

HAYALPERDESİ

SAYI: 30 EYLÜL-EKİM 2012



BATMAN'IN
MUHAFAZAKÂR SİYASETİ



METİN ERKSAN

YAKIN PLÂN

KİYARÜSTEMİ

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 30, Eylül-Ekim 2012

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Murat Pay, Aybala Hilâl Yüksel

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Kesif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

DiziKritik: Hilal Turan

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Cihan Aktas, Ali Aslan, Zeynep Gemuhluoğlu, Sema Karaca, Kurtuluş Kayalı, Naz Emel Koç, Enes Özel, Koray Sevindi, M. Abdülgafur Şahin, Büşra Gülcan Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Zeynep Turan

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

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

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Yakın Plân Kiyarüstemi

Son filmi *Sevmek Gibi* Cannes'da gösterilen Abbas Kiyarüstemi tüm dünyaca tanınan ve takip edilen bir isim olsa da sinemasına dair yorumların belli bir çerçevenin dışına çıkmadığını görüyoruz. Bu sayımızda Kiyarüstemi'nin tartışılmayan veya farklı açılardan ele alınan yönleri incelemek istedik. Dosyada *Köker Üçlemesi*, *Sirin*, *Aslı Gibidir* filmlerinin ele alındığı yazılar olduğu gibi filmlerindeki yolculuk temasını ve gerçeklik meselesine nasıl baktığını irdeleyen yazılara da yer verdik. Dosyanın sonunda ise *L'Evidence du film* kitabında yer alan Jean-Luc Nancy ve Kiyarüstemi'nin sohbetinden bir parça mevcut.

Kiyarüstemi dosyası bir sonraki sayımızda da devam edecek.

Perspektif köşesinde Ali Aslan Kara Sövalye Yükseliyor ile tamamlanan Christopher Nolan imzalı Kara Sövalye Üçlemesi'ni siyaset bilimi bağlamında ele alıyor ve üçlemede cisimlenen muhafazakâr siyasete dikkat çekiyor.

Türk Sineması Araştırmaları sayfalarını 4 Ağustos'ta hayatını kaybeden Türk sinemasının nevi şahsına münhasır yönetmeni Metin Erksan'a ayırdık. Kurtuluş Kayalı kaleme aldığı makalede Erksan'ın sinemasının görmezden gelindiğini ifade ederken sinema tarihçileri Ağâh Özgüç ile Giovanni Scognamillo tanıdıkları Metin Erksan'ı anlattılar.

Kayıt Dışı'nda Büşra Gülcan Şimşek sosyolog Murat Sentürk ile sinemayla dizilerdeki tarih temsilini ve bu temsilin seyirci tarafından nasıl algılandığını konuşurken *Belgesel Odası*'nda Tuba Deniz 1001 Belgesel Film Festivali'nin komite başkanı Mustafa Ünlü'ye festivali ve belgesel sinemayı sordu.

Barış Saydam *Acık Alan*'da gerçekleştirdiği soruşturmada günden güne sayıları artan sinema bloglarından öne çıkanlarla yazılı ve sosyal medyadaki sinema yazarlığının halini tartıştı.

Neden Film Seyrediyoruz'un bu sayıdaki konuğu İhsan Kabil. Kabil neden film seyrettiğini bizim için anlattı.

Celil Civan



Beyaz Bant (Das weiße Band), Michael Haneke, 2009



30 DOSYA

Yakın Plân Kiyarüstemi

Kiyarüstemi sinemasını tartışılmayan yönleriyle ele aldığımız dosyada yönetmenin filmografisi üzerinden kadın meselesine bakışını, sanatta orijinallik tartışmasını, yolculuk temasına getirdiği yorumun anlamını, sinemada gerçeklik meselesine sahici bir yaklaşımla bulunduğu çözüm fikri ve Köker Üçlemesi üzerinden sinemasının bazı karakteristik özelliklerini inceledik. Dosya sonunda Jean-Luc Nancy ile Abbas Kiyarüstemi'nin imaj üzerine sohbetlerine yer verdik.

VİZYON

- 06** Araf: Dumanlı Kentin Kader Mahkûmları/
Tuba Deniz
- 10** Elena: Arada Kalanlar, Zorbalasanlar/
Aybala Hilâl Yüksel
- 14** Lal Gece: Bizi Buraya Kader Getirdi/
Naz Emel Koç
- 18** Cosmopolis: Ya İçindedir Sistemin
Ya Da İçinde.../ **Ebru Afat**

PERSPEKTİF

- 24** Batman'ın Muhafazakâr Siyaseti/ **Ali Aslan**

DOSYA: YAKIN PLÂN KIYARÜSTEMİ

- 32** Bir de O Açından Bak "Şirin"e/ **Cihan Aktaş**
- 38** Aslı Gibidir: "Yapraksız Bahçe/Güzel
Olmadığını Kim Söyleyebilir Ki" /
Zeynep Gemuhluoğlu

- 46** Dağda Açan Çiçek: Kiyarüstemi Sinemasında
Yolculuk/ **Enes Özel**

- 54** Bu Bir Film Değildir!/ **Murat Pay**

- 60** Köker Üçlemesi: Aynaya Düştü Film/
Hilal Turan

- 68** Abbas Kiyarüstemi ve Jean-Luc Nancy Sohbet
Ediyor

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

- 74** "Metin Erksan'ın Bir Filmı Kemal Tahir'in Bir
Romanı Kadar Önemlidir"/ **Kurtuluş Kayalı**

- 80** Ağâh ÖZGÜÇ: "Erksan Çok Özel Durumu
Olan ve Kimseye Benzemeyen Bir Yönetmen"/
Barış Saydam

- 84** Giovanni SCOGNAMİLLO: "Metin'in Sineması
Metin'in Ta Kendisidir"/ **Barış Saydam-
Esra Tice**



24 PERSPEKTİF

Batman'ın Muhafazakâr Siyaseti

Amerikan toplumunun aksayan yanlarını Nolan'ın Kara Şövalye Üçlemesi üzerinden okuyan Ali Aslan, Batman'ın muhafazakâr politik konumunu inceliyor.



74 TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

Metin Erksan

Kurtuluş Kayalı, Ağâh Özgüç ve Giovanni Scognamillo'dan sinemamızın nevi şahsına münhasır yönetmeni Metin Erksan hakkında görüşlerini aldık.



118 BELGESEL ODASI

1001 Belgesel Film Festivali

Bu yıl "Sistem Hatası" teması ile düzenlenecek 1001 Belgesel Film Festivali'ni ve belgesel sinemanın sorunlarını festival komitesi başkanı Mustafa Ünlü ile konuştuk.

KAYIT DIŞI

- 88 Murat ŞENTÜRK: "Tarihi Dizilerden Öğrenmeye Çalışıyoruz" / Büşra Gülcan Şimşek

DİZİKRİTİK

- 96 Black Mirror: Charlie Parmağımızı Yine Isırdı! / Ahmet Terzioğlu

AÇIK ALAN

- 100 İnternetin Yaygınlaşması, Sinema Blogları ve Sinema Eleştirisi / Barış Saydam

KAMERA ARKASI

- 108 Bir Dünya Yetimle Kamera Arkası / M. Abdülgafur Şahin-Koray Sevindi

KEŞİF

- 114 Hoşça Kal: Gidememenin Psikolojisi / Barış Saydam

BELGESEL ODASI

- 118 MUSTAFA ÜNLÜ: "Belgesel Sinemanın En Temel İşlevi Bellek Oluşturmak" / Tuba Deniz

SİNEFİL

- 124 Batchuluun Ailesinin Evi Üzerine: Sarı Köpeğin Yuvası / Zeynep Turan

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

- 128 Film Seyretmek / İhsan Kabil

KİTAPLIK

- 130 Gerçek Bakış: Sinemada Lacancı Tezahürler / Sema Karaca



ARAF

DUMANLI KENTİN KADER MAHKÛMLARI

TUBA DENİZ

Filmlerinde arada kalanlar üzerine düşünmeyi sever Yeşim Ustaoglu, farklı kültürler, coğrafya, kimlikler, zamanlar arasındaki belirsizliğin, aidiyetsizliğin izini sürer. Arada kalanların mütemadi arayışlarını, bu muğlak halin gerilimini izleyiciye anlatmaktır niyeti. *Bulutları Beklerken* (2005)'de Rum kimliği ile mecbur bırakıldığı Türklük arasında sıkışan Ayşe'nin (Eleni) tedirginliğinde, Gü-

neşe *Yolculuk* (2000)'ta esmer teni nede niyle Kürt gibi muamele görmek ile Tireli olmak arasındaki garip uçurum Mehmet'in şaşkın ifadelerinde, *Pandora'nın Kutusu* (2009)'nda ise geçmiş ile gelecek arasındaki irtibatsızlıktan kaynaklı huzursuzluk Murat'ın isyanında perdeye yansımıştı. Ustaoglu'nun son filminin isminin *Araf* olması bu manada şaşırtıcı değil.

Film bir otoban üstünde kurulu, herkesin gelip geçtiği kimliksiz bir mekân, devasa

bir benzin istasyonunda, yirmi dört saatlik vardiya usulüyle çalışan iki gencin hikâyesine odaklanır. Zehra ile Olgun'un bu "araf"taki hayatları iki ucu açık bir belirsizlikten ziyade, adetler, din ve sosyal ilişkilerle kuşatılmış bir hapishane, çıksızlık, içinde yaşadıkları kısır döngüye mecburiyet anlamına gelir. Daha önceki filmlerinde karakterleri, mekânları ve kadraja dâhil ettiği nesnelereyle hep geçmiş ile bugün arasındaki menzil üzerinde gezinen ve aidiyet, bellek, kimlik gibi kavramları irdeleyen Yeşim Ustaoglu'nun son filmi diğerlerinden farklı olarak bugüne odaklanmış durumda. Şimdiye ve kesif gerçekliğin ta içine sabitlenmiş kamera.

Karanlığa Duyulan Aşk

Zehra'nın rutin hayatı ev ile çalıştığı benzin istasyonunda mekik dokumaktan ibarettir. Arkadaşı Olgun'un kendisine yönelik alakasına kayıtsız değildir fakat onu çok fazla ciddiye de almaz. Yaşadığı yerden, işten, hayattan sıkılmıştır Zehra, öyle ki eline fırsat geçtiğinde ilk işinin buradan "basıp" gitmek olacağını dile getirmektedir. Bu sıkışmışlık halinden kurtulabilmek için bir ihtimal, umuttur karşısına çıkan kamyon şoförü Mahur (Özcan Deniz). Ustaoglu'nun filmlerinin alâmet-i fârikası yol fikri burada da Zehra ile Mahur'un birleşme ve yaşadıkları yerden uzaklaşma ihtimaline yaslanır. Zira Zehra nasıl yaşadığı hayata mahkûmsa, Mahur da yollara, kamyonuna mahkûmdur. Filmdeki herkes için var olmak bir nevi

Son dönem sinemamızın yoğun alaka gösterdiği üçüncü sayfa hikâyelerinden biridir *Araf*, genel eğilime denk düşer bir şekilde olabildiğince teşhirci bir yaklaşımla ele alır konuyu.

mahrumiyet, mecburiyet, sıkışmışlık anlamına gelir. Zehra'nın Mahur'a olan aşkının yörüngesindeki ikinci adam Olgun'un sözlerinde sabitlenir bu motto: Başına gelen en kötü şey doğmaktır. Filmde, önce televizyon ekranında izletilen daha sonra Zehra ve Olgun'un da bu seyrin bir parçasına dönüşeceği "Kader Mahkûmları" programının ismi aslında tam da buhranlı karakterlerin hal-i pür-melâlini tarif eder.

Zehra'nın yaşadığı yerden kopma, "yeni bir hayat" hayallerinin bir başka ifadesi olarak da okuyabileceğimiz Mahur'a duyduğu alaka; bir belirsizliğe, karanlığa duyulan aşk gibidir. Hiç konuşmayan, hakkında hiçbir fikre sahip olamadığımız filmin içinde dolaşan bu karaltı için bir karakter demek dahi güç. Zehra zaviyesinden baktığımızda ise onun düşlediği hayatın belirsizliğinin, çözümsüzlüğün bir resmi olarak da yorumlanabilir Mahur'un tasviri. İlişkilerinin başlangıcında, Mahur'un kırmızı kamyonunun geçişini bekleyişlerinde her ne kadar *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) romantizminden izler olsa da ilerleyen dakikalarda çok daha sert bir açılım yapar film. Çalıştığı benzin istasyonuna sık sık



uğrayan bu “gizemli” kamyoncu ile yakınlaşır genç kız, ondan sahip olacağı bebek gibi hayata yeni bir başlangıç yapma umudu da ölü doğuma gebedir.

