikleri ile Barış ile de özdeşleşmemizi sağladığı için romanın bakış açısına da yer verir. Bu nedenle *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmindeki sinematografik anlatı, Feride Çiçekoğlu'nun romanının kendine has anla-

tısının özünü yansıtabilmiş ve ana temadan sapılmamıştır.

İki Farklı Zaman Algısı

Filmle roman arasındaki üçüncü ayırım, zaman konusundadır. Çünkü romanın zamanı Barış'ın o an mektup yazdırırken gördükleri ve geçmişten hatırladıkları arasında gidip gelir, dolayısıyla romanın zaman algısı devingendir. Romanda geçmiş zamanlı aktarılan olayları film "şimdiki zaman" biçimine sokarak seyirciye sunar. Bu durumu filmin açılışında İnci'nin Barış'ın hâlâ içinde bulunduğu cezaevini görebileceği bir tepeye oturup Barış ile ilgili anılarını hatırladığı sahnede görebiliriz. Çünkü İnci'nin anıları filmin sonuna kadar şimdiki zamanda işlenir. Ancak filmde İnci'nin hapisaneden çıktığı sahneden sonra İnci'nin anıları biter ve şimdiki zamana gelir. Çiçekoğlu, filmin senaryosunu yazarken filmde işlenen üç analepsis haricinde kalan analepsisleri şimdiki zamana çevirerek işlemiştir. Bunun sonucunda film, öykünün geçmişte olmuş bölümlerine sürekli geri dönerek öykü akışını yavaşlatmaktan kurtulmuştur. *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı düşünceye dayalıyken film, Barış'ın hapisanede geçen hayatını bize O'nun dış sesi, dolayısıyla duygu ve düşünceleri eşliğinde değil de hayata karşı verdiği tepkiler aracılığıyla sunduğu için düşüncenin pasifliğinden sıyrılıp vurguyu olayın kendisine verebilmeyi başarmıştır. Filmin vurguladığı olay romanın düşüncesinin bir ürünü olduğu için uyarlamada romanın düşüncelerinden herhangi birinin eksikliği hissedilmez ve tema aynen korunmuş olur.

Uçurtmayı Vurmasınlar, sadece anakarakterin yazdığı mektuplardan oluştuğu için anlatım formu olarak sinemaya aktarılması zor bir romandır. Sadece bir karakterin kafa sesinden oluşan, ayrıca izleyiciyi başarı ile kendine çekebilen bir film yaratmak pek mümkün değildir. Ancak Çiçekoğlu'nun hem romanın hem de senaryonun yazarı olması sonucu, mektuplar romanın ana temasından sapılmadan senaryolaştırılmıştır. Bu senaryolaştırma aşamasında, Barış'ın romana hâkim olan iç sesine yer verilmemesi, bunun yerine hapisaneden ayrıldıktan sonra yaşananları Barış'ın mektupları vasıtası ile öğrenen İnci'nin, olayları Barış ile birlikte yaşaması gibi anlatımda basat değişimler yapılmıştır. Ancak anlatıcının değişmesine rağmen filmde, romanda olduğu gibi bir çocuğun gözünden kadınlar hapisanesi başarı ile aktarılmıştır. *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi, romanda geçen olayların çoğunu izleyiciye sunmuş, romanın ruhunu başarı ile beyazperdeye aktararak geniş bir kitleye Barış'ın sesini duyurabilmiştir.

Kaynaklar

- Başaran, T. (Yönetmen). (1989). *Uçurtmayı vurmasınlar*. İstanbul: Magnum Film.
- Çetin, Z. (1999). Bir anlatı formu olan romanın sinemaya uyarlanması. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çiçekoğlu, F. (1986). *Uçurtmayı vurmasınlar*. İstanbul: Can Yayınları.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



YABANCILAR ASLINDA HIÇ YABANCI OLMAYANLAR

BATIYA NAZARAN GEÇ KALMIŞ BİR SANAYİLEŞME YAŞAYAN TÜRKİYE İLE-
TİŞİMSİZLİK, KİMLİK SORUNU, YABANCILAŞMA GİBİ PROBLEMLERLE GEÇ
TANIŞMIŞ, SİNEMADA MODERNİTENİN MEYDANA GETİRDİĞİ İÇTİMAİ DE-
ĞİŞİMLERİN İRDELENMESİ GEÇ OLMUŞTUR.

ONUR BALI

Yeni Türk Sineması'nın önde gelen auteur yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, kendi topraklarından uzakta yaşam sürmüş, bu süre içerisinde de düşünce dünyasına kattıkları ile damgasını vurmuş Fransız aydın Albert Camus'nün *Yabancı* adlı eserini 2001 yılında beyaz perdeye *Yazgı* adıyla uyarlar. Bu iki yapıt, birbirlerinden farklı zaman ve mekânlarda geçmelerine rağmen benzer temalar üzerinde dolaşmaktadır.

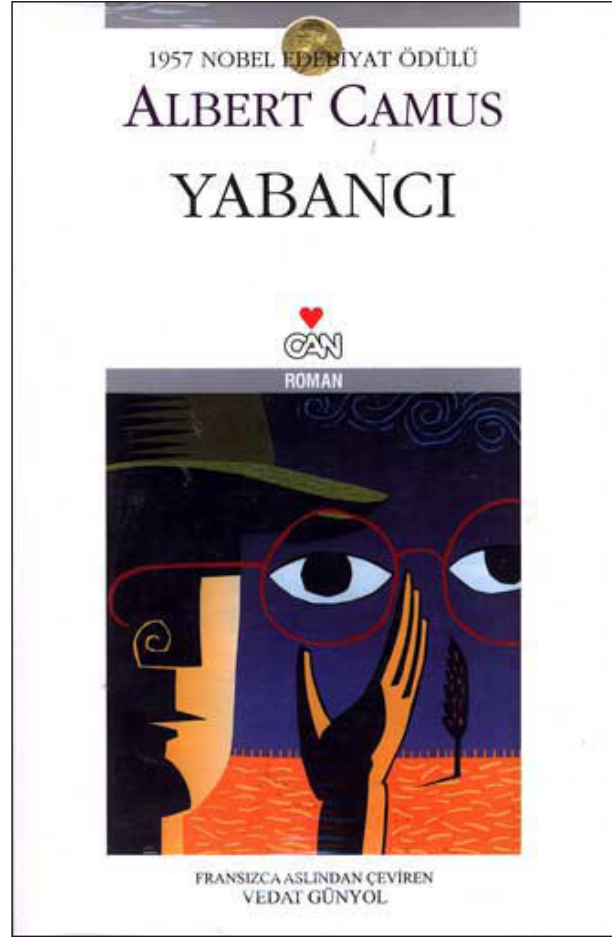
Camus'nün eseri 1942 yılında yayınlanır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin hisse-

dildiği bu yıllarda Fransa Nazi işgali altında varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Camus'nün savaşa herhangi bir anlam yükleyememesi, bu sebeple de çevresi ile arasına mesafe girmesi *Yabancı*'nin oluşmasında büyük rol oynar. Eserde mekân Camus'nün doğduğu yer olan Cezayir'dir. Cezayir, kırklı yıllarda henüz Fransa'dan kopmamış, bağımsızlığını kazanamamış, işgal sırasında Fransa tarafından direnç merkezi olarak kullanılmıştır. Camus de Cezayir'in savaşın merkezinde olmasını, "baş karakterini yaratırken büyük ölçüde Fransa'nın 1942'de Nazi işgali altındayken yaşadığı sosyal patolojiyi yansıtmak için

kullanır” (Daldal, 2002). *Yazgı* ise Zeki Demirkubuz’un özellikle *Suç ve Ceza*, *Yabancı* romanlarının etkisinde yönetmenliğini, yapımcılığını ve senaristliğini üstlendiği “Karanlık Üzerine Öyküler” üçlemesinin ilk filmidir. Film, çekim tarihi ile paralel bir zaman içerisinde geçer. Çoğu Batı ülkesine nazaran geç kalmış bir sanayileşme dönemi yaşayan Türkiye iletişimsizlik, kimlik sorunu, yabancılaşma gibi problemlerle daha geç tanışmış, sinema ve yazında bahsi geçen modernitenin meydana getirdiği içtimai değişimlerin irdelenmesi Batı’ya oranla daha geç olmuştur. *Yazgı* bu sorunları irdelemeye ve modern zamanların insanının profilini küresel kapitalizmin etkileri altındaki Türkiye’nin sosyal ve ekonomik şartları içerisinde çizmeye çalışır.

İki Yabancı

Demirkubuz da Camus de anlatmak istediklerini yarattıkları başkarakterin üzerinden vermek isterler. Camus’un kahramanı Meursault, Demirkubuz’unki Musa’dır. Musa ismi Meursault isminden bazı harfler atılarak oluşturulmuştur. Demirkubuz kahramanının ismiyle, henüz hikâyesini anlatmaya başlamadan uyarladığı romana saygı duruşunda bulunur. Ayrıca Musa’nın, herhangi bir metafizik inanç sistemi ile ilişkisi bulunmamasına rağmen bir peygamberin ismini taşıması da Demirkubuz’un yarattığı kayda değer bir çelişkidir. Meursault ile okuyucunun tanışması, Meursault annesini kaybettiği ve cenazesinde son



görevini yapmak için annesini yerleştirmiş olduğu huzurevine gittiği zaman gerçekleşir. Meursault’un annesini huzurevine yerleştirmesinin altında annesine bakabilecek kadar para kazanamaması ve annesi ile paylaşacak bir şeyinin kalmadığını düşünmesi yatar. Meursault annesinin ölümüne her insanın annesini kaybettiğinde vermesi beklenen tepkileri vermez, kayıtsız kalır ve annesinin bedenini son bir defa dahi görmek istemez. Ölüsünün başında beklerken ikram edilen kahveyi içmekten çekinmez; gözyaşı dökmez.



Annesini mezarına doğru götürürlerken onu rahatsız eden sadece güneş ve temel ihtiyaçlarını karşılayamamasıdır. Yazgı ise Musa ile annesinin geçirdikleri son geceden başlar hikâyeye. Meursault'un aksine Musa annesiyle birlikte yaşamaktadır ve Meursault'tan daha kayıtsız bir karakterdir. Nitekim film süresince öğrenemesek de varlığından çoğu zaman sıkıntı duyduğu annesini, Meursault'un yaptığı gibi huzuruna yerleştirmeyip yanında kalmasına izin vermesi de kayıtsız tavrının ve yazgının değiştirilemezliğine itaatin göstergesidir. Filmde Musa'nın annesini kaybetmesi ve ölümüne üzülmemesi romana oranla daha çok ön plâna çıktığından Demirkubuz tarafından annesinin canlı bedeni seyirci ile tanıştırmak istenir. Musa da

Musa suç işlemediği halde suçlu hisseder. Ona göre maskeleriyle yaşayan insanların suçsuz olması mümkün değildir. Musa çıkardığı maskesi ve dürüstlüğüyle toplumun haksız suçlamalarının doğurduğu sessizliği taşır.

Meursault gibi annesinin ölümüne herhangi bir tepki vermemiş, arka odada ölü yattığını bildiği halde sıradan bir günmüş gibi hayatına devam eder. Hatta Meursault gibi annesinin ölü bedeni ile aynı ortamda sütlü kahvesini içer; lakin Meursault'tan farklı olarak eylemi hazırlayan, kahveyi

yapan kendisidir. Demirkubuz'un kahveyi Musa'ya hazırlatması *Yabancı*'ya bir başka gönderme olmasının yanında, *Yabancı* ile *Yazgı* arasındaki yıl uçurumuna rağmen kişinin kendine yabancılaşmasıyla yalnızlığının, azalmak yerine gittikçe arttığına ve daha vahim bir hale büründüğüne işaret etmektedir.

Her iki kahraman da günlük hayatlarının tekdüzeliğini sekteye uğratabilecek yargılanma süreçlerinden önce işlerine kendilerini adayarak çalışır. Meursault, sıkı çalışmasının karşılığında patronu tarafından Paris'e gönderilip, terfi ettirilmesi önerildiğinde herhangi bir seçim yapmaktan acizdir. Onun için işinde yükselmenin, daha fazla para kazanmanın önemi yoktur. Toplumun büyük bir kesiminin taşıdığı bunun gibi fani kaygılara yabancılaşmıştır. Musa da Meursault gibi işinde daha başarılı olma gayeleri taşımasa da varoluş sıkıntısını oyalamak istercesine yoğun bir sorumluluk duygusu ile hareket eder. Demirkubuz sinemanın görsel ve işitsel avantajlarını kullanarak Musa'nın işe giderken kullandığı yolları yoğun bir kargaşa ve ses içerisinde gösterir; böylece seyircinin rahatsız olmasını sağlayarak film ile seyirci arasına mesafe koyarak, çarpık kentleşmenin, dolayısıyla modernleşmenin bireyin üzerindeki yıkıcı etkilerine dikkat çeker. Demirkubuz'un sinemanın anlatım avantajlarını kullandığı bir başka yer ise Musa'nın aynı şirkette çalıştığı Sinem ile sinemada

film izledikleri sahnedir. Yönetmen kamerayı oyuncuların filmi izledikleri sinema perdesine yerleştirerek seyirciye izlediklerinin de bir film olduğunu hatırlatıp seyirci ile film arasına mesafe koyar. Kuşkusuz bu seyircinin filmden uzaklaşmasına, bulunduğu yere yabancılaşmasına sebep olur.

Meursault'un suç işlemesine dolaylı olsa da sebep olan komşusu Raymond'dur. Aralarındaki arkadaşlık Raymond'un isteğiyle oluşmuştur. Meursault için Raymond ile arkadaş olmak herhangi bir seçimin sonucu değil, bir rastlantıdan ibarettir. Meursault'un birlikte yaşadığı çevre, aralarındaki ilişkiyi onaylamaz. Çünkü Raymond toplum tarafından ötekileştirilmiş bir karakterdir. Raymond'un arkadaşlık çabalarına Meursault'nın karşı çıkmaması toplumun değer yargılarının dikine giden bir tutumun göstergesidir. *Yazgı*'da Raymond'un yerini alan Necati karakteri de Musa'yı suça doğru yönlendirir. Fakat Musa bu suçu işlemez. Necati ve Raymond neredeyse bire bir çizilmiş karakterlerdir. Musa da Necati ile seçimsiz ve rastlantısal bir arkadaşlığa sahiptir. Musa'nın Necati ile arkadaşlıklarının toplumun değer yargılarına uymaması ve bu sebeple toplum tarafından onaylanmaması filme yansıtılmaz. Karakterin toplumdan nasıl ayrıştığını, daha doğru bir deyişle ayrıştırıldığını anlamaya sürecinde böyle önemli bir sahnenin es geçilmesi filmin eksiklerindedir. Musa ile Necati'nin arasında geçen konuşmalar



filmle roman arasındaki zaman farkının da altını çizer. Nitekim Necati Musa'ya metresi ile yaşadığı sorunlar hakkında mafyaya akıl danıştığını söylerken, Raymond ise Meursault'a aynı sorundan mütevellit külhanbeyine başvurduğunu söyler. Alternatif adalet mekanizması olarak varlık sürmüş külhanbeyliği zaman içerisinde yerini mafyaya bırakmıştır.

Yazgı ile *Yabancı* sinema ve romanın yapısal farklılıklarına rağmen aynı yapıdaki anlatıcıları kullanır. *Yabancı*'da birinci kişili anlatım mevcuttur; anlatıcı Meursault'tur. Meursault'un duygularına ve düşüncelerine ayrıntılı bir şekilde erişemeyiz. Meursault ne kadar istiyorsa o kadarını okuyucuya iletir; okuyucu ile arasında me-

safe yaratır. Filmde bu mesafe genelde koridorlara yerlesen, kahramanı gizlice takip eden sabit kamera ile sağlanır. Lakin çoğu sahnede de kamera Musa'nın gözü olur ve o ne kadar olayların içindeyse seyirci de o kadar olur. Yönetmenin seyirci ile film arasına mesafe koyduğu sahnelerden biri Musa ile karısının televizyon karşısına geçip oturdukları, kameranın televizyon olduğu sahnedir. Demirkubuz sinema sahnesinde yaptığının bir benzerini burada yaparak seyirci ile film arasına mesafe koymuş, filmin bütününe yayılan bir türlü sağlanamayan kolektivizm kavramına dikkat çekmiştir. Film boyunca karakterler birlikte herhangi bir eylem yapmaktan acizdir.

Meursault da Musa da kadınlarla olan ilişkilerinde seçim yapmaktan kaçınır. Birlikte oldukları kadınları sevip sevmedikleri üzerine düşünmezler. Çünkü sevginin ifade ettikleri, onlar için fiziksel ihtiyaçların giderilmesi ile sınırlıdır. Musa ve Meursault için evlenmek mühim bir mesele değildir. Karşı taraf evlenmek istiyorsa evlenilir ve hatta kişinin kim olduğunun önemi bile yoktur. Evlilik, toplumun en ciddi kurumlarından biri olarak kabul görmektedir. Evliliğin değersizleştirilmesiyle toplumun değer yargılarına yapılan bir hakarettir. Bu hakaret ve başkaldırı cezazız kalmaz. Meursault suç işlediğinden ötürü Marie ile evlenme fırsatı bulamazken, Demirkubuz Musa'yı evlendirerek esinlendiği romanı başka boyutlara taşır. Sinem'in Musa'nın

vurdumduymazlığını ve tepkisizliğini sorguladığı sahne Musa ile Meursault arasındaki farka da işaret eder. Nitekim Musa kendisi için hiçbir şeyin fark etmediğini gerektiğinde söyleyebilecek kadar bunun farkındadır. Meursault ise hayatını sorguladığı ve aydınlanma yaşadığı hapisanede idamı beklemeye koyulduğu zamana kadar bunu fark etmez.

Suç ve Ceza Arasında

Yazgi'da olup, *Yabancı*'da olmayan önemli unsurlardan biri, patron-çalışan ilişkisidir. Musa'nın patronunun, Sinem ile yakın bir ilişkisi vardır. Bu ilişki Sinem Musa ile evlenmeden önce başlamıştır. Sinem'in Musa'yı seçmesindeki en büyük etmen patron ile ilişkisinden dolayı çaresiz ve aldatılmış hissetmesidir. Musa onun için güvenli bir limandır. Sinem seçimini kendi isteği doğrultusunda değil, çaresi olmadığı için yapar. Romandaki Marie ise Meursault ile beraber olmayı kendisi seçer. Sinem'in seçim şansının olmamasının filme eklenmesi Demirkubuz'un belirttiği gibi "imtiyazlılara duyduğu öfkeyi" vurgulamak istemesinden kaynaklanır. Patron, Musa'nın karısıyla birlikte olmak konusunda kendini rahat hissetmekte, çalışanının karısına da sahip olabileceğini düşünmektedir. Musa ise karısının patronu ile ilişkisini fark ettiği halde, hiçbir şey olmamış gibi davranmaya devam eder. Çünkü ona göre fark eden bir şey yoktur.

Musa komşusu için kavgaya girse, hatta karşı tarafın arkasından silah ile ateş açsa bile onları vuramaz. Roman ile filmin ayrışması da burada başlar. Demirkubuz bir söyleşi sırasında bunu yapma nedenlerini "romanın ikinci kısmını didaktik bulması" ve "annesinin ölümüne üzülmemesini daha ön plânda tutmak istemesi" olarak sıralar (Karaca, 2001). (Demirkubuz ikinci sebebe istinaden Musa'nın annesinin ölümüne üzülmemesini abartır ve duygularını sevinc duymasına kadar vardırı). Meursault ise rahatsız edici güneşin etkisinde adamlardan birini açtığı ateş ile öldürür. Cinayeti işlediği sahildeki güneşten ve yarattığı boğucu ortamdan rahatsız olmuştur. Bu durum, annesini gömüleceği yere götürürken temel ihtiyaçlarını karşılayamamasından dolayı rahatsız olması ve annesinin mezarının başında hiç vakit geçirmeden bir an önce kaçması ile benzerlik içerir. Hastabakıcı kadının Meursault'a mezarlığa giderken söyledikleri de benzerliği vurgular: "İnsan yavaş gitse güneş çarpar. Hızlı gitse kan ter içinde kalır. Sonra kilisede soğuk alır, şifayı bulur" (Camus, 2005, s. 23). Meursault mezarlığa giderken yavaş gitmiş ve güneş çarpmıştır. Sahilde vurmayı plânlamadığı adamın üstüne doğru giderken kan ter içinde kalmıştır. Soğuk almış ve şifayı bulmuş; yani suç işlemiştir. Bu benzerlik ile vurgulanmak istenen Meursault'un suç işlemek için toplumun ahlâk ve suç anlayışına göre herhangi bir geçerli sebebi bulunmamasıdır. Musa da

suç işlememesine rağmen kendi rahatını bozdukları ve bireysel olarak rahatsız olmasına sebebiyet verdikleri için patronunun çocuklarını öldürmeyi aklından geçirir. Bir bakıma Meursault gibi suç işlemek için kişisel bir rahatsızlıktan başka bir sebebi yoktur. Musa ve Meursault, toplumun ısrarla onlardan beklediği kendi yazgılarından başka yazgıları da davranışa geçmeden önce düşünmeyi yerine getirmemişlerdir. Oysa etraf kendi çıkarlarına göre hareket eden ve başkalarını sözde düşünen insanlarla doludur. Lakin bunlar toplum tarafından suçlu olarak yaftalanmamakta ve yargılanmamaktadırlar. Meursault ve Musa'nın adalet mekanizmasında suçlu durumuna düşmelerinin nedeni işledikleri iddia edilen suçlar değil, toplumun onlardan beklediği davranışları sergileyememeleriyle ilintilidir.

Kendi çıkarlarına göre hareket eden ama bundan dolayı yargılanmayan insanlardan biri de Musa'nın patronudur. Patron, Musa'nın sessiz bir insan olmasının verdiği avantajı kullanarak ailesini öldürme suçunu ona yükler. Daha sonra ceza almamak için Sinem'i istediği gibi konuşturmaya zorlar. *Yabancı*'da ise mahkemede Meursault lehine tanıklık edecek kişilere herhangi bir baskı uygulanmaz. Meursault'un karşısında olan toplumun değer yargılarını temsil eden adaletken, Musa'nın davasında karşısındaki patronudur. Yönetmenin bunu tercih etmesinin altında Türkiye'deki yargı

sisteminin imtiyaz sahiplerinin lehinde ve çıkarları doğrultusunda işlediğini belirtme kaygısı yatar. Kuşkusuz davada Musa'nın konuşmaması, toplumun ona yüklediği suçları taşıyan sessizliğini bozmaması onu kendi değer yargılarına göre hareket etmedi diye cezalandırmak isteyenlerin işini kolaylaştırmış, davada katalizatör misyonunu üstlenmiştir. Kendini imtiyaz sahibi olarak gören ve suçsuz bir insanı ipe götürebilecek kadar kirlenmiş bir patronun, vicdanına yenilip kendini öldürmesi ise karakterin cezalandırılması, Meursault'un da varlığından yakındığı kendini ayrıcalıklı görenlerden, onu ve Musa'yı ötekileştirenlerden alınmış bir intikamı temsil eder.

Musa'nın mahkemesi film içerisinde gösterilmeyen, eksiltelen sahnelerdendir. Bunun sebebi, Demirkubuz'un herhangi bir suç işlememiş, sadece başkalarının suçlarını üzerinde taşıyan Musa'yı bir de seyircinin yargılamasına izin vermek istememesi olabilir. Musa patronunun intihar mektubu ile özgürlüğüne kavuşmuş ama buna sevinmemiştir bile. Çünkü Musa suç işlememiş halde suçlu hisseder. Ona göre günümüzde maskeleriyle yaşayan insanların suçsuz olması mümkün değildir. Musa çıkardığı maskesi ve dürüstlüğü ile toplumun haksız suçlamalarının doğurduğu sessizliği taşır. Musa'yı hapisaneyeye düşmeden önceki yargı sürecinde sorgulayan ve suallerine beklediğinden farklı cevaplar alan savcının basit bir farklılığı ötekileştirme mantığı ile

onu benzettiği kişi, gençliğinde okuduğu bir kitabın karakteri olan Meursault'tur. Meursault dava süreci içerisinde ve öncesinde Musa'ya oranla daha bilinçsiz, kendini anlamamış bir karakter profili sergiler. Nitekim Musa sorgu esnasında üç kişiyi öldürmekten mi yoksa annesinin ölümüne üzülmediğinden, hatta sevindiğinden mi yargılandığını bilemediğine dikkat çeker. Meursault ise Musa'nın aksine böyle bir görüş belirtmez. Aynı düşünceyi belirten avukatıdır.

Kitabın sonunda annesini hatırlayan Meursault gibi Musa'nın da aklına filmin sonunda annesi gelir. Annesinin hayata yeniden başlamasından etkilenerek varoluşsal mutluluğunun farkına varan Meursault gibi Musa karakterinin de annesini düşününce içi hareketlenir. Lakin bu hareketlenme kısa bir süre sonra içinin bomboş olduğunu fark etmesiyle son bulur. Camus'den daha nihilist bir karakter yaratan Demirkubuz'un, Meursault eğer *Yazgı*'nın geçtiği zamanda ve toplum koşullarında ortaya çıksaydı nasıl bir karakter olurdu sorusuna cevap vermeye çalıştığı aşikârdır.

Meursault'un hayatın anlamsızlığının içindeki yaşama arzusunun ayyuka çıktığı anın onu anlamayan, anlamayacak insanların ona uyguladıkları ceza süresi ile birleşmesi ironiktir. Meursault varoluş sıkıntısı içerisinde birisini öldürmüştü ama birisini öldürdüğünden değil de toplumun norm-

larına karşı geldiğinden, başkalarının onun için/adına kabullendiği yazgıyı hiçe saydığından idama mahkûm edilir. Kuşkusuz geleneğin devam etmesi için Meursault ve Musa gibi yabancılar -aslında hiç de yabancı olmayanlar- asılmaya devam edilecektir. İnsan olmanın yükünü sırtında hisseden Musa, insan ruhunun annesinin ölümüne sevinecek ve karısının aldatmasına ses çıkarmayacak kadar boş olup olmadığını sorgulayarak, kendisini yabancı diye nitelendiren toplumun değer yargılarının ikiye bölünmüş olma ihtimaline dikkat çeker. Çünkü Musa'yı ve Meursault'u yargılamaya hazır insanlar ruhları dolu, topluma uyumlu gibi davransalar da aslında bu tutumları özlerinden ırak, başkaldırmadan ayrıcalıklı olmak istemelerinden kaynaklanır. Bu durumda yabancı diye yaftalananların, yaftalayanlardan ne gibi bir farkı olduğu düşündürücüdür.

Kaynakça

- Camus, A. (2005). *Yabancı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Daldal, A. (2002). Zeki Demirkubuz'un *Yazgı*'sı. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 12.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Film]. Mavi Film.
- Karaca, N.B. (2001). İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor. *Aktüel*, 17-23 Kasım.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



SAATLER VE MRS. DALLOWAY: VIRGINIA'NIN META-KURGU DÜNYASI VE ADAPTE EDİLEBİLİRLİĞİ

CUNNINGHAM'IN VIRGINIA WOOLF VE MRS. DALLOWAY'I UYARLADIĞI ROMANINI STEPHEN DALDRY'NİN 2002'DE BEYAZ PERDEYE AKTARMASIYLA ADAPTASYON VE KURGU KATMANLARI METİNLERARASI ŞÖLENE DÖNÜŞÜR.