Filmde sık sık fonda televizyon programlarından görüntüler, diyaloglar belirir. Evlendirme programları, yarışmalar, insanların acılarını ilân ettikleri reality şovlar... Kendi realitelerinden bir kaçış olarak da görebileceğimiz bu programlarla sürekli alışveriş halindedir karşımıza çıkan her bir karakter. Zehra'nın filmin başında yeni bir televizyon alma isteği de yaşadığı kasabanın ona yetmediğinin ilk işaretidir. Evlerin içinde yanıp sönen bu ışık uzaktaki farklı, yeni bir hayata davet eder muhataplarını. Mesela Olgun'un dilinden düşmez Acun abisi, “Var mısın Yok musun” programına katılarak zengin olma fikrine takılıp kalmıştır. Zehra ile Olgun'un hikâyesi de ekranda seyrettikleri bu hayatların bir izdüşümüne dönüşecektir neticede.

Son dönem sinemamızın yoğun alaka gösterdiği üçüncü sayfa hikâyelerinden

birdir *Araf*, bu tarz filmlerdeki genel eğilime denk düşer bir şekilde olabildiğince teşhirci bir yaklaşımla ele alır konuyu. Diyaloglardaki bol küfürler, Zehra'nın kürtaj sahnesinin tüm çıplaklığı ile perdeye yansması ya da Olgun'un arkadaşıyla muhabbetindeki “argo” ifadeler gibi birçok genel ve detay sahne gerçeklik duygusunu beslemek, pekiştirmek adına alenen perdeye yansıtılır. Kaba gerçeklik estetize edilir; bunalım, hayatın anlamsızlığı gibi ölü doğan bebek cesedi bile bu bakış açısının bir nesnesine dönüşür.

Arafta olmak başta da değindiğimiz gibi dipte olmak anlamına gelir filmde. Bu kara atmosferi sürekli kapalı ve yağışlı hava, filmin gri tonları, ışık ve müzik kullanımı ile destekler Ustaoglu. Önceki filmlerine kıyasla daha çok yakın plân tercih eder. Kadrajları ve yarattığı atmosfer ile karakterlerin özellikle Zehra'nın ruh halini izleyici ile paylaşmayı dener ki bu manada isabetli bir görüntü yönetimi ve mekân kullanımı söz konusu. Oyuncu tercihleri kadar yönetimi de başarılı. Zehra karakterindeki Neslihan Atagül zaman zaman iniş çıkışlı bir performans sergilese de Olgun rolündeki Barış Hacıhan'ın oyunculuğunun, rolüne uyumlu fiziğinin filme olumlu manada katkısı büyük.

Kendi Üzerine Kapanan Bir Anlatım

Araf ta özellikle üç kadının durumu ön plâna çıkarılmakta. Olgun'un annesi kendini evine adanmış, içi geçmiş bir kadın

tipidir. Babası ile oğlunun, seyir boyunca neden olduğuna bir türlü anlam veremediğimiz, izâha da gerek duyulmayan gerilimi ve garip bakışmalarının arasında belli ki yılları geçmiştir. Filmin nihayetinde aniden evi terk edişi senaryonun iknadan uzak tenakuzlarından yalnızca biri. Olgun'un annesinin yaşadıkları Zehra'nın geleceğine dair bir ihtimali resmeder, tıpkı en yakın arkadaşı Derya ablasının başına gelenler gibi. Derya da yıllar önce babasız doğan çocuğunu sırf toplumsal dayatmalar nedeniyle terk etmek zorunda kalmıştır. Zehra ve Olgun'un annesi gibi onun da hayatını ataerkil düzenin tahakkümü karartmıştır. Üç kadının birbiriyle hem ilişkili hem de birbirinden ayrı bağımsızlaş(ama)ma mücadelesine şahitlik ederiz filmde. Lâkin bu tecrübeyi, yolun çok daha başında olan Zehra en ağır yaşar. Bu kadınların mağduriyetinin sebebi her ne kadar birincil olarak ataerkil zihniyete işaret etse de arka plânda bu fikri besleyen adet, gelenek ve dini dayatmalar, muhafazakâr toplum yapısı vardır. Bilinçaltına sinmiş bir baskıdır söz konusu olan, yanı başlarında, içlerinde her daim duran bir korku.

Bu manada Zehra'nın hamileliği toplum kadına yüklediği kutsiyet, değer ve anlamlar bütününün bir temsili olarak da okunabilir. Zehra taşıyamadığı bu "yük"ten kurtulmanın sancısını, ızdırabını doğum sahnesinde izlediğimiz üzere bir başına yaşamaya mecburdur. Büyük oranda kadınların hayatını karartan, fakat esasında erkeklerin dünyasına da zarar veren

bir tahakkümdür söz konusu olan. Zehra ve Olgun yaşadıkları kasabanın kabuklarını kırmayı dener ama başarılı olamaz. Zira Zehra'nın Mahur ile birleşerek içinde bulunduğu şartlara meydan okuma, isyan etme tecrübesine paralel Olgun da Acun ağabeyinin sunduğu yarışma programının bir parçası olmak için hayatını tehlikeye atacak bir çılgınlık girişiminde bulunacaktır. Zehra'nın yaşadığı travmatik doğumdan sonra hayattan psikolojik olarak kopması ile yine oldukça muğlâk bırakılan Olgun'un cinayet işleyerek hapishaneye düşme süreci de birbirine denk düşer. Filmin sonunda Zehra ile Olgun'un cezaevinde, arabesk müzik eşliğinde, "Kader Mahkûmları" programının sunucusu Yalçın Çakır'ın iştirakiyle canlı yayında televizyona yansıyan nikâhları bir umut ya da "mutlu son" anlamına gelmez. Aksine sürekli içinde dönüp durdukları sindirilmiş, çürümüş hayatlara metfun olduklarının altını kalınca çizer.

ARAF

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Oyuncular: Neslihan Atagül, Özcan Deniz, Barış Hacıhan

Yapım: Türkiye, Almanya, Fransa, 2012, 124 dk.

Vizyon Tarihi: 21 Eylül 2012



ELENA

ARADA KALANLAR, ZORBALAŞANLAR

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Üç rakamının genelleme yapmak için yeterli olduğunu varsayarak, “aile trajedilerinin yönetmeni” Andrey Zvyagintsev son filmi *Elena* ile bozuk düzen içinde insanın “iyi” kalmayı başaramayacağına dair hâlihazırdaki bir dizi filme bir yenisini ekli-

yor. Meselesi ve meselesini ele alış biçimi itibariyle üst düzey bir film olarak anılmayı hak eden *Elena*, gerek finali gerekse genel atmosferiyle karamsar bir bakışı yansıtıyor. Yönetmenin ilk iki filminde gördüğümüz insan ve hayat üzerine derinlikli çözümlerlerdeki denge bozuluyor bu kez; karanlık taraf galebe çalıyor.

Yozlaşma

Elena en temelde toplumun çekirdeği olan, zamanla küçülerek günümüzde gerçek manasıyla çekirdeklenen aile kurumunun yozlaşmasını işliyor. *Dönüş* (*Vozvrashchenie*, 2003) ve *Sürgün* (*Izgnanie*, 2007)'de dağılan aileleri anlatan yönetmen bu kez süreci tersten işletiyor; başkahramanı Elena'nın eliyle mutlu, birbirine bağlı ve müreffeh bir aile inşa ediyor. Elena'nın yaşadığı ikilemi ve nihayetindeki kararını tarafsız bir dille seyre açarken, böyle bir dünyada ancak bu şekilde iyi yaşanır iddiasını da ortaya bırakıyor.

Film bir yönüyle de aileyi bir arada tutan bağların aslında ne denli kırılğan olduğunu ve kırılma noktasından sonra gelecek dağılmanın kaçınılmazlığını gösteriyor. Karı-koca, anne-oğul, baba-kız ilişkilerinin yalnızca birtakım çıkarılara bağlı olduğunu ve bir alışverişe dönüştüğünü öne sürüyor. Ailedeki bu arızanın kaynağı ise sevgi eksikliği değil. Filmin en önemli iddialarından biri de bu noktada zaten; adaletin olmadığı bir düzenin içinde sevginin bile elinden bir şey gelmez. Kocasını ve torununu ölüme göndermenin vereceği vicdan azabı arasında seçim yapmak zorunda bırakılan Elena, zor kararını soğukkanlı bir şekilde uygular. Elena'nın adaleti kendi kurallarıyla tesis etme girişiminde elbette sorunlar var. Ancak aileyi böylesine yozlaştıran, insanları insanlıktan çıkararak gerçek faili bulmak için Elena'yı sosyal konumu ile birlikte incelemek gerekiyor.

Meselesi ve meselesini ele alış biçimi itibariyle üst düzey bir film olarak anılmayı hak eden *Elena*, gerek finali gerekse genel atmosferiyle karamsar bir bakışı yansıtıyor.

Arada Kalanlar

İlk filmi *Dönüş*'te yıllardır kayıp olan baba'nın dönüşünü anlatırken kurduğu alegori üzerinden günümüz Rusya'sı (çocuklar) ile Sovyetler Birliği'ni (baba) yüzleştiren Zvyagintsev, *Elena*'da da ülkesinin farklı kesimlerini başarıyla modelliyor. 1991 yılında dağılan Sovyetler Birliği'nin ardından oluşan zengin sınıf cimri Vladimir ve bencil kızı Katya ile hayat buluyor. Lüks içinde yaşayan Vladimir'in servetinin birikmesine hizmet eden işçi sınıfın yoksul hayatlarını görebilmek içinse, Elena'nın kılavuzluğunda şehrin dışındaki Sovyet bloklarına doğru uzunca bir yolculuğa çıkmamız gerekiyor. Yönetmen, içinde yaşadığımız için giderek kanıksadığımız ekonomik adaletsizliği, ikisinin ortasında kalmış bir karakterin -hemsire Elena'nın- bakış açısından yansıtarak farkındalığa davet ediyor.

Elena her ne kadar Vladimir ile evlense de ilişkileri evliliğin öncesinde bakıcısı ve hizmetçisi olarak çalıştığı dönemdekinden çok farklı görünmemektedir. Vladimir'in Elena'ya yaklaşımı da onu gerçekten eşi veya dengi olarak görmediğini açık eder.



Yönetmen, içinde yaşadığımız için giderek kanıksadığımız ekonomik adaletsizliği, ikisinin ortasında kalmış bir karakterin -hemşire Elena'nın- bakış açısından yansıtarak farkındalığa davet ediyor.

Zaten hâlen hemşiresi olarak kullandığı Elena, Vladimir'in ölümünden sonra "ait olduğu" sınıfa geri dönecektir. Nitekim miras ile ilgili karar da bu noktayı açıkça ortaya koyar; bu karar aynı zamanda bar-

dağı taşıran son damladır ve Elena'yı "hak ettiğini" zor kullanarak da olsa elde etmek üzere yapacağı "devrim" için harekete geçirir.

Yönetmenin "hak" meselesini iki tembel evlat üzerinden tartışmaya açıyor olması da enteresan. Aslında bırakılacak mirası hak etmeyen Vladimir'in kızı gibi Elena'nın oğlu Sergei de hayatı boyunca hiçbir şey için çaba göstermemiş; hayatın keyfini çıkarmak dışında bir amaç edinmemiş tiplerdir. Elena'nın hamlesi, mirası bu aynı derecede hak etmeyen ve layık olmayan çocuklar arasında eşit olarak paylaşıyor.

Komünizmin kapitalizme karşı sunduğu itirazlardan biri olan “tembellik hakkı”nı da hatırlatan bu tercih, yönetmenin düzendeki arızaların çözümünü Sovyetler Birliği nostalgisinde aradığını düşündürebilir. Ancak Zvyagintsev’in bozuk düzenin merheminin geçmişte olmadığına inandığını *Dönüş* sayesinde biliyoruz. Ona göre, eski rejimin dönmesi bugün için hiç de katlanılabilir bir şey değil; o tıpkı *Dönüş*’ün babası gibi yalnızca daha fazla acı getirebilir.