RÜMEYSA ÖZCAN

“İnsan her zaman kağıda dökemediğinden daha iyi bir kitap taşır kafasında”¹

Michael Cunningham'a 1999'da en iyi kurgu dalında Pulitzer ve Pen/Faulkner ödüllerini kazandıran *Saatler*, Virginia Woolf ve romanı *Mrs. Dalloway* üzerinden bir kadının bir gününe dair zaman-mekân ilişkisi bakımından metinlerarasılık, kurgu içine ve dışına dair yeni bir bilinç akışı örneği sunar. Cunningham'ın Virginia Woolf ve *Mrs. Dalloway*'i uyarladığı romanını Stephen Daldry'nin 2002'de beyaz perdeye aktar-

masıyla adaptasyon ve kurgu katmanları metinlerarası şölene dönüşür. Hikâye *Mrs. Dalloway*'in üç farklı zaman ve hayattan kadının dünyasına nasıl yansıdığını anlatırken yazar Virginia Woolf'un bizatihi kendi hayatı bu kadınlardan biri oluyor. *Saatler*, yazarının *Mrs Dalloway*'i, kurgu karakterlerini ve intiharını yazma sürecini yansıtırken üç gölge kadın üzerinden girift bir kurgu-kader anlatısı sunuyor.

Modernist romanının önde gelen temsilcilerinden Woolf'un *Mrs. Dalloway*'inde kurgu, lineer bir zaman-mekân anlayışından ziyade dış dünyayı olumsuzlayarak, insan bilincini sürekli inşa eden iç gerçekliğini sonsuz ve helezonik bir zaman algısıyla monumental kurguya, bir bilinç akışı deneşmesine dönüştürür. Gerçekliğin bu dairevi zaman-mekân kurgu-dışılığında zayıflaması

1 “One always has a better book in one's mind than one can manage to get into paper”
Cunningham, Michael. *The Hours*. Picador USA. New York: 2002. 69.



ve *an*larda erimesi bilinç akışı yönteminin bu kurgu türünde belirmesine de müsa-ittir. “Gerçekçiliğe özgü ayrıntı, görevi endişeyi [angst] çağırarak olan kabusvari bir dünyanın, hayaletsi bir gerçek-dışılığın ifadesidir... Bilinç akışının bizzat kendisi *reality*yi sunan bir vasıta olduğu için elbette yoğun olacaktır.”² *Mrs. Dalloway*’in yoğun ve iç içe geçmiş zaman ve mekân vurgusu bu kurgu dışılığı daha da vurgular. Saat zamanı ve psikolojik zaman *Mrs. Dalloway*’de en belirleyici ayrıdır. Saat zamanı, zamanın gerçek yapısını bozar ve “saat zamanı” (*temps*) ile “psikolojik

zaman” (*durée*) arasını ayırmaya ihtiyaç duyarız (Bergson). “Belirli bir zamanda olan hadiseleri konuştuğumuzda zamanları sanki mekânlar gibi düşünürüz. Zamanı “mekânsallaştırırız”. Bir sinema filmi ise tam manası ile işte bunu yapar: Selüoit üzerinde mekansal olarak birbirine bitişik kareler olarak belirir. Saat de aynı şekilde Woolf’un yaptığı gibi zamanı “ufalayarak ve dilimleyerek” on iki saat dilimini fiziksel olarak belirgin bölümlere ayırır.”³ *Mrs. Dalloway*’de Virginia kendi psikolojik saat *medium*’u üzerinden bilinç akışının bir uyarlamasını yansıtır. Aynı şekilde Michael Cunningham, bu tekniği ileri düzeyde us-

2 Lukacs, Georg. “The Ideology of Modernism”, *The Meaning of Contemporary Realism*. çev. E. Bone, Merlin Press, 1963.

3 Whitworth, Michael. *Authors in Context Virginia Woolf*. Oxford University Press, 2005, 121.

talıkla kullanarak, psikolojik saat dilimleri arasında geçişler yapar ve yazarıyla eserini de buna dahil eder. Birbirine geçişlere bir perde daha katan Stephen Daldry ise edebi düzeydeki ikili (*double*) kurgu plânını sinemaya aktarmasıyla adaptasyonun metinlerarası doğasına ve tür'üne üçüncü kez vurgu yapar. Virginia, bir Woolf olarak *Mrs. Dalloway*'de kendini adapte edebilmiş midir? Bir kadın olarak Virginia kendini hayat perdesine uyarlamayı başarmış mıdır? Bunların ötesinde Michael Cunningham'ın *Saatler*'i meta-kurgu bakımından yazar ve kitabı olarak Virginia Woolf'u, monumental ve dairevi bir zaman dışılıkla kadın-hayat-ölüm üçgenini romanında nasıl uyarlamıştır? Sinema perdesindeki adaptasyonu bu kurgusalılıklara nasıl bir boyut katmıştır?

Bayan Dalloway Çiçekleri Kendisinin Alabileceğini Söyledi

Mrs. Dalloway'de Clarissa Dalloway akşam parti verecektir ve sabah çiçek almak için evden çıkar. Hikâye bir kadının bir gününü anlatır. *Saatler* ise yirminci yüzyılın sonlarında New York'ta yaşayan Clarissa Vaughen'in hikâyesi olacaktır; yakın dostu Richard için bir parti vermek ister, zira Richard bir yazardır ve akşam önemli bir ödül alacaktır. Aynı zamanda bir AIDS hastası olarak Richard ölüm karanlığında bir nevi bitkisel olan hayatını devam ettirmeye çalışır, bunu Clarissa için yapar. "Hâlâ bu geliş güzel aşk Clarissa'ya tümüyle ciddiyet hissi verir, sanki dünyadaki her şey engin,

esrarengiz bir niyetin parçasıymış ve dünyadaki her şeyin kendi gizli bir ismi varmış gibi; sözle söylenemeyip şeylerin kendisinin tümüyle bir bakışı ve hissedışı olan bir isim. Bu kati, değişmeyen büyüğü kendisinin ruhu olarak düşünür ([ruh] huzursuz edici, hassas bir kelime, ama başka nasıl söyleyebilir ki?) beden ölümünde hayatta kalacak olan muhtemelen bu parçadır"⁴.

Kitapta iç sesler sürekli dış seslerin önüne geçer. Tüm duygu ve his durumları Woolf'taki edebilik zirvesinde devam eder. "Evet, Clarissa, kitaptaki kadın, efsanevi bir yazarın en çok beklenen romanının konusu, ama kitap başarısız oldu, değil mi?"⁵ Bu iç ses, romandaki Clarrisa'nın hem Richard'ın yazdığı romandaki kadın karakterinin hem de Woolf'un Clarissa'sının bir ikinci şahsiyeti, yansımasıdır. Kitapta Clarissa çiçekleri aldığı sırada dışarıda bir film çekilmektedir. Çekim esnasında ünlü kişinin kim olduğunu görmeye çalışır Clarissa Vaughen. Bu kişi Meryl Streep midir,

4 "Still, this indiscriminate love feels entirely serious to her, as if everything in the world is part of vast, inscrutable intention and everthing in the world has its own secret name, a name that cannot be conveyed in language but simply the sight and feel of the thing itself. This determined, abiding fascination is what she thinks of as her soul (an embarrassing, sentimental word, but what else to call it?); the part that might conceivably survive the death of the body." 12.
5 Yes, she is the woman in the book, a subject of a much-anticipated novel by an almost legendary writer, but the book failed, didn't it?" 16.

yoksa Vanessa Redgrave mi?⁶ “Gerçekte” de Stephen Daldry’nin *Saatler* filminde Clarissa karakterini Meryl Streep oynar. 1997 yapımlı *Mrs. Dalloway*’in adaptasyon filminde ise Clarissa’yı Vanessa Redgrave oynar. Michael Cunningham kitabında her fırsatta metinlerin arasında -geçmişte ve gelecekte ustalıkla dolaşır. “Clarissa diğerleri gibi ünlü kişilere yaltaklık etmiyor, ama ünün aurasına çekilmekten kendini alıkoymuyordu -ve ünden ziyade- fragmandaki bir film yıldızının varlığında imlenmiş asıl ölümsüzlük hissine çekiliyordu.”⁷

Mrs. Dalloway’de Richard, Clarissa’nın kocasıdır ve sonsuza dek mutlu yaşarlar. Septimus karakteri ise savaştan yeni

6 “I think it’s the movie people?” “Probably. They’ve been filming out there all morning.” “Do you know what it is?” “No” she says, and she turns away from the window with a certain elderly rectitude, holding her armful of flowers just as the ghost of her earlier self, a hundred years ago, would have turned from the rattle and creak of a carriage passing by, full of perfectly dressed picnickers from a distant city. Clarissa remains, looking out at the welter of trucks and trailers. Suddenly the door to one of the trailers opens and a famous head emerges. It is a woman’s head, quite a distance away, seen in profile, like the head on a coin, and while Clarissa cannot immediately identify her (Meryl Streep? Vanessa Redgrave?) she knows without question that the woman is a movie star.” 27

7 “She is not given to fawning over celebrities, no more than most people, but can’t help being drawn to the aura of fame – and more than fame – implied by the presence of a movie star in a trailer.” 50.

dönmüş hasta bir askerdir ve intihar eder. *Saatler*’de ise Richard, Clarissa’nın gençlik aşkı ve ebedi arkadaşı olmuştur. Ödül almak üzere olan, AIDS’e yakalanmış bir roman yazarıdır. Clarissa’ya “Mrs. Dalloway” diye seslenir. Son romanında da Clarissa’yı yazmıştır. Clarissa akşam onun onuruna verdiği partiye gelmesi için ikna etmeye çalışır. Bir Virginia karakteri olan Richard’ın saat algısı yerini sonsuz zaman algısına bırakacaktır. Richard, Septimus’un *Mrs. Dalloway*’de yaptığını şimdi *Saatler*’de yapmaya hazırlanıyordu:

— Mrs.Dalloway her zaman parti verirdi, sessizliğini örtmek için.

— Partiye geliyorsun?

— Sanırım yalnızca seni mutlu etmek için hayatta kalıyorum.

— İnsanlar bunu yapıyor; birbirleri için hayatta kalıyorlar⁸

...

— Parti ve tören bu gece olacak. Yani gelecek zamanda.

— Anlıyorum, bir bakıma anlıyorum. Zamanın içinden düşmüş gibi hissediyorum. Ama işte görüyorsun, gelecek olana gitmiş gibiyim sanki. Henüz gerçekleşmemiş olan partiyi çok net hatırlıyorum. Ödül törenini tümüyle hatırlıyorum.⁹

8 Stephen Daldry. *The Hours*. 2002.

9 “- I seem to have fallen out of the time. -The party and the ceremony are to night. In the Future. – I understand, in a way I understand. But



Kaçınılmaz olan, Clarissa'nın önceden hissettiği huzursuzluk, bir ölüm ağırlığında gelecektir. "Clarissa bir nefes aldı ve yeniden aldı. Şaşırtıcı bir şekilde sakindi –kendini zor bir sahnede oynuyormuş gibi hissetti– fakat aynı zamanda sanki zaten yaşanmış bir şeye şahit oluyormuş gibi kendini kendinden, odadan uzaklaştırılıyormuş gibi hissetti. Hafıza gibi bir histi. Sanki kendi içinde bir şey, bir sesin içinde bir şey ama bir ses değil, tümüyle kalbinin atmasından ayırt edilemeyecek içsel bir bilişle şöyle dedi, *Bir keresinden Richard'ı yerden bes kat yukarda pencere*

you see, I seem to have gone into the future, too. I have a distinct recollection of the party that hasn't happened yet. I remembered the award ceremony perfectly.

Saatler, yazarının Mrs Dalloway'i, kurgu karakterlerini ve intiharını yazma sürecini yansıtırken üç gölge kadın üzerinden girift bir kurgu-kader anlatısı sunuyor.

kenarında otururken buldum."¹⁰ Cunningham, karakterini zor bir sahneyi oynayacağına farkına vardiıyor, aynı zamanda bir diğer meta-kurguyu, Clarissa'nın başka bir hikâyede yaşadığını déjà vu olarak inceliklerle veriyor. *Mrs. Dalloway*'de Septimus aynı şekilde kendini pencereden atar. Clarissa Vaughen, bir kurgu hafızasıyla iki anlatı arasındaki bağı edebi şekilde hisseder.

Mrs.Dalloway'de doktor Bradshaw Clarissa Dalloway'in partisinde Septimus'un kendini nasıl pencereden attığını anlatır. Neden Bradshaw Clarissa'nın partisinde bir ölümden bahsediyordur? Gizlice Bradshaw gibi adamların Septimus'u ölümüne sürüklediğini düşünür. "Bir keresinde Serpentine'e deniz kabuğu fırlatmıştım.

10 "Clarissa draws a breath, and another. She is surprisingly calm – she can feel herself acting well in a difficult situation – but at the same time is removed from herself, from the room, as if she is witnessing something that's already happened. It feels like a memory. Something within her, something like a voice but not a voice, an iner knowledge all but indistinguishable from the pump of her heart, says, *Once I found Richard sitting on a window ledge five stories above the ground.*" 197.

Ama Septimus kendi hayatını fırlatıp attı. Neden yaptı bunu?”¹¹ Sonra eski günleri düşündüğünü hatırlar, yaşlandığını fark eder. Ama Septimus hep genç kalacaktır, günlük hayatın yalanlarından, sahtekârlıklarından ve dedikodularından uzak... Anne ve baba sonuna kadar yaşanması gereken bir hayata bırakmıştır bizi... Bu yolu huzur içinde yürümeliyizdir. “Bazen yoluma devam edemeyecekmişim gibi berbat bir korku hissediyorum kalbimde, yavaşça canlanan bir kuş gibi ona sığınırken orada oturup sakince *Times*’ı okuyan Richard olmadan herhalde mahvolurdum.”¹² diye düşünüp partiye geri döner Clarissa. O anda ölümün bütün ağırlığını düşünüp, yaşamıştır. Ama kurgusunu yazan onu ölümden azad etmiştir. Clarissa şimdi hayata yeniden döner.

Aynı şekilde şimdi, *Saatler*’de, Richard’ın gidişinin dehşetine şahit olan Clarissa, Richard’ın annesi Laura’nın (*Saatler*’deki diğer kadın kahraman) hayat kurgusunu dinledikten sonra, Sally’e, hayata geri döner. Clarissa’ya mutluluk ve hayat biçilmiştir.

Şair ölecektir, hayalperest! (The poet will die, The Visionary!)

Saatler’in diğer karakteri 1923 tarihinde Richmond’dan Bayan Virginia Woolf’tur. Virginia kitabını yazmaya hazırlanmaktadır. “Rüyasında bir park ve yeni kitabı için bir

satır gördü –neydi o? Çiçekler; çiçeklerle ilgili bir şeydi. Ya da parkla ilgili bir şey miydi? Biri şarkı mı söylüyordu? Hayır, satır uçup gitti, ama bu hiç de önemli değildi çünkü geride kalan his duruyordu. Biliyordu ki yerinden kalkıp yazabilirdi... Cama yansıyan hareketlerinin farkındaydı ama kendisine bakmaya izin vermiyordu. Ayna tehlikelidir; bazen ona bedenine de yakışan havanın karanlık tezahürünü gösteriyordu... Yüzünü yıkıyordu ve aynaya bakmıyordu, özellikle bu sabah, yapması gereken iş onu beklerken ve o sanki aşağıda başlamış bir partiye katılacakmış gibi endişeliydi.¹³” Virginia rüya ilhamları ve ben-lik ağırlarıyla yeni kitabını yazmaya hazırlanıyordu. Cunningham ayna jestiy-

13 “She has dreamed of a park and she has dreamed of a line for her new book – What was it? Flower; something to do with flowers. Or something to do with a park? Was someone singing? No, the line is gone, and it doesn’t matter, really, because she still has the feeling it left behind. She knows she can get up and write... She is aware of her reflected movement in the glass but does not permit herself to look. The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestation of air that matches her body... She washes her face and does not look, certainly not this morning, not when the work is waiting for her and she is anxious to join it the way she might join a party that has already started downstairs, a party full of wit and beauty certainly but full, too, of something finer than wit or beauty; something mysterious and golden; a spark of profound celebration, of life itself, as silks rustle across polished floors and secrets are whispered under the music.” 31.

11 Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Penguin Books. 1996. 202.

12 a.g.e. 203.

le *benlik-yazar-kitap* ilişkisine, bir temsil ve yansıtma durumuna atıfta bulunurken ince bir ayarla yazarın -Virginia'nın- az sonra yazacağı konuya ve duygu durumuna büyük bir ustalıkla önceden işaret eder.

Virginia bütün gün kurgusuyla uğraşır. “*Bir kadının tüm hayatı, tek bir günde, sadece bir günde, ve o günde, tüm hayatı*” diye düşünür. Sonra karakteri Clarissa’yı öldürmeye karar verir. Birisi ölmelidir. Nasıl olduğuna henüz karar veremez ama bir şekilde Clarissa ölecektir. Dayanılmaz baş ağrıları yüzünden ölüm onda bir içgüdü gibi yerleşmiştir: “ [Baş ağrıları] gizlice Virginia’nın içine süzülüyordu. Virüslerin sahibine yerleşmesi gibi bu ağrılar sadece ıstırap vermektен çok içine yerleşiyorlardı... Acı Virginia’yı istila ediyordu... Birdenbire baş ağrısının nasıl geri geldiğini biliyordu fakat Leonard’ın yanında fazla önemsemiyordu, hissettiğinden daha dayanıklı ve sağlıklı davranıyordu. Londra’ya geri dönecekti. Richmond’da buharlaşmaktansa Londra’da delirerek ölmek daha iyiydi.”¹⁴ Daha sonra Clarissa’yı öldürmekten vazgeçer: “Clarissa her şeye rağmen ölümün gelini değildir. Clarissa, gelinin uzandığı bir yataktır.”¹⁵

14 “They infiltrate her. They inhabit rather than merely afflict her, the way viruses inhabit their hosts... Pain colonizes her.” 70.

15 “Clarissa, she thinks, is not the bride of death after all. Clarissa is the bed in which the bride is laid.” 121

Filmde bir sahnede Virginia kurgu dünyasında karakterlerine kader biçerken yeğeni Angelica ona ne düşündüğünü sorar:

— Neyi düşünüyordun?

— Kahramanımı öldürüyordum. Ama fikrimi değiştirdim. Onun yerine başka birini öldüreceğimden korkuyorum.¹⁶

Aynı sahne için Virginia romanda şunları söyler: “Başka biri ölecek. Bu kişi Clarissa’nın ruhundan daha büyük bir ruh olmalı [greater mind]; bu kişinin kederi ve dehası dünyanın cazibesinden, kadehinden ve kürkünden onu geri çevirebilecek biri olmalı.” (*Someone else will die. It should be a greater mind than Clarissa’s; it should be someone with sorrow and genius enough to turn away from the seductions of the world, its cups and its coats.*)

Bu sahne tüm sahneler için bir doruk noktasıdır. Clarissa Dalloway, bir an ölümün ağırlığına kapılmış o girdaba karışmak üzereyken Richard’ı hatırlar ve hayata geri döner -Virginia böyle dilemiştir. Evet, Clarissa Vaughan’ın günü Richard’ın intiharıyla sona ermiştir. Laura Brown ise intihardan vazgeçmiştir. Bu vazgeçişle aslında bir bakıma oğlu Richard’ın gelecekteki ölümünü hazırlamıştır. Ama şimdi Virginia, kendi ölüm kararını vermiştir. Tüm kurgulardaki ölümler esas bu ölümün bir yanılması, yansımasıdır. Zira, “Şair ölecektir, hayalpe-rest!” (The Poet will die, the visionary!).

16 Stephen Daldry. *The Hours*. 2002.

Bir Kadının Tüm Hayatı, Tek Bir Günde, Sadece Bir Günde, ve O Günde, Tüm Hayatı

Üçüncü kadın kahraman Bayan Laura Brown 1949 tarihinde Los Angeles'tan katılır hikâyeye. *Mrs. Dalloway*'i okuyan hamile bir ev kadınıdır. "Laura Brown kendini kaybetmeye çalışıyordur. Hayır, tam olarak böyle değil. Paralel bir dünyaya girmeyi başararak kendini korumaya çalışıyor. Kitabın ön yüzünü göğsüne yaslar. Hâlâ kendi yatak odasında (hayır, eşinin ve kendisinin yatak odasıdır) daha yoğun bir şekilde yaşıyordur, daha gerçekçi, çünkü *Mrs. Dalloway* isimli karakter çiçek almak için dışarı çıkmaya hazırlanıyordur."¹⁷ Üç yaşındaki oğlu Richie (Richard, ilk hikâyede ödül almak üzere olan hasta yazardır.) "mavi pijamalarını giyiyordur. Annesini gördüğü için mutludur, mutluluktan ziyade onu gördüğü zaman kurtarılmış, yeniden dirilmiş, sevgiden havalara uçmuş gibidir... Oğlu, Laura'yı hayranlıkla bekler vaziyette izler. Laura kaynağı canlandırandır, evin özüdür... Richie neredeyse her zaman annesinin bir sonraki adımını görmek için bekler halde görünür... Laura bir annenin nasıl davranacağını her zaman hatırlayamaz."¹⁸

17 "Laura Brown is trying to lose herself. No, That's not it exactly –she is trying to keep herself by gaining entry into a paralel world. She lays the book face down on her chest. Already her bedroom (no, *their* bedroom) feels more densely inhabited, more actual, because a character named MRS. Dalloway is on her way to buy flowers."³⁷

18 "He wears blue pijamas. He's happy to see

Laura oğlunun kendisine olan hayranlığına ve onu izlemesine hiçbir zaman dayanamaz. *Mrs. Dalloway*'i okudukça içerden gizlice bağların çözüldüğünü fark eder.

Oğlu Richie ile birlikte eşinin doğum günü için pasta yaparlar. Filmde oğlu ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

— Babanın bugün doğum günü. Onu sevdiğimizi göstermek için pasta yapacağız.

— Yoksa onu sevdiğimizi bilmez mi?

— Bu doğru!¹⁹

Bu diyalog romanda geçmez.

Cunningham'ın yoğun edebi anlatımı ve konuşturan iç sesleri filmde yüzler ve jestlerle ifade edilir. İç sesler ve kelimelerden ziyade sessizlik ve donukluk vardır. Rus film yapımcısı Lev Kuleshov, şiirsel olanı ve "görüntüler"i en güçlü şekilde birleştiren sinematik imgenin insan yüzü olduğunu söyler. Filmde yakın çekimde ifadesiz bir yüz, izleyicinin yüz ifadesine duygu katmasına fırsat verir.²⁰ Richie'nin sabit bakışları, donuklaşan ve sürekli izleyen yüz ifadesi,

her, more than that he is rescued, resurrected, transported by love...Her son watches her adoringly, expectantly. She is the animating principle, the life of the house...He seems, almost always, to be waiting to see what she will do next... She can't always remember how a mother would act." 44, 47.

19 Stephen Daldry, *The Hours*. 2002.

20 Douglass, Paul. "Bionic Eye: The Resources and Limits of the Cinematic Apparatus". *Pacific Coast Philology*, Vol.33, No.2, Convention Program Issue. (1998), p. 103.

aynı şekilde annesinde de yansıyan psikolojik tutulma ya da duygusal kırılmaların, sabit ve ifadesiz yüzlerin yakın plân çekimleriyle filmde de verildiğini görürüz.

Bayan Brown kendini romana verip *Mrs. Dalloway* kurgusu içine girdikçe kendi gerçekliğinden, zaman ve mekân duygusundan yavaş yavaş uzaklaşır. “Kendi hayatından çok uzaklaşmıştı. Bu çok kolay olmuştu. Sanki [Laura] kendi dünyasını terk etmiş kitabın hakimiyetine girmişti. Hiçbir şey, elbette bu turkuaz otel odasındansa *Mrs. Dalloway*’in Londra’sından daha uzak olamazdı, ama yine de kendisini Virginia Woolf gibi hissetti, boğularak kendini öldürmüş bir kadın, bir dahi... Ölüm anındaki yeri belki de böyle bir odadan farklı bir mekân değildi”²¹.

Bu sahne filmde Laura’nın kaldığı otel odasında rüya esnasında birden bire suyla dolarken uyanmasıyla verilir. Cunningham’ın betimlemesini yönetmen Stephen Daldry büyük bir beceri ile *rüya-gerçek* sahnesine taşır. Laura, hassasiyetinin zirvesinde, hamile bir kadın olarak, kendi benliğinden koparak, bir romanın

21 “She is so far away from her life. It was so easy. It seems, somehow, that she has left her own world and entered the realm of the book. Nothing, of course, could be further from *Mrs. Dalloway*’s London than this turquoise hotel room, and yet she imagines that Virginia Woolf herself, the drowned woman, the genius, might in death inhabit a place not like this one.” 149-150.

gücüsüyle kendisini yazarıyla özdeşleştirir. Yazar bir tanrı gibi okuyucusunun ve kendi kurgu karakterinin hayatına yansır, hükmeder. Laura, aynı jenerasyondan ve hemcinsi olduğu için değil fakat oğlu Richard ile Woolf’un kurgu karakteri Richard, Clarissa’nın kocası Richard ile kurgusal bir bağ kurarak kendini Virginia gibi hisseder. Belki de Virginia olmak ister.

“[Laura] Virginia Woolf’u düşündü, bakire, dengesiz, hayatın ve sanatın imkânsız talepleriyle yenilmiş; cebinde bir taşla onu nehirden ilerlerken hayal etti. Laura karnını eliyle tutmaya devam ediyordu. Bu otelle giriş yapmak kadar kolay olabilir, diye düşündü. Bu, bu kadar kolay olabilirdi.”²² Ama bunu yapmaz. Karnında hayat taşıyan bir kadın canlının ölüm-hayat ikiliğinde gidip gelmesi, kendi benliğinden kopuşuna bir nevi oğluna yabancılaşmasının sebep olması ve ardından felaketleri çağırması hep birlikte bir kurguyla, yani *Mrs. Dalloway*’le başlar, kurguyu içselleştirip kendi kaderi haline getirmesiyle son bulur. Kendi ölüm kararını erteler. Fakat en sevdiklerinin ölüm fermanını yazmak olur bu vazgeçiş: “Karnını yokladı. Bunu asla yapamam. Temiz ve sessiz oda da kelimeleri seslice söyledi: “Asla yapamam”. [Laura]

22 “She imagines Virginia Woolf, virginal, unbalanced, defeated by the impossible demands of life and art; she imagines her stepping into a river with a Stone in her pocket. Laura keeps stroking her belly. It would be as simple, she thinks, as checking into a hotel. It would be as simple as that.” 152.

ra] hayatı seviyordu, çaresizce seviyordu, en azından bazı anlarda... Ve oğlunu da öldürüyor olabilirdi. Oğlunu, kocasını ve henüz karnında şekillenen diğer çocuğunu öldürüyor olabilirdi. Böyle bir şeyden hangi biri onu kurtarabilirdi ki? Yaşayan bir eş ve anne olarak hiçbir şey yapamazdı, hiçbir kızgınlık ya da depresyon hali herhalde kıyaslanamazdı. Tümüyle felaket olabilirdi... Yine de yaşama son vermenin mümkün olduğunu bilmekten memnundu (birden bire, bir şekilde, bunu biliyordu).”²³

Laura Brown tıpkı Bayan Dalloway gibi kendini öldürmekten vazgeçti. Fakat eşini ve çocuklarını terk ederek onları öldürmüş oldu. Ölümle arasındaki çizginin yitip gitmesi, hayatla arasındaki çizginin yok olup gitmesine sebep oldu. Ölüm korkusuyla terk ettiği ailesini kendinden önce öldürmüş oldu. Filmde, Laura'nın yazar olan oğlu Richard'ın ölümünden sonra Clarissa ile karşılaşmaları felaketi, bir kadın yazarın yazdığı kurgu-kader paradoksunu sunar

23 “She stroke her belly. I would never. She says the words out loud in the clean, silent room: ‘I would never’. She loves life, loves it hopelessly, at least at certain moments; and she would be killing her son as well. She would be killing her son and her husband and the other child, stil forming inside her. How could any of them recover from something like that? Nothing she might do as a living wife and mother, no lapse, no fit of rage of depression, could possibly compare. It would be simply, evil... Still, she is glad to know (for somehow, suddenly, she knows) that it is possible to stop living.” 152.

vaziyettedir. *Saatler'*de iki hayat, Virginia (Woolf) sayesinde kurgu ve gerçeklerin birbirine girip birleşmesiyle sona erer.

Stephen Daldry'nin yönetmenliğini yaptığı *Saatler'*de Philip Glass'a ait piyano eşliğindeki müzik bütün karmaşık kurmaca ve metinlerarası kurgu yoğunluğunu seyirciye hissettirir. Cunningham'ın ismi gibi beceriyle ördüğü edebi anlatıyı, film adaptasyonunda Philip Glass'a ait müzik tamamlar. Başyazar Virginia uyum sağlamamıştır kendi kurgu-hayatına. Kendi kurgusunu farklı yazar. Bayan Clarissa için biçtiği mutluluğu kendi hayatına uyarlayamamıştır. Virginia'nın adapte edilemezliğini Nicole Kidman'ın oyunculuğu tamamlar. Saatler, Virginia'nın zaman ötesi huzur arzusunu çaresizce ve kurnazlıkla, kurgu içinde kurgular.

“Sevgili Leonard... Cesaretle hayatın yüzüne bakmak. Her zaman cesaretle hayatın yüzüne bakmak. Ve ne için olduğunu bilmek. En sonunda bunu bilmek. Onu olduğu şey için sevmek ve... kaldırıp bir kenara koymak. Leonard, Aramızda her zaman yıllar vardı. Her zaman yıllar... Her zaman sevgi... Her zaman saatler...”²⁴

24 “Dear Leonard, To look life in the face. Always to look life in the face... And to know it for what it is... And last to know it. To love it for what it is... And then put it away. Leonard! Always the years between us. Always the years... Always the love... Always the hours!” Stephen Daldry. *The Hours*, 2002.

MASUM YA DA İDİYOT

ALPER ÇEKER

ZEKİ DEMİRKUBUZ, *MASUMİYET*'TEKİ YUSUF KARAKTERİNİN DOSTOYEVSKİ'NİN *BUDALA* ADLI ROMANINDAKİ PRENS MIŞKIN'DEN ESİNLENDİĞİNİ İFADE EDER.

Masumiyet (1997) filminin DVD baskısında, yönetmen Zeki Demirkubuz'a ait bir söyleşi vardır. Bu söyleşi sırasında filmin yönetmeni çalışma masasının önünde oturmaktadır. Duvarda biri kendisine diğeri de Dostoyevski'ye ait iki fotoğraf vardır. Çalışma masasının üzerindeki bilgisayarın ekran deseni ise Beşiktaş futbol takımına ait bir fotoğraftır. Kendisi, Dostoyevski ve Beşiktaş; Zeki Demirkubuz'un kutsal üçlemesidir. Bu satırların yazarı, söz konusu üçlemeden Beşiktaş'ın hastası, diğerlerininse hayranıdır.

Masumiyet filmi, Bekir, Uğur ve Yusuf'u anlatır. Yapı olarak bir çerçeve öyküdür. Yusuf cinayetten cezaevine girmiş, burada Orhan Kara adında bir mahkûmla dostluk kurmuş,

hatta cezası bittiğinde tahliye olmak istemiştir. Hapis'ten çıkan Yusuf, bir biçimde hayat kadını olan Uğur ve onun koruyucusu Bekir ile tanışır. Uğur, cezaevindeki Zagor lakaplı sevgilisine bakmak için pavyonda tanıştığı erkeklerle para karşılığı yatmaktadır. Uğur'un korumalığını yapan Bekir ise Uğur'a ümitsizce aşiktir ancak hiç bir karşılık alamamıştır. Erkeklerin sürekli Uğur'u birlikte kaldıkları otelden almaları, Bekir'i yiyip bitirmektedir.

Kırlık bir alanda Bekir'in esrar içerken Yusuf'a kendi hikâyesini anlattığı bölüm, filmin kült sahnesidir. Zeki Demirkubuz bu sahnedeki monoloğu ilk başta edebi bir metin olarak yazdığını söyler. Yani *Masumiyet* bir edebiyat uyarlaması değildir ama



edebiyat kökenli bir filmidir. Aynı söyleşide Zeki Demirkubuz, Yusuf karakterinin Dostoyevski'nin *Budala* adlı romanındaki Prens Mışkin'den esinlendiğini ifade eder. Dostoyevski'nin romanının Rusça adı "İdiot"tur. Roman Batı dillerine yine "İdiot" ismiyle çevrilmiştir. Türkçe'de ise yanlış bir biçimde "Budala" adıyla yayımlanmıştır. "Abdal"ın çoğulu olan budala sözcüğü dilimizde zamanla anlam kayması sonucu "zekaca geri" manasında kullanılmıştır. Oysa Prens Mışkin'in kusurları saflığı, dürüstlüğü, açıksözlülüğüdür. Bunların tam tersi nitelikteki bir toplumsal çevre, Prens Mışkin'i idiyot olarak ötekileştirmiştir. Totskiy adında bir beyin eski metresi olan

Nastasya Filippovna bir gece kendisi ile evlenmek isteyen insanları evine davet eder. Davetlilerden Rogojin, evlilik teklifinin kabulü karşılığında vaat ettiği yüz bin ruble ile gelir. Gecenin bir de davetsiz misafiri vardır: Prens Mışkin.

"-Ferdişçenko belki almaz, Nastasya Filippovna!.. Ben açık sözlü adamım. Ama prens alır. Burada oturup sızlanacağınıza, bir de baksanız a. Deminden beri inceliyorum onu.

Nastasya Filippovna merakla prene döndü:

- Doğru mu, prens?

- Doğru... diye fısıldadı prens.

- Demek, beni olduğum gibi, hiç bir şeysiz alırsınız?

- Evet, alırım...

- İşte karşımıza yeni bir durum daha çıktı, diye mırıldandı general. Olacağı buydu zaten.

Prens, onu inceleyen Nastasya Filippovna'nın yüzüne biraz sert, fakat üzgün, içe işleyen bir bakışla bakıyordu. Nastasya Filippovna, Darya Alekseyevna'ya dönerek;

- Gördün ya, biri daha çıktı, dedi. Hem de biliyorum, bunu iyi yürekliliğinden yapıyor. Eh, ben kurtarıcımı buldum, gam yemem artık. Galiba onun için biraz öyleymiş demeleri doğruya benziyor. Madem Rogojin'in kadını alacak kadar aşıksın, neyle geçineceğini hiç düşündün mü, prens?

- Sizi Rogojin'in kadını olarak değil, namuslu biri olarak alıyorum, Nastasya Filippovna.

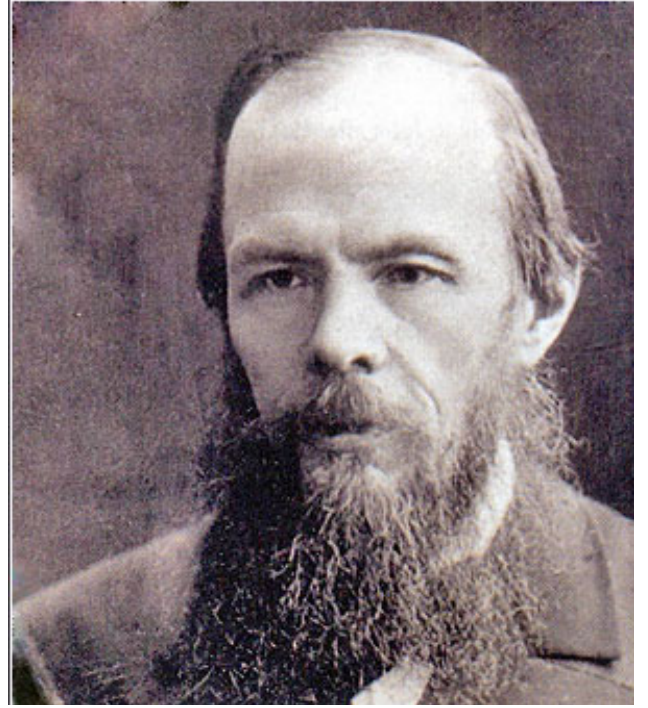
- Ben miyim namuslu olan?

- Evet, siz...

- Bunlar romanlarda geçer, iki gözüm, eski çağların masalları bunlar... Artık dünya değişti, bu lafa kimse inanmaz. Hem sen evlenecek adam mısın? Bak, kendine bir dadı gerek.

Prens ayağa kalktı; titreyen, ürkek bir sesle, fakat kendine güvenen bir adamın tavrıyla;

- Benim görgüm, bilgim az; bunda haklısınız, Nastasya Filippovna, dedi. Ama... ama... benim size değil, sizin bana onur vereceğinize inanıyorum. Ben bir hiçim, fakat siz çok acı çektiniz ve girdiğiniz



Dostoyevski'nin romanının Rusça adı İdiot'tur. Roman Batı dillerine yine "İdiot" ismiyle çevrilmiştir. Türkçe'de ise yanlış bir biçimde "Budala" adıyla yayımlanmıştır.

cehennemden temiz çıktınız. Utanmanıza, Rogojin'le gitmek istemenize sebep ne?"¹

Romanın sonunda Prens Mışkin ile Nastasya Filippovna'nın nikâhında beklenmedik bir gelişme gerçekleşir:

"Nastasya Filippovna'nın yüzü gerçekten kireç gibiydi. Fakat iri gözlerinin ateş saçan bakışları halkı öylesine etkilemişti ki,

¹ Dostoyevski, *Budala*, çev. Mehmet Özgül (İstanbul: Cem, 1996), s. 200-201.

bir anda herkesin öfkesi geçerek hayranlıkla bağırmaya başlamışlardı.

Arabanın kapısı açıldı. Keller geline yardım için elini uzattı. Fakat o anda ne olduysa oldu, genç kadın korkunç bir çığlıkla merdivenlerden kalabalığa doğru atıldı. Gelinin arkasından yürüyenler apışıp kaldılar, kalabalık ikiye ayrıldı, merdivenden beş-altı adım ilerde birden Rogojin belirdi. Nastasya Filippovna onun bakışlarını yakalayarak bütün gücüyle ona doğru koştu, deli gibi ellerine sarıldı.

- Kurtar beni! Hemen, şimdi, nereye istersen götür beni!"²

Ve Nastasya Filippovna, Rogojin ile gider. Prens Mışkin peslerine düşer, ancak sevdiği kadının cesedi ile karşılaşır. Rogojin, Nastasya Filippovna'yı öldürmüştür. Hastalanan Prens Mışkin, yeniden İsviçre'ye tedaviye yollanır.

İkiye Bölünen Prens

Aslında Zeki Demirkubuz, Prens Mışkin'i Yusuf ve Bekir olarak ikiye bölmüştür. Yusuf onun saflığını, Bekir de Nastasya Filippovna'yı tüm geçmişine rağmen bir melek gibi görmesini temsil etmektedir. Prens Mışkin İsviçre'de tedavi görmüş, yani dışarıdan yalıtılmış bir dönem geçirmiş; Yusuf da cezaevinde yatmıştır.

Masumiyet'in Uğur'u ise otelden her gece başka bir Rogojin ile gitmektedir. Sonun-

da görkemli bir kaybeden olarak Bekir buna dayanamaz ve intihar eder. Yusuf ise cezaevinden kaçan Zagor için şehri terk eden Uğur'un peşine düşerken, gerçekte kendisini aramaktadır.

Yusuf ve Bekir'in bu davranışlarının toplamı ikiye değil, romanın sonunda Prens Mışkin'in kendisini dış dünyaya karşı kilitleyip İsviçre'deki hastaneye geri dönmesine denktir. Yani Prens Mışkin'i Yusuf ve Bekir olarak bölen yönetmen, filmin sonunda yeniden bütünler.

Uğur, tıpkı Nastasya Filippovna gibi ölür. Nastasya Filippovna'yı Rogojin öldürmüştür. Uğur ise Zagor tarafından değil ama onun yüzünden öldürülür.

İzleyicinin son sahnede, Yusuf'un cezaevi arkadaşı Orhan Kara'nın Zagor olduğunu öğrenmesiyle öykünün çerçevesi tamamlanır. Yusuf, cezaevi arkadaşı ile artık ölmüş de olsa yeniden biraraya gelmiş, yani kendisini yalıtmıştır.

Dostoyevski yaşamı boyunca insancıkları yazmıştır. *Masumiyet* de küçük insanın büyük öyküsüdür. "Masum" sözcüğü bu andan itibaren "idiyot" ile eş anlamlıdır. Belki de hep öyleydi...

Masumiyet; oyuncularını, plânları ve senaryosu ile büyük bir sinema eseridir. Ancak bazen yönetmenler edebiyat eserlerini sinemaya uyarlar, bazen de izleyiciler filmleri edebi eserlere uyarlar.

2 Dostoyevski, *Budala*, çev. Mehmet Özgül (İstanbul: Cem, 1996),s. 703.



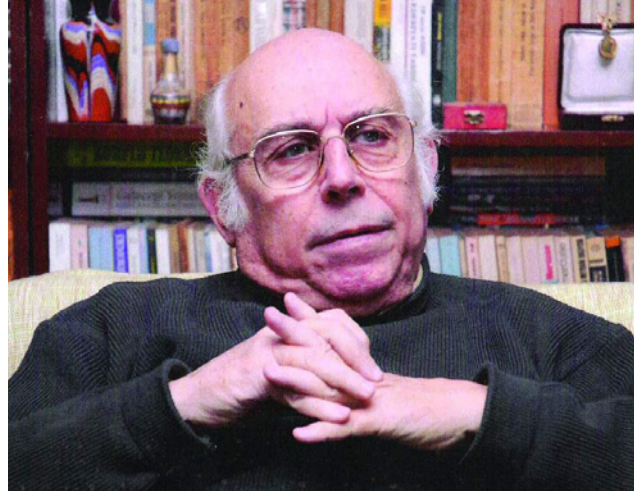
YEŞİLÇAM'DA BİR YÖNETMEN BİR ROMANCI: HALİT REFİĞ VE KEMAL TAHİR

ENES ÖZEL

“Türkiye’de, hiçbir dünya görüşü, felsefesi, kültürü var olmadıktan başka, bir dünya görüşü fikri bile henüz doğup, yerleşip, gelişmemiştir. Bu sebeple Türkiye’de sosyal aksiyonun yerini edebiyat –yani bir anlamda- laf alır.”¹ Kemal Tahir, bu notu anlayabildiğim kadarıyla altmışlı yılların başında alıyor, bu sebeple onun düşüncesini temsil etme gücü eksikse de geçirdiği düşünsel dönüşümü göstermesi açısından çarpıcı bir not. Henüz *Devlet Ana* yazılmamış, hatta *Yorgun Savaşçı* bile yazılmamış. Halit Refiğ’in bahsettiği, Kemal Tahir’in altmışlı yıllarda geçirdiği o derin dönüşümün belki de henüz başları. Tuttuğu notların en başından itibaren ısrarla vurguladığı “gerçeği arama zarureti”, onu belli bir farkın-

1 Kemal Tahir, *Notlar: Sosyalizm Toplum ve Gerçek* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1992) s. 44.

dalığın eşiğine getirmiş durumda: İçinde yaşadığı toplumun Batı’dan derin farklılığı. Ama bu farklılık bilinci, henüz özgünlük ve otantiklik fikrine ulaşmadan, bir tür aşağılanma duygusunu tortu gibi derininde taşıyor: Aşağılanmış olma ve kendini de aşağılama. Hatta bu kendini aşağılama hayatının en temel uğraşına dek ulaşip bulandırıyor, edebiyatı sadece laf olarak görmeye dek uzanıyor. Bütün bunların ötesinde ise Kemal Tahir’in söylediklerinde bir haklılık payı var. Türkiye düşünce hayatında romanın ve edebiyatın taşıdığı yük, belki bir boşluğu dolduracak ikame bir güç gibi Tanzimat’tan beri alelacele göreve koşulması. Bu sebeple bir yönetmen olan Halit Refiğ ile bir romancı olan Kemal Tahir ilişkisini konuşmaya niyetlenmişken, tam da Türkiye’nin özgün kültürel ve entelektüel dokusuna uygun bir biçimde düşünceye sık sık dönmek zorundayız.



Gerçeği Aramak ve Gerçeğin Temsili

“Gerçeği aramak” formülü Kemal Tahir romancılığı ve düşüncesi için bir anahtar niteliğinde. Neredeyse bir haysiyet meselesi, tekrar tekrar dönüp romanın ve düşüncenin sahipliğini sınavan bir buyruk. Gerçek aranabilir mi, aransa bulunabilir mi, romanda veya sinemada temsil edilebilir mi, bütün bunlar kurmacanın doğasına ait temel sorular. Kemal Tahir’in böyle soruları kendine sorduğunu düşünmüyorum. O, “gerçeği ara” buyruğunun kendisini taşıdığı yeni bölgelerde yaptığı keşiflerin heyecanı içinde daha çok. Halit Refiğ de sinemaya, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin etkisinde, kendi ifadeleriyle “Türkiye gerçeklerinin sinemaya yansımaları”² arzusuyla başlıyor. Gerçekçi sinemaya verdiği değer henüz işin en başındayken, Yeni Sabah gazetesinde sinema eleştir-

2 İbrahim Türk, *Düşlerden Düşüncelere Söylesiler: Halit Refiğ* (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi 2001) s. 71.

Halit Refiğ, Yeşilçam sinemasını bir “halk sineması” olarak tanımlar. Bu konuda teorik açıklığa ulaşamasa da, devlet ve sermaye desteği olmadan halkın desteği ve beklentilerine göre şekillenen bir sinema olmasını Yeşilçam’ın temel özelliği olarak ortaya koyar.

menliği yaparken bile o günün filmlerine hesap sormakta kullandığı bir ölçü. Kemal Tahir’in Nijat Özön’ün tavsiyesiyle okuduğu ilk romanı *Körduman*’da da onu çarpıcı köy hayatının o güne dek rastlamadığı, çarpıcı bir gerçekçilikle yansıtılışı oluyor. *Körduman*, Halit Refiğ üzerinde ciddi bir tesir bırakıyor ve Kemal Tahir’i kendi yolunda bir üstat olarak benimsemenin ilk adımı oluyor. Halit Refiğ de toplumsal gerçekçilikten ulusal sinemaya geçtiği dönemde, toplumsal gerçekler olarak sinemada temsil etmeye çalıştıklarından başka bir de ulusal gerçekler diye bir

şeyin varlığını keşfettiği anda bile gerçekçiliğin çatallanabildiğini, onun doğasına has problemlerini hesaba katmıyor. Kemal Tahir gibi o da Türkiye gerçeklerinin sine-mada temsil edilebilmesinin imkânlarını araştırma kavgası içinde.

“Batılılaşma Fiyaskosu”

Kemal Tahir’in o günün kültürel ortamı içinde sıyrılabildiğini ve kendine has bir yer edinebilmesinin en önemli sebebinin de bu “gerçeği ara” buyruğu içinde buluyoruz. Gerçek aranabilir bir şeyse eğer, o zaman hiçbir zaman verili değildir. Bu Kemal Tahir’i döneminin romancılarından ve Marksist düşünürlerinden bir adım öteye taşıyor. Hem de henüz ilk romanı *Sağirdere*’yi yazdığı dönemde bile.³ Kemal Tahir, kurmacanın gerçeği temsil gücünden kuşku duymasa, bunu bir sorunsal olarak eserlerine taşımasa bile – peki bunu ondan beklemek ne kadar doğru ve anlamlı olur?- kurmaca eserlerinde gerçekçilik adına döneminde dolaşımda

3 “O tarihlerde Kemal Tahir Malatya, Nazım Hikmet Bursa cezaevinde. *Sağirdere* romanının ilk müsveddelerini Nazım Hikmet okuyor ve Kemal Tahir’e yazdığı mektupta diyor ki: “Kemalciğim. Çok güzel, harika bir roman yazıyorsun. Müthiş! Yalnız Ağa köylü ilişkilerini ihmal ediyorsun. Onlara da dikkat et. Onları da koyarsan hiç eksikliği kalmayacak.” Ama biz daha sonra çıkmış romanı düşündüğümüzde, Kemal Tahir’in ustası, ağabeyi olan Nazım Hikmet’in bu ikazlarına rağmen kendisi köy ilişkilerinde ne görmüşse onu ötesinde başka bir şey koymadığını görüyoruz.” a.g.e. s. 227.

olan belli “gerçek” kalıplarını romanlarına istif etmekten kaçınıyor. Dolayısıyla bu, her zaman için Kemal Tahir’in tek başına bir özgünlük adası olmasını sağlıyor. Bu konuda *Yorgun Savaşçı*, atüt tartışmaları ve *Devlet Ana* kronolojisini takip etmek lazım. Bu hat üzerinde Kemal Tahir, Ortodoks Marksistlerin temel çelişmeyi sınıflar arasında gören hazır formülasyonunun Türkiye’nin özgün tarihsel ve toplumsal koşullarına uymadığını keşfediyor ve dolayısıyla bu ithal şablonla Türkiye’yi anlamak yerine Türkiye’nin gerçeklerine uygun bir sosyalizmin imkânlarını araştırmaya soyunuyor. Böylece Türkiye tarihi içinde devletin sınıfların oluşumunu engelleyen baskın karakterini açıklayan ve sınıf çelişmesinin yerine doğu-batı eksenli bir çelişmeyi oturttuğu teoriyi romanlarında geliştirmeye başlıyor. Bütün bunlar “gerçeği aramak” konusundaki ısrarının onu götürdüğü, sol camiadan aforoz edilmek pahasına içine girmeyi göze aldığı alanlar. Bu noktada keskin bir batılılaşma eleştirisi göze çarpmaya başlıyor. Hatta bu eleştiri o kadar keskinleşiyor ki, meseleyi bir sohbetleri sırasında Halit Refiğ için küçük bir aydınlanmaya sebep olan o cümlesinde ifade ettiği biçimiyle “batılılaşma fiyaskosu” olarak koyuyor.

İkisinin de gerçeği arama konusundaki ısrarlarının yanında, Halit Refiğ’i Kemal Tahir’e götüren bir başka nokta da bu. Halit Refiğ, çok ilginç ve dikkate değer bir eğitimden geçtikten sonra Kemal Tahir’le

buluşabileceği bir zemine geçiyor. Yönetmenliğe başladıktan sonra her filmiyle birlikte Türk seyircisi tarafından belli bir yönde ilerlemek zorunda bırakılıp seyirciye giderken beraberinde taşıdığı ideolojik bagajı da terk etmek zorunda bırakılıyor. Seyirci tarafından kendi kabullerini terk etmek zorunda bırakılmış ve bu sayede Kemal Tahir'le buluşabilmiş olması sadece Halit Refiğ'e özgü bir durum da değil. Yeşilçam içindeki diğer entelektüel yönetmen ve senaristler de seyirci tarafından belli bir yöne girmekte neredeyse icbar ediliyorlar.⁴ Bu yönetmen ve senaristler, Yeşilçam içindeki tecrübeleriyle insiyaki olarak ve derinden Türk halkına ait, kendine has ve otantik bir kültürün varlığını hissederken; bu kültür ve batılılaşma süreci arasındaki çarpışık ilişkiyi, sürtüşmeyi ve bu kültürün yok sayılmaya veya yeniden kodlanmaya çalışılmasındaki insafsızlığı da belli belirsiz, bazen çarpıkça tecrübe ediyorlar. Dolayısıyla Halit Refiğ için ne-

4 "1960'da, 18 yaşında sinemaya adım attığımda, yerli film seyircisini iyice karşıma alarak, onu, hakikatine en aykırı düşecek mesajlarla 'irşad etmek' (!) görevini üstlenmiştim. Yahudi-Hıristiyan trajijî hem kişiliğimi yöneten etiğe, hem sinemada yansıtmayı umduğum estetik temayüllere hâkimdi ve 5-10 yıllık bir çırpınmadan sonra kendi iç-dünyamı senaryolara aksettirmenin ne kadar zor olduğunu anladım. Seyirci, şuurlu olarak değilse de, insiyaklarıyla beni ve ve benim dünyamı yöneten etiğe ve estetiğe karşı geliyor; beni ve benim gibileri ısrarla dışlıyordu." Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2002) s.184.

redeyse taşların yerli yerine oturmasını sağlayan "batılılaşma fiyaskosu" nitelmesi, sektör içindeki tecrübelerinin zaten onu taşımış olduğu yerde hissettiği o belli belirsiz duygunun ne olduğunu anlamasını sağlıyor sadece.

Halkın talepleri ve eğilimlerinin, Yeşilçam sinemasında bu kadar belirleyici olması ve bu kuvvetli etkinin önemli sonuçları, sonraları Halit Refiğ tarafından da Kemal Tahir tarafından da ele alınıyor. Halit Refiğ, Yeşilçam sinemasını bir "halk sineması" olarak tanımlıyor. Açıkçası bu konuda tam bir teorik açıklığa ulaşamasa da, devlet ve sermaye desteği olmadan tamamen halkın desteği ve beklentilerine göre şekillenen bir sinema olmasını Yeşilçam'ın temel özelliği olarak ortaya koyuyor.