Herhangi bir ailenin mensubu herhangi bir kadını anlattığını ima eden ilk ve son sahnesini düşünerek, filmin insana dair sözlerinin genellemeler içerdiğini de gözardı etmemek gerek. İnsan özünde kötüdür, bu henüz ortaya çıkmadıysa gerekli şartlar oluşmadığı içindir, iddiasının bu şekilde bir sunumla destekleniyor olması hayli düşündürücü görünüyor. Film adaletsizliği eleştirirken, böyle bir genellemeye başvurarak kendisi de adaletten uzaklaşıyor. Kendi içinde taşıdığı bu çelişki ise seyircide uyandırmayı hedeflediği vaziyete dışarıdan bakma becerisine de zarar veriyor. Üstelik filmdeki tüm karakterlerin hesapçı ve çıkarıcı çizilmesi, geleceği kuracak yeni neslin duyarsızlığı ve amaçsızlığı karamsar tabloyu pekiştiriyor. Genele yayılan bu resme bakarak Zvyagintsev’in çizdiği karakterler içinde düşünce ve duyum olarak kendini en yakın hissettiği kişinin umutsuzluk ve öfke arasında salınan Katya olduğunu da tespit edebiliriz.

Filmdeki tüm karakterlerin hesapçı ve çıkarıcı çizilmesi, geleceği kuracak yeni neslin duyarsızlığı ve amaçsızlığı karamsar tabloyu pekiştiriyor.

İyi senaryo ve iyi oyunculuğa eşlik eden sade ve bir o kadar da metaforik anlatımıyla kusursuza yakın bir sinema dili tutturmuş Zvyagintsev’in geldiği nihai noktada klişeleşen sanat sineması çıkışsızlığı ile paslaşıyor olması takipçilerini bir nebze de olsa hayal kırıklığına uğrattırıyor. Ancak kendisinden çok daha iyi filmler beklemek için de *Sürgün* gibi sağlam bir sebebimiz var. Umud edelim ki Zvyagintsev de Katya gibi dünyaya küsüp kendini üretime kapatmasın.

ELENA

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Senaryo: Andrey Zvyagintsev ,
Oleg Negin

Oyuncular: Nadezhda Markina, Andrey Smirnov, Aleksey Rozin

Yapım: Rusya, 2011 , 109 dk.

Vizyon Tarihi: 7 Eylül 2012



LAL GECE

BİZİ BURAYA KADER GETİRDİ

NAZ EMEL KOÇ

Berlin Film Festivali'nde Altın Kristal ödülü kazanan Reis Çelik'in son filmi *Lal Gece*, çocuk gelinler ve töre evlilikleri problemi-kendine has bir perspektif ve üslupla yaklaşıyor. İki oyuncu, tek mekâna ağırlık verilen çalışma, minimal tutumuna rağmen

seyircinin ilgisini canlı tutacak bir tempo yakalamayı başarıyor.

Açılış sekansında İlyas Salman'ın yirmi beş yıl aradan sonra canlandığı, altmış bir yaşındaki isimsiz damadın dünyasıyla başlıyoruz filme. Çocuk gelinler meselesine, sadece kadının değil erkeğin de dâhil edileceğine dair bir işaret bu açılış.

Damadın mezar başında dua edişinde, filmin ilerleyen kısımlarında kökenine ineceğimiz geçmişi, pişmanlıkları ve merhameti; amcasının elini öpüşünde, otorite karşısındaki zayıflığı, acizliği ve hâlâ küçük bir çocuktan farkı olmadığına dair izler gizlenmiş. *Lal Gece*'nin bu aşamasında ne damadı ne de gelini gerçek anlamda tanıyamıyoruz. Filmin neredeyse tüm yükünü sırtlayan bu iki karakter, adeta belli bir dakikaya kadar açılmayan gelin duvağının ardında saklı.

Üstüne ağır gelen gelinliği, iğreti duran topuklu pabuçlarıyla töre doğrultusunda şekillenmiş bir törenin baş aktörü olarak tanışıyoruz on dört yaşındaki gelin hanımla. Beline bağlanan kırmızı kurdeleden, ayakkabısıyla kırdığı tabağa kadar yerine getirilen her ritüel, boyundan büyük bir anlam yükünü sırtlamış. Görüntü dilinin kullanımı, kırmızı duvağının altından kolundaki bilezikleri, ayağındaki pabuçları inceleyen gelinin şaşkınlığını, içinde bulunduğu duruma yabancılığını anlatabilmeyi başarıyor. Açılan duvakla birlikte yavaş yavaş çözülmeye başlıyor karakterler. Yüzüne bulaşan makyaj bile yetmiyor, boyaların arkasında saklanan çocuk gelini gizlemeye. Ardından çocukluğunun her yönünü gözler önüne serip, oyunlarına başlıyor gelin hanım. Silah sesinden korkusu, yatağın altına bakışında bile çocuksu bir oyunbazlık seziliyor. Kocasına itaatkârlığı, çeyizini övünerek sunumunda ise yaşadığı dünyayı kabullenişini sergili-

Damadı, gelini, gelenekleri tüm anlama çabasıyla birlikte *Lal Gece*, törelerin acımasızlığı karşısında tepkisini dile getirip, net bir duruş sergiliyor.

yor. Her ne kadar evliliğe hevesli bir gelin olmasa da, durumunu kabullenmiş olduğu muhakkak. Yine de bir türlü sonlandıramadığı hallerinde hâlâ içinde bulunduğu durumu tam kavrayamadığı ve sonsuza dek aynı oyuna devam edebileceği yanılgısının izleri saklanmış.

Damadın gelinin oyunlarına olan hoşgörüsü ise filmin en kıvrak noktası. Töre ve doğrular arasında sıkışıp kalan damadın, gelinle olan ilişkisinde bir tür baba-kız hatta yer yer ana-oğul yakınlığını anımsatan noktalar gizli. Özellikle damadın, kendi elleriyle öldürdüğü annesini gördüğü rüyası böyle bir bilinçaltını su yüzüne çıkarıyor. Bu anlamda damat da, tıpkı gelin gibi, kan davasını sonlandırmak için kaderinin kurbanı olarak bu odaya kapatılmış ve kendisine verilen sorumluluğu, geçmişinde yaptığı gibi, yerine getirmekle mükellef. Özellikle damadın bıyıklarını kesişinin altında, o zamana kadar hayatını kontrol eden değerlere karşı bir tür başkaldırı söz konusu. Filmin erkeği yargılamadan anlama çabası, üslubun ajitasyona kayma riskini de ortadan kaldırıyor. Bu anlamda, daha sert yargılarla karşılaşmayı



Bu denli ciddiyetle hazırlanmış bir film için abdest ve namaz sahnelerinin özensizliği büyük bir ayıp. Her konuda ilerleme kaydeden yerli sinemamız, bir tek şu namazı doğru kılma konusunda zerre yol alamadı.

uman bazı seyirciler filmde tam anlamıyla aradığını bulamıyor. Damadın lisaniyla dinlediğimiz Şahmeran'ın masalı, ortak acıya kurban edilmiş bir kadın ve bir erkeğin metaforu olarak filmin anlam katmanını zenginleştiriyor.

Damadı, gelini, gelenekleri tüm anlama çabasıyla birlikte *Lal Gece*, törelerin acımasızlığı karşısında tepkisini dile getirip, net bir duruş da sergiliyor. "Beyaz gelinlikle girdiğin bu odadan, beyaz kefenle çıkarsın." sözü töredeki acımasızlığı eğilip bükülmeden ifade ediyor ve finale hazır-

lıyor. Yine de kendi adıma finali fazlasıyla sert bulduğumu söyleyebilirim. Aynı şekilde damadın kendisiyle yüzleşmesi ve acı itirafları, yıllarca her türlü fedakârlığa katlanıp, ses çıkarmadan hapiste yatmış karakterden beklenmeyecek derecede fevri bir tavır. Üstelik filmin en didaktik kısımları.

Lal Gece oyuncu ve mekân sınırlılığına rağmen, sınırlarını zorlayan bir çalışma. Özellikle yirmi beş yıl sonra sinemaya dönen İlyas Salman ve ilk oyunculuk deneyimiyle kamera karşısına geçen Dilan Aksüt performansları son derece başarılı. Oyuncuların bu performansı 17. Türkiye-Almanya Film Festivali'nde 'En iyi erkek oyuncu' ve 'En iyi kadın oyuncu' sıfatlarıyla ödüllendirildi. Filmin geri kalan oyuncularını yöre halkından oluşuyor. Halkın kullanıldığı düğün sahneleri yer yer Reis Çelik'in belgeselcilik geçmişini anımsatan enstantanelere sahip. Filmde yer yer rastlanan dil sürçmeleri gibi aksamlara, doğallığı korumak adına fazla dokunulmamış gibi görünüyor. Bu denli ciddiyetle hazırlanmış bir film için abdest ve namaz sahnelerinin özensizliği büyük bir ayıp. Her konuda ilerleme kaydeden yerli sinemamız, bir tek şu namazı doğru kılma konusunda zerre yol alamadı. Hayret, doğrusu... *Lal Gece* ülkemizde on üç kopyayla vizyona girdiği halde on bin kişinin altında seyirciye ulaşmayı başaramadı. Seyredenlerin zihninde ise küçük çentiklerle kalacağına şüphe yok.

LAL GECE

Yönetmen: Reis Çelik

Senaryo: Reis Çelik

Oyuncular: İlyas Salman, Dilan Aksüt, Mayşeker Yücel

Yapım: Türkiye, 2012, 92 dk.

Vizyon Tarihi: 24 Ağustos 2012



COSMOPOLİS

YA İÇİNDESİNDİR SİSTEMİN YA DA İÇİNDE...

EBRU AFAT

Beden odaklı psikolojik çözümlenmelerden toplumsal mesajlarla örülmüş tuhaf maceralara uzanan filmleriyle David Cronenberg, 1980 sonrası dünya sinemasında kendine özgün bir tarz yaratmış yönetmenler arasındadır. *Videodrome* (1983), *Sinek* (*Fly*, 1986), *M. Butterfly* (1993), *Çarpışma*

(*Crash*, 1996), *Varoluş* (*eXistenZ*, 1999), *Örümcek* (*Spider*, 2002), *Şiddetin Tarihçesi* (*A History of Violence*, 2005), *Şark Vaatleri* (*Eastern Promises*, 2007) gibi bazıları kültleşmiş eserlere imza atan Cronenberg, psikanaliz yönteminin kurucusu Sigmund Freud ile öğrencisi Carl Gustav Jung'un hayatlarından bir kesit aktardığı *Tehlikeli İlişki* (*A Dangerous Method*, 2011) ile ka-

rakter derinleştirme ve atmosfer geliştirme yetkinliğini ortaya koymuştu.

Ağır oyunculuk performanslarını öne çıkarılmasıyla tanınan Kanadalı ustanın, *Tehlikeli İlişki*'den sonra, çağdaş Amerikan edebiyatının büyük kalemlerinden Don DeLillo'nun 2003'te yayınlanan aynı adlı romanından¹ uyarladığı *Cosmopolis* (2012), içerdiği zaafllara rağmen izlenmeye ve tartışılmaya değer bir film niteliği taşıyor.

Post-Modern Kapitalist Eric Packer'ın Zorlu New York Turu

Polonyalı şair Zbigniew Herbert'in, "Bir fare para birimine dönüştü." dizesiyle açılan *Cosmopolis*, siyah takım elbiseler içindeki genç bir adamın, sıradan gibi görünen bir iş gününün sabahında, New York'un merkezindeki bir gökdelenin önünden beyaz limuzinine binmesiyle başlıyor. Adının Eric Packer, yaşının da 28 olduğunu öğrendiğimiz bu epeyce cool, hatta irrite edici multi-milyarderin, içerisini göstermeyen camlarından dışarısını izlediği yapay bir mağaraya benzeyen uzatılmış limuzini içinde şehri baştan sona kat ettiği ve bu esnada farklı karakterlerle temas kurduğu *Cosmopolis*, bir tür yol filmi. Şehirler yahut ülkeler arasında geçen klâsik yol filmleri ile karşılaştırıldığında, *Cosmopolis*'teki mesafenin kısa olduğu düşünülebilir şüphesiz. Lakin Packer'ın New York turu, senaryonun kaynağı olan DeLillo'nun

¹ Don DeLillo, *Kozmopolis*, çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul: Everest Yayınları, 2008.

Cronenberg'in Amerikan edebiyatının büyük kalemlerinden Don DeLillo'nun 2003'te yayınlanan aynı adlı romanından uyarladığı *Cosmopolis*, içerdiği zaafllara rağmen izlenmeye ve tartışılmaya değer bir film.

romanının, son bölümde yer alan "300 çıplak figüran" sahnesi hariç, filme aynen aktarılan kurgusu içinde bitimsiz bir yolculuk izlenimi veriyor.