⁵Burada önemli olan, o dönemde halkın yönetmenlerde bir zihniyet dönüşümüne sebebiyet verecek kadar sinemada belirleyici olmaları. Sinema, Muhsin Ertuğrul'un tekelden kurtulduğu an, Türkiye'de diğer hiçbir sanat dalının gelişiminde görülmemiş bir tersine hareket gerçekleştiriyor. Yukardan aşağıya değil de aşağıdan yukarı doğru bir kuvvet, belki de ilk defa sinemada kendisini bu kadar hissettiriyor. Bu vakayı, entelektüel ortama hâkim ge-

5 Bir yanıyla böyle ama öte yandan "halk sineması"nın yapılan, yapılabilen bir şey olduğunu söyleyerek ve *Karakolda Ayna Var* (1966) filmi bir "halk sineması" örneği olarak ortaya koyarak bu ilk tanımlamasıyla çelişir bir pozisyona da yerleşiyor.



nel kanaatlere aykırı olarak dikkate değer bulan isimlerden biri de Kemal Tahir. Anadolu insanının ruhuna büyük bir sempati besleyen, ona ulaşmak için ilk önce onu anlamak gereğini hisseden ve romancılığında da kitlenin taleplerini göz önünden ayırmaktan çekinen bir insan olan Kemal Tahir, bütün bu özellikleri neticesinde Yeşilçam'la buluşuyor. Bir soruşturmaya verdiği yanıtta da, kitleyle buluşma noktasında kendi sanatının bile ulaşamadığı yüksek, özel bir konuma yerleştiriyor sinemayı.⁶ Kemal Tahir için sinema nasıl Türk halkının otantik karakterini keşfetmek için bir alansa, roman da aynı şekilde bu yönde gösterilen bir cehdin ürünü olmak zorunda. Dolayısıyla kendini halkın taleplerine cevap vermek zorunda hisseden, hatta Türkiye'de sanatçı olmak için halkın yargılama gücünü her yaratıcı edimde üze-

6 Kemal Tahir, *Notlar: Sanat Edebiyat 4*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990) s.229.

rinde hissetmeyi esas kıstas kabul eden bir romancı olarak Kemal Tahir, bu noktada sinemanın ileri bir konuma yerleştiğini düşünüyor. Şöyle ki Kemal Tahir için gerçekçi olmanın, hiçbir palavraya kapılmadan eser vermenin tek ve yeter koşulu “en geniş halk kitlelerini” hesaba katmak, “bunların en yakın zamanda anlayıp seveceği teknik ve özü” arayıp bulmak.⁷

Buradaki “halkı anlamak” tutkusunu, Türkiye'nin batılılaşma tecrübesinden, Kemal Tahir gibi söylemek gerekirse batılılaşma fiyaskosundan ayırmak sanırım mümkün değil. Hele Halit Refiğ'in batıcı aydınlar dediği aydın grubu, Türkiye'de batılılaşmanın savunuculuğunu yapan entelektüeller bütün yatırımlarını halkın cehaletine yapmışken. 1959 yılındaki Gazeteciler Cemiyeti'nin yaptığı festivalde temelleri atılan ve sonra Sinematek Derneği ile birlikte patlak veren büyük çatışmayı halkın isteklerine göre şekillendirdiği ve beslediği Yeşilçam sineması ile Yeşilçam'ın kontrolsüz serpilmesinden rahatsızlık duyan, sinemada evrensel değerlerin rağbet görmesini arzulayan “batıcı aydınlar” arasında bir kavga olarak tarif ediyor Halit Refiğ.⁸ Dolayısıyla Halit Refiğ, o günün kültürel ve entelektüel atmosferi içerisinde Yeşilçam'ın halkçı eğitiminden geçtikten sonra Kemal Tahir'le buluşarak

7 a.g.e. s. 29.

8 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için: Hakkı Başgüney, *Türk Sinematek Derneği* (İstanbul: Libra Kitap, 2011).

doğu-batı çatışmasının ve batılılaşmanın namuslu olmak isteyen Türk entelektüelleri için sahiplenilmesi gereken esas meseleler olduğu fikrine ulaşıyor.

Halk Sineması mı Ulusal Sinema mı?

Peki Yeşilçam bir 'halk sineması' mı, yoksa 'halk sineması' ulaşılması gereken bir hedef mi? Eğer halk sineması ulaşılması gereken bir hedefse o zaman 'ulusal sinema' neyin nesi? 1960-65 arası çekilen toplumsal gerçekçi filmlerle, sonrasında teorisini Halit Refiğ'in yaptığı 'ulusal sinema' örnekleri arasındaki fark veya farklar neler? *Haremde Dört Kadın* (1965) veya *Sevmek Zamanı* (1965) birer ulusal sinema örneği olarak nasıl oluyor da seyircinin dönüp de yüzüne bakmadığı filmler oluyorlar? Halit Refiğ'in teorik emeği, bizim bu soruları tutarlı bir şekilde cevaplamamızı ne yazık ki kolaylaştırmıyor. 'Halk sineması' mevcut olana verilmiş bir isimken; 'ulusal sinemayı' ulaşılması gereken, bu mevcut içinden çıkarak varılması gereken bir düzey olarak ortaya koyuyor Halit Refiğ. Bu filmlerin seyirciye ulaşamamasını, bu eserlere Osmanlı kültüründe divan şiirinin ait olduğu yere benzer bir yer vererek açıklamaya veya meşrulaştırmaya çalışıyor. Yani ulusal kültür dairesinin içinde ama daha yüksek ve incelmüş bir zevke hitap eden eserler... Burada elbette Kemal Tahir'in "en geniş halk kitlelerini" hesaba katmak gerektiğini belirten halkçılığından eser yok. Halit Refiğ, burada kendi halkçı

Yeşilçam filmlerinde tecessüm eden yerli, dikkate değer bir başkalık, bir özgünlük, tamamen bize ait bir değer değil alelade bir parçalanma, bizim yaşamımızın bir parçası olanla bayağı Hollywood kalıplarının garip karışımı.

eğilimleriyle de çelişmekte. Şu nokta da açık değil: acaba halkın zevki ulusal sinema örneklerini anlayabilecek kadar inceltmeli mi, yoksa sektör içindeki mevcut işleyiş ve üretim biçimleri korunmalı mı?

Aslında bu, Yeşilçam yönetmenlerini daha en başta, yukarıda bahsettiğimiz çatışmanın sürüklediği bir pozisyon. Yeşilçam'ı yok sayan, hesap dışı tutan ve sıfırdan bir Türk sinemasının gelişmesinin koşullarını araştıran entelektüel eğilim, Yeşilçam sinemacılarını böyle bir konuma sıkıştırıyor. Savunmacı bir refleksle mevcut olanın idealleştirilmesi,⁹ bu yönetmenlerin hareket imkanını korkunç derecede kısıtladığı için Halit Refiğ, çelişik teorik hamlelerle kendisine ve diğer sinemacılara hareket imkanı açmaya çalışıyor. Paradoks doğuran bir halkçılık, paradoksal bir gerçekçiliğe

9 "Türk filmlerindeki kalıplaşmış hikâye yapıları, kalıplaşmış kahraman kişilikleri, kalıplaşmış davranışlar; kaybolmuş, belki de hiç varolmayacak ilahi bir düzenin erdemlerini ve güzelliklerini dile getirme çabalarının ifadeleridir." Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Dergâh Yayınevi, 2009) s. 144.

bitişiyor. “Türk sanatları maddi gerçekleri olduğu gibi yansıtmaz, devletin temsil ettiği bir ilahi düzen içinde, bu gerçeğin yorumunu da ihtiva eder.”¹⁰ diye yazan Halit Refiğ, tamamen bir birbirine zıt iki perspektifi üst üste oturtmaya çalışarak bir çıkış noktası arıyor. “Devletin temsil ettiği ilahi bir düzen”in bugüne ışık düşürmesini beklemek ve bugünü bu ışık altında ele almak gerçekçilik olarak adlandırılabilir mi? Ütopyacılık ve gerçekçilik birbiri için bu şekilde sokulabilir mi? Gerçekten bizim gerçekçiliğimiz böyle bir gerçekçilik mi? Yoksa burada anakronizmden başka bir şey söz konusu değil mi? Bu soruların cevapsız, öylece havada asılı kalmasının en önemli sebebi de Halit Refiğ’in Yeşilçam’ı anlamaya çalışacak kadar uyanık olmayan entelektüeller tarafından ite kaka bu pozisyona sürüklenmiş olması ve sonradan kendi pozisyonunu doğrulayacak bir sinema teorisini biraz da alelacele çağırma çalışması. Mevcudu korumaya ve meşurlaştırmaya dönük, bütün çabası bu olan, hatta işi, mevcudu idealleştirmeye kadar vardırıran; öte yandan da mevcut olandan çıkış noktaları bulmaya çalışan, sinema dilini dönüştürmeyi amaçlayan, daha düşünsel bir sinema yapmaya çalışan bir teorinin kaçınılmaz karmaşası bu. Bir yanda Yeşilçam’ın üretim şartları içine gömülmüş öte yanda ideal bir dünya tasavvuru tarafından çekiştirilen bir sinemanın kafa karışıklığı...

10 a.g.e. s. 141.

Ulusal Sinema Ne Kadar Mümkün?

Şu noktanın hiç tartışılmaya açılmaması da garip gözüküyor, sinemada tamamen yerli bir estetiğe, tamamen ulusal bir anlatıma ulaşmak mümkün mü? Halit Refiğ, bu sorunun üzerinden atlayıp, “elbette mümkün” ön kabulü üzerinde hareket ediyor ama gerçekten böyle mi? Başka bir medeniyetin ve kültürün ürünü olan kamerayı düşündüğümüzde bile bu kamera denilen icadın, ait olduğu medeniyetten tamamen bağımsızlaşarak tedavül edebileceği gerçekten söylenebilir mi? Kemal Tahir, *Devlet Ana*’da Kaplan Çavuş’un ağzından silahın icadı bahsinde “gerçek mertliği hiçbir nesne bozamaz”¹¹ dedirterek tekniği onu kullanan medeniyetin olumlu hasletlerine göre şekillenen, bağımsız bir şey olarak gördüğünü gösteriyor. Sadece kamera değil, sinema da bir icat, bir teknik mahsulü. Peki gerçekten sinema, tamamen yerlileştirilebilir mi? Türk modernleşmesi, en başından beri biraz çaresizce biraz umutsuzca bu fikri yedeğine alarak serpiliyor. İsmet Özel ise *Üç Mesele*’de şu şekilde yazıyor: “Metropolde gelişen teknoloji oraya has hayat tarzının gereklerine paralel bir yürüyüş göstermiştir(...) kendi kültür haritalarını muhafaza etmek isteyen insan gruplarının teknikten zarar görecekları kabul etmeliyiz. Bir toplumun kendi değerlerine uygun olarak ve özellikle geliştirdiği bir hayat kalıbı içinde

11 Kemal Tahir, *Devlet Ana* (İstanbul: Tekin Yayınevi, 2003) s. 232.

farklı değerlere sahip başka bir toplumun şahsiyetine sadık kalarak yaşamasının imkânsız olduğu söylenebilir.”¹² Bu ifadeler, özellikle bugün tekniği terk etmenin gerekliliğine değil ama tamamen kendimiz kalmanın imkânsızlığına işaret ediyor sanki. Yani tamamen kendi kültür dairemizden neşet eden bir sinemaya ulaşmaya çalışmak, halkın yargısı tek nirengi noktamız olsa bile beyhude bir çaba olur bugün. Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü* boyunca vurguladığı çifte gerçeklikle veya şizofreniyle yüzleşip, bunu sinema üretiminin içine dâhil etmek durumundayız. Halit Refiğ'in kaçırdığı noktalardan birisi de bu. Tamamen ulusal kültürden beslenen bir sinema yapma çabası, onu sadece birbirinin aynısı olan melodramları “ilahi bir düzenin erdemlerini ve güzelliklerini dile getirme çaba”ları olarak görüp yüceltmeye götürüyor. Bu melodramların değersiz ve işe yaramaz değil ama batı sinemasının ölçüsüne vurulduğu zaman anlaşılmaz olduğu noktasına vardiıyor. Gerçekten bu görüş ilk bakışta sempatik görünebilir ama Yeşilçam filmlerinin genelinde tecesüm eden yerli, dikkate değer bir başkalık, bir özgünlük, tamamen bize ait bir değer değil daha çok alelade bir parçalanma, bizim yaşamımızın bir parçası olanla ba-yağı Hollywood kalıplarının garip karışımı. Fırsat buldukça sinemanın ve romanın Türkiye’de “batı kopyacılığından” kurtul-

12 İsmet Özel, *Üç Mesele*, (İstanbul: Çıdam Yayınları, 1988) s. 158.

duğunu müthiş bir güvenle dile getiren Kemal Tahir bile, bir öykü soruşturmasına verdiği yanıtta şunu da söyleyebiliyor: “Türk sanatçıların başında en az yüz elli yıldan beri ÇİFT GERÇEKLİLİK belası vardır. Batılılaşma yüz elli yıldan beri bize batıdan GERÇEKler taşımaktadır. Uysa da uymasa da taşımaktadır. Bunun yanı sıra toplumumuzun tarihsel geleneğinin aralıksız oluşturup olgunlaştırdığı kendi yerli gerçeklerimiz de, istediğimiz kadar görmezden gelemim, hatta, fırsat elverdikçe tekmeleyelim, ‘bir daha katiyen onlara dönmeyeceğiz, çok şükür kurtulduk’ diye kendimizi aldatmaya çabalayalım, var olmakta, hayatımızı etkilemekte, kişiliklerimizi ve davranışlarımızı temelden yönetmeyi sürdürmektedir.”¹³ Dolayısıyla Kemal Tahir’in de belirttiği gibi tamamen batı kopyacılığıyla bir eser vermek mümkün olmadığı gibi,¹⁴ tamamen ulusal kültürümüzden beslenen bir sinema filmi çekmek de sanırım mümkün değil. Bugüne kadar çokça, bazı kişilerin de hazla, bir tür şehvetle tekrarladığı bize has parçalanma her sanatsal çabaya kaçınılmaz biçimde kendi rengini veriyor.

Bu imkânsızlığa rağmen, Kemal Tahir’in ve Halit Refiğ’in çabaları içinde batı kültü-

13 Kemal Tahir, *Notlar: Sanat Edebiyat 4* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990) s.109.

14 “Türkiye’de yapılan her film zaten ulusal bir filmidir” diyor (Metin Erksan), “Ne demek bu ulusaldır, öbürü değildir.” İbrahim Türk, *Düşlerden Düşüncelere Söylesiler: Halit Refiğ*, (İstanbul: Kocabacı Yayınevi, 2001) s. 261.

rüne has trajikle hesaplaşabilme arzusu gerçek bir katkı olarak belirginleşiyor. Bunun eserlerde gerçekleşip gerçekleşmediği veya ne derece ve nasıl gerçekleştiği ayrıca incelenmeye değer konular ama teorideki bu cesaret, özellikle dikkat çekici. Bu noktada *Devlet Ana*, Halit Refiğ'in 'ulusal sinema' teorisine yaptığı etki bakımından öne çıkıyor. "*Devlet Ana*'da birey de Kemal Tahir'in önceki romanlarındaki değerini kaybetmekte, bir toplum sistemi, belli bir yaşama düzeni ön plana geçmektedir. Bireyler bu sistem ve düzen içinde gerekleri ve işlevleri kadar yer almaktadır. Tıpkı Türk minyatürlerinde kişilerin yerli yerine oturtulup, toplumun içindeki fonksiyonları kadar değerlendirilmeleri gibi..."¹⁵ diye yazan Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*'nın ilerleyen sayfalarında da saydığı bu özelliklere benzer özellikleri Metin Erksan veya Lütfi Akad filmlerinde de sevinçle keşfediyor: "(Akad) Bir Türk sanatçısına yakışır, doğulu bilgelere has soğukkanlılıkla, bireyleri ile fazla yüz göz olmadan, onları meselelerinin ve olayların içindeki paylarından fazla değerlendirmeden, bilinçaltılarını, hatıralarını, hayallerini kurcalamadan, kenefte yahut yatakta ne yaptıklarını merak etmeden, ancak belli bir toplumsal sistem içinde, kişilerinin birbiriyle münasebetleri açısından filmini kuruyor."¹⁶ Burada bireysel dramın geriye

çekilmesi, trajiğin alandan silinmesi onun yerine daha epiğe yakın, pürüzsüz bir dünya tasavvurunun ve toplumsalın öne çıkarılması ulusallığın koşulu olarak ortaya koyuluyor. Kemal Tahir de bunu roman için şu şekilde tekrarlıyor: "Türk romanı asıl yolunu bulup kopyacılıktan kurtulalı beri drama düşmüş tek adamı anlatan batı romanlarının yanına Türk insanını, daha doğrusu doğu insanının sosyal dramını derinlemesine veren yeni bir çeşit çok önemli bir başkalık getirmiştir."¹⁷ Burada sadece kendi romanını mı düşünüyor yoksa aklında başka isimler de var mı bilmiyoruz ama Kemal Tahir'in *Devlet Ana* ile yaptığı ve bunun Yeşilçam sinemasındaki karşılığının verimleri henüz yeterince dikkate alınmış gözüküyor. Gerçekten de sinemasal anlatımda trajik olanın reddedilmesi, karakter yerine toplumsal tipin geçirilmesi, sinemada yerli bir dili mümkün kılabilir mi? Belki bu soru bugünün sineması ile Yeşilçam arasındaki kopukluğu giderecek bir köprü olabilir ve Yeşilçam'ın birikimini ciddiye almaya buradan başlayabiliriz.

15 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, (İstanbul: Dergâh Yayınevi, 2009) s. 83.

16 a.g.e. sf. 114

17 Kemal Tahir, *Notlar: Sanat Edebiyat 4* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990) s. 37.

DAĞ FİMLERİ FESTİVALİ SUNAR...

**DOĞA FİLMCİLERİ, ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİ,
ŞİRKET ÇALIŞANLARI HAZIR OLUN,
2. DOĞA FİMLERİ YARIŞMASI BAŞLIYOR!**



**DAĞ KÜLTÜRÜ
DERNEĞİ**





GIOVANNI SCOGNAMILLO

“ÖNEMLİ OLAN ESERİN
MESAJINI, ATMOSFERİNİ
YANSITMAK”

Söyleşi **ESRA TİCE**

KEMAL TAHİR'İN HALİT REFIĞ,
METİN ERKSAN, ATIF YILMAZ ÜZE-
RİNDE ETKİSİ OLDU. AZİZ NESİN
FAZLA ETKİLİ OLDU DİYEMEYE-
CEĞİM; YAŞAR KEMAL SANSÜR-
DEN DOLAYI TAKMA İSİMLE SE-
NARYO YAZMAK ZORUNDA KALDI.

Türk sinemasının yaşayan en önemli tarihçilerinden Giovanni Scognamillo'yla geçen sayımızda başladığımız söyleşi dizisine, bu sayıda devam ediyoruz. Dergide, dosya konusu yaptığımız edebiyat-sinema ilişkisi üzerinden başladığımız söyleşide, Scognamillo'dan sinemada sansür ve SİYAD'ın mevcut durumu gibi güncel konularda da görüş aldık.

▶ Türk sinemasında uyarlamaların ağırlıklı tercih edilmesinin sinemamıza ne gibi etkileri oldu?

Bir gerçek edebiyat var bir de popüler. Yeşilçam'ın melodram tarzı filmlerde kullandığı popüler edebiyat, yani piyasa edebiyatı oldu. Melodramatik romanlardan alınan seyler -*Senede Bir Gün* mesela- zaten Türk sinemasında mevcut olan türün etkilerini çoğalttı. Arada düzgün filmler de yapıldı. Gerçek edebiyat fazla kullanılmadı. Çünkü belirli yazarlara engel konuldu. Yaşar Kemal'den sansür döneminde açık bir şekilde senaryo almak ya da roman uyarlaması yapmak mümkün değildi. Zaten Yaşar olsun Orhan Kemal olsun takma isimlerle yazıyorlardı mecburen. Türk sinemasının dramaturjisi açısından bu popüler romanlar bir şey getirmedi. Sadece sistemi çok iyi besledi. Türk edebiyatının gerek geçmişinden gerek çağdaş büyük isimlerinden pek uyarlama yapılmadı. Orada prodüksiyon açısından başka bir faktör rol oynuyor. Bir romanı uyarlamak için bir telif hakkı ödemeniz gerekiyor. Şimdi ünlü bir yazarın, Orhan Pamuk'un bir kitabını uyarlayacaksınız, Orhan ne ister? Milyonlar ister, o da filmin maliyetini sarsar.

▶ Türk sinemasında bir dönem edebiyatçılarla yönetmenler arasında fikir alışverişi mevcut. Türk sinemasının türlerinin oluşmasında, akımların, görüş ayrılıklarının çıkmasında (Milli sinema, Ulusal sinema, Devrimci sinema gibi) edebiyatçıların etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

Edebiyatçılar dediğimizde hayır diyorum, ama genel anlamda da hayır. Bir ara Kemal

Tahir'in Halit Refiğ, Metin Erksan, Atif Yılmaz üzerinde bir etkisi oldu. Aziz Nesin fazla etkili oldu diyemeyeceğim, her ne kadar bazı yapıtları kullanıldıysa da; Yaşar Kemal sansürden dolayı takma isimle senaryo yazmak zorunda kaldı. Kemal Tahir de Orhan Kemal de takma isimle yazdı. Senaryolarını kabul ettirebilmek için başta Orhan Kemal olmak üzere Yeşilçam kurallarına yakın senaryolar yazmak zorundaydılar. Kemal Tahir'in polisiye roman yazması gibi bir şeydi.

Akım diyoruz ama aslında o saydığımız akımlar gerçek akım mı? Akım dediğinde, mesela İtalyan Yeni Gerçekliği bir akımdır, Fransız Yeni Dalgası bir akımdır, Yeni Sinema (Cinema Novo) bir akımdır. Ama o akımı kanıtlayacak bir dizi yapıt var. Bizde var mı? Bir de sadece yapıt üretmek değil, o akımı sürdürmek. Diyeceksin ki Yeni Dalga gibi akımlar belirli bir dönemin akımıdır. O dönem aşıldıktan sonra kendiliğinden bitiyor. Yeni Gerçekçilik savaşın ve savaş sonrasının ortaya koyduğu bir türdür. Şartlar normale dönünce Yeni Gerçekçilik pembe gerçekçilik oldu.

▶ Türk sinemasında farklı akımların gerçekleşmesi için zemin yok muydu?

Türkiye aslında o kadar değişken bir ülke ki daima şartlar vardı. Ama onları doğru bir şekilde kullanmak ve onların devamlılığını getirmek, yani sinemasal bir türde devamlılık, şartlar uygun olduğu sürece çok önemlidir. Rahmetli Halit'le (Refiğ) çok tartışırdık, kavg ederdik; mevcut filmler biraz yandan ve köşeden bir akımı belirlemeye çalışıyordu.

▶ Bu uyarlamalarda türler çeşitleniyor: Melodram, komedi, tarihi film, toplumsal

gerçekçi türlerde ürünler verirken fantastik ve korku türlerinde hiç ürün çıkmıyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Yeşilçam daha ellili yıllardan itibaren bazı türleri çok kullandı, bazı türleri hiç kullanmadı. Yeşilçam'ın sürekli olarak kullandığı türlerden ikisi -en popüler olanları- melodram ve güldürüydü; fantastiğe inanmadı. Denemedi değil, denedi ama alınan sonuçlar hiç iyi olmadı. Türk seyircisi o tarz filmlere pek gitmedi. Sadece Türkiye değil, Avrupa sinemasında da mesela İtalyan sineması kapılarını korku sinemasına açtığına ilk örneklerde kötü bir sonuç aldı. Niye, çünkü İtalyan seyircisi bir İtalyan yönetmenin çektiği korku filmine ya da fantastik filme hiç güvenmiyordu. Hatta o dönemde yönetmenler İngiliz ve Amerikan takma isimlerle jeneriğe geçiyorlardı. Bunu, İtalya'da korku akımını başlatan ilk yönetmenlerden biri olan ve beraber çalıştığım Riccardo Freda'ya sordum. Niye Robert Hampton diye imza ediyorsunuz filmlerinizi dedim. Çünkü bizim seyirci geliyor sinemanın karşısında, afişe bakıyor: Yönetmen kim? Riccardo Freda! Bizden biri bunu yapamaz. Yönetmen Robert Hampton'sa, Amerikalı olmalı girelim. Güven meselesi.

➤ **Türk sineması size göre neden fantastik korku türüne uzak durmuş?**

Türk edebiyatında bir korku geleneği, fantastik bir gelenek var mı? Yok. Bir temel olmayınca ne oluyor? *Ada* ya da *Zombi* çekiliyor. Zorunlu olarak yabancı kaynağa başvuruyorsun.

➤ **Uyarılmanın başarılı olması için kıstas**

nedir? Yönetmenin özgün dil kullanması mı yoksa uyarlanan esere sadık kalması mı?

Edebiyat uyarlamalarında esere çok sıkı bir şekilde bağlanmak sinemasal olarak sorunlar yaratır. Önemli olan edebi bir eser uyarlandığında o eserin mesajını, atmosferini yansıtmak. Bir eseri aynen sayfa sayfa da çekebilirsin, o vakit Rusların altı saatlik *Savaş ve Barış*'ı çıkar ortaya.

Erler Film'deyken *Zübük* (1980) filmini çektik. Türker'le gittik, Aziz Nesin'le görüştük. Aziz Nesin biraz kapris yaptı. Kim oynayacak? Kemal Sunal dedik. Aziz'in pek hoşuna gitmedi. Acaba oynayabilir mi? Şimdiye kadar bunca film yapmış, popüler bir oyuncu. Biz de yapımcı olarak yatırdığımız paranın geri dönmesini düşünmeliyiz. Tamam, kabul etti Kemal Sunal'ı, film çekildi. Davet ettik. Birlikte filmi seyrediyoruz. Aziz Nesin'den tık yok, eyvah dedim film sonunda patlayacak. Film bitti, Kemal gene Kemal Sunal'ı oynadı. Aziz, eh idare eder diyip sırtını çevirdi ve gitti. O filmde Kemal de biraz rahatsız oldu. Film başlamadan bana geldi ağabey dedi, şimdi ben karakter mi oynayacağım? Evet dedim, karakter oynayacaksın. Ama benim seyircim karaktere alışık değil, ya beğenmezse dedi. Kemal dedim, senin seyircin ne için geliyor filmlerine? Senin için. Ne oynarsan oyna gelecek. Film çok iyi bir hâsılat yaptı. Ama *Zübük* değil, Kemal Sunal.

➤ **Güncel haberlerden konuşursak, TRT'nin *Tosun Paşa* filmini sansürlemesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Sadece hamam sahnesini kesmek değil, TRT ilk sigaraları maskeleydi. Şimdi sigara ve iç-

kileri maskeliyor. Yarın öbür gün yemekleri de maskeleyebilir. Yunanistan'da albayların döneminde böyle bir şey oldu. Mesela lo-bilerde bütün tabanca resimleri maskeliydi. Bunlar saçma şeyler, maskeledin sigarayı ne oldu? Adam içmeyecek mi? Ben sigaramı içip seyrediyorum. Bana tedbir olarak düşünülürse, son derece ilkeldir ve etkileri olamaz. Millet gülüyor.

➤ Diğer yandan Yılmaz Güney filmleri Kültür Bakanlığı tarafından DVD'ye aktarılıyor. Bu konuda neler düşünüyorsunuz?

Yılmaz Güney mitos haline getirildi. Yılmaz Güney Türk sineması için, Türk sinemasının belirli bir dönemi için çok önemli, siyasal sinema açısından. Siyasal sinemanın ötesinde oyuncu olarak da bir örnek Yılmaz, ancak çok film çektiği ve o "çirkin kral" filmlerinde oynadığı için seyirci salonu dolduruyor. Ama kaliteli filmler değil. Yılmaz'ın oyunu da, her şey aksıyor. Dar bütçeli ucuz filmler var. Bir seçki yapmak gerekiyor.

➤ Eski sansür algısıyla şimdiki sansür algısını nasıl değerlendirirsiniz?

Şimdiki sansür biraz daha anlayışlı, eski sansürde siyasal film, erotik film geçmezdi. Sansür heyetine giden kopya zaten sansürlüydü ve sansürlü bir kopya olduğu için sansürden geçer, ondan sonra yapım şirketine döner, yapım şirketinde önceden kesilen parçalar eklenir ve sinemaya verilir.

➤ SİYAD'ta son dönemde yaşanan istifalar hususunda neler düşünüyorsunuz? Uğur Vardan'ın istifası SİYAD'ta rahatsız olunan düzenin değişmesinde öncülük edecek midir?