Packer Capital adlı finans şirketinin patronu olan genç kapitalist, spekülâtif hamlelerini bilişim teknolojisinin imkânlarıyla birleştirerek kısa sürede bir yatırım gurusuna dönüşüp müthiş bir servet edinmeyi başarmıştır. Tekinsiz hali adeta paçalarının akan bu atletik yapılı ve yakışıklı yeni zengin, finans dünyasının teknolojinin etkisiyle ulaştığı sanal gerçeklik üzerinden bir hayat felsefesi inşa çabasını merkeze alıyor. Packer, ABD başkanının New York'ta bulunması nedeniyle trafiğin çok yoğun olacağı ve güzergâhları üzerinde düzenlenecek kapitalizm karşıtı gösterilerin tehlike doğurabileceği yönündeki güvenlik şefi Torval'ın uyarılarına rağmen, saçını kestirmek için şehrin öteki ucundaki mahalle berberine gitmekte kararlıdır.

Adeta bir evi andıran limuzininden, dışarıda yani madden ve manen kendisinin dışında, ötesinde akıp giden olayları çok



DeLillo'nun filme hayat veren romanının zamanı, başta ABD olmak üzere tüm gelişmiş ülkelerde yeni bir muhalefet hareketi olarak beliren küreselleşme karşıtı gösterilerin zirve yaptığı 2000 yılının bir Nisan günüdür.

uzun süre sakin ve tepkisiz biçimde temas eden Packer, kısa bir süre önce çok zengin ve köklü bir ailenin varisi olan genç ve güzel Elise Shifrin ile evlenmiştir. Ancak bu evlilik, çiftin aynı evde yaşamadıkları gibi alışlagelmedik bir ilişkidir. Karısına

sabah yolda bir taksi içinde rastlayan Packer, gün bitene kadar üç öğününü eşile birlikte yer ve sürekli onu ne kadar arzuladığı ifade eder. Her seferinde de sabırlı ve kibar olması tavsiyesi eşliğinde reddedilir. Packer'ın ciddi bir ölüm tehdidi aldığı, her gün muayene edildiği ve soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko tablolarından oluşan bir koleksiyona sahip olmak için müthiş bir tutku duyduğu gibi ayrıntılar, Packer'ın sıra dışı adam imajını daha da pekiştirir.

Packer berber rotasına doğru ağır aksak yol alırken, teknoloji şefi Shiner ile başlayıp sanat danışmanı Didi Fancher, döviz kurları analisti Michael Chin, finans şefi

Jane Melman, her gün onu muayene eden Doktor Nevius'un yerine bakan Doktor Ingram, kuram şefi Vija Kinski, ünlü rapçilerin menajeri Kozmo Thomas ile arabasında bir araya gelir. Amerikan ve dünya finans piyasalarını aktaran bilgisayar ekranlarıyla donatılmış arabasını ofis, muayenehane, hatta yatak odası olarak kullanan Packer'ın, hayatın anlamını arayan ve onu zirveye taşıyan sistemi eleştirir gibi yapan halleri, ismi geçen şahıslarla arasında geçen ağır ve derin diyaloglar ile akan daha doğrusu pek akamayan *Cosmopolis*, hedefteki berberin bulunduğu kenar mahalleye yaklaşılmasıyla nihayet hareket kazanıyor. Yine bu esnada hikâyeye giren Bruno Levin karakteri, roman sayfalarında nefis duran fakat Cronenberg'in yaptığı gibi neredeyse kelimesi kelimesine filme aktarıldığında aforizmalasma temayülü sergileyen uzun diyalogların anlam kazanmasını sağlıyor.

Kendini sistem dışı bir karakter gibi sunan ama asıl derdinin kaybeden adam durumundan kurtulmak istediğini hemen açık eden Levin, sınıfsal konumu kadar orta yaşlı ve şişman görüntüsüyle Packer'ın karşıtı pozisyonuna yerleşerek, onun sistemin ve Amerikan rüyasının altın çocuğu imajını cilalıyor. Diğer yandan Bruno Levin ile Eric Packer arasında kurulan bu karşıtlık, Packer'ın sinik ve kinik halleriyle yansıtılmak istenen nihilist sorgulamaları ile Levin'in sistem içinde iyi bir oyun çıkarmamaktan duyduğu acının yan yana geldiği anlarda, ikilinin düşman kardeşler kisvesine büründüğü bir boyuta eviriliyor.

Kapitalizme Muhalefetin İmkânsızlığına Dair Bir Manifesto

15 Eylül 2008'de Amerikan yatırım bankası olan Lehman Brothers'ın iflasıyla patlak verip kısa sürede küreselleşen ekonomik kriz, onun zeminini hazırlayan neo-liberal politikaların çıkış merkezi olan ABD'de başlayıp krizin etkisini iliklerinde hisseden İngiltere ile Kıta Avrupa'sına yayılan protesto dalgasını tetiklemişti. DeLillo'nun filme hayat veren romanının zamanı, başta ABD olmak üzere tüm gelişmiş ülkelerde yeni bir muhalefet hareketi olarak beliren küreselleşme karşıtı gösterilerin zirve yaptığı 2000 yılının bir Nisan günüdür. Dolayısıyla Packer'ın yolculuğunu uzatan gösteriler ile dönemin küreselleşme karşıtı protestoları birbiriyle örtüşür. Cronenberg romanı filme çektiği sırada ise ABD, ekonomik krizin faili olarak görülen finans piyasalarını hedef alan ve "Wall Street'i işgal et" sloganıyla açılımlaşan protestolarla sarsılıyordu.

Eylül 2011'de başlayan ve göstericilerin önce dünya finans sisteminin kalbi sayılan New York'taki Wall Street, sonra da sivil ve kamusal diğer mali kurumların etrafında toplanması şeklinde gelişen bu muhalefet formu ile zamanı 2008 krizi sonrasına zıplayan *Cosmopolis*'teki anti-kapitalist isyan hareketi arasında ister istemez paralellik kuruluyor. Nitekim protesto eylemleri de, Packer ile kuram şefi Kinski'nin, protestocuların bırakın nefret ettikleri piyasanın dışında var olmaları şöyle dursun onun



Her sistem karşıtıym diyen sistem karşıtı olmadığı gibi istese bile bu çemberin dışına çıkma arzusunu kolay kolay gerçekleştiremeyebilir.

sağlıklı işlemesi için gerekli unsurlar olduklarından bahsetmeleri eşliğinde beyaz perdede arzı endam ediyor. Filmi ile ilgili verdiği bir röportajda, “Wall Street’i işgal et” hareketinin *Cosmopolis*’i doğrudan etkilemediğini, ancak zamansal yakınlığın kendisinin de dikkatini çektiğini söyleyen Cronenberg, bu hareketin romandaki

sosyalist içeriği yüksek protestolar gibi olmadığını, eylemcilerin kapitalistleri alaşağı etmek değil kapitalist rüyanın bir parçası olmak istediklerini öne sürüyor.² Cronenberg’in Batı’nın son moda protestolarına getirdiği bu eleştiriyi, Bruno Levin karakterinde somutlaşan durumun, *Cosmopolis*’in en temel alt-metni sayabileceğimiz “Başka bir dünya mümkün değil.” anlayışının etkisi gibi algılayabiliriz. Zira her sistem karşıtıym diyen sistem karşıtı olmadığı gibi istese bile bu çemberin dışına çıkma arzusunu kolay kolay gerçekleştiremeyebilir.

² David Cronenberg, “Finans dünyasının bir anlamı yok”, *Sinema*, Ağustos 2012, s. 37-38.

Dervişler, Sufi-Rap ve Mesafeli Oyunculuklar

Filmin en sıra dışı sahnelerinden biri de, Packer'ın da dinlemeyi çok sevdiği sufi-rap müzisyen Brutha Fez'in, ki filmde adı geçen diğer sanatçıların aksine kurgu bir karakterdir, cenaze kortejindeki Mevlevi dervişlerdir. Bizim için Mevlevilerin sema ayininin metalastırılması çok tanıdık bir hâl olsa da bir Hollywood yapımında böyle bir sahne ile karşılaşmak yine de oldukça ilginç. Keza cenaze Packer'ın limuzininin yanından geçerken duyulan ve Somalili müzisyen K'Naan'ın film için bestelediği, sözlerini de Don DeLillo ile beraber yazdığı "Mecca" (Mekka) adlı rap şarkısı da seyircilerin kulağında takılı kalan noktalardan.

Alacakaranlık Serisi'ndeki iyi kalpli vampir rolüyle küresel bir şöhret yakalayan genç aktör Robert Pattinson, üstüne gayet iyi oturan Eric Packer karakteri içinde gözü tırmalamıyor. Hatta o maskeye benzeyen donuk yüz ifadesiyle bazı anlarda, beklenmedik derecede, vasatın üstüne çıkabiliyor. Bruno Levin karakterine hayat veren Paul Giametti, izleyici ile buluştuğu kısa süre zarfında yeteneğini konuşturuyor. Zengin ve soğuk eş Elise Shifrin rolünde genç aktris Sarah Gadon, görmüş geçirmiş sanat danışmanı Didi Fancher rolünde ise yılların eskitemediği Fransız Juliette Binoche, derinlikli ama minimal bir performans sergiliyorlar. Diğer yan rollerdeki oyuncular da falso vermiyorlar.

Edebi eserleri sinemaya uyarlayan yönetmenlerin en çok eleştirildiği husus, kay-

nak eserin tam olarak aktarılmamasında yoğunlaşır. Bu da bir noktada olağan bir durumdur zira edebiyatın geniş imkânları ile anlattığı bir öyküyü, belirli bir süre içinde görüntüyle anlatmak, oldukça zorlu bir iştir. Cronenberg ise tersine, sinemaya aktarılması böylesine zor bir romana bu ölçüde sadık kalmasıyla eleştirildi. *Cosmopolis*, kaynak esere bağlılıktan kaynaklanan kimi boğucu bölümlerine rağmen, romanı okumadan filmi izleyenleri çok şaşırtacak, romanı okuyanların ise hayallerinde canlandırdıkları kişi ve olayları gerçeğe dönüştürecek bir yapım. Sıradan bir "para mutluluk getirmez" klişesi olmak yerine insanlık hallerinin irdelendiği filmler serisinde yerini çoktan almış bir ustalık çalışması. Kıvamı biraz tutmamış ve kimi yerlerde epey ağır kaçmış olsa da zihin ufuklarında farklı kapılar açma potansiyeli taşıyor. Sadece tam ünsiyet kurabilmek birazcık sabır gerekiyor. David Cronenberg ve Don DeLillo işbirliği, bu sabrı fazlasıyla hak ediyor.

COSMOPOLIS

Yönetmen: David Cronenberg

Senaryo: David Cronenberg

Oyuncular: Robert Pattinson, Juliette Binoche, Sarah Gadon

Yapım: Fransa, Kanada, Portekiz, İtalya, 2012, 109 dk.

Vizyon Tarihi: 10 Ağustos 2012

BATMAN'IN MUHAFAZAKÂR SİYASETİ

ALİ ASLAN

Amerikan toplumunun, dolayısıyla da Hollywood'un, son yıllardaki en önemli gündem maddelerinin başında terör ve ekonomik kriz geliyor. Olağanüstü askeri teknolojiye rağmen 2001'de maruz kalınan terörist saldırılar ve ekonomik krizin tetiklediği organize toplumsal başkaldırı- rılar, mesela Amerikan toplumunda artan gelir dağılımı adaletsizliğine karşı gelişen *Occupy Wall Street* hareketi, üzerine konulacak kolektif korkular ve bir güvensizlik ortamı yaratmaya yetiyor. Christopher Nolan'ın Kara Şövalye Üçlemesi Amerika bağlamında gerçekleşen bu toplumsal yerinden edilmeye yönelik muhafazakâr bir bakış ve cevap niteliğinde.

Hikâyeyi özetleyecek olursak, Bruce Wayne serinin ilki olan *Batman Başlıyor* (*Batman Begins*, 2005)'da korkuları nedeniyle anne-babasının ölümüne sebep

olur. Gotham'ın en zengin ailesinin tek çocuğu olan Bruce, anne-babasıyla gittiği opera oyununda gördüğü yarasa (bat) imajlarından korkar ve ailesiyle oyunu terk eder. Opera binasının önünde bir hırsız önlerini keser ve Bruce'un anne-babasını öldürür. Katil hukuk tarafından gerekli cezayı görmez, mahkeme salonundan çıkarken öldürülür. Organize suç örgütlerinin kontrolündeki hukuki sisteme ve adalete olan güveni sarsılmış ve anne-babasının ölümünden büyük suçluluk duyan Bruce, arkasında iz bırakmadan Gotham'ı terk eder. Uzunca bir süre Uzak Doğu'da (Bhutan) gönüllü bir sürgün hayatı yaşamaya başlar. Burada kendisi gibi kızgın ve adalet arayışı içerisinde olan *Gölgeler Birliği* (*The League of Shadows*, GB)'nin lideri Ra's al-Ghul ile karşılaşır. Ra's al-Ghul Bruce'u hem mental hem de fiziksel olarak adaletsizlikle savaşmaya hazırlar. Fakat Bruce ile GB'nin adalet arama anlayışı uyumsuz;



GB adaletsizlikle mücadelede bağışla-manın yeri olmadığını ve Gotham'ın geri dönülemez biçimde adaletsizliğe battığını ve yok edilmesi gerektiğini düşünürken, Bruce adaletsizliğin üstesinden merhamet ve uyum ile gelinebileceğine ve Gotham'ın kurtarılabilirliğine inanır. Burada bir nevi, Nolan'ın perspektifinden dışlanmış "öteki"ler ile Batılı/Hristiyani adalet anlayışlarının çatışmasına şahit oluruz. Böylece, Bruce GB'ye katılmayı reddeder ve tek başına Gotham'a geri döner.