Ortaya çıkan tepkilerin sayısı artarsa SİYAD bir revizyona gitmek zorunda kalacaktır. Üye sayısının fazla olması belirli çatışmaları ortaya çıkartıyor. Türkiye'de çok sinema yazarı var. Ama her sinema yazısı yazan sinema yazarı mı olur? Orada bir ayarlama gerekiyor. Yönetim çatışması da olabilir. Niye sen de ben değilim. O her yerde çok önemli çünkü sinemada yapıtlar çatışmıyor, egolar çatışıyor. Bence baskıcı olmamak şartıyla belirli bir kalite aramak doğru. Çünkü internette bir ya da iki yazı yazan biri sinema yazarıym diye piyasaya çıkarsa millet güler. O tarz şeyleri engellemekte yarar var. Ama işte bu adam başvurdu, ben bu adamı sevmem diyerek olmaz.

➤ Şimdiki SİYAD ile geçmişteki SİYAD arasında ne gibi farklar var?

Atilla'nın yönetiminde daha popülerdi, daha fazla dikkat çekiyordu, bir ağırlığı vardı. Şimdi onu pek görmüyorum.

➤ Festival düzenleme gibi şeyleri geçmişte de yapıyorlar mıydı?

Yapıyorlardı fakat daha çok sosyetik bir olaya döndü SİYAD ödülleri. Atilla kendi beğenilerine göre SİYAD'ı idare ediyordu. Eskiden dış basınla ilişkiler, festivallerle ilişkiler, ödül gösterileri vardı. Bunlar bir ilgi uyandırıyor. Biraz canlanmaları gerek. Duyduğuma göre seneye ödülleri büyük bir salonda yapmayı düşünmüyorlarmış. O yanlış. Bir görkem getirmek gerekiyor, yoksa hiç kimse önemsemeyecek. Yazarlar arasında bir faaliyet olarak kalırsa, yürümez.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





JEYAN AYRAL TÖZÜM BÜTÜN YILDIZLARIN SESİ

SÖYLEŞİ: ELİF DOLANBAY

Basta Türkan Soray, Filiz Akın, Fatma Girik olmak üzere birçok oyuncuyu sayısız filmde seslendiren tiyatrocu Necdet Mahfi Ayrıl'ın kızı Jeyan Ayrıl Tözüm, 1934 yılında olarak dünyaya geldi. Pek çok piyeste, radyo oyununda, sinema filminde ve dizide seslendirme yapan sanatçıyla tiyatro ve dublaj hayatı üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

► Tiyatroya nasıl başladınız?

Yedi sekiz yaşlarındayken Muhsin Ertuğrul, babama “Bir kız çocuğu lazım. Ne yapsak?” deyince o zamanlar hem sahne amiri hem oyuncu olan babam “Evde kızım var, isterseniz getireyim.” demiş. *Peer Gynt* diye dünya çapında meşhur bir müzikal piyes var. Orda da Solvay diye bir genç kız rolü var. Onu Nevin Akkaya, *Peer Gynt*'ü Talat Artemel oynuyor. Sahnenin en di-

bine küçük bir kapı yapmışlardı, küçücük bir iskemle otururdum, önümde bir tül perde. Oyun her gece oynanıyor. Oturuyorum oraya, ağzımı açıp kapatıyorum, içerden Nevin Hanım Solvay'ın şarkısını söylüyor. Yani Talat Bey sözde sevgilisini hayal ediyor. Rolümün adı da Solvay'ın Hayali. 8-10 sene çocuk piyeslerinde oynadım. Sonra 13 yaşında bir genç kız oynayarak dram tiyatrosuna adım attım. Ondan sonra hep başrol oynadım. 1964-65'te *Çalıklusu*'nu tiyatrodan oynadım. İspanyol piyesi *Yerma*, Amerikan piyesi *Kadınlar*, Ülker Köksal'ın *Sacide* ve *Besleme* isimli piyesleri. Toplam 95 tane piyes oynadım.

Devlet sanatçısı mısınız?

Hayır. Babam da ben de İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'ndan emekli olduk. On yaşına geldiğimde babam benim elimden tuttu götürdü. O zaman devamlı Arap filmleri gelirdi Türkiye'ye. Orda küçük bir kızı konuşacağım. Şimdiki adı Sadri Alışık Sokağı olan Bursa Sokağı'nda Mahmut Morali'nin idare ettiği Marmara Stüdyosu vardı. Konuşacağım ama boyum mikrofona yetişmiyor. Mikrofon şimdiki gibi değil, yerinde sabit duruyor.

Ayakta mı duruyordunuz?

Ayakta duruyorum da boyum yetişmiyor. Bir iskemle getirdiler, çıktım üzerine. Dublaja iskemle üzerinde başladım. Bütün yıldızların sesiyim. "Kimi konuştunuz efendim?" diye sorunca, "Kimi konuşmadığımı soracaksınız." derim.

Kimleri konuşmadınız?

Bir Neriman Köksal'ı konuşmadım. Çok cüsseli bir kadın olduğu için, Nevin Akkaya konuşurdu onu.

Sadece sizin seslendirdiğiniz bir isim var mı?

Emel Sayın'ın bütün filmlerini seslendirdim. Hülya Koçyiğit'i yirmi sene devamlı konuştum. Türkan, Fatma, Filiz, Belgin, Ahu, Banu, Gülşen... Hepsini konuştum.

Konuşturılmaktan en çok keyif aldığınız sanatçı hangisi?

Belgin'di. Bir de Filiz.

Birçok kişiyi seslendirdiniz. Bir anlamda o sanatçılara hayat veren sizsiniz. Sanatçılardan geri dönüş oluyor mu size?

Gel de onlara anlat. "Vaktimiz yoktu, konuşamadık." Hâlbuki konuşamazlardı. Hollywood sinemasında kendisi konuşmayana ödül vermezler, burada veriyorlar maalesef. Son senelerde kendileri konuşuyorlar, alıştılar, öğrendiler. Diyorlar ki Türkan'ı gördünüz mü? Görmedim. Sonradan *Tatlı Hayat* adlı dizide iki bölüm oynadım da orada gördüm. İlk defa çok eskiden tanışmıştık. *Otobüs Yolcuları* Türkan'ın ilk filmidir. Ben konuşmuştum Türkan'ı o filmde, Ayhan Işık'la oynuyordu. Sonra bitti işim, çıkıyorum, baktım Türkan da orda kapıda, taksi mi bekliyor ne. "Ay" dedi "beni, sizin konuşmanızı istiyorum." O zaman kontrata yazılırdı. Beni Jeyan konuşacak gibi. "Kontratına yazarsan konuşurum dedim, ama

yazmazsan yapacağım bir şey yok.” Bir o gün gördüm Türkan’ı, sonra otuz sene görmedim.

Vurun Kahpeye’de Hale Soygazi’yi konuştum. Bir buket çiçek almış. Geldi, teşekkür etti. Gelmesinler, ama hiç değilse bir telefon etselerdi. Safiye Filiz vardı. Radyoda şarkı söylerdi. İki film yaptı. Geldi, bana teşekkür etti. Başka kimse gelmedi. Fatma’nın *Sokak Kadını* filmi konuştum. Film Antalya’da Altın Portakal Ödülü aldı. Öyle olunca filmin sahibine, “Nevzat Bey, hani Fatma gitti orda portakal aldı ya, o portakalın yarısı benim.” dedim. “Niye?” dedi. Sesimi yükselttim, “Niye olacak, ses benimdi, kapatsaydınız sesini, öyle ödül verseydiniz, ben verdim canını.” dedim. “Ha, öyle ya...” dedi.

➤ **Bir seferinde aynı filmde iki kişiyi birden seslendirmişsiniz.**

Türkan’ın filminde... Türkan kör bir karakteri oynuyordu. Bir delikanlı onu seviyor. Çekimler Burgazada’da. Orada da Rum bir kız var, biraz hoppa, babası da meyhaneci. Babasından gizli İstanbul’a gidiyor. İşler beceriyor, babasına para getiriyor. Oya Peri oynamıştı. Ben Türkan’ı konuşuyorum. Oya Peri’yi konuşmak için bir arkadaş geldi. Taklit yapacak. Beceremedi. Sonra birisi daha geldi o da beceremedi. Sacide Keskin dublajı idare ediyordu. Bana dedi ki “Sen konuş.” “Yok, yapmam” dedim. “Yaparsın.” dedi. Yaptım, kimse de bir şey anlamadı. Türkan’ı kör diye, ağırından almış, pesten konuşmuştum.

Ötekini daha bir cırtlak sesle ve Rum taklidiyle konuştum.

➤ **Dizilerde rol aldınız mı?**

Aralarında *Ekmek Teknesi*, *Sahra*, *Bizim Aile*, *Gurbetçiler*, *Dadı*, *Yaprak Dökümü*’nün de olduğu on altı dizide oynadım.

➤ **Senaryoları okur musunuz önceden?**

Hayır. O kadar meleke kesbetmişiz ki, okur okumaz ne yapmak istemiş anlıyoruz. Bir de ekrana bakıyoruz, tamam, bitti. Hiçbir ön hazırlık yapmıyoruz. Onun için zor bu iş. Biri ben de yaparım der, gelir mikrofonun önüne hiçbir şey yapamaz. Ama bugün çok güzel yapıyorlar. Gençler iyi.

➤ **En çok hangi erkek sanatçıyla uyumluydunuz dublajda? Kimin sesine yakıştırdılar sizi?**

Hayri Esen vardı, Sadettin Erbil, Abdurrahman Pala. Abdurrahman Pala Cüneyt Arkin’i konuştururdu. “Nayır, nolamaz” diye alay ederler ya, onu bir Abdurrahman derdi. Nota masası gibi bir masaya koydık senaryoyu. Abdurrahman dirseğini masaya, elini çenesinin altına dayar öylece konuşurdu. Öyleyken de “hayır” çıkmaz, “nayır” çıkardı.

➤ **Yani bir tarz oluşturmak için değildi “nayır”?**

Hayır, tembelliğinden. Çok güzel dublaj yapardı, çok iyi idare ederdi.

➤ **Yabancı filmleri seslendirdiniz mi?**

Sophia Loren’i, Elizabeth Taylor’ı, Ingrid Bergman’i konuşturdum.

➤ Bir filmin dublajını ne kadar zamanda bitiriyordunuz?

Üç veya dört gün sürüyordu.

➤ Tiyatroyla dublajı aynı zamanda mı yürüttünüz?

Tabii, altmış sene dublaj yaptım, elli sene tiyatrodaki oynadım.

➤ Hâlâ dublaj yapıyor musunuz?

Radio reklâmları ve iki üç tane televizyon reklâmında yaptım.

➤ Bu işten para kazanılıyor mu?

Çok az para alırdık. 1000 lira alıyordum ilk zamanlar, başkası alamazdı. Sonra iki, üç bine çıkarttım. Benimki başrol olduğu için her zaman daha fazla para alıyordum.

➤ Başınızdan ilginç bir olay geçti mi tiyatrodaki veya dublaj yaparken?

Çalığışu'nu oynarken hasta oldum, sesim kesildi, gitti ses, çıkmadı. Hastayım yatıyorum, ateşim var. Anneme telefon ettirdim, doktor yollasınlar, bir şey yap-sınlar diye. Çalığışu'nu Nüvit Özdoğru koymuştu sahneye. O geldi. Dedi ki "Kalkacak, rolü oynayacaksın." "Nüvit Bey sesim çıkmıyor, nasıl oynarım, rezil olurum!" dedim. "Yok" dedi "4 saat var, şu şu ilacı alacaksın, akşam geleceksin." Gittim, ses çıkmıyor. Anons ettiler: "Jeyan Hanım'ın sesi kısık, isteyen oturup seyredebilir, isteyen biletini başka zamana iptal ettirir." Belki iki üç kişi kalktı. Herkes oturdu, benim o çatlak sesimle oyunu seyretti.



Bütün yıldızların sesiyim. "Kimi konuş-tunuz efendim?" diye sorunca, "Kimi ko-nuşmadığımı soracaksınız." derim.

➤ Eski sanatçılarla yeni sanatçılar ara-sında bariz bir fark görüyor musunuz?

İyi oyuncu var. Onu inkâr edemem. Ama eskiler çok daha saygılıydı, bugünkülerde o yok. Tiyatroda saygısızlık var. Dizilerde de oynadım, gayet saygılıydı herkes.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





NAZ ERAYDA

“KLÂSİK TİYATRO, ÇAĞDAŞ GÖSTERİ SANATLARI VE SİNEMA BİR BÜTÜNÜN PARÇALARI”

SÖYLEŞİ:
KORAY SEVİNDİ
M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

Mimar Sinan Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü ile Bilsak Temel Oyunculuk ve Sahne Bilgisi Eğitimi Atölyeleri'nde eğitimini tamamlayan Naz Erayda, pek çok televizyon dizisinin yanı sıra *On Kadın* (1987), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Güz Sancısı* (2008), *11'e 10 Kala* (2009) ve *Bal* (2010) filmlerinde sanat yönetmeni, *Neredesin Firuze* (2003) ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2005) filmlerinde de kostüm tasarımcısı olarak çalıştı. 1985 yılından itibaren pek çok tiyatro oyunu tasarladı, yönetti, dekor ve kostüm tasarımlarını yaptı. Çeşitli üniversitelerde tiyatro, tasarım ve sanat yönetmenliği üzerine atölye çalışmaları/seminerler/dersler verdi. *Yumurta* ile 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden “En İyi Sanat Yönetmeni” ve “En İyi Kostüm Tasarımı”, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ile 13. Altın Koza Film Festivali'nden “En İyi Sanat Yönetmeni” olmak üzere pek çok ödüle sahip Naz Erayda ile sanat yönetmenliği ve kostüm tasarımı üzerine konuştuk.

➤ Tiyatro, sinema, televizyon, kostüm tasarımı, sanat yönetmenliği, oyunculuk... Çok ilginç bir serüveniniz var. Bunu biraz sizden dinleyebilir miyiz?

Kariyerimdeki dönüm noktalarından biri Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ederken Bilsak'ta oyunculuk eğitimine katılmam oldu. Yapılan öğrenci seçme mülakatı sırasında asıl niyetimin oyuncu olmak değil, birbirinden farklı yaklaşımlar/disiplinler veya aynı disiplin içindeki farklı alanlar hakkında bir şeyler öğrenmek olduğunu söylemiştim. Bilsak'ta ve Akademi'de Beklan Algan, Ayla Algan, Cevat Çapan, Aysin Candan, Metin Deniz, Saim Bugay, Gevher Bozkurt, Hilmi Yavuz, Belkıs Mutlu gibi birbirlerinden çok farklı ve çok değerli hocaların öğrencisi olma şansını yakaladım. İlk profesyonel tiyatro deneyimim, Şan Tiyatrosu'nda yapılan "Küçük Adam Ne Oldu Sana?" adlı oyunda dekor ve kostüm tasarımı yapan Metin Deniz'in asistanlarından biri olmamdı. Başka oyunlar ve projelerde devam eden asistanlık döneminden sonra Müşfik Kenter, Genco Erkal, Gülriz Sururi, Ahmet Leventoğlu, Işıl Kasapoğlu gibi aynı zamanda oyuncu da olan yönetmenlerin oyunları için dekor-kostüm tasarımı yaptım. Hepsi de işimi yapabilmem için bana güvenip geniş alanlar açtı. Sonraki yıllarda Kerem Kurdoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, Mustafa Kaplan, Filiz Sızanlı, Mustafa Avkıran gibi o zaman için "genç" sayılacak yönetmenler ve topluluklarla çalıştım. Sinemaya ilgim, o yıllarda (1981 ve son-

Hiçbirimiz tamamen doğulu veya tamamen batılı değiliz. Ne olmadığımız kadar batılı olmaya çalışmalıyız, ne de olmadığımız kadar doğulu. Her sanatta farklı cevabı olan bir "sahicilik" meselesidir ve bu bir sanat yapıtının "iyi" olup olmadığını belirleyen en önemli kıstastır.

rası) İstanbul Film Festivali'nde izlediğim filmler sayesinde epeyce artmıştı. Sanat yönetmeni olmak istiyordum. Kariyerimdeki başka bir dönüm noktası tam da bu sırada Ziya Öztan'ın "Ateşten Günler" dizi filmi için Müşfik Kenter'in kızını oynamamı teklif etmesiyle oldu. Hem ödüm kopuyordu beceremezsem diye hem de sinemaya bulaşmak için güzel bir vesileydi. Zuhal Olcay'ın "oyun" komutu verildiğinde beni destekleyişini unutmam mümkün değil. Kalbim ağzımdan dışarı fırlamıştı, sufle veriliyordu ve böyle bir şey yapılacağından haberim yoktu. Neyse ki Zuhal, her şeyi idare etti. Daha sonra Ziya Öztan'ın Cahide Sonku'nun yaşamından esinlenen dizi film projesinde reji asistanlığı yaptım. Bu çalışma da benim için önemli bir tecrübe oldu. Devamlılık tutuyordum, sufle veriyordum, gerektiğinde klâket tutuyordum. Bu projeden hemen sonra Şerif Gören, *On Kadın* filmi için oyunculuk teklif ettiğinde oyunculuk yapmak istemediğimi, sanat yönetmenine ihtiyacı varsa mem-

nuniyetle çalışmak istediğimi söyledim. Bana güvendi ve böylece sinemadaki ilk sanat yönetmenliğimi yapmış oldum. Bu vesile ile Türkan Şoray'la da çalışma fırsatı buldum. Çocukluğumda bugün artık olmayan Şan Sineması, İnci Sineması ve çeşitli açık hava sinemalarında seyrettiğim Türkan Şoray'la çalışmak çok heyecan vericiydi. Bu projeden hemen sonra Okan Uysal'er'in "Geçmiş Bahar Mimosaları" adlı dizi filminde sanat yönetmeni olarak çalıştım. Hem Okan'ı hem de projenin yapımcılarından Onat Kutlar'ı tanımak, onlarla birlikte çalışmak bana çok şey kattı. Yıllar sonra, hem kişisel olarak çok sevdiğim, hem de değerli bir sanatçı olduğumu düşündüğüm Uğur Yücel, "Karanlıkta Koşanlar" dizisinde "Mualla" rolünü oynamamı istediğinde, rolün hiç konuşmuyor olması özellikle ilgimi çekti, o deneyimi yaşamak istedim. Bir de üstelik Derya (Alabora) ve Uğur bu işi yapabileceğimi düşünmüşlerdi. İyi ki yapmışım; Uğur'la çalışmak çok özel bir durum. Oyunculuk deneyimim bu kadar. Yani ortada oyunculuk kariyeri yok aslında. Az kalsın unutuyordum, bir de Hakkı Mısırlıoğlu'nun tamamı study cam'le çekilmiş *Onlara Pek Sık Rastlamadık* isimli filmi var. Son sekansında Ezel Akay'la karşılıklı oynamıştık. Kerem Kurdoğlu'yla birlikte 1990 yılında kurduğumuz tiyatro topluluğu Kumpanya'da kendi projelerimi oluşturma ve yönetme olanağını buldum. Kumpanya kapandığından beri çeşitli oyun, performans ve işlerimi farklı yerlerde yapmaya devam ediyorum. Sine-

mada sanat yönetmenliği yapmak, çeşitli projelerin yaratıcı ekibi içinde yer almak, o projelerin biçimlenmesine etkide bulunmak, çok zevk aldığım bir iş. Çağdas gösteri sanatları kulvarındaki bağımsız bir tiyatro çizgisinde, yönetmen olarak A'dan Z'ye her şeyiyle sana ait olan bir gösteriyi tasarlayabilmek ve o gösteriyi gerçekleştirebilmek de başka bir deneyim. Benim için hepsi aynı bütünün parçaları ve hepsinin yeri ayrı.

► Tiyatro-sinema ilişkisi üzerine pek çok teorik metin bulunmakta. Sinemanın gelişiminde önceleri tiyatro çıkış noktası olmuş, sonradan sinemayı tiyatrodan ayırma çabası içine girilmiş. Türkiye'de de hâlâ sinema, özellikle oyunculuk anlamında tiyatrodan beslenmekte. Siz bu ilişkiyi nasıl değerlendiriyorsunuz? Temel malzemelerinin farklı olduğunu düşünürsek sizce sağlıklı bir ilişki mi bu?

Lars von Trier'in *Dogville* (2003)'ini seyrettiğimde bir süre yerimden kıpırdamadım. Sinema ve tiyatro gibi iki ayrı disiplinin bu kadar farklı ve güçlü bir dille iç içe ifade edilmiş olması beni çok etkiledi. Sanırım yeni bir şey söyleyebilmek, herkesin kullandığı anlatım araçlarını kullanarak o dili tersyüz edebilmekle, farklı algı biçimleri oluşturabilmekle mümkün. Sinema ve tiyatronun temel malzemelerinin farklı olduğunu düşünmüyorum. Tam tersine, temel malzemeler aynı. Ama anlatım araçları arasındaki birkaç teknik farklılık, estetik ve hatta düşünsel farklılaşmaya da yol

açıyor. Sinemanın detay gösterebilme, bakış açısını değiştirebilme, zaman ve mekân atlamaları yapabilme gibi olanaklarından bahsediyorum. Bu olanaklar, iki alanın birbirinden farklılaşan gelenekler geliştirmesine yol açıyor. Ama temel meselelerin ikisinde de aynı olduğunu düşünüyorum. Sadece Türkiye’de değil, tüm dünyada tiyatro sinemayı, sinema tiyatroyu etkilemeye ve beslemeye devam ediyor. Bazı tiyatrocuların sinemada çalışırken abartılı ve yapmacık bir oyunculuk sergilemesi, yanlış bir şekilde, “tiyatro oyunculuğu” olarak adlandırılıyor. Tiyatrodaki büyük ölçekli grotesk oyunculuğun hiç değiştirilmeden sinemaya taşınması “tiyatro oyunculuğu” değil. O oyunculuğun adı “kötü oyunculuk”. Her iki disiplinde de gündelik gerçeği taklit etmek yerine kendini yeniden gerçekleştiren/yeni bir gerçekliği arayan dil daha yakın geliyor bana.

➤ Bir sinema filmine kostüm tasarımı veya sanat yönetmenliği yapacağınız zaman projeye zihinsel olarak nasıl hazırlanırsınız? Proje öncesinde ve proje hayata geçirilirken çalışma yöntemleriniz nelerdir?

Bu soruya vereceğim cevap, bir önceki sorunuzla da bağlantılı olacak aslında. Ben, metnin anlamsal olarak en ince ayrıntısına kadar çözümlenmeye çalışıldığı güçlü bir tiyatro dramaturjisi geleneği içinden geliyorum. Hatta tanımını biraz daha daraltıp, “modernist” bir dramaturji geleneğinden geldiğimi söyleyebilirim. Yani sahne üzerine konan her elemanın, her sesin, her

vurgununun, her rengin tanımlanmış, hesabı verilmiş belli bir nedeni ve amacı olan bir gelenek. Benim için tek başına dekorun “güzel”, kostümlerin “şık” olmasının hiçbir anlamı yok. Önemli olan, yapılmakta olunan filmde veya oyunda yaratılmak istenen toplam etkidir. Mekânlar, kostümler ve aksesuarlar dâhil olmak üzere tüm elemanlar, istenen etkiyi yaratabilmek için birlikte çalışmalıdır. Çalışmaya, senaryoyu birkaç kere farklı biçimlerde okuyarak ve metnin sunduğu olanakları keşfederek başlarım. Sonra yönetmenin ne yapmak istediğini, nasıl bir duygu, nasıl bir etki peşinde olduğunu anlatmasını isterim. Karakterlerin senaryoda belirtilmeyen özellikleriyle ilgili yönetmene sorular sorarım. Eğer bunlardan bazıları hakkında hiç düşünmemişse, düşünmesini ve seçimler yapmasını rica ederim. Mümkünse bu toplantıya görüntü yönetmeninin de katılmasını sağlamaya çalışırım. Nasıl bir ışık dünyası hedeflendiğini, daha çok hangi açıların ve ölçeklerin tercih edileceğini, post prodüksiyonda baskın bir renk stilizasyonu uygulamayı plânlayıp plânlamadıklarını öğrenirim. Sonra senaryoyu, karakterleri, mekânları, sahneleri parçaladığım, kategorize ettiğim, kurallar oluşturduğum süreç başlar. Birçok farklı liste oluştururum. Duygusal ağırlıklara göre, zamana göre, renklere göre, sosyal statülere göre, simgesel değerlere göre... İçeriğin gerektirdiği her şeye göre... Karakterlerin ve mekânların renk, form ve stil skalalarını oluştururum. Kullanacaklarımız ve asla kullanmayacaklarımızı belirten



listeler oluştururum. Resim, malzeme ve renk örneklerinin olduğu birkaç klâsörlük bir “kılavuz” çıkar ortaya. Somut tasarım aşaması, ancak bu ön çalışmalardan sonra başlar.

➤ **Yönetmenliğini yaptığınız bir oyundan bahsederken çizgisel zaman anlayışını yıkmak, eşyaların kişileşmesi, seyircinin kendi yolunu bulabileceği boş alanlar gibi ifadeler gözümüze ilişti. Bunların önemi ve sinemadaki karşılıklarından bahsedebilir misiniz?**

Bunlar çağdaş gösteri sanatlarında da, sinemada da olağan yaklaşımlar aslında. Ama geleneksel tiyatronun hâkim olduğu sanatsal iklimlerde yenilikçi yaklaşımlar gibi görünüyor. Bildiğiniz gibi klâsik tiyatro kurgusunda zaman ve mekân birliği kuralı vardır. Yani olay doğrusal ve kesintisiz bir zaman dilimi içinde ve gözümüzün önündeki dekorun taklit ettiği mekânda olup biter. Çağdaş gösteri sanatlarında ise bu anlayışın kimi zaman az, kimi zaman güçlü bir şekilde kırıldığını görüyoruz. Bu değişimin tek bir etkiyle ve belirli bir dönemde gerçekleştiğini iddia edemeyiz. Ama sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte tanıştığımız kurgu tekniklerinin, gösteri sanatlarının değişimini büyük oranda etkilediğini düşünüyorum. Sinemada kapalı bir odada gece geçen bir diyalogun hemen ardından, gündüz açık havada geçen bir olayın görüntülerine bir an içinde zıplayabiliyoruz. Daha önce de konuştuğumuz gibi, tiyatro ve sinema birbirini karşılıklı etkileyerek değişiyor. Kurgu tekniği, tiyatrodaki sahne kuruluşunu etkiliyor. Tiyatrodaki bağımsız, cesur denemeler, zaman olgusuyla oynamak konusunda, ticari sinemanın atamayacağı adımları deniyor. Sonra sinema, kendi yarattığı tekniği daha da ileri taşıyarak Inarritu'nun filmlerinde veya Christopher Nolan'ın *Memento* (2000)'sundaki zaman oyunlarını, ana akımın sularına dâhil ediyor. Hatta *Başlangıç* (*Inception*, 2010) gibi bir filmle bu araç popüler ticari sinema tarafından bile kullanılır hâle geliyor. Sonuç olarak ilk

bakışta birbirinden çok uzak kulvarlarmış gibi görünen, klâsik tiyatro, çağdaş gösteri sanatları ve sinema, birbirini sürekli etkileyen büyük bir bütünün parçaları aslında. Bunlardan birinde denenen herhangi bir yeni yaklaşım, er veya geç diğerlerinde de bir kullanım alanı buluyor. Son bir örnek vermek gerekirse, “seyircinin kendi yolunu bulabileceği boş alanlar” ifadesi ilk bakışta çok sofistike bir şeyi anlatıyor gibi görünüyor olabilir, ama söylediğim şeyin somut karşılıkları çoğu zaman çok daha basit aslında. Meselâ Wong Kar Wai, *Aşk Zamanı* (*In the Mood for Love*, 2000)’nda, kahramanlar arasında tam olarak neler yaşandığı konusunu belirsiz bırakarak, neyi gösterip neyi göstermeyeceği konusundaki kararlarıyla seyirciye koskocaman bir özgürlük alanı açıyor.