Lakin ironik bir şekilde, organize suç örgütlerinin kontrolündeki Gotham'da adaletsizlikle meşru, hukuki yollar çerçevesinde savaşması pek mümkün olmadığından kendisine ikinci bir kimlik edinmeye karar verir. Ra's al-Ghul en temelde Bruce'a insanın kudretinin en önemli kaynağının

Nolan siyasette aslanan şeyin birliğin ve düzenin devam ettirilmesi olduğunun altını çizmektedir. Sol liberal bir söylem için özgürlük ve farklılık siyasetin merkezinde yer alırken, muhafazakâr düşüncede hedef toplumsal birlik ve güvenliğin sağlanmasıdır.

kendi korkuları olduğunu ve korkularını güce dönüştürmesi gerektiğini öğretmiştir. Bruce'un korkularının temelinde yarasalar -korku denilen şeyin vücut bulduğu bir imge olarak- yatmaktadır. Çocukken düş-tüğü ve korkularının başladığı kuyuya iner ve burada korkularıyla yüzleşir. Uçuşan yarasaların arasında ayakta kalır; kişisel

Kara Sövalye, 2008



Batı'yı siyasi ve ahlâki çürümüşlüğü nedeniyle toptan "kötü" olarak tanımlayan ve ortadan kaldırmaya çalışan Gölgeler Birliği'ni, 11 Eylül travmasını yaşamış Amerikalı herhangi bir izleyici kolayca, el-Kaide ve İran'ın Batı-karşıtı söylemlerini akla getirerek, müslümanlar olarak kodlayabilir.

bir yükseliş, olgunlaşma ve başkalaşım yaşar. Korkularını gücünün kaynağına dönüştürerek Bat-man, yani "yarasa adam" olur. Askeri malzemeler üreten Wayne şirketlerinin proje geliştirme biriminin başında bulunan Lucius Fox'ın da yardımıyla Batman'i özel silahlarla donatır; tek kişilik bir ordu haline gelir. Bu sayede gündüzleri, artık Batman kimliğini kamufle etmekten öte bir anlam taşımayan Bruce Wayne kimliğiyle şımarıklıklar yapar; geceleri ise Batman kimliğiyle mafyayla savaşır. GB'nin kötü doktor Crane önderliğinde Gotham'ı yok etmek için yaptığı ilk saldırıyı bertaraf eder. Saldırının püf noktası, şehrin sulama sistemine enjekte edilen, insanlarda ciddi bilinç kaybına sebep olan bir maddeyi buharlaştırıp şehre yaymak suretiyle kaos yaratmaktır. Saldırıda Ra's al-Ghul ölür ve Gotham geçici de olsa barış ve düzene kavuşur.

Saf Kötülük Olarak Joker

Serinin ikinci filminde, *The Dark Knight*, Gotham'da yeniden mafya etkinlik kurmaya başlar. Hâlbuki bir süredir Gotham sivil otoriteyi temsil eden savcı Harvey Dent'in sert siyaseti sayesinde suçtan temizlenmiştir. Bu arada, Gotham'da kaos ve kargaşa çıkarmayı amaçlayan Joker'la yeni bir mücadeleye başlar. Saf şeytani kötülük imgesi olan Joker'ın hedefinde, Batman'in asıl kimliğini ifşa etmek, yani Gotham'ın gerçek iktidarının üzerindeki örtüyü kaldırmak vardır. Bunun için Joker, Batman'in

kimliğini açıklamadığı her gün için bir sivil öldüreceği mesajını verir Gothamlılara. Ölümler başlar ve artarak devam eder. Bunun üzerine halk Batman'e karşı cephe alır. Bu hamleye karşı Batman, bir yandan kimliğini ifşa etmeye hazırlanırken bir yandan da kendi yerine Dent'i barış ve istikrarın sembolü olarak sunar. Çünkü toplumsal düzen ancak birlik, barış ve istikrarı sağlayıcı bir sembolün varlığında sağlanabilir. Fakat basın toplantısında Dent kendisinin Batman olduğu iddiasını ortaya atarak işleri karıştırır. Uzun uğraşlar sonucunda Joker etkisiz hale getirilir. Dent bu süreçte Joker'in insani zaafalarını manipüle etmesi sonucunda bozuma uğrar. Böylece iktidar, yine Batman'in kucağında kalır. Sonunda kazayla da olsa kendini kaybetmiş Dent, Batman tarafından ortadan kaldırılır. Batman, Dent'in, yani sivil otoritenin düştüğü bu durumun üstünü kapamak için Dent'in moral "düşüşü"nü komiser Gordon ile birlikte örtbas eder. Dent'in işlediği tüm suçları üzerine alır. Böylece siyasi düzen, halkın düzene tehdit olarak gördüğü Batman'in omuzlarında ve halktan habersiz, bir kez daha kurulmuştur.

Batman Neden Muhafazakâr?

Serinin son filmi olan *The Dark Knight Rises*'da Bruce'u, Joker'la giriştiği mücadelede çocukluk aşkı Rachel'i kaybetmesinin neden olduğu hüznle inzivaya çekilmiş buluruz. Fakat GB bir kez daha devreye girer ve Gotham'ın koruyucu meleşinin asıl kimliğini ifşa etmeye çalışır. Daha

sonradan Ra's al-Ghul'un kızı olduğunu öğreneceğimiz Miranda Tate'i filantropik bir figür olarak sistemin içine sokup Wayne şirketlerinin elinde bulunan nükleer silahı ele geçirmeye çalışır. Nükleer silah hiç şüphesiz Gotham'ı yok etmek için kullanılacaktır. Tate ya da asıl adıyla Talia al-Ghul'un en büyük yardımcısı Bane'dir. Talia'yı henüz bir çocukken ölümü göze alarak hapisneden kurtaran ve koruyan Bane, Gotham'a son darbeyi vurmak için Batman'e ve onun gücünü aldığı Wayne şirketler grubuna savaş açar. Batman'i Talia'nın da bir zamanlar atıldığı egzotik hapisneye tıkar; Wayne şirketlerini de borsa kanalıyla çökertir. Fakat Bruce, yüksek bir irade göstererek neredeyse kaçılması imkânsız olan bu hapisneden kurtulmayı başarır ve toplumsal düzen ve otoritenin tamamen çöktüğü Gotham'a gelir. Patlamak üzere olan nükleer bombayı uzun uğraşlar sonucunda son anda ele geçirir. Bombayla birlikte şehirden uzaklaşır ve kendini feda ederek Gotham'ı kurtarır. Böylece Gotham'ın kaderini ve gizli bir şekilde iktidarını elinde tutan Batman ölür; GB tehlikesi de Talia'nın ölümüyle son bulur. Nolan, geriye ileride Batman'ın yerini almaya aday, Wayne şirketlerinin maddi destekleri sayesinde ayakta duran bir yetimhaneden çıkmış idealist bir polis memuru olan Blake'i bırakır. Blake, Batman'ın gizli mağarasını bularak onun asıl kimliğini öğrenir ve susmayı tercih eder.

Peki, Nolan'ın Batman üçlemesini muhafazakâr kılan nedir? Pratik-gündelik siyaset düzleminde, filmde kolayca anlaşılacağı üzere, New York ve Chicago karışımı, modern ve kısmen de gotik bir mekânı imleyen Gotham, Amerika ve lideri olduğu Batı medeniyetini temsil etmektedir. Gotham yani "medeniyet" üzerine sürdürülen mücadele pür materyal bir mücadeleden daha çok siyasi-ahlâki bir mücadeledir. GB'nin Gotham'a olan düşmanlığının sebebi varoluşaldır, Gotham'ın geri dönüşü olmayan siyasi-ahlâki yozlaşmışlığı ve kötülüğüdür. Batı'yı siyasi ve ahlâki çürümüşlüğü nedeniyle toptan "kötü" olarak tanımlayan ve ortadan kaldırmaya çalışan GB'yi, 11 Eylül travmasını yaşamış Amerikalı herhangi bir izleyici kolayca, el-Kaide ve İran'ın Batı-karşıtı söylemlerini akla getirerek, müslümanlar olarak kodlayabilir. Her ne kadar Ra's al-Ghul'u canlandıran Liam Neeson tipik bir Doğulu görünümünde olmasa da hem isim seçimi hem de GB'nin Gotham'dan değil Doğu'da belirsiz ve herhangi bir yerden neşet etmesi bu iddiayı desteklemektedir. Ayrıca, Batı kamuoyunda sürekli işlenen, radikal terörist grupların nükleer silahları elde etme ve Batı'ya karşı kullanma korkusu paralelinde, Gotham hep kendi ürettiği silahlarla yok edilme tehditi altındadır -Crane'nin biyolojik sinir silahı ve Wayne şirketlerinin bir ürünü olan nükleer bomba.

Daha teolojik bir düzlemde, Batman'in kendisini insanlık için feda eden ve insanın

dünyasını ayakta tutmaya adanmış İsavari bir portresiyle karşılaşırız. Özellikle Joker ile olan çatışmasına baktığımızda, Batman *katechon* misyonunu üstlenmektedir. İncil'den neşet eden *katechon* kavramı, Deccal'in (anti-Christ) dünyaya gelmesini yani kıyameti engelleyen siyasi irade anlamında kullanılmaktadır. Üçlemenin ilk ve sonuncu filmde Batı'nın karşısındaki irade daha çok siyasi bir iradeyken, üçlemenin ikinci filmde Joker'in temsil ettiği düşman tam olarak karmaşa çıkarıp dünyayı sonlandıracak olan Deccal'e denk gelmektedir. Fakat hem Doğulu GB'nin hem de Deccal'in amacı aynıdır: "medeniyet" in sonunu getirmek. Bu zıtlık Joker'in Batman ile bir diyalogunda kendini açık ettiği gibi ("seni neden öldüreyim ki, sen beni tamamlıyorsun.") ortadan kaldırılamayacak, varoluşsal bir karşıtlıktır. Joker'in Gotham'a olan düşmanlığı iyiye, insana ve insanın dünyasına yönelik bir düşmanlıktır.

Toplumsal Birlik ve Güvenlik

Siyaset felsefesi düzleminde ise, Nolan siyasette aslolan şeyin birliğin ve düzenin devam ettirilmesi olduğunun altını çizmektedir. Sol liberal bir söylem için özgürlük ve farklılık siyasetin hedefinde ve merkezinde yer alırken, muhafazakâr düşüncede ise hedef toplumsal birlik ve güvenliğin sağlanmasıdır. Dolayısıyla, Nolan'ın hikâyesinde muhafazakârlığın kendisini açıktan en fazla gösterdiği nok-

ta, siyasi düzenin altüstler yaşadığı kaos dönemlerine odaklanılmasında yatmaktadır. Gotham için işlerin iyi gittiği dönemler pas geçilmektedir. Başka bir ifadeyle, muhafazakâr nazariye, düzenin yıkıma uğradığı “Makyavalyen an”ları görmekte ve bu anlar da birlik ve güvenlik ihtiyacının altını çizmektedir.

Bu minvalde, Batman ve Dent arasındaki ayrımı da göz önüne almak gerekir. Hem Batman hem de Dent düzeni yeniden sağlamaya ve birliği sembolize etmeye aday figürlerdir. Her ikisi de düzenin, siyasi gerçekliğin bir “yalan” üzerine kurulu olduğunun farkındadır; sıradan halk, iktidarı elde tutanların uydurduğu hikâyelerle, “yalanlar”la bir toplumsal “gerçekliğe” sahip olur. Lakin Batman toplumsal zeminin, yani siyaset kurumunun işlevsizleştiği yapısal alt-üst oluşlarda düzeni yerine oturtmaya çalışan sistem-dışı insan-üstü bir figür iken, Dent gücü sınırlı bir siyasi aktördür. Dent, yani insan, insani zaafı neticesinde başarısız olurken, insan-üstü bir figür olan Batman ise her defasında başarılı olmaktadır. Batman Dent’den doğal olarak çok daha dirayetlidir. Batman hemen hemen hiç bir şekilde insani zaafı düşmemektedir; sevdiği kadın Rachel’ı kaybeden Dent hırsla hukuksuzluğa ve siyasi yön kaybına uğrar-ken, aynı kadına çocukluğundan itibaren aşık olan Bruce ya da Batman aşkı (ve de başka insani arzuları) acı çekmek pahasına da olsa siyasi misyon uğruna elinin

tersiyle bir kenara itebilmektedir. Haliyle muhafazakâr düşünceye has bir görüş olan insanın zayıflığı ve sivil siyasetçilere olan güvensizlik, insan karşısında insan-üstü özellikler taşıyan süper kahramanı yücelten Nolan’ın hikâyesinde kendisini açık etmektedir.

Son olarak, Nolan Batman’i kızgın Doğululara ve Deccal’e karşı savaştırmakla yetinmemektedir. Üçlemenin son filminde, *Occupy Wall Street* hareketini anımsatır bir şekilde, Bane’nin popülist sol söylemlerle Gotham’ın finans merkezini işgaline yer vermektedir. Spartaküs görünümüne Bane, iktidarı Gotham’ın yozlaşmış zengin azınlığının elinden alıp asıl sahiplerine, yani çoğunluktaki fakirlere vermeyi vaat etmektedir. Fakat görünüşteki bu sol söylemin altında, GB’nin Gotham’ı Gotham’ın zenginlerinin ürettiği nükleer bombayla yok etme planı yatmaktadır. Bu yıkıcı sol tehlikenin önünü alan ve halkı kurtaran ise Gotham’ın en zengini Bruce Wayne ya da giderek asıl benliği haline gelen Batman’dır. Elbette fakir alt kesimin hepsi Bane’i körü körüne takip etmemektedir. Kedi kız Selina figürü, filme kattığı kara mizahın yanı sıra, yıkıcı sol söylem karşısında fakir çoğunluk içerisindeki farklılıkları vurgulayıcı bir misyon da üstlenmektedir. Oldukça zeki olan Selina, her ne kadar bireysel bir devrim, yani sadece kendini kurtarmanın derdindeyse de son kerte de GB’ye karşı Batman’a yardım etmekte ve Gotham’a sadakatini sunmaktadır.

YAKIN PLÂN KIYARÜSTEMİ



Kariyerinde geride bıraktığı 40 yılın ardından olgunluk dönemini yaşayan Abbas Kiarüstemi, bugün yalnızca İran değil dünya sinemasında da özgün, ayrıcalıklı ve sonuna kadar hak edilmiş bir konumda duruyor. Şiirden beslenirken onu yeniden üreten filmlerinde derinlikli hayat görüşünü, o görüşü yansıtan formla anlatmaya devam ediyor. Bu sayımızda çağdaşı pek çok sinemacı üzerinde etkisi hissedilen Kiarüstemi'yi tartışılma-

yan yönleriyle ele almaya çalıştık. Kiarüstemi'nin *Şirin*'i üzerinden kadın meselesine ve bakışını ele alırken, *Aslı Gibidir* filmindeki sanatta orijinallik tartışmasını temsil ve taklit kavramları üzerinden inceliyoruz. Kiarüstemi'nin filmlerinin ayrılmaz bir parçası sayılabilecek yolculuk temasına getirdiği yorumu araştırıyoruz. Bunun yanısıra sinemada gerçeklik meselesine sahici bir yaklaşımla bulduğu çözümü fikri çerçevesine oturtmaya çalışıyoruz. İsminden yeni yeni söz ettirmeye başladığı döneme denk gelen Köker Üçlemesi üzerinden sinemasının bazı karakteristik özelliklerini tespit ediyoruz. Son olarak Jean-Luc Nancy ile Abbas Kiarüstemi'nin imaj üzerine sohbetlerine yer veriyoruz. Yönetmenin sinemasının temel değişkenlerini ve uğrak noktalarını inceleyen dosyanın ikinci bölümü Kasım-Aralık sayımızda yayınlanacak.

BİR DE O AÇIDAN BAK “ŞİRİN”E... **32**
CİHAN AKTAŞ

ASLI GİBİDİR **38**
YAPRAKSIZ BAHÇE
GÜZEL OLMADIĞINI KİM SÖYLEYEBİLİR Kİ
ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

DAĞDA AÇAN ÇİÇEK **46**
KİYARÜSTEMİ SİNEMASINDA YOLCULUK
ENES ÖZEL

BU BİR FİLM DEĞİLDİR! **54**
MURAT PAY

KÖKER ÜÇLEMESİ **60**
AYNAYA DÜŞTÜ FİLM
HİLAL TURAN

ABBAS KİYARÜSTEMİ VE **68**
JEAN-LUC NANCY SOHBET EDİYOR

BİR DE O AÇIDAN BAK “ŞİRİN”E...

KİYARÜSTEMİ’NİN YERLİLİĞİ YÜCELTMEDİĞİ DOĞRU, AMA BİRTAKIM KLİŞELERE TUTUNARAK EVRENSEL OLMAYA ÇALIŞMAK GİBİ BİR KASTI DA YOK. O, DEVRİMDEN YILLAR ÖNCE BAŞLAYAN SINEMA ÇİZGİSİNİ DEVRİMDEN SONRAKİ ATMOSFERDE KORUYAN VE ÜRÜN VERMEYE DEVAM EDEN NADİR YÖNETMENLERDEN BİRİ.

CİHAN AKTAŞ

İ- İran sineması üzerine yazdığım yazıları izleyen okuyucularımız, Abbas Kiyarüstemi’yi yönetmen olarak ne kadar takdir ettiğimi bilirler. Sinemasını derin yerli kültürle besleyerek evrensel bir dilde sunma başarısını gösterebilmiş, üslup sahibi ve oluşturduğu etkiyle geniş bir yönetmenler kuşağını sarmalayan bir yönetmendir o. *Şirin* (*Shirin*, 2008) filmini çektikten hemen sonraki aylarda kendisiy-

le *Dergâh* dergisi için bir orta sohbeti gerçekleştirmek üzere evine gittiğimde, söyleşi yapmak yerine sohbet etmemizi rica etti. Yanımda götürdüğüm *Dergâh* dergisini inceledi ve işte bu dergide bir söyleşim çıksın isterdim, diye belirtti görüşlerini. Yine de hemen o sırada uzun bir söyleşiye yatmadı içi, yılbaşında yapalım bu söyleşiyi, dedi.

Söyleşiler konusunda duyduğu tedirginliği, ABD’de evinde kaldığı bir arkadaşının özel sohbetlerini medyada yerli yersiz kullan-



masıyla açıklıyor. Konuştuklarını sonradan ne kadar kontrol edebilir? 1938 doğumlu yönetmen, sanatının zirvesine çıktığı andaki yaşında donup kalmış gibi geliyor, sohbet sırasında. Her an eline kamerasını alıp yola düşebilir, rüzgârın götürdüğü yere. Her an kamerayı bir kenara bırakıp sevdiği bir şairin mısralarına gömülebilir. Ne yaparsa yapsın, daha fazla hayret ve merak uyandıramaz.

Sinema aşkı, topraklarına duyduğu bağlılık, çalışkanlık ve istikrar, korunması gereken bir istikamet... Yerliliği yüceltmediği doğru, ama birtakım klişelere tutunarak evrensel olmaya çalışmak gibi bir kastı da yok. O, devrimden yıllar önce başlayan sinema çizgisini devrimden sonraki atmosferde ko-

Yönetmenin Nizami'nin Hüsrev ve Şirin'i üzerinden yaptığı sinema yorumu Şirin, kadın teması bağlamında aldığı eleştirileri unutturacak bir derinlikte.

ruyan ve ürün vermeye devam eden nadir yönetmenlerden biri. Sinemadaki konumu yeni sinema ideali açısından hiçbir konuda değise bile "yönetmen sineması" ideali açısından bir örneklığe sahip oldu hep. Sinemada büyük paralar kazanmıyor, fakat zaten büyük paralar kazanan bir star gibi de yaşamıyor. Moda konulara yoğunlaştığı



Aşk öyle bir duygu ki kadınlar idrakinde erkeklere göre daha yeteneklidir; filmi seyrederken yüzlerinde oluşan ifadelerin seyircide oluşturduğu etki, yönetmenin kadınlarla ilgili işte böyle bir bakışı olduğunun göstergesi.

söylenemez, bununla birlikte ülkesinde “Kiyarüstemi sendromu” diye anılan bir yönetmenlik üslubunu etkilediği açık. Sıradan olandaki mucize, star hatta profesyonel oyuncu olmayan oyuncular, tabiatın sunduğu umut işaretleri, gündelik hayattan yükselen sesler.. Deprem, intihar, boşanma gibi yıkıcı olgular bir başka açıdan başka türlü de görülebilir. “Dini sinema nedir?” sorusuna cevap aranılan yıllarda İranlı sinema eleştirmenleri bir tanımlama sıkıntısı duyduklarında, *Dostun Evi Nerede?* (*Khane-ye Doust Kodjast?*, 1987) filmini öne sürdüler.

1990’larda filmlerinde hiç kadın meselelerini öne çıkartmadığı için eleştirilirdi, *Kirazın Tadı* (*Ta’m e Guilass*, 1997)’nin yönetmeni. 2000’li yıllarda kendine özgü cevaplar sundu bu eleştirilere. *On* (*Dah*, 2002) ve *Aslı Gibidir* (*Copie Conforme*, 2010), öne çıkan iki örnek.

Daha önemlisi ise, 1999 yapımı *Şirin*. Yönetmenimizin klâsik edebiyata ve sanata ilgisi biliniyor. Hafız ve Sadi üzerine çalışmaları var. Ayrıca şiir de yazıyor. Nizami’nin Hüsrev ve Şirin’i üzerinden yaptığı sinema yorumu ise, kadın teması bağlamında aldığı eleştirileri unutturacak bir derinlikte. İran sinemasının kadın oyuncularını üzerinden, en çok bilinen aşk efsanelerinden birinin kadın kahramanının dalgalı aşkının seyirci simalarında yol açtığı izleri aktarıyor seyirciye, *Şirin*.

II. Ekranda gördüğümüz Şirin değil, onun hikâyesini izlemeyi oynayan sinema yıl-

dızları. Aslında film seyretmiyor, şiir dinliyorlar. İran şahı Hüsrev Perviz'le Nakkaş Ferhat arasında kalan Ermeni prensesinin trajedisi ses yoluyla bize aktarılıyor. 94 dakika boyunca 118 sinema yıldızı Şirin'i izliyor ve bu sırada kendi hayatlarını, aşk acılarını ve sevinçlerini yansıtıyorlar seyirciye.

Aşk ve isyan bir sikkenin iki yüzü gibidir, demek istiyor film: Birinde var olamıyorsan, diğesinde can buluyorsun. Bir efsanenin klâsik formatta modern bir rivayeti... Hikâye Ferhat ile Şirin'i anlatmıyor tam olarak, hatta sadece iki erkeğin aşkı arasında kaybolmuş olan Şirin'i bile anlattığı söylenemez. Asıl olarak hikâye, her kadının derinlerinde mevcudiyetinin mümkün olduğundan söz edilen -kararsızlığa yol açan sebeplerle sükün eden- bir kaybolmuşluğu anlatıyor. Ve şu iddia: Aşk öyle bir duygu ki kadınlar idrakinde erkeklere göre daha yeteneklidir; filmi seyrederken yüzlerinde oluşan ifadelerin seyircide oluşturduğu etki, yönetmenin kadınlarla ilgili işte böyle bir bakışı olduğunun göstergesi... Seyirci bu kadınların yüz ifadeleri ve ve Şirin'i anlatan sesle kapılıyor maceraya.