➤ Bir kostüm tasarımcısı ve sanat yönetmeni olarak beslendiğiniz kaynaklar neler?

Bir sürü şey var. İlk aklıma gelenleri söyleyeceğim o zaman. Sevim Burak, Tezer Özlü, Virginia Woolf, Oruç Aruoba, Ferit Edgü, Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk, Samuel Beckett, Paul Auster, Oscar Wilde, Gertrude Stein, Roland Barthes, Georges Perec, John Berger, *Küçük Prenses*, Glenn Gould (Bach varyasyonları), Rachel’s (*Music for Egon Schiele*), Neşet Ertaş, Aynur, John Cage, Philip Glass, Beatles (*Because the Sky is Blue It Makes Me Cry*), Tom Waits, Jacques Brel, Leonard Cohen (*Dance Me to the End of Love*), Cesaria Evoria, Kardeş Türküler, Kontrbas,

Çello, Jean Luc Godard, Andrey Tarkovski, François Truffaut, Wong-Kar Wai (*In the Mood for Love*), Kieslowski (Dekalog), Wim Wenders (*Wings of Desire*, *Buena Vista Social Club*), *The Hours*, *Carrington*, *Europa Europa*, Z, Haneke (*Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Fragmanı*), *Blade Runner*, *All That Jazz*, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan (*Koza-Mayıs Sıkıntısı*), Derviş Zaim (*Tabutta Rövaşata*), Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Ken Loach, John Malkovich, Simone Signoret, Marlon Brando, Robert De Niro, Julianne Moore, Rembrandt, Joseph Beuys, Alberto Giacometti, İlhan Koman, Egon Schiele, Fikret Mualla, Ayşe Erkmen (*Aşağı Yukarı*), Füsun Onur (*Yanıma Gelsene*), Şener Özmen, Hüseyin Çağlayan, Tina Modotti, İstanbul, denizle ilgili her şey, kekik, nane, fesleğen, lavanta, ay ve güneşin doğması batması, Tepebaşı Deneme Sahnesi, Théâtre du Soleil-Cartoucherie, Bob Wilson, Pina Bausch, Maya Kurdoğlu, Beklan Algan, Bülent Erkmen, Dikmen Gürün, Esen Çamurdan, Kerem Kurdoğlu, Mustafa Kaplan-Filiz Sızanlı (*Dolap*), Aslı Mertan, Nadi Güler (*Yedi-Oynamayan bir oyuncu ve uçmayan bir martı*), Zeynep Günsür (Hareket Atölyesi), Bilsak Tiyatro Atölyesi (*İşte baş, işte gövde, işte kanatlar*), *Danton’un Ölümü* (Semih Fıncıoğlu), Selçuklu yapıları, Le Courbusier, Bauhaus, Fluxus... Böyle saymaya devam edebilirim.

➤ Pek çok filmle “En İyi Sanat Yönetmeni” ve “En İyi Kostüm Tasarımı” gibi ödül-

ler aldınız. Festivaller ve ödül sistemi sizce sağlıklı işliyor mu?

Verilen bütün ödülleri sevinerek ve memnuniyetle aldım tabii. Yaptığınız işin görülüp değerlendirilmesi motive edici bir şey. Ama hiçbir beğeni veya yergi ortamı sağlıklı işlemez. İster seyircinin alkışları olsun, ister eleştirmenlerin yazdıkları, bir yapıtı/işi değerlendirmek için yeterli değil. Bir sanatçı yaptıklarının değerini bunlarla ölçemez. Bence bir yapıtın nasıl okunduğu önemli. Çünkü okuyanın ve yapanın birikimine/kişisel tarihine/niyetlerine ve daha pek çok şeye bağlı olarak kastedildiğinden daha fazla ya da daha az anlam çıkartmak mümkün. Bir yapıtla karşılaştığınızda o an içinde bulunduğunuz ruh hâli bile etkili olabiliyor. Bir de türler var. Bütün türleri aynı kefeye koymak da mümkün değil. Ama ne kadar sağlıksız olursa olsun, beğenilmek, takdir edilmek, tartışma açmak, hatta yaptığınız bir işle birilerini öfkelen-dirmek, bunlar sanatçı olmanın en zevkli yanları. Ödüller de bu ortamın bir parçası. Yapılan işlerin görünürlüğünü arttırmak, daha çok insanın ilgilenmesini sağlamak gibi bir işlevleri de var.

➤ Sinemada kimlik, yerellik, buralılık meseleleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu meseleye başka bir perspektiften bakmayı tercih ediyorum, sanatta “sahicilik” meselesi açısından. Bir sanatçı, kendi kişiliği ve kültürüyle örtüşen bir tarza ulaştığı zaman çok verimli bir hâle geliyor ve ortaya çıkardığı güçlü, etkileyici, derin

çalışmalar oluyor. O nedenle sanatçının kendisini iyi tanıması, olmadığı kadar otantik veya olmadığı kadar evrensel çalışmalar üretmeye çalışmaması gerekiyor. Bu bakımdan çok zengin bir coğrafyada yaşıyoruz. Hiçbirimiz tamamen doğulu veya tamamen batılı değiliz. Her birimiz, farklı oranlarda ve farklı biçimlerde, özgün karışımları. Ne olmadığımız kadar batılı olmaya çalışmalıyız, ne de olmadığımız kadar doğulu. Burada anlatmaya çalıştığım, her sanatçıda farklı cevabı olan bir “sahicilik” meselesidir ve bu bir sanat yapıtının “iyi” olup olmadığını belirleyen en önemli kistastır. Mühim olan da budur. Ortaya çıkan çalışmanın hangi pazarlarda nasıl bir satış şansı yakaladığı beni ilgilendirmiyor. “İyi” iş mutlaka yerini bulur.

➤ Pek çok üniversitede tiyatro ve sinema üzerine dersler verdiniz. Türkiye’deki sinema eğitimini değerlendirir misiniz? Branşlaşma konusunda öğrencileri yönlendirebilecek bir eğitim sistemimiz var mı?

Evet, birçok üniversitede dersler/atölye çalışmaları verdim. Ama doğrusu etraf-la pek ilgilenmeden, üniversitenin genel durumunu gözlemlemeksizin, kendi öğrencilerimle, kendi sınıfımızda, kendi işimize konsantre olarak yapıyorum bunu. Dolayısıyla Türkiye’deki sinema eğitiminin durumu hakkında değerlendirme yapabilecek bir konumda değilim. Ama inandığım eğitim hakkında bir iki cümle söyleyebilirim: Öğretmenlerin kendi sanat anlayışlarını genç insanlara empoze etmeye çalıştık-

ları bir eğitimi zararlı buluyorum. Sadece teknik öğreten, yaratıcılık ve özgünlükten uzak bir zanaat aktarımından ibaret eğitimi zararlı buluyorum. Gerekliği kadar teknik ve zanaat öğretirken, esas olarak öğrencinin kendi yaratıcı potansiyelini teşvik ederek ortaya çıkararak, her öğrencide farklı yaratıcı sonuçlara ulaşmaya çalışan bir eğitime inanıyorum.

▶ Türkiye’de sinemanın estetik açıdan günümüzdeki durumu ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz? Son dönemde çok fazla film üretiminin yapılması olumlu mu yoksa olumsuz mu etkiliyor bunu?

Çok olumlu bir yönde geliştiğini düşünüyorum. Sadece sinema sanatı değil, sanatsal değer iddiası taşımayan ticari sinema da kendi amaçları açısından daha geniş bir yelpazede, daha çeşitli filmler üretiyor. Film üretimindeki sayısal artışın da buna katkısı var. Ticari olarak riskli olabilecek birçok film hayata geçirilebiliyor. Bunların çoğu hem sanatsal hem de ticari açıdan hüsrarla sonuçlansa da, bir bütün olarak sektörün tecrübe kazanmasını, gelişmesini, neyin işleyip neyin işlemediğini görmesini sağlıyor. Görebildiğim tek olumsuz etki, çok sayıdaki filmin genel düzey ortalaması düşük olduğu için, seyircide Türk filmlerine gitmek konusunda bir isteksizlik oluşturması. Bu nicelik arasında gerçekten iyi çalışmaların fark edilmesi de zor oluyor tabii.

▶ Kostüm tasarımı ve sanat yönetmenliği alanlarında çalışmak isteyenlere tavsiyele-

Bir sinema projesinin görsel dünyasını yaratmak fikri hoşuna gidiyorsa, sanırım manevi tatmini en yüksek mesleklerden biri sanat yönetmenliği.

riniz nelerdir? Bu konuda yetenekli olup olmadıklarını nasıl anlayabilirler? Yetenek olmasa da çok çalışarak bir yere gelebilirler mi?

Her şeyden önce çok meşakkatli bir iş olduğunu ve gerçekten çok ama çok uzun zamanlar çalışmak gerektiğini çok iyi bilirler. Severek yapmıyorsan, dayanılacak gibi bir tempo değil. Ama eğer bir sinema projesinin görsel dünyasını yaratmak fikri hoşuna gidiyorsa, sanırım manevi tatmini en yüksek mesleklerden biridir. Yeteneğin önemsiz olduğunu söyleyemem. Renk ve form kombinasyonları konusunda neyin iyi, neyin kötü olduğuna dair kendiliğinden bir beğeniye sahip değilsen, işin çok zor demektir. Ama yetenekten çok daha önemli vasıflar gerekiyor bence: çalışkanlık ve organizasyon yeteneği. Özellikle organizasyon yeteneği, birkaç düzlemde birden gerekiyor; hem işin pratik, operasyonel gerçekleştirilmesi sırasında hem de -daha da önemlisi- dramaturji ve tasarım aşamasında, kavramsal sistemler kurarken. Gerisi azim, empati, takım oyunu oynatabilme becerisi, sabır, zekâ, dayanıklılık vs. Her işte olduğu gibi yani.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ÇEK BAKALIM: GÖRÜNENLERLE GERÇEKLER

ZEYNEP MERVE UYGUN

Shakespeare'in oyunları genellikle o meşhur ikilik üzerinden gider: Görünene karşın Gerçek Olan (Appearance vs. Reality). *Othello*, *Macbeth*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *12. Gece* ve diğer pek çok eserinde Shakespeare, bu dikotomiye başvurur çünkü hiçbir şey görüldüğü gibi değildir; yerküre üzerindeki pek çok çatışmanın temelinde görünenin aldatıcı, ikircikli, yapay gerçekliğine karşın aslolanın balçıkla sıvanmamacasına varlığını ortaya koyma çabaları yatar. Shakespeare, belki bundan duyduğu

rahatsızlığı ortaya koymak belki de bu temanın eserlerindeki sürükleyiciliği, inandırıcılığı ve değeri artırmasındaki en kısa yol olduğunu düşündüğünden kaleme aldığı pek çok sonede ve oyunda "Görünene karşın Gerçek Olan" temasını kullanır. Peki, bütün bunların *Çek Bakalım* isimli kısa film yarışmasıyla ne gibi bir ilişkisi var?

Çek Bakalım yayınladığı dizilerle "reyting rekorları kıran" bir televizyon kanalında, söyledikleri her cümle "magazin programlarında" olay olan jüri üyelerinin yer aldığı ve "genç yeteneklere olanak sağlamak için" yayınlanan bir "kısa film yarışması". Bu tanımlama Shakespeare'in görünene

karsın gerçek olan temasına yerleştirildiğinde “görünen” kategorisinde yer alıyor ne yazık ki, çünkü en temeldeki çatışma, televizyonun sıradan bir işi şova dönüştürme aracı olmasıdır. Dolayısıyla yayınlarda sıklıkla kurgusal ve sansasyonel işlere yer verilir; asıl amaç en fazla izlenebilen, en fazla dikkati üzerine çekebilen olmaktır. Bir televizyon yayınında çok da ciddiye alınacak bir durum yoktur ve televizyonda yayınlanan bir yarışma “Genç yeteneklere fırsat verme” amacıyla düzenlense bile fiktif olmaktan öteye geçemez ve yayınlanan her şeyin kurgusal olduğunu farz edersek, izlenilenlerin ciddiye alınması mümkün değildir. Burada trajik olan nokta bu yarışmayı izleyen ve yarışmaya katılan pek çok insanın gerçeklik algısıyla oynanmasıdır. Söyle ki Okan Bayülgen neredeyse her filmi ayakta alkışlayarak “harikulade” yorumunu yapmaktadır. Filmlerin pek çoğunu izleyen birisi olarak, reklâm filmi, komik video, müzik klipi mantığıyla çekilenleri bile hesaba kattığımızda bu filmlerin arasında hem çok iyi hem de çok kötü yapımlar olduğunu söyleyebilirim. Ama her filmin harikulade-lik makamında olması biraz garip değil mi? Mesele buradan alınıp “Neden hâlâ bizim de iyi bir sinema geleneğimiz yok?”lara kadar götürülebilir ama bu konuda özetle şöyle diyebiliriz: İzleyici orada gördüğü jüri üyesinin kanaatlerini genelgeçer kabul etmekte ve daha sonra izleyeceği pek çok filmi değerlendirirken buradaki kanaatleri kıstas haline getirmektedir.

Bir televizyon programı “genç yeteneklere fırsat verme” amacıyla düzenlense bile fiktif olmaktan öteye geçemez ve izlenilenlerin ciddiye alınması mümkün değildir. Trajik olan nokta bu yarışmayı izleyen ve yarışmaya katılan pek çok insanın gerçeklik algısıyla oynanmasıdır.

Okan Bayülgen’in büyük bir keyif alarak izlediği (bunu biliyoruz çünkü film izlenirken jüri üyelerinin mimikleri minik kelebek ekranlardan gösteriliyor) t-shirt reklâmı gibi çekilen bir filmde bazı şeylerin o kadar da harikulade anlaşılması gerektiğini gördük. Film, bir erkeğin kadın “tavlama” hikâyesini konu almakta. Erkek giydiği t-shirt’lerin önündeki baskı yazılarla kadını etkilemeye çalışır. Kadın ise hiçbir şeye kanmamaktadır tabii ki. Erkek kılıktan kılığa girer. Bir sahnede kadına farklı içecekler sunar, kadın kâh gülerken kâh kibarlıkla hepsini reddeder. Erkek sahnenin devamında beyaz atletle gelir kadının karşısına. Bu noktada kadının suratında öyle bir iğrenme ifadesi belirir ki erkek hemen arkasını döner, ısrar bile etmez ve kandırmak için başka yollar arar. Bu sahne üzerinden “şarklılaştırmanın yeniden üretimi, ötekileştirme, öteki olana tahammül gösterememe” gibi pek çok alt metin okuması yapılabileceği gibi aynı kadının, t-shirt’ünün önünde para ve araba baskısı olan erkeğe koşarak gitmesi ayrı bir tartışma konusu olabilir. Her kadın araba ve para



aramaktadır ve bunu görselleştirmek gerçekten (!) çok komiktir. Film burada noktalanır. Jüri kahkahalar içerisindedir. Yukarıda bahsedilen jüri üyesinin kanaatlerini genelgeçer kabul etmek meselesi bu bağlamda oldukça önemlidir. Beyaz çoraplı, beyaz atletli insanları beğenmemeye, onlarla dalga geçmeye devam edebiliriz çünkü zaten Okan Bayülgen'in de buna bir itirazı yoktur.

Aynı jüri ekibinde yer alan, vakti zamanında güzellik tacı elinden alınan, oyuncu ve tenisçi olan ama sinema eleştirmeni olmayan Hülya Avşar'ın, filmlerle ilgili yaptığı yorumlar, bölümler ilerledikçe vasatın üzerine yavaş yavaş tırmanmakla birlikte, bir kısa filmcinin duyması gereken altın öğütler değildir. Avşar, aynı program içerisinde bir taraftan “ biz gençlere yeni bir ortam, yeni imkânlar sağlamak için buradayız” derken -ki bunu söyleme tarzı bu yazıda konu alınamayacak kadar ağırdır- on bes dakika sonra yanındaki jüri üyesine dönüp “Aslında o kadar da ciddiye almamalıyız galiba bunları...” diyebilmektedir.

Para her derde deva mıdır?

“Genç yeteneklere” ne gibi fırsatlar verildiği önümüzdeki günlerde daha iyi anlaşılacak olmakla birlikte yarışmanın, kısa filme gönül verenlere vaat ettiği ciddi bir kariyer başlangıcı ya da iyi bir sinema eğitimi değil, 150 bin TL para ödülüdür. *Çek Bakalım*'ın bir kısa film yarışması olduğu hesaba katıldığında 150 bin TL'lik bir ödül üzerinde durup düşünmek gerekir.

Jüri üyeliğine ilk başta en fazla şüpheyle yaklaştığım ama yarışmayı izledikçe itiraf etmeliyim ki yorumlarını en fazla onayladığım Hıncal Uluç'un -ne yazık ki ikinci haftanın sonunda jüri üyeliğini bırakmıştır- yarışmada bulunma sebebi görünürde Hülya Avşar'la aynıdır. Uluç, “Amacımız iletişim fakültesi mezunlarına fırsat vermek, onların kendilerini göstermelerini sağlamaktır.” diyor. Bunun üzerine hemen şu soru geliyor aklı: Bir kısa filmcinin derdi kendisini bir televizyon şovunda göstermek mi olmalıdır? Soruyu şöyle de sorabiliriz: Bir kısa filmcinin hedefi 150 bin TL midir? Ya da 150 bin TL tüm dertlere deva mıdır? Cevabınız “evet”se yazıyı okumayı burada bırakabilirsiniz. Teşekkürler.

Cevabınız hayır ise; temcit pilavına dönen “iletişim fakültesi mezunlarının işsiz kalması” meselesine değinebiliriz. Az çok festivalerde yer almış birisi olarak şunu söyleyebilirim ki; sinemacı olmak için İngilizce bilmek şarttır (Üzgünüm ama öyle). Uluslararası hatta artık ulusal yarışmaların neredeyse

hepsinde kısa metraj ve diğer kategorilerdeki filmler İngilizce altyazıyla birlikte istenmektedir. Bir noktaya kadar bu durum idare edilebilir. Ama yine aynı yarışmanın başvuru formu da İngilizce'dir. Bu form da orta seviyede İngilizce bilen bir arkadaş yardımıyla doldurulabilir. Festivalin jürisi filmi beğenir de göstermeye karar verirse ve yönetmen festivale giderse, günde en az yirmi defa tekrarlanan tüm diyalogların gidışı şöyledir: “Merhaba ben Amerikalı/Fransız/İngiliz bir yapımcıyım/yönetmenim/senaristim ve işte bu da kartvizitim/filminin DVDsi/şirketimin e-mail adresi” vs. Bu noktada imdada yetişen candan bir tercüman durumu kurtarabilir. Ama yukarıda bahsedilenlerin hepsi ayrı ayrı çaba gerektirir, yönetmene vakit kaybettirir, dikkat dağıtır, sizi asıl odaklanılması gereken meseleden yani filminizden fersah fersah uzaklaştırır.

Bir iletişim fakültesi mezununun ya da bir sinema okulundan mezun olsun olmasın bir kısa film yönetmeninin, istediği başarıyı elde edememesinin ya da iyi bir film çıkarmamaktan yakınmasının altında yatan muhtemel sebeplerden biri vizyon ve dert sahibi olmamasıdır. Orijinallik kıstası bile bu noktada geri plâna atılabilir. Vizyonu olmayan filmin hiç şansı yoktur çünkü vizyonsuz bir yapım eskinin reproduksiyonu olmaktan öteye geçemez. Örneğin; Derviş Zaim filmlerini çekmeden önce o kadar çok çalışır ve okur ki onun yönetmen olduğunu bilmeyen birisi doktora tezi yazdığını sanabilir. Okunan her yeni cümle kameramızın kadrajını

biraz daha değiştirir, filmimizin anlamı, derdi katmanlaşır ve okunmaya açık hale gelir. Çok önemli bir mesele de ister kurgu ister belgesel olsun iyi bir filmin bir derde sahip olmasıdır. Tam tersinden söylenecek olursa; derdi olan ve içten bir sinematografiyle anlatılan film, iyi filmidir.

Annem Sinema Öğreniyor filminin yönetmeni Nesimi Yetik, *Hayal Perdesi* için yaptığımız bir röportajda şunları söylemişti: “*Annem Sinema Öğreniyor* yazınsal bir çalışma olsaydı bir anlamı olur muydu? Olmazdı. Sadece görselle ve sesle yapabileceğiniz bir şey bu. Aynı metinleri kâğıda yazsak karşı tarafa hiçbir şey ifade etmez. Çok da ucuz bir iş olarak görülür muhtemelen. Yazarak bir şeyleri aynı güçte ifade edebiliyorsanız, yazarak yapmalısınız bence. Öyle yapamadığınızı için, öyle olmadığı için bunu tercih etmeniz gerekiyor.” Buradaki sözlerin amacı sinemayı radikal bir tekkelleştirmeye dönüştürmek değil, yalnızca görüntü israfını engelleme çabasıdır.

Her gün yüzlerce filmin çekildiği, herkesin birbirine “kısa filmin var mı?” diye sorduğu bir zamanda yaşıyoruz. Bu işlerin sansürlenmesi, görmezden ya da hor görülmesi kuşkusuz çıkar yol değildir ancak gerçeği görünür olandan ayırmanın yani emek sarf edilen iyi işleri tespit edip hakkını vermenin yolu *Çek Bakalım*'dan geçmemelidir çünkü -teşbihte hata olmaz- böyle bir yarışmaya katılmak, çalışmak yerine Milli Piyango bileti almaktan çok da farklı değildir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





MADENİN İÇİNDEN GELEN ÇIĞLIK

KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

1990-1991 yıllarındaki Madenci Grevi'ni ve Büyük Ankara Yürüyüşü'nü *100 Bin Kişydiler* adlı belgeselinde konu edinen Metin Kaya, yürüyüşün hemen ardından 1992 yılında gerçekleşen Grizu Faciası'nı *Derin Çıglık/263* adıyla belgesele dönüştürdü. Madenlerin içinde yapılan çekimler

ve olaya müdahil olan kişilerin ve yakınlarının tanıklıklarıyla ilerleyen belgesel, sadece Türkiye'deki değil, dünyadaki en büyük maden kazalarından sayılan ve 263 madencinin ölümüyle sonuçlanan Grizu Faciası'nı en sahici haliyle bugüne taşıyor. Dördüncü İşçi Filmleri Festivali'nin açılış filmi olan ve 46'ncı Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Melisa Önel'in, *Ben ve*

Nuri Bala filmiyle birlikte En İyi Belgesel ödülünü paylaşan *100 Bin Kişydiler* belgeseli sansasyonel bir geri dönüşe neden olmuştu. Türkiye'deki işçi sınıfı tarihi açısından madenci grevine ve Büyük Ankara Yürüyüşü'ne bakışı, Zonguldak'ın sanayileşme sürecindeki Türkiye açısından yeri, dönemin politikacılarının aktardıkları, lirik anlatı yapısı ve tartışmaya davetkâr hali ile oldukça ilgi çekmişti. 10 bin kişinin üzerinde salon seyircisine kavuşan belgesel, kendi çapında önemli tartışmalar başlatmıştı. Bu açıdan son dönemde çekilen belgeseller arasında önemli bir yer tutan bu belgesel hak ettiği ilgiyi görmüş, yönetmeni ve çevresini yeni bir film çekmeye teşvik etmişti.

5 Ağustos 2011 tarihinde Mithat Alam Film Merkezi'nde belgeselin galası gerçekleştirildi ve ardından sinema tarihçisi Zahit Atam moderatörlüğünde bir söyleşi yapıldı. Yönetmen Metin Kaya'nın kendi deyimiyle *100 Bin Kişydiler*'in devamı niteliği taşıyan *Derin Çıglık/263*, Türkiye'deki madencilik doksana sonrasında nasıl çöküşe sürüklendiğinin ipuçlarını veriyor. 3 Mart 1992 tarihinde Zonguldak'ın Kozlu Beldesindeki Türkiye Taşkömürü Kurumu'na bağlı madende tarihin en büyük zincirleme grizu patlamaları meydana geldi. Ölü sayısının fazlalığı ve patlamaların şiddeti nedeniyle dünyadaki sayılı maden kazalarından biri sayılan ve tarihe

Derin Çıglık/263 isimli belgesel, sadece Türkiye'deki değil, dünyadaki en büyük maden kazalarından sayılan ve 263 madencinin ölümüyle sonuçlanan Grizu Faciası'nı en sahici haliyle bugüne taşıyor.

Grizu Faciası olarak geçen olayda, madende çalışan işçilerin büyük çoğunluğu karbondioksit zehirlenmesinden ya da yanarak can verdi.

Derin Çıglık/263 olayın öncesinde ve sonrasında yaşananlara büyük bir dikkatle eğiliyor. Ölen madencilerin yakınlarının verdiği hukuk mücadelesi, ölmekten kıl payı kurtulan madencilerin yaşadıkları, kurtarma çalışmalarına katılan sivil savunma ekiplerinin yaşadıkları filmin ana eksenini oluşturuyor. Grizu Faciası'nın bir diğer önemli yönü faciadan sonra yaşanan (aslında olayla tetiklenen) siyasal tartışmalar. Seksen sonrası işçi hareketlerinin en büyüklerinden sayılan madenci yürüyüşünün hemen ardından gerçekleşen Grizu Faciası, Zahit Atam'a göre madenci yürüyüşünün bir anlamda intikamı. Filmde de anlatıldığı üzere patlamadan dört saat öncesinde gaz istasyonunda metan gazı 2,6 dolaylarına kadar çıkar. Havalandırma yapıp madenin boşaltılma-



Çoğunluğu maden işçisi ya da maddenden emekli sanatçı kitlesinin ses getiren belgeselleri ortaya koymaları diğer şehirleri kışkıracak nitelikte.

sı gerekirken, durum göz ardı edilir. 1,6 seviyesinde başlayan uyarı sinyali de aynı şekilde ihmal edilir. Daha da önemlisi, yukarıda belirttiğimiz gibi madencilerin çoğu karbondioksit zehirlenmesinden ölür. Madencilerin takmaları gereken gaz maskeleri ise yurtdışından sipariş edilmiş, ancak gümrükte beklemektedir. Yani madencilerin kazada ölmeleri için neredeyse her şey hazırdır. Zahit Atam bu durumu “Kozlu’da yaşananlar 1991’deki büyük madenci yürüyüşünün cezasıdır” diyerek değerlendirdi. Atam sözlerine “Madençi yürüyüşünün kazanımları bu süreçte törpülenmiş, madenlerin özelleştirilmesi hızlandırılmış ve iş güvenliğine dönük önlemler alınmayarak bu süreç hazırlanmıştır. Yaşanılan iş kazası değil iş cinayetidir.” diye devam etti.

“İçeriden” bir belgesel

Derin Çılgılık/263 bir yandan olaya müdahil olanların tanıklıklarını anlatırken, bir yandan da gerçek maden görüntüleriyle yarattığı etkiyi güçlendiriyor. Söyleşide Zahit Atam bu durumu şöyle değerlendirdi: “Belgeselin en önemli özelliği şudur: Madenlerde çekilen bütün görüntüleri bizzat madenciler çekmiştir, olay hakkında konuşan herkes orada çalışanlar ya da sendikalardan olan insanlardandır, yani olayın tanıkları, çalışanları ve direnenleri ya da mağdurlarıdır. Ayrıca gerçek belgeler, gerçek görüntüler kullanılmıştır, aslın-

da bu belgesel kelimenin gerçek anlamıyla Zonguldak'ta 1992 yılında meydana gelen Grizu Faciası'na tanıkları, mağdurları ve direnenleri aracılığıyla yakılmış bir ağıt olması nedeniyle çok başarılıdır.”

Grizu Faciası'nın bir diğer politik yönü facia sonrasında başlayan işçi ücretleri ve özelleştirme tartışmalarıdır. Seksen sonrası yaşanan özelleştirme furyası, maden işçilerinin örgütlülüğü ve TTK'nın Cumhuriyet tarihinin en köklü devlet işletmelerinden biri olması nedeniyle madencilik sektörünü diğer alanlar gibi çabuk etkilememiştir. Fakat Grizu Faciası sonrasında özellikle ana akım medya ve siyasetçiler, olayı bahane bilip özelleştirme sürecini tartışmaya açtılar. Süreç başladı ve bugünkü duruma gelindi: Numunelik birkaç devlet işletmesi, devlet işletmelerinin içindeki taşeronlar, Zonguldaklı işçilerin maaşlarını bile fazla bulup Asya'dan ya da Türk Cumhuriyetleri'nden daha da ucuza işçi getiren işletmeler...

Derin Çılgılık/263 bütün bu politik süreci anlatmıyor. *100 Bin Kişiydiler* belgeseli konu edindiği olayı başta politik olmak üzere bütün yönleriyle çevrelerken, *Derin Çılgılık/263* daha çok olaya dâhil olan madencilerin ve yakınlarının tanıklıkları üzerinden gidiyor. Yönetmen, filmin galasında *100 Bin Kişiydiler* belgeseline göre daha minör bir anlatı yapısı tercih ettiğini açıklıkla belirtti. Fakat belgeseli bu süreci

tartışmak için söyleşilerle ve panellerle desteklemek istediğini ortaya koydu.

Her iki belgeselin de ilgi çeken bir diğer yönü de ülkemizde görülmeyen sanatsal bir örgütlülüğün kolektif çalışmasıyla gerçekleşmesidir. Zonguldaklı farklı sanat kesimlerinden gelen birçok insanın filmin yapımına katkı sağladığının altı Metin Kaya tarafından çizildi. Çoğunluğu maden işçisi ya da madenden emekli sanatçı kitlesinin ülkemizin diğer şehirlerinde görülmeyen bir üretim tarzıyla ses getiren bu belgeselleri ortaya koymaları diğer şehirleri kışkırtacak nitelikte. Umarız Zonguldaklı amatör sanatçıların diğer eserlerini de görme şansı buluruz.

Söyleşide merak edilen konulardan biri de iki filmiyle Türkiye'deki belgesel dünyasında önemli bir yer edinen ve kendine has tarzını oluşturan Metin Kaya'nın bundan sonraki çalışmasının ne olacağıydı. Zonguldak tarihine ara vereceğini belirten Kaya, söyleşinin sonunda doksanlı yılların muhalif hareketinin önemli ayaklarından biri olan *Leman Dergisi*'nin belgeselini çekeceğini müjdeledi.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





BİR PARÇALI HAM OLARAK İRAN SİNEMASI

ÜMİT AKSOY

“Tifil garsonu unutma.”
(*Parçalı Ham, Madde 12*)

İran sinemasını çok iyi bildiğim söylene-
mez; Türk sinemasını da aslında. Bu iki
“konu” açıldığında bildiğim ve kendime bir
meseleye eğilirken kıstas aldığım birtakım
temel tutamak noktaları var sadece. Yani
meslekten değilse de dışarıdan, bir izleme
ve öğrenme (bunu pedagojik bir süreç ola-
rak anlamayın lütfen) durumu sözkonusu.

Bununla birlikte izlediğim İran filmlerini,
hem Türk hem de dünya (bu artık ne de-
meye geliyorsa) sinemalarından ayıran bir
özellik var: Herhangi bir İran filmi ortalama
bir filmde olduğunu önceden bildiğimiz
ve dolayısıyla da ele geleceğini sandığımız
yahut beklediğimiz bir ürün, bir sinema fil-
mi gibi gelmiyor bana. Karşımızda bir film
vardır var olmasına da bu, bir sinema filmi-
ni var eden koşulları, tanımları ve nihayet
“somut ürün”ün kendisini içermiyor, do-
kunmuyor ya da dokunamıyor gibidir. Yani
hani Aristo’nun bize salık verdiği şu üç ya-
sadan biri olan “özdeşlik”le ilgili önerme/
durum, burada ortadan kalkıyordur. İzledi-

ğim film, bir filminden hep daha azıdır, yani kendisi değildir. Hep bir yerleri eksiktir; bir tarafları yapıştırılmamış, dikilmemiştir. Bu sinema “türünden” (böyle söylemek doğruysa elbet) hep bir şeyler eksik gibidir. Bu şeyler bir sinema filmini var eden bütün her şeye gönderme yapan şeylerdir ve yoktur burada. Daha ham, daha parçalı: Parçalı bir ham vardır ortada.

“Parçalı Ham” Ahmet Güntan’ın yeni dönem şiirine verdiği genel ad (son kitabının adı da bu: *Parçalı Ham*). Güntan, parçalı hamdan muradını şöyle anlatıyor: “(...) [D]ili anlamla şarj edecek yeni yolları bulma ihtiyacı duydum, çünkü mevcut yollar artık anlam üretmekten çok anlamsızlığın ortağı oluyor, şiirimin yolunu kestim, kendimi mecbur kıldım, buyurgan engeller koydum, 12 maddelik bir manifesto yazdım, bu noktaya neden geldiğimi anlatan 134 maddelik bir de monolog yazdım. Şöyle bitiyor: Şiir = şiir değil, bunda da bir beyan bulamıyorsa artık... Şiir = şiir değil siyasi bir beyandır, manifesto konjonktürel bir şeydir, şiirin siyasi bir tavır almasıdır. Kafiyeyi attım ama onun parçaları tartma - eşitleme ilkesini yanıma aldım. Dizeyi attım ama parçalılık ilkesini yanıma aldım, şiirin ilksel özelliklerini yanıma alarak başa döndüm.”¹

Kabaca söyleyecek olursam bu, şiiri şiir olmaktan çıkartıp onu artık kendini var

1 Ahmet Güntan, “Halk Tatile Gitti”, *Kitaplık*, Eleştiride Öznellik I, Sayı: 105, Mayıs 2007, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=390&id=57>, (14.09.2011).

Bir Ayrılık, “fikirsel çatallaşma”yı, ideolojik göndermeleri olan, yani kaba siyasal angajmanlara çekmeden, bulaşmadan işliyor, ilerliyor.

eden o asl’a yabancılaştıran bütün sahteliklerden arınma hareketidir. Ve bu, alanı boş bırakmak anlamına gelmeyip, bir kez daha meydana çıkıp, yiğitçe yaşamak için bir meydan temizleme, saflaşma hareketidir. “Cinayet[in] yüksek binalarda” olduğunu bilen birisinin, küçük ama mütevazı bir mesken edinme çabası: Ve böylece “Yahu bir mesken tutmak, bir yerde sükun etmek tam olarak neydi sahi?” gibi o hakikatli soruları sormaktır tam tamına burada olan.

Şimdi, böylesi bir şiir, janjanlı bir biçim içinden gelmediği sürece bize şunu söyler durur: “Yahu ortada şiir miir yok ki!” Yoktur, çünkü o boyalı kelimeler dünyası burada bulunmamaktadır. İşte İran Sineması, tıpkı parçalı bir ham şiirde olduğu gibi, tam tamına bu hamlığı, bu parçalı hamlığı hatırlatır.

Esastan ve samimi bir sahtelik

En son izlediğim İran filmi *Nadir ve Simin: Bir Ayrılık* üzerine düşününce bütün bu söylediklerimi bir kez daha teyit etme imkânı buldum. Doğrudan bir film üzerine düşünmekten ziyade bu film genel olarak İran sinemasının bende uyandırdığı o



“imge”yi anlamama yardımcı olduğu oranda yazımın konusu olabiliyor esasında.

Film *bir ayrılık* ile başlıyor ve yine öyle bitiyor. Nadir ve Simin’in doğrudan doğruya “duygusal” olmayan “fikirsel ayrılık”lıkları onları boşanmanın eşğine getiriyor: Simin ülkesinden ayrılmak isterken, Nadir tam tersine ülkesini terk etmeyi düşünmüyor. Ve film bunun üzerine gelişen olayları bize anlatmaya başlıyor.

Bir Ayrılık, sözkonusu bu “fikirsel çatallaşma”yı, bildiğimiz anlamda ideolojik göndermeleri olan, yani kaba siyasal angajmanlara çekmeden, bulaşmadan işliyor, ilerliyor, denebilirse tartışıyor. Bu ideolojik/siyasal angajmanlara bulaşmama meselesi önemli. Önemli çünkü (var olan bir meseleyi) böylesi bir ele alış biçimi, herkesin İran Sineması’na çokça yakıştırdığı, onu adlandırdığı/tanımladığı şu “mi-

nimalist” sinemanın tam olarak ne demek olduğunu söylüyor bize. Bir başka ifadeyle İran Sineması sözkonusu olduğunda birilerinin minimalist bir efekt gördüğü yerde gerçekte olup biten şey, aslında somuta dokunma, yaşamadığı şeyden bahis açmama, haddini bilme, birtakım “söz sanatları”ndan uzak durma, gizli gönderme yapmama, imgeyi, imgesel bir hareketi bilgi vermek için kullanma, nihayet yavaşça ve ağırdan bir şeyleri aramanın vuku bulmasıdır tam olarak. Dolayısıyla, İran Sineması’nın kendine temel alarak bu dünyaya açıldığı minval, kelimenin en gerçek anlamıyla minimalist bir dil kurmak için yapılan birtakım hareketleri anlatmamaktadır bize. Başka bir şekilde söylersem, *onlar*, major sinema diline karşı bir eylem içinde değillerdir. Yaptıkları, filmi, film dilinin yüklerinden arındırmaktır aslında. Buysa sahteliğe bulaşmama çabasıdır. Yani küçük konular bulup bunu minik minik işlemek değildir buradaki temel dert. Sinema (yani bir “sanat eseri”) zaten hayat karşısında anlam, gerçeklik ve esas olarak “geri”de bir yerlerdedir ya da öyle olmalıdır. Öyle olmalıdır çünkü o *yapma* bir şeydir; hayat sözkonusu olduğunda o, ister istemez bir “sahtelik” barındırır içinde: Esastan ve samimi bir sahtelik.

Şimdi İran Sineması bir “ürün” ortaya koyarken hiçbir zaman ortaya bir ürün koyduğunu, yani *yapma bir şey imal ettiğini* unutmamıştır. Böyle olduğu oranda da bu sinema dili bir izleyiciye “Aman

Allah'ım! Nasıl güzel oynuyorlar rollerini bu adamlar, nasıl bir senaryo bu böyle! Nasıl mükemmel açılar! Of! Of!" gibi lâflar söyletmez. Çünkü bilir ki, böylesi bir duygu seline bizi kaptıran bir ürün hayatı unutmamıza sebep olur. Bilir ki hayat söz konusu olduğunda bir ürün en fazla bir üründür, daha fazlası değil. Dolayısıyla da kendisini öyle bir yerde konumlandırır ki, hem hayata değil onunla bir şeyler alıp verir, insani bir minval/oluş içinde kendini gerçekleştirir, yani kendisini açık ederek bizlere sunar, hem de durması gerektiği yeri bilerek (ki bu had bilmedir) bizim temel gerçekliğimize tecavüz etmez.

Minimalist değil fakat parçalı ham olan İran sineması, bir insanın kendini bakıp-görüp-dokunup-tutup tanınmasına dair o ilksel ve temel insani hareketi yapar aslında. Tekrar Güntan'ı yardıma çağıralım/hatırlayalım: "Benim formülüm şiir = şiir değildir, parça [siz bu parçayı minimalist bir yerden değil de o somut öze "yapma" bir ürün ortaya koyduğunu unutmama olarak okuyun] şiir olmayandır, varlığını artırıp dizeleşmemiştir, kafiyeleşip diğer dizelerle biçili bir hizaya çekilmemiştir, işlem görmemiştir, kenara ayrılmıştır. Ham da öyle, tam anlama kavuşmamıştır. Kelimelere dayalı bir şiir yazmıyorum, çünkü her kelimenin milyonlarca inananı var artık, hazır refleksler eşliğinde güzel bir gösteri yapmak istemem asla, yaptığım parçalar arasında anlam egzersizleri, parça kaderdir, yavaştan alır, şiirin en eski kardeşidir, öyle

Sinema hayat karşısında anlam, gerçeklik ve esas olarak "geri"de bir yerlerdedir ya da öyle olmalıdır. Çünkü o yapma bir şeydir; hayat sözkonusu olduğunda ister istemez bir "sahtelik" barındırır içinde: Esastan ve samimi bir sahtelik.

bir günde yaşıyoruz ki söyleyişteki acemilik de kurumsallaşabiliyor, malzemedeki acemilik benim aradığım."

Malzemedeki acemilik: Bütün bir İran sinemasındaki o kesik kesik, sürekli olarak birtakım mırıldanmalarla kendine bir yol bulmaya çalışan o ürkek dil; Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ündeki Dirmit kızın konuşmayı bilmeden konuşması gibi. Böylesi bir hareket ise birtakım oyunlar tertip edip, sahte örüntüler içinde oyalanmaktansa, çok ama çok somut bir insani durum ya da oluştan kalkarak insanın temel ve ontolojik hâline dokunur, bunun için çabalar. Bu yüzden sanılanın aksine o büyük düşünme, hayatın dışındaki "metafizik" bir boş uğraş değildir. Tam tersine doğrudan ve doğrudan tam da hayatın içine dairdir o düşünme çabasının kendisi. Belki de şöyle söylemek daha doğru olacak: Ne ki dokunmuyor, dokunmak istemiyor, kerih görüyor, kaçırırsa hayattan, o somut özden, ondan uzak durmalı. İran sineması: Tıfıl garsonu unutmayan sinema.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



CİHAN AKTAŞ

BOŞLUĞU KAVRAMAK

Film seyirciliğimin yüksek ve bilinçli, plâna programa dayanan bir amaçla başladığını elbette söyleyemem. Bir öğrenme sürecinden söz etmek gerek. Dört yaşlarındayken başlayan sinema merakım, bir yerde yaşadığım kasabada o dönemde pek gözde olan haftalık fotoroman mecmuları ve artist fotoğrafı hediyeli çikletlerinin sürprizleriyle bütünleşiyor. Geceleri kasaba sinemasına maale giderdik, hafta sonlarında kadın gruplarıyla gittiğimiz olurdu. Gece gidilen filmleri çoğunlukla sonuna kadar izleyemez, uykuya daldım. Babamın kucağında eve dönüşüm filmin bir parçası gibi gelirdi bana sonradan. Tamamlanmamış sahneler ve finalle ilgili duyduklarım eksik bir yan, boşluklu bir alan kalırdı hep. Burada boşluk derken kastettiğim, eksik kalan yanı tamamlamaya heveslendiren bir nitelik ya da durum. Henüz okuma bilmediğim için *Telefondaki Ses* başlıklı fotoromandaki macerayı fotoğraflardan çıkartmaya çalışırken bir şeyler hep eksik, kişisel yorumu açık kalırdı. Parçaları kendi kendime tamamlamaya çalışırdım.

Benzeri bir boşluğu okuduğum çizgi romanda da hissedirdim. *Fatoş ile Basri*'nin hikâyesi bana hiç tamamlanmamış gelirdi. Merdivenlerde bir sebeple birbirini kovalarlardı. Aralarında süren kovalamaca bitmese de serüvenin günlük kısmının çizgi roman karesiyle sonlandırıldığı noktadan itibaren yeni hikâyeler geliştirdim.

Yatılı okula erken gittim, on bir yaşında. Kalabalıklar arasında, vakit de kampana sesiyle bölünürken ikide birde, insanın biriciklik hissini koruması hiç kolay değil; kışla mantığıyla sürdürülen bir nizamı var yatılı okulun. Kütüphanede nefes aldığımı duyardım, kütüphane memurundan aldığım kitaplarla yatakhanedeki ranzama ya da uzun koridorlardan birinin dibindeki bir oyuğa çekilerek kitap sayfalarıyla kendi âlemimi genişletmeye devam ederdim. Bir de hafta sonlarında, Cuma ve Cumartesi geceleri akşam yemeğinden sonra yemekhane salonunda gösterilen filmler, başka âlemlere açılan pencere olurdu benim gibi diğer hafta sonlarında

evci iznine çıkamayan, ancak çarşı çıkışı izinleriyle yetinen öğrencilere. Çoğunlukla şimdilerde hâlâ televizyonda gösterilen komedi, melodram tarzı filmlerde, hiç değilse doksan, bazen de çift film gösterildiği için yüz seksen dakika boyunca yatılı okul fezasından uzaklaştığımı duyardım. Gerçi film bitip de ışıklar yandığında bir salon dolusu uykusuz yüzlü çocuğun yatakhaneye doğru akışı katlanılması güç bir gerçekliğe maruz kalmak anlamına gelirdi. Yatakhane soğuk. Dişler fırçalanacak. Tuvaletlerin önünde uzun kuyruklar oluşacak. Fare görülmüş o koğuşta, diye bir şaya ulaşacak yatmaya hazırlandığım ranzaya. Belki film kesin bir sonla tamamlanmasaydı aklım hâlâ hikâyesinin saçaklarında geziniyor olacaktı. Arkadaşlarla tartışırdık. Çoğunluğun talebi, sonu mutlu biten, mutluluğu, zaferi, kavuşmayı, alınmış öcü, gurbetten dönüşü, aile fotoğrafının güzelliğini ve parçalanmaya direnen sağlamlığını kesinlikle bildiren senaryolar. Mutlu sonlar, mutlu sonsuz hayatların bir gereği gibi algılanırdı. Birbiri ardı sıra akan mutlu sonlar, şimdi içine düşmekte olduğumuz buz soğukluğundaki boşluğun bir yanılısamadan ibaret olduğuna inandırabilir. Soğuk boşluğun üzerimizdeki baskısını, taşıdığımız amaca duyduğumuz inançla dönüştürebiliriz. Dahası soğuk boşluğu bir iyilik kaynağına dönüştürmek de kendi elimizde değil midir?

“Mutlu gibi görünen esasında mutsuzluğa yol açabilir bir sahne, mutsuz gibi gelen ise asıl mutluluk imkânlarına kapı açan bir



Değerini mutlu veya mutsuz sona bağlamayan, buna karşılık seyirciye yoruma açık boşluklu vadiler sunan bir ayrıcalığı var sinemanın.

sıçrama sahnesi anlamına gelebilir. Başkasında mutsuzluğa yol açan şeyi büyük bir iyimserlikle yorumlamak, tamamiyle kendi hayat görüşümüzü oluşturan bakışla ilgili” diye yazmıştım, BSV’de gerçekleşen sinema konulu bir toplantının ardından yazdığım yazıda. (“Mutlu Sonsuz Hayatlar”, Gerçek Hayat, 26 Eylül 2005)

Değerini mutlu veya mutsuz sona bağlamayan, buna karşılık seyirciye yoruma açık boşluklu vadiler sunan bir ayrıcalığı var sinemanın, bunun sebebi belki filmle seyir-

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

ci arasındaki ilişkinin romanla okur arasındaki ilişkiden daha farklı olmasıdır. Bu fark üzerine düşündüğüm zaman ise aklıma ilk gelen muhayyilenin hareketi oluyor. Sinema bu harekete romana göre daha az izin verdiği içindir ki hem yönetmenin, hem de seyircinin sahnelerin akışıyla mesafeyi ayarlamaya izin veren, algı boşluklarına daha fazla ihtiyacı var.

Sinemadan tamamen koptuğum, bu kopmanın sebeplerine de inandığım bir dönem oldu. Yine de bir cümle yazarken, bir adım atarken, evde ya da yolculukta, okurken ya da düşünürken bir film sahnesi hatta müziği hafızamın çekmecelerinden koparak bana bir pencere açardı. Bazen film bir edebiyat eserini geri plâna düşüren bir etki uyandırırdu üzerimde, *Dr. Jivago (Doctor Zhivago, 1965)* gibi. Boris Pasternak'ın romanından uyarlanan bu filmi defalarca seyrettim, yıllar sonra filmde beni saran sebebi de yıllar sonra bir hikâyemde anlattım: Lara-Larissa... Şu paragrafta olduğu gibi:

“Bıçak yüreği didikliyor. Önünü göremiyorsun. Demir bir perde yükseliyor, yükseliyor.. Gri bloklar beyaz dağlar gibi geçilmezliğini ilân ediyor. Ne pasaport yetiyor ne de düzgün bir sicil, yolunu kesecek birileri, haklı bildikleri bir dava uğruna. Lara bir kez daha bilinmezliklere doğru yola çıkıyor ve kendini hadiselerin akışına bırakmasına alıştığımız Jivago onu izlemekle kalıyor; aşkın her şeye gücü yetmez. İnliyor işte bir yürek, kendi kendini

zehirleyerek geçmişin güzel sahneleriyle ve bir yandan da, kaderin akışını değiştiremeyen aşkıyla çarpıyorken... Hayatı ne zamandır ucundan kıyısından yaşayan Jivago, kendini yenilgiye teslim etti. Lara'nın Komarovski'yle yola çıkmasına seyirci kaldı. Ne yapabilirdi bilmiyorum, başka ne düşünebilirdi; nefes alabilmek için bir ayağı geçmişin zemininde yaşıyor. Müziği acıklı seslerden kurtaran hareketlenmenin hissettirdiği umut, geleceğe açık kanalların sesleri sadece Lara'ya ait. Bugünün icaplarını biliyor, buz gibi sularda çamaşır yıkarken, sobayı yakarken acımıyor kendine. Nereye giderse gitsin ayakta kalacak, istemese de yüklenecek payına düşen ağır yükü ve şikâyet etmeyecek... Hayatın içinden geliyor, hayatı türlü yüzleriyle tanıyor, bu yüzden de anlıyor halden ve yakınmıyor ya da pek az yakınıyor.”

Önemli değerlerin yeri doldurulamayacak şekilde kaybedildiği hissi, umutsuzluğu ve karamsarlığı artırır; *Dr. Jivago*'da da dile geldiği şekilde. Bazen Ahmet Hamdi Tanpınar'la Boris Pasternak'ı karşılaştırdığım olur, önlerinde uzanan “huzursuzluk” kaynağı boşluğa yaklaşımları itibarıyla. *Huzur*'un kahramanı Mümtaz'ın yaşadığı iç daralmasında, bir medeniyet açmazını zihni plânda ve hayat tarzı itibarıyla çözümlenme sorumluluğu hisseden aydınların hüznü ve agorafobisi dile gelir. Yabancılaşma artsa da *Dr. Jivago*'nun tercih ettiği inziva bir çözüm sayılmaz. Boşluk, “açılması gerekene doğru yüce bir durum” gibi değil de yitirilmiş geçmişin izlerini yutan

bir uçurum gibi ilerler, her ikisi için de; bana öyle gelir.

Çin felsefesinde boşluk, esinlerin devinimine izin veren üst düzeyde dinamik ve etkin bir elemandır. Yaşam soluğu ve Ying-Yang almaşığı düşüncesine bağlıdır; özellikle de kendi yerini açar, orada transformasyon gerçekleştirir; boşluk kavramını Çin piktüral sanatı üzerinden irdeleyen François Cheng'e göre.* Bir bakıma boşluk, gerçekleşmeye aday üretimi hem zorunlu kılan hem de gösteren sebep. Aynı zamanda boşluk, doğuştan gelen doğaya karşılık duruyor ki İslami anlamda biz buna "fıtrat" da diyebiliriz. Bir fıtrata özgü kabul, kendini bulduğu haliyle yetinmeye izin vermez. Daha farklı olabilirdi her şey, insan hâlden hâle girerken özüyle tanışabilirdi; doğuştan neler getirdiğini tam olarak nereden bileceksin... Göz önünde bulundurulmuş boşluk bir disiplin sağlamayı mümkün kılarken kendi kendine, dünyaya (ve mümin kardeşine) ayna olmanın kavramlarını sağlar muhakkak. Boşluktur ki olanaklı kıldığı esneme alanıyla insanın evrene bütüncül yaklaşımını öğretir. Öte taraftan boşluk hızla akıp giden sahneler arasında nefes aldırır fezadır; iç ses düşürmek eserde ya da sessizlik sağlamak, başka bir tınlamaya ulaşmak üzere tınlamalar içinde alınan yolun fezası... Dolayısıyla da gerek birey gerekse de akım veya dalga açısından gerçekleştirilmeye haiz bir olanağa işaret ediyor, boşluk algımız. Özellikle sinemada bir bakıma belirgin

olan o olanak şiirin, hikâyenin, tiyatronun hatta deneysel sinemanın ya da sadece melodram örneklerinin ilerlediği yolda henüz bütünlüğünü oluşturmamış kurguya nefes aldırıyor.

İran üzerine okumalarımla ve bu ülkeyi yakından tanıma fırsatını bulmamla birlikte sinema yeniden türlü sorular eşliğinde girdi dünyama. Bu ülkede İslami bir devrim gerçekleştikten sonra sinema alanı özgün bir sinema arayışıyla geniş bir hareketliliğe sahne olmaya başlamıştı. İlk kez 1985'de yaz aylarında gittiğim İran'da Tahran ve Urumiye şehirlerinde ilk karşılaşmada beni çarpan, şaşırtan, önyargılarımı ya da uzaktan tanımlamalarımı değiştiren sahnelerden biri, sinema salonları önündeki uzun kuyruklar oldu. O yıllarda kadın oyuncular pek önde görünmeseler bile filmlerde bir şekilde mevcuttular ve bu mevcudiyet Türkiye'de İslami kesimde *Çağrı* (*The Message*, 1977) filmi fenomenine rağmen sinemanın meşruiyeti konusunda duyulan kuşku bakımından, durup düşünmeye zorlayan bir anlama sahipti benim açımdan.