İran edebiyatında ses etkisiyle başlayan aşk hikâyeleri bir hayli yaygındır. Ferhat da Şirin'e perdenin arkasından siparişlerde bulunurken, sesini duyarak aşık oluyor. Ümit Ruhani'ye göre *Şirin*, aşktan ziyade kadınları konu alıyor ve esasında filmin dört asli teması var: Aşkın ihtişamı, kadının ihtişamı, sinema sanatının ihtişamı ve



Kiyarüstemi'nin seyircisine duyduğu güven gişeyle ilgili değil. Vazife icabı da yapmıyor filmi. Onun peşinde olduğu kelime, sahicilik.

sinema sanatının sihri... Film bizatihi tasvir ve seda bağlamında ihtişamlı bir tecrübe. Kiyarüstemi ile Godard sineması arasında bir yakınlık kurulur oldum olası. *Şirin*'de Kiyarüstemi'nin sesin bağımsızlığı konusunda aldığı yol, sinemada sesin bağımsızlığı konusunda ısrarlı bir yönetmen olarak Godard'ı imrendirecek ölçüde ileridir, Ruhani'ye göre. İşte, "ah" nidaları ve kılıç sesleri duyuluyor; bir meydan savaşı bu, dinliyorsunuz, görüntüden bağımsız, yine de görüntüyü açıyor, anlamlandırıyor. Ses-ten bağımsız fotoğraflar halinde tasarlanmış gibi film; seçilmiş fotoğraflar, ses ise bağımsız bir kimliğe sahip işitsel bir kitap, bağımsız bir musiki eşliğinde. Film başından bir romans olarak tasarlanmış. Ruhani bu romans algısını pekiştirenin İran müziği olduğunu görüşünde.

Şirin, bir minyatür işi gibi, zarif ve ince ince işlenmiş, rengârenk ve kaygılı, uçlarda yaşanan hisler nedeniyle gözyaşı ve kahkaha ile dokunmuş. Ruhani'ye göre klâsik hikâye modern bir bakışla postmodern bir ses oluşturmuş.

Nasıl oluyor da İran sinemasının tecrübeli oyuncularını -Juliette Binoche ile genç oyunlar bir yana- hayatlarının en güzel rolünü oynamaya götürüyor bu film... Bütün film boyunca sadece üç kez ve toplam doksan saniye görünen kadın oyuncuların ve tek tük, simaları seçilmeyen erkek oyuncuların varlığıyla *Şirin*, aynı zamanda İran sinemasının üç kuşaktan kadın oyuncularını biraraya getiriyor. Sayısız oyuncu,

aynı oyunda, hiçbiri kendisi olmayacak, öne çıkmayacak, yine de kendisi olarak görünecek, kendi *Şirin* izleyişini belirginleştirecek, öne sürecek, bir suretin ifadesinde genç bir kızın aşk açmazı bir kez daha canlanacak; *Şirin* işte böyle bir film. Her yaştan her bir oyuncu aşk dolu *Şirin*'i canlandırırken "kadınlığın görkemini" de sunmuş olacak. Hangi kadınlık, nasıl bir görkem... Mozaik anlatımlarda bir Thomas Anderson *Manolya (Magnolia, 1999)*'sı çağrışımı...

Film içinde film bu. Bir sinema salonunda *Şirin*'in acılarını göz yaşı dökerek izleyen 114 sinema ve tiyatro yıldızı, aşkla varolmakla aşık kadını oynamak arasındaki ayrımı herkesten iyi biliyor; kolayca taşınamaz nice sahnenin içinde var olarak gelip bu filme katıldı her biri. Büyük bir dirençle var olmaya çalıştıkları sahada bir korunma güdüsüyle taşlaşan varlıkları gözyaşlarının tuzuyla çözünür mü... Ah, yalnızlığın acısını yansıtmayı başarsalar da *Şirin* olamıyor, *Şirin*'leşemiyorlar, ne yazık; üstelik *Şirin* olmayı can-ı gönülden istemiyorlar da, filmlerde zaman zaman *Şirin*imsi kadınları oynadıkları halde bile.

III. Peki *Şirin*'in seyircisi bu ironik durumu hangi gözle görüyor? Mimikleri, üzüntü ya da sevinç bildiren sesleri kimisi *Şirin*'in acine, kimisi de gücüne yormuyor mu? Anderson'un *Manolya*'sının çok parçalı öykülerini birleştirecek birikim gerekiyor *Şirin*'in seyircisine ve bir de Kiyarüstemi sinemasına aşinalık.

Bunları kendisiyle konuştuk bir ofis havası içindeki, aynı günlerde değerli kimi eşyaların, tablo ve bibloların müzayedeye sunulduğu Kaytariye semtindeki evinde. Ömrünce topladığı ya da ona yönelmiş güzelliklerin bedeli, aklına yatan yeni bir film olmalı. Önemli olan çalışmayı sürdürmek, sanatçı bu yüzden elindeki güzellikleri belki yok pahasına elden çıkarmayı göze alıyor. Seyircisine duyduğu güven gişeyle ilgili değil. Vazife icabı da yapmıyor filmi. Onun peşinde olduğu kelime, sahicilik.

O sırada *Şirin*'in oyuncularından olan Fransız oyuncu Juliet Binoche ile bir film yapması gündemdeydi. Bu bağlamda bir yazımın yayımlandığı *Gerçek Hayat*'ı götürmüştüm kendisine. Aradan geçen yıllar içinde bürokratik bir lafza dair göndermesiyle “yakın” insanların ilişkilerindeki sahiciliği sorgulamaya sevk eden o film yapıldı: *Aslı Gibidir*. Avrupa’da çekilen bu filmi ne kadar “İrani” saymak mümkün? Kiyarüstemi için geçerli olmayan bir soru bu. Onun kelimesi, “sahicilik”. Arkasında duran en az kırk beş yıllık başarılarla dolu tecrübe hazinesinin de bir yararı yok sanki. Her filmini, ilk film yapmanın heyecanı ile çekiyor.

Ah, evet, bir de iç hesaplaşması... Siyah camlı gözlüklerin gerisine çekilmesinin sebebini iyiye yoruyor, keskin görme biçimini iç dünyasının düzenine uydurmak üzere siyah camlardan yardım umduğunu düşünüyorum. Dünyayla, insanlarla ilişkisini tek yanlı bakışlar üzerine kuracak değil ya

usta yönetmen... Sevdiğim eserleri yüzünden iyimser düşünmeye mecbur ediyorum kendimi ve hemen hiç çıkartmadığı siyah camlı gözlükler üzerine aklımda olan soruyu sormaktan geri duruyorum.

Ne de olsa, o her zaman kendisi üzerine değil, yaptığı ve yapacağı filmleri üzerine konuşmayı yeğlediğini belli ediyor. Şirin bu acı yalnızlığa niye düşmüş olabilir? Nerede hata yaptı, nasıl oldu da yanıldı? Şirin aslında kimi sevdi, sevmeye lâyık olanı kendinden iterken kendine yaptığı açıklama sadece “aşk” mıydı? Nasıl bir Şirin bizim ezberden bildiğimiz, ne kadarıyla Ferhat’ın tanıdığı kıza yakın ya da uzak? Bildiğiniz gibi olmayabilir Şirin, diyebilmenin de hem bir ön hazırlığı, hem de maliyeti var. Kiyarüstemi’nin Şirin’i, filmde yer alan seyirci simaların ifadeleriyle, iyi bildiğimizi sandığımız Nizami Gencevi’nin efsanesi üzerinden aşk ve vefa üzerine düşünmeye sevk ediyor seyirciyi. Bildiğimizi sanırken nasıl da aldanmışız, seyrettiğimizi sanırken de yanılığa düşmüşüz. Çok seven, özveride bulunan, aşk uğruna ilkeleriyle savaşıyor ve nihayet “yalnızlığının şiiriyle” başbaşa kalan Şirin... Kiyarüstemi klâsiklere bütün bağlılığıyla birlikte ezber sevmeyen seyircisini, bir kez daha şaşırtıyor. Hindistan yenilikçi sinemasının öncülerinden Satyajit Ray’i şiiriyle etkilemiş olan İran sineması, “En Usta”nın kamerasıyla bildik hikâyeyi “Şark’ın şiiri” şeklindeki adlandırmayı hatırlatan bir açıdan göstermeyi başarıyor.

ASLI GİBİDİR

“YAPRAKSIZ BAHÇE
GÜZEL OLMADIĞINI KİM SÖYLEYEBİLİR Kİ”

ASLI GİBİDİR’DE SEYİRCİ, “İKNA” EDİLMİYOR, FİLMİN TANIKLIĞINA KATILMAYA ÇAĞRILIYOR. BU TANIKLIK, FİLMİN SON SAHNESİNDE JAMES’İN AYNAYA BAKIŞIYLA DA AÇIKLANABİLİR. AYNADAKİ GÖRÜNTÜ TEMSİLDİR, TAKLİT DEĞİL.

ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

Jean Luc Nancy, Kiyârüstemi filmlerinin ne “temsil” (representation) ne de belgencilik olmadığını, ancak “kanıt” (evidence) olduğunu söyler. Esasen Nancy’nin kitabının isminde yer alan *–L’évidence Du Film–* “evidence” kelimesinin anlamları üzerinde düşünmek, Kiyârüstemi sinemasını ve özellikle *Aslı Gibidir (Copie Conforme, 2012)*’i anlamak için bize yol açabilir. Kelime, Türkçede de olduğu gibi “kanıt” ve

“tanık” anlamlarına geliyor. Latince aslı olan “evidentia”nın Grekçe “enargeia” ve “enarges” kelimesine dayanan kökeni ise “enargeia”nın Greklerde başlayan sanat-felsefe ilişkisinin kaderi ile doğrudan alakalı. Şöyle ki “enargeia”, öncelikle Homeros’un şiirlerinde, normalde “görünmeyen” Tanrıların, özellikle de savaş alanlarında “birdenbire” kanlı canlı görünür olmalarına “tanıklığı” ifade ederken, Platon’un dilinde “filozof-kralların” avâma bir şeyler öğretmek yahut onları yönet-



mek için kullandıkları söz-resimlerin/imgelerin/metaforların “aydınlığı ve pırlırtısı”na dönüşüyor. “Gölge-imgeler” yaratan şairleri ve sanatçıları ideal devletinden kovan Platon için filozofların imgelerini şâir ve sanatçılarınkinden ayıran işte bu “apaçıklık” ve ideadan aldıkları tanrısal ışıktır.

Platon’da böylece mitostan logos’a yahut “tanıklıktan” “kanıt” a doğru yolculuğu başlayan kelimenin asıl kaderini Aristo’nun çizdiğini söylemek gerek. Aristo *Retorik*’te dinleyici veya okuyucuya dilsel bir şey sunmanın ne demek olduğunu açıklarken, bir harf hilesi ile dilin canlılık meydana getirme özelliği için “enargeia” yerine “energeia” diyor. “Bil-fiil” anlamındaki energeia, Aristo için metafiziğin en temel terimidir ve

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

onun felsefesi “bil-kuvve/bil-fiil” karşıtlığı ile kurulur. Aristocu anlamda dil veya imgelerin energeia’sından söz ettiğimizde de dilin “enarges”i yani sadece kavramayı değil, muhâtabın faaliyete geçmesini de sağlama-sı gerektiğini kastederiz; imgeleri ve sanatı katharsis’e oradan da ahlâk’a bağlayan yol

Yönetmen, tercüme meselesine ilişkin problemi -çünkü tercüme, basit bir kopya yahut gölge değil bir yeniden yazımdır- ustalıkla sanat ve hakikat ilişkisinden, insan ilişkilerine ve oradan da varlık-dil ilişkisine bağlayarak filmin en önemli özelliklerinden biri haline getiriyor.

böylece açılır. Platon, imgelerin -aslında o genellikle filozoflarınkini şair ve sanatçılarınkinden ayırmak için “model” veya “paradigma” der- enargeia’sı yoluyla felsefe ve politika arasındaki köprü kurarken Aristo bir adım daha atarak metafizik ile ahlâk arasındaki ilişkiyi temin eder. İlginç olan, yüzyıllar sonra Kant’ın bu ilişkileri bütünüyle değiştirmesine rağmen imgeleri düşünceden uzaklaştırıp yine ahlâkla ilişkilendirerek onları bu defa da sadece sanat mekânıyla sınırlamasıdır. Kant’la birlikte imge yahut metafor, ideyi veya onun bilgisini temsil edebileceği görüşüne veda eder. Çünkü imgeler temsil etmez, onu yeniden inşa eder. Kant’ın yarattığı imge ile idea arasındaki ilişkiye dair kırılmayı coşkuyla karşılayan romantik sanat ise sanat eserinin kendine has berrak bir alana ait olduğu ya da basitçe dünya-içre olmanın bir parçası değil aksine gündelik olandan bir özgürleşme olduğu görüşünün önünü açar.