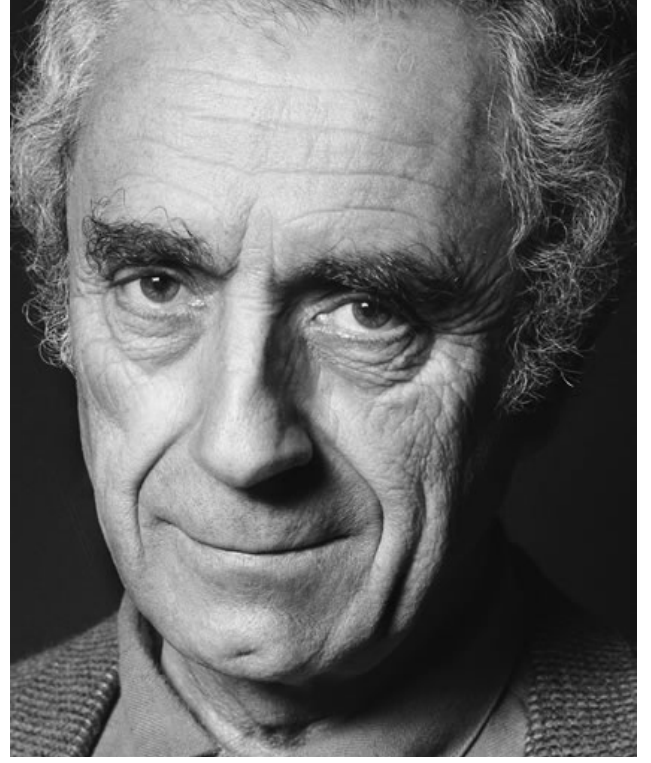
Tasvir alanında İslami kaynaklara dönük okumalarımla edindiğim kanaat, arka arkaya sorular çıkartıyordu önüme. Modernizmin sanatı olarak tarif edilen sinema ile modernizme bir cevap üretmenin yolu bulunur muydu? Kadının sinemadaki varlığıyla hicap olgusunu bağdaştırmak nasıl mümkün olurdu? İslami ilkeleri, duyarlıkları gözetererek sinema yapmanın koşulları neler olabilirdi? Yerli sinemayı ve Hollywood

“Aşkın olmaması, bazen varlığından çok daha anlamlı, çok daha insana değer katan bir şey.”

sinemasını tanıyordum epeyce. İran sinemasına yoğunlaşmaya, bu sinemada neler olup bittiğini incelemeye başladım, 80’lerin sonlarına doğru. Bu bağlamda attığım ilk adım, 1989’da Altın Lale film yarışması için İstanbul’a gelen Farabi Kurumu Müdürü Muhammed Beheşti ile yaptığım röportaj. (O yıl Altın Lale Ödülünü Nar ve Ney filmiyle Said İbrahimfer kazanmıştı.) Sonraki yıllarda çeşitli dergileri izleyerek ve röportajlar yaparak Müslümanların sinema alanında eser verme imkânları bağlamında zihnimde oluşmaya devam eden sorulara cevap bulmaya çalıştım. 1991’de İran’a giderken, sinema alanında bir eğitim görme fikri de vardı zihnimde.

Sinema alanında eğitim görme fikrime karşılık, bir tür gurbet psikolojisiyle içime kapanırken yazmaya daha fazla vakit ayırmak istedim ve hikâye yazmaya yoğunlaştım. Sinemayı seviyor, merak ediyordum; ancak kamera yoluyla anlatmak yerine yazarak anlatmayı yeğliyordum. Ekip çalışmasına bir dereceye kadar çıktığı benliğim.

Film seyirciliğinin ise yazarlığıma geliştirmede başvuru kaynağı olabilecek boşluklu bir alanla bağımı korumada yararını görüyordum. Yazar gibi yönetmeni de “her şey daha farklı olabilirdi” sorusunu açık tutan şey, sözünü ettiğim. Aklıma herkes-



ten önce Michelangelo Antonioni geliyor, “boşluğun yönetmeni”.

Tristan Tzara, Antonioni, Picasso, Miro, Erol Akyavaş... parçalama yoluyla boşluğun yapısını tanımaya ve değerlendirmeye çalıştılar. Ben bu üsluba yönlendiren sebebi Yaratıcının iradesini bağlanmayla ilgili bir arayışa bağlıyorum. Bütünün durmuş oturmuşluğunun soru sormaya izin vermediği yerde kübistler, cevabı parçalı yapıda aramaya çalıştılar. Boşluk, böyle bir parçalamada bir özdeşleşmeyi mümkün kılarak sanatçıyı yeniden bütünlemeyi sağlayacak imge ve kavramların kaynağına götüren toparlayıcı, hiçbir şeyin kaybolmasına veya telef edilmesine izin vermeyen feza.

Düşündükçe yine Antonioni’ye dönüyorum. Boşluk onun filmlerinin ana karakteri değil mi? Bunu bazen boş sokaklar, göz alabildiğince uzanan parklar, pencerelelerinde tek tük insanların gözüktüğü yüksek apartmanlar, bazen iki kişi arasında uzayıp

giden sessizlik bazen ortadan kaybolan bir karakter yoluyla boşluğa karşılık gelen bir feza üzerinden kurar. Gerçekte bu boşluğun içi doludur; izleyici sessizliğin söylenmemiş sözler ile dolu olduğunu, boş gözükken apartmanların içinde insanlar yaşadığını, kaybolan karakterin bir yerlerde nefes aldığını hissederek.

Yıllar sonra, İran sinemasının başarısında büyük payı olan mimar yönetmen Taki Necefi ile yapılan bir söyleşi okurken, mimarlıktan sinemaya geçişinde Antonioni filmlerinin nasıl etkili olduğunu anlattığı bölüm, bu açıdan da üzerinde durmaya değer geldi bana. Mimari, sinema ve yazarlık arasındaki iletişim, her şeyden önce gerek mekânsal gerekse de (ileri-geri şeklinde) yönsel boşluk algısının bir başına üstlenilemez doğası nedeniyle de sürmektedir. Çevreye yayılan boşluk, kapsadığı elemanlar arasında olduğu gibi her elemanın içinde de devinime yol açan bir kabarmaya yol açar, diye yazıyor Cheng. Yazının göstermekte ağırdan aldığı yerde sinema konuşur, sinemanın uzanamadığı noktada edebiyat ötelerin seslerine meyleder, yazarın muhayyilesinin hızının mekân algısını yitirmeye yüz tuttuğu yerde mimar uzamın imkânlarını keşfederek ilerler.

Mimarlar ve sinemacılar üç boyutlu düşüncelerini kadro çalışmalarlarıyla güçlendirirken, yazar muhayyilesinin enginliğine güvenerek masası başında çalışmaya çekilir. Boşluğa hâkim olmadaki yetersizlik nedeniyle her zaman eksik bir şeyler kala-

cak kelimelerin gösteriminde. Bir fotoğraf çeker gibi yazabilmeyi istediğimi anlatmıştım bir hikâyemde, Halepçe'de dedesinin kucağında kimyasal silah zehirlenmesine maruz kalan bir bebeği gösteren fotoğrafa bakarken. Bana görünen sahneyi en anlamlı bir şekilde nasıl anlatacağımı öğretir yazmaya koyulduğumda, boşluk; onu fark etmeye devam ettikçe ben. Çağrışımların yankılandığı boşluğun oluşturduğu kargaşayla hikâyeye nerede müdahale edeceğini ve akışı hangi istikamete çevireceğini bilemediğin anlar vardır. Sinema muhayyilenin hareketini yoğun çatışmaların, beklenmedik kabarmaların gerçekleştiği bir alanda nasıl yöneteceğini öğretebilir yazara ve mimara da eserini ileri-geri akan hayat içinde plâniyla, kesitleri ve cepheleriyle her açıdan görebilme yeteneğini kazandırabilir.

Mimari ile yapmayı sürdüremeyeceğime inandığım bir tamamlamayı kelimelerle sürdürmeyi umarken, sinemadan beslenmeyi ihmal etmemeye çalışıyorum şimdi. Seyirciliğim bu anlamda seçici ve artık biraz da disiplinle gerçekleşiyor, vakit daha bir darlaşıyor gibi geldiği için. Vakit darlaşırken küçülmüyor boşluk, bir telaşa esnemeye zorlanırken beslendiğim kaynaklarla ilişkimin farkındalığı kadar öncelemem gereken hikâye konusunda da uyarılar göndermeye devam ediyor.

* François Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: İmge, 2006.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



KARA FİLMİN UNUTULMASI ZOR KARAKTERİNE ÖVGÜ

Söyleşi: BARIŞ SAYDAM

Selda Tan Özdemir sekiz yıl önce Kara Filmler (Altıkırkbeş Yayınları) ismiyle kara film sinemasını kendine has üslubuyla yorumlayarak, tür üzerine rehber niteliği taşıyan bir çalışmaya imza atmıştı. Özdemir geçtiğimiz günlerde, bu çalışmanın “genişletilmiş hali” olarak da yorumlanabilecek Yeni Kara Filmler (Nirengi Kitap) kitabını çıkardı. Yazarın yeni kitabında, ilk kitaba oranla kara filmlerin kavramsal çerçevesinin biraz daha genişletilerek, filmlerin biçimsel özelliklerinin daha fazla öne çıktığını görüyoruz. Yazarın ifadesiyle “kara filmin unutulması zor karakterlerine övgü olarak” da okunabilecek bu çalışma, Türkiye’de eksikliği hissedilen bir türün nitelikli örneklerini içermesi açısından dikkate değer bir çaba olarak öne çıkıyor. Selda Tan Özdemir’le kara filmlerin genel karakteristiği, kara filminden yeni kara filme geçiş süreci ve kitapta bahsi geçen filmler üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

➤ Daha önce kara filmler üzerine bir kitabınız vardı, şimdi de yeni kara filmler üzerine bir kitap çıkardınız. Kara filmlere ilginiz ne zaman ve hangi filmlerle başladı?

Küçükken babama ait dedektiflik kitapları cazip çizimler içeren kapaklarıyla ilgimi çekti. Shell Scott, Mayk Hammer ve Arsen Lupen’in maceralarını severdim. Sonradan Dashiell Hammet ve Raymond Chandler’i, diğer noir yazarlarını tanıdım, tanıdıkça da suç üzerine fanteziler içeren o heyecanlı hikâyelerin peşine düştüm. İlk filmlerse keskin gölgeler, anahtar ışıklar, sigara dumanlı mekânlar ve tekinsiz atmosferiyle iz bırakan, tek kanallı televizyon döneminde yayınlanmış olanlardı. Şangaylı Kadın (*The Lady From Shanghai*, 1947), Çifte Tazminat (*Double Indemnity*, 1944), Derin Uyku (*The Big Sleep*, 1946) ve Bitmeyen Balayı (*Touch of Evil*, 1958) gibi türün işaret direkleri olan bu filmler kara anlatılara olan ilgimi daim kıldı.

➤ İki kitabınızda da samimi ve lirik bir üslupla filmleri ele alıyorsunuz. Sanki yazılar bu filmlerin kahramanlarına ve karanlık bir dünyaya yakılmış bir ağıt gibi... Bu filmlerle bağınızı nasıl açıklarsınız?

Kara film kahramanları ya da anti kahramanları, gayri ahlâki, habis kişiliklerdir; hilekârlar, düzenbazlar, acımasız gangsterler, öldürücü ve kurnaz femme fatale'ler, giderek çaresizleşen dedektifler... Bu karakterler anlatının bir yerlerinde muhakkak kendileriyle hesaplaşır, suçlarını açığa çıkarır, tuzaklarının nedenlerini sıralar. İnsanların suça ve kötülüğe ne denli teşne olduklarına vurgu yapan bu karakterler ahlâka dair sorgularıyla dikkat çeker. Benim için filmin sinematografisi ve hikâyenin kıvrımları kadar karakterlerin bu dönemeçlere yön veren sözleri, hesaplaşmaları kalıcı olmuştur. Bu kitaplar kara filmin unutulması zor karakterlerine övgü olarak okunabilir.

➤ Sinemada kara filmlerin 1940'larda görülmesinin nedenini neye bağlıyorsunuz?

Kara filmler ait olduğu coğrafyadaki toplumsal uyumun bozulduğu dönemin, ekonomik, politik ve kültürel açmazların, toplumsal dönüşümün perdeye yansımasıdır. *Malta Şahini* (*The Maltese Falcon*, 1941) ile başlayan ve *Bitmeyen Balayı*'yla son bulan dönemde, Amerika güçlenirken ülke dışındaki zalimliğini artırmış, toplum kaosa sürüklenmiştir. Ayrıca yaşanan ekonomik buhranlar kara filmin altın çağının neden-



“Kara filmler ait olduğu coğrafyadaki toplumsal uyumun bozulduğu dönemin, ekonomik, politik ve kültürel açmazların, toplumsal dönüşümün perdeye yansımasıdır.”

lerinden biridir. Bu kaotik ortamda pusulası şaşmış bireylerin maceraları filmlere yansır. Toplumsal olaylarla, tarihsel alanla yoğrulmuş bu anlatılar, insanın varoluş sorgulaması üzerine inşa olur. Film noir'ı hülyalı ana akım filmlerden ayıran zaten bu eleştirel söylemidir.

➤ *Kara Filmler* kitabında filmler üzerinden daha çok filmlerin atmosferine yönelirken,



yeni kitabınızda “kara filmleri” tanımlamaya yönelik bir çabanız olduğu söylenebilir mi?

Yeni Kara Filmler, ilk kitabın genişletilmiş, yenilenmiş hali. Aradan geçen sekiz yıl kitabın kavramsal olarak da içeriğinin doldurulmasını zorunlu kılmıştı. Bu nedenle *Yeni Kara Filmler* hem atmosfer hem de tematik-estetik şablonlar ve noir’ın biçimsel özellikleri üzerine daha çok bilgi içeriyor.

➤ Sizce kara film ile yeni kara film arasındaki temel farklılıklar nelerdir? Bu geçiş sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Kara filmin görsel ve tematik anlatım biçiminin yorumlandığı 1970’ler, Vietnam

Savaşı, Watergate Skandalı, Pentagon yolsuzluk belgeleri gibi toplumsal kargaşaya neden olacak dönüm noktalarının ortaya çıktığı bir dönem. Bu dönemde üretilen kara filmlerde karakterlerin daha da acımasızlaştığı, kadınların daha ölümcül, erkeklerinse ölmeye daha meyilli olduğu görülür. *Mançuryalı Aday* (*The Manchurian Candidate*, 1962), *Point Blank* (1967), *Çin Mahallesi* (*Chinatown*, 1974), *Elveda Sevgilim* (*Farewell, My Lovely*, 1975), *Night Moves* (1975), *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976), *The Long Goodbye* (1973) film noir’ın rönesansına ait yapımlardan bazıları. Klâsik noir’ın dünyeviliğine karşın modern noir insan psikolojisinin derinliğine inmeyi tercih eder. Bu anlamda modern noir’ın gözlemden çok duygulara dayalı anlatılar olduğu, klâsik noir’a göre izleyicilerle daha samimi bir iletişim kurduğu söylenebilir. Teknolojik kara filmlerse 80’lerden sonra gündelik hayata giren, son derece vaatkar bilgi çağı teknolojisi sonrası insanın duyduğu güvensizliği yansıtır. Yakın geleceği konu alan bu filmler biraz düş biraz kâbus içeren anlatılardır.

➤ İki kitabınızda da incelediğiniz ve örneklediğiniz filmler genelde daha popüler ve son dönem filmlerden. Kitapta ele aldığınız filmleri ve yönetmenleri seçerken nasıl bir yol izlediniz?

Anglo-Amerikan kültürünün imece usulü çabasıyla doğan kara filmlerin Hollywood’da kayda değer bir yere sahip

olduğunu söylemek gerekir. Hem klâsik dönemin hem de modern noir'ın cazip öyküleri daha çok izleyici kitlesine ulaşmak amacıyla alabildiğine cilâlanır. *Out of the Past* (1947), *Elmas Hırsızları* (*The Asphalt Jungle*, 1950), *Karanlık Geçit* (*Dark Passage*, 1947), *Malta Şahini*, *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, 1950) gibi 40'lara ait birçok kara film başyapıtının yeniden çevrimi yapılmıştır. *Günah Şehri* (*Sin City*, 2005) ve *Max Payne* (2008) gibi kara filmin tematik ve estetik "retro" denemelerini içeren stilize yapımlar artmaktadır. Zihnin karanlıklarında kaybolmayı konu alan *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000), *Başlangıç* (*Inception*, 2010), *Zindan Adası* (*Shutter Island*, 2010) gibi yapımlar modern noir'ın sınırlarını genişleten yapımlar olarak dikkat çekicidir. Gerçeklik üzerine sorgularıyla *Karanlık Şehir* (*Dark City*, 1998), *Matrix* serisi, *Suretler* (*Surrogates*, 2009), *Son Umut* (*Children of Men*, 2006) gibi kara gelecek filmleri es geçilmemesi gereken uyarılarla doludur. Bu nedenle kitaba konu olan filmler ana akım sinemanın ürünlerinden seçilmiştir.

➤ ***Oldboy* (2003)'dan beri süregelen Güney Kore sinemasındaki intikam furyası, Japonya'daki mafya filmleri ve Hong Kong, Tayvan ve Çin gibi ülkelerdeki deneysel ve stilize filmler son dönemde dünya sinemasında kara filme yenilikçi bir bakış açısı kazandıran yapımlar olarak karşımıza çıkıyor. Yeni kara filmin son dönemde Uzakdoğu**

"Modern noir'ın gözlemden çok duygulara dayalı anlatılar olduğu, klasik noir'a göre izleyicilerle daha samimi bir iletişim kurduğu söylenebilir. Teknolojik kara filmlerse 80'lerden sonra gündelik hayata giren, son derece vaatkâr bilgi çağı teknolojisi sonrası insanın duyduğu güvensizliği yansıtır."

sinemasındaki örnekleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Film noir günümüzde uluslararası bir biçime dönüşmüştür. Modern noir'ın başka film türleriyle etkileşimiyle melez yapımlar doğmuştur. Uzakdoğu sinemasının estetik ve anlatımsal öncelikleri noir dışavurumculuğuyla birleşmiştir. *As Tears Go By* (1988), *Haklı İntikam* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), *Oldboy*, *İntikam Meleği* (*Sympathy for Lady Vengeance*, 2005) gibi filmlerde karakterlerin suçlarından dolayı yaşadıkları pişmanlıkları ve ıstıraplarını görmek mümkündür. Coğrafyaya özgü melodramla dolu bu filmler tuhaf bir biçimde de Amerika'daki örneklerine göre daha acımasız sahneler ve intikama odaklanmış psikopat katiller içerir. Ama bu şiddet bazen kara film karakterinin kendini cezalandırmasına yöneliktir de.

“Türk noir’larında suç işleyen karakterler zalimliğinden dolayı kendisiyle hesaplaşır. Bu da melodramın hâkim olduğu bu kara anlatılarda ülkeye özgü vicdanlı bir dilin ortaya çıktığını gösterir.”

➤ İki kitabınızda da Coen Kardeşler, Quentin Tarantino, David Fincher, David Lynch ve Martin Scorsese gibi yönetmenlerin sineması öne çıkıyor. Kara filmlerin günümüzde geldiği noktayı göz önüne aldığımızda, bu yönetmenlerin türle ilişkisini nasıl yorumluyorsunuz?

Kara filmin şablonlarını kişiselleştiren bu yönetmenler çağdaş toplumun endişeli bireylerinin paradokslarını yansıtarak, insanın suça zorunlu ilerleyişinden, yalnızlığından, kimliksizliğinden, yabancılaşmasından bahsetmeyi yeğlerler. Film noir’ın biçimselliğini sorgulayarak revize eden, biçimselliğin ardındaki geleneksel anlamı daha çok paranoya ve tecrit edilmişlikle destekleyerek çağa uyarlayan bu anlatılar, eleştirel yaratıcılıkla doludur. Martin Scorsese ve David Lynch’i dışında tutarsak bu yönetmenler öncüllerinin geleneksel yapıtlarına kendilerinden, hayatlarından, tasalarından bir şeyler katma derdindeki kayıp kuşağın temsilcileridir. Filmlerin temaları bu nedenle çokça şiddet, dövüş ve kan içerir. Kendiyle kavgalı bir kuşağın

popüler kültür referanslarıyla donatarak ürettikleri, anlatımları çok kıvrak filmlerdir bunlar. Bu yönetmenler, kuşaklarının aidiyetsizliklerini sunmakta.

➤ Türk sinemasında kara filmlerden dolayı olarak etkilenen pek çok film olsa da, klâsik anlamda kara film örneklerinin çok sınırlı olduğunu görüyoruz. Bu eksikliği neye bağlıyorsunuz?

Türk edebiyatında suç ve dedektif hikâyeleri ne kadar azsa, Türk sinemasında da o kadar az kara film, kara filme meyleden anlatı var. Son dönem sinemasında, tuzağa düşen bireyi odağına alan, ayartıcı kurgular, hesaplaşmalar içeren organize suçlar ve plânlanmış cinayetler hakkında kara film izleklerinin hâkim olduğu postmodern kara anlatılar mevcut; Üçüncü Sayfa (1999), Vavien (2009), Polis (2006), Üç Maymun (2008) bunlardan bazıları. Ama tıpkı Uzakdoğu sinemasının bazı örneklerinde olduğu Türk noir’larında da suç işleyen karakterler zalimliğinden dolayı kendisiyle hesaplaşır. Bu da melodramın hâkim olduğu bu kara anlatılarda ülkeye özgü vicdanlı bir dilin ortaya çıktığını gösterir.



10. Yıl



film **ekimi**

8-15 Ekim 2011

iksv.org





12: ÖNYARGILARIN KAYNAĞINA YAKINDAN BAKMAK

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

1994 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması, Çeçenistan'ın bağımsızlığını ilân etmesi ile başlayan Çeçen-Rus Savaşı, kesintiler olmakla beraber günümüze kadar sürer. Taraflar arasındaki ekonomik, siyasi ve hâliyle askeri güç dengesizliğine rağmen gösterilen mukavemetin istikrarı,

Çeçen halkının özgürlüğü uğruna verdiği hak mücadelesinden vazgeçmeyeceğini kanıtlamaya devam etmektedir. Yönetmen koltuğuna Mikhalkov'un yerleştiği 12 (2007)'de, zanlı olarak karşımıza çıkan ve halkının trajedisini omuzlarında taşıyan Ömer, Mikhalkov'un gözünden Çeçenistan'ın ete kemiğe bürünmüş hâli olarak görülebilir.

Orijinal senaryodan farklı biten filmin sonunda Mikhalkov gönlünden geçen in “savaşmayı Rusya’nın himayesine girmeyi kabul eden bir Çeçenistan” olduğunu açık eder. Sömürgeci politikaların yüzyıllar boyunca kanıksandığı bir ülkede bu tip düşünceler belki “normal” karşılanabilir, ancak çareyi empatide arayan bir filmde bile kendi düzlemini terk edemeden başkası adına karar almaktan kurtulamamış olunması, maalesef “düşman” olarak benimsenen topluluk ile empatinin zorluğunu bir kez daha ortaya koyar.

Travma Karşısında Empatinin İmkânı

Savaşın getirdiği maddi ve manevi yıkım hem bireysel hem de toplumsal anlamda travmaya sebep olur. Çatışmalar, ölümler, kayıplar ve sürekli bunlarla yüzleşme ihtimalinin getirdiği korku, tamiri güç izler bırakır. Uzun yıllar birbirleriyle savaş hâlinde olan halkların arasında gelişen düşmanlığın kaynağı da şüphesiz bu kolektif travmadır. Çoğunlukla kişisel tecrübeye dayanmayan, genel itibarıyla “öğrenilen” düşmanlık, birlikte yaşamın önündeki en büyük engel olarak karşımıza çıkar. Güçlü olan tarafın adaletle hükmedebilmesi için kolektif travmanın doğurduğu önyargılarla yüzleşmesi şarttır.

Filmde Umar’ın hücrelerinde beklerken hatırladıkları üzerinden savaşın dehşeti, travma yaşayan kişinin gerçekliğiyle de uyumlu olarak, “flashback”lerle aktarılır. Mikhalkov, filmin merkezindeki öznenin -zanlının-

hayatına yakından bakarak önyargıların kökenine inmeyi ve bu önyargıları aşmak için “öteki” ile empati kurmayı amaçlar. İşte bu noktada “öteki”yi temsil etmek üzere seçilmiş tip -Umar-, “düşman” ile kurulabilecek empatinin sınırlarını ister istemez sorgulatır. Umar Rusya’ya karşı savaşan bir Çeçen askeri değildir, hatta babası dahi savaşa katılmamıştır. Daha da fazlası Ruslara karşı savaşan Çeçenler evini ve ailesini kaybetme sebebidir; bir yerde Ruslarla ortak acılara sahiptir. Düşmanlardan biri değil, yalnızca bir savaş mağduru ve bu yüzden empatiye lâyıktır.

Tecrübenin Gücü ve Sinema

Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*’ın başlangıç bölümünde sinemayı “bütün sanatların en gerçekçisi” olarak niteler. Diğer sanatlarla sinemayı karşılaştırdığı bölümlerde, bu sözlerle kastedilen netlik kazanır. Meselâ, edebiyat dünyayı “dil” aracılığı ile tanımlamaya çalışır. Sinemada bu şekilde “icat edilmiş” bir vasıta sözkonusu değildir, muhatabı ile kurduğu ilişki dolaysızdır. Başka bir deyişle sinema, seyirciye dünyayı ve hayatı tecrübe ettiği kadar saf bir deneyim sunar. İzlenen bir film, bir olay örgüsü veya bir duygulanım aktarımının çok ötesine geçerek, seyircinin bizzat edindiği bir “tecrübe”ye dönüşür.

Bu bağlamda filme yeniden bakarsak Çeçen gencin yargılanması sırasında jüri üyelerini karar değiştirmeye ikna eden süreçler hayli dikkate değerdir. Aleyhindeki



deliller teker teker çürütülse de çocuğun suçsuzluğunu onaylayabilmeleri için, onun hikâyesine bir kenarından ortak olmaları gerekmiştir. Ancak kendi hayatlarına dair kimi olaylarla genç Çeçen'in başından geçenler arasında benzerlik kurmayı başardıklarında önyargılarından kurtulabilmişlerdir. *12*, empati kurabilme ve sonrasında diyaloga geçebilme noktasında "tecrübe"nin tesirini ve önemini kanıtlar niteliktedir. Sinemayı günümüzün en güçlü ve etkili iletişim aracı hâline getiren de kuşkusuz sağladığı "tecrübe alanıdır."

Adalet ve eşitlik temelinde tartışmalar ile önyargıları ortaya döken, iktidarın kendini

tanımlarken ürettiği "öteki"lerin haklarını vurgulayan *12 Kızgın Adam* (*12 Angry Men*, 1957) filmine Mikhalkov'un uyarlamasında getirdiği yenilikler, uzlaşmanın kolay olmadığı önemli tartışmalara kapı aralar. İç dünyalara eğilen, insanıyeti ön plâna yerleştiren bir perspektiften bakan Mikhalkov, doğulu anlatı tarzını izler. Klâsikleşmiş, akıllarda belli şekilde yer etmiş bir filmi uyarlamamanın riskleri açıktır. Yabancı bir malzeme, kendi kültürünü özümsemiş bir yönetmenin elinde başarıyla işlenmiş ve bazı yönlerden çıtayı daha yukarılara taşıyan yerli bir uyarlama ortaya konmuştur.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



ULUSLARARASI
**SUÇ ve
CEZA**
FİLM FESTİVALİ

INTERNATIONAL
**CRIME &
PUNISHMENT**
FILM FESTIVAL



23 - 30 EYLÜL/SEPTEMBER 2011
İSTANBUL



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
HUKUK FAKÜLTESİ




BAŞAKŞEHİR
BELEDİYESİ

www.uscff.com

Hayal Perdesi Web Portalı

Elektronik dergi olarak yayınlanan *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin içeriğinin de yer bulduğu *Hayal Perdesi*, sinema haberlerinden festival ve yarışma duyurularına, fanzinlerden söyleşilere ve vizyona giren filmlerin eleştirilerine ulaşabileceğiniz güncel bir sinema sitesi olarak okuyucularına geniş bir içerik sunuyor.

Sitede, filmlerle ilgili yazılar ve yönetmenlerle yapılan söyleşiler dışında sektörden isimlerin görüşlerine de yer verilerek sinema emekçilerinin sorunlarına ve sektörün işleyişine dair bilgiler veriliyor.

"Sinefil" ve "Neden Film Seyrediyoruz?" bölümlerinde okuyuculardan gelen eleştiri ve yorum yazılarına yer veren Hayal Perdesi internet sitesi, sinema meraklılarının yanında sinemayı kendisine meslek edinenleri de www.hayalperdesi.net adresinde buluşturuyor.