Aslı Gibidir, ilk bakışta sanat eserinden insan ilişkilerine kadar bu özgürlüğün altını çiziyormuş gibi görünüyor: “onu müzeye koyasın ve insanların bakış açısını değiştirirsin” yahut “mesele şu ki artık beni görmüyorsun”. Ancak film, nihai noktada bunu aşarak sanat eserini de ilişkileri de yani “artık beni görmüyorsun”u öznel bakış ve yönelimimizden çok sağduyulu bir ilginin ufkuna yerleştiriyor. Sanat eseri de ilişkilerimiz de -tıpkı serviler gibi- biricik ve dünyevidir, dünya ile ilgilidir, ancak bu dünya, ideaların kopyası olan bir dünya değildir. Sanat eseri, bir dünya açar ya da kendi etrafında bir dünya devşirir ve bu yüzden ancak o dünyanın “onu ikamet yerimiz olarak karakterine” göre anlaşılabilir. Oysa “sanat uzmanlığı” ya da idealize edilmiş ilişkiler ancak kişinin müzenin nesnelere arasında yerini almasıyla ilişkili olabilir: “Bu ideal olurdu ama ideal diye bir şey yok... İdeal bir şey için kendini kötü hissetmek aptallık olur.”

Aslı Gibidir, böylece bütün bu soruların içinden geçerek varlığa ve yaşama dair bir “kanıt” olmanın aksine “filmin teninin duyumunu” Homerosçu “enargeia”ya yani bir çeşit “tanık”lığa geri götürüyor. Film, James’in “kopyanın da orijinal kadar değerli olduğunu yahut kopyanın orijinalin değerini güncellediğini” kendi kendine kanıtlamak için yazdığı kitabı *Copie Conforme*’u aşarak Elle ile olan ilişkisinde oyundan/kopyadan orijinale geçen tanıklık gibi, yönetmenin belki de aynı isimli

bu filmle kendine kanıtlamak istediklerinin ötesinde seyircinin de katıldığı bir tanıklığa dönüşüyor. Seyirci, “ikna” edilmiyor, filmin tanıklığına katılmaya çağrılıyor, özellikle de Elle’nin kameraya dönüp seyircinin gözlerine bakarak *“hadi, şimdi başka şeylerden konuşalım”* demesiyle birlikte. Bu tanıklık, son sahnede James’in aynaya bakışıyla da açıklanabilir. Aynadaki görüntü temsildir, taklit değil. Oysa Yalçın Koç’un dediği gibi, “temsiller kendi başlarına sadece birer sergidir, taklit ise dünya yaratır.” Evlilik oyunu oynayan James ya da filmde seyrettiğimiz James, James’in kendini aynada gördüğü temsilinden “fazla” bir şeydir. Bu fazlalık, filmin, başlangıçtaki sorusundan ve kopyanın yahut tercümenin “aslı kadar” değerli olduğunu gösterme çabasından fazla bir şey olarak “asıl” ve “kopya”, “orijinal” ve “tercüme” olarak yapılan ayrımların bizzat kendilerini sorgulanır hale getirmesiyle alakalıdır.

Aslı Gibidir’i ilk seyrettiğimde aklımda Deleuze’ün bir cümlesi vardı: “Sinema, kendi doğası gereği anti-Platonik’tir”. Ancak bu ifadeyi Deleuze’ün “zaman-ımaj” ve “herhangi bir mekân” kavrayışından farklı bir şekilde anlamamız gerek. Çünkü filmin kavramlarla olmasa da bizzat kendi olarak bize açtığı mesele, onu bir film kuramı içinde düşünmekten öteye yerleştiriyor ve felsefe-sanat, dolayısıyla da felsefe-sinema ayrımını belirsizleştiriyor. Bu belirsizlik, öncelikle metafiziğin, epistemolojinin, ahlâkın ve en nihayet estetiğin

meselesi olan “idea-kopya” “hakikat-metafor” ilişkilerini sorgulamasıyla ortaya çıkıyor; “imge”nin sanat-öncesi ontolojik konumuyla yani hayata dair tüm etkinliklerdeki temsil etme eylemiyle sanat-sonrasında sanat kurumuna hapsedilmiş hâli arasındaki farkı kapatmaya çalışmasıyla da derinleşiyor. Ancak bu belirsizlik “açıklık”a, “oluş”a ilişkin bir belirsizlik olduğundan –*“Her şey değişir, kimse bir bahçeden bahardan sonra çiçeklerini korumasını bekleyemez, çünkü sonunda çiçekler meyveye dönüşür. Ve sonra ağaç, meyvesini kaybeder... “Yapraksız bir bahçe/ güzel olmadığını kim söyleyebilir ki”*- tıpkı filmin başında James’in konuşmasında dile getirdiği gibi “orijinal” kelimesinin köken itibarıyla “doğuş”la ve tabi “oluş”la olan ilgisiyle düşünülmelidir.

Aslı Gibidir, görünürde doğrudan sinemanın değil modern sanatın ve felsefenin en can alıcı iki problemiyle açılıyor: orijinal ve kopya ilişkisi ve tercüme meselesi. Ancak film, James’in yaptığı konuşmanın ardından James-Elle diyalogları üzerinden ilerledikçe orijinal ve kopya ilişkisi, modern sanatın problemi olmaktan çıkarak sanat-öncesi idea-imge, hakikat-metafor ilişkilerinin yanı sıra bu ayrımların tekabül ettiği tüm varoluşsal alanlara -dünya, ilişkiler, kadın ve erkek, evlilik, anne-baba-çocuk-dokunmaya başlıyor.

Tercüme meselesi ise filmin adı ile aynı adı paylaşan James’in *Copie Conforme* olarak İtalyanca’ya tercüme edilmiş, orijinalin kutsandığı Rönenas’ın beşiğinde

Filmin, kavramsal düzeydeki tartışmalarından oyuncularına ve dillerine kadar “Batılı” görünüşüne rağmen tam da orijinal-kopya, idea-dünya, idea-imge, ruh-beden gibi ikilikleri aşmaya çalışırken bütün temsil ilişkilerini yadsıması gibi, “sinema” ve “sinema yoluyla düşünme” olarak Doğu ve Batı ikiliğini de aşmaya çalıştığını ve bunu başardığını düşünüyorum.



ödül almış ve İngilizce yazılmış orijinalini hiç görmediğimiz kitapla başlayıp, James ve Elle arasındaki konuşmaların seyrine göre sürekli değişen diller-arasında devam ediyor. Fransızca bilmediğini söyleyen James ve Elle arasında İngilizce olarak kurulan “orijinal dil” düzlemi, önce telefon konuşmalarıyla, karşılaşılan kişilerin araya girmesiyle sekteye uğrarken sonrasında James ve Elle ilişkisinin seyrine göre değişmeye başlıyor ve doğal geçişlerle kimi zaman Fransızca kimi zaman da yine İngilizceye dönerek devam ediyor. Diller-arası geçişlerin James-Elle diyaloglarında tekabül ettiği noktalar da ayrıca ilginç. Mesela meydandaki heykelin alımlanması-

na ilişkin iddia ve tartışmada James Fransızca konuşmaya başlıyor ve restorana girdiklerinde yeniden İngilizceye dönüyor ancak Elle Fransızca konuşmaya devam ediyor. Zira heykeli anlamlandırmaya ilişkin farklılık, dilin anlaşma/hakikat zeminini de değiştiriyor. Aynı şekilde kiliseden çıktıktan sonra James yine Fransızca konuşuyor. Seyirci böylelikle çiftin evlilik oyunu mu oynadıklarını yoksa gerçekten evli olup bir karşılaşma oyunu mu oynadıklarını ayırt edemez hale geliyor. Ancak burada önemli olan artık oyun yahut oyuncuların “belli/orijinal karakterler”i temsili olmadığı için dilin ve diyalogun kendisi öne çıkıyor.



Yönetmenin dil ile kurduğu ilişki sadece diller-arasılıkla sınırlı değil. Mesela James'in Elle'nin kız kardeşi ve kocası arasındaki ilişkiden hareketle yaptığı "orijinallik" savunusunda öne çıkan "m.m.. Marie" kekemeliği, filmin son sahnelerinde bu defa tüm bu izlediğimiz "oyun"un ve oyuncuların hakikatine yönelik bir kekemeliğe, Elle'nin ağzından "j.j. James" e dönüşüyor. Nasıl Marie'nin kocasına olan bakışı ve yönelişi onun kekemeliğini hakiki bir dile, ilişkiye dönüştürüyorsa seyircinin bakışı da Elle ve James ilişkisinin hakikiliğini temin edebilir veya yadsıyabilir. Yönetmen, böylelikle tercüme meselesine ilişkin problemi -çünkü tercüme, basit bir kopya

yahut gölge değil bir yeniden yazımdır-ustalıkla sanat ve hakikat ilişkisinden, insan ilişkilerine ve oradan da varlık-dil ilişkisine bağlayarak filmin en önemli özelliklerinden biri haline getiriyor.

Filmin ilk düzlemde öne çıkardığı orijinal-kopya ilişkisinde felsefe-sanat ilişkilerinin de kaderini belirleyen iki önemli kavram var: taklit (mimesis) ve imge (eikon). Platon'dan Hegel'e kadar sanat, bir yansıma, taklit ettiği bir şeyin imgesi olarak görülür. Mimesis, Platon'un elinde, referans alınan bir kökenin, aslın taklit edilerek ona benzeyen kopyalar üretilmesidir ve bu üretilen şeye de "imge" denir. "Benzeşmek", köken yahut asıl ile örtüşmemeyi içerdiği için imge her zaman soluk bir gölge olarak kalmaya mahkumdur. Üstelik çoğu kez aslı göremeyen veya unutanlar için aslı temsil etme tehlikesinden dolayı da reddedilmelidir. Yukarıda değindiğimiz gibi, imge'ye ancak "kanıt" olması şartıyla geçit verilir. Platon'un kavrayışı, sadece mimetik faaliyete değil bütün varlık alanlarına yönelik hiyerarşilerle de alakalıdır. Asıl-kopya ilişkisi, idealar ve dünya, ruh ve beden, düşünce ve dil, söz ve yazı, filozof ve avâm gibi tüm ikiliklerde kendini gösterir ve sınırlar.

Aslı Gibidir, tüm bu düalizmi "filmin teni" üzerinden aşmayı deniyor ve başarıyor da. "Film" kelimesi ile "ten" arasındaki kökensel kelime ilişkisi, Platon'un "asıl" kıldığı "ruh yazısı" ile kopya kabul ettiği "beden yazısı" arasındaki ikiliği, filmi dün-

yanın tenine dönüştürerek izleyici de farklı tercümelerle bu tenin duyumsamasına dahil ediyor. Yani bir dünyayı, bir hikâyeyi, bir kavramı “anlatmıyor”, bir düşünceyi kanıtlamaya çalışmıyor -zira kanıt, her zaman referans aldığı bir kökene gönderme yapar- bizatihi bir dünya yaratıyor. James ve Elle arasında geçen “servilerin biricikliğine” dair konuşma, Elle’in kız kardeşi ile kocası arasındaki ilişki ve kekemeliğe dair bakıştan James ve Elle ilişkisine seyircinin bakışına uzanıyor. Nitekim seyircinin bu ilişkiyi Elle gibi “kızkardeşinin basitliği ve iyimserliği”ne benzer şekilde de James gibi “kopyayı boşver, orijinali sende” olarak yorumlaması da mümkün.

Filmin orijinal-kopya ilişkisi ve uzanımları ile aşmaya çalıştığı ikilikleri görebilmemiz için mimesis kelimesi ile aynı kökenden türetilen “imitatio” yani imitasyon/kopya’nın “benzeşme”yi aşarak “representatio” yani “temsil”e nasıl dönüştüğünü de hatırlamalıyız. Platon’un imge yasağından sonra aslen Platon’a sadık olmasına rağmen onun sınırları genişleten ve dönüştüren Plotinus düşüncesinin etkisi, asıl-kopya ilişkisindeki önemli bir değişime de öncülük eder. Aslın sönük birer kopyası olan dünyevi varlıklar ve onların da gölgesi olarak asıldan iki adım daha uzakta olan sanat eserleri, asılla olan ilişkilerinde yine ondan aldıkları bir ışık ve yetkeyle donanır ve yüzyıllar boyunca Hristiyan Avrupa’nın teolojiden, siyasete ve sanata tüm tezahürlerini belirler: Kilise

Tanrı’yı, soylular serfi, oyuncu, oynadığı karakteri “temsil” eder. Ve daha ötesi, dil, düşünceyi, görünen görünmeyeni, metafor hakikati. Rönesans’la birlikte sanatın felsefe ve dinden ayrılarak özerkliğini ilânı da bu kökenden beslenir. Rönesans ve bunu takiben modernizm, James’in filmin başında yaptığı konuşmada olduğu gibi sanat tarihinde orijinalin en önemli olduğu dönemi yaratır ve orijinal olanı kutsallaştırır. “Orijinal”, James’in ifadeleriyle, otantik, özgün, güvenilir, kalıcı, etkileyici ve gerçek değer sahip olmayı imler. James, Rönesans hümanistleri döneminde kültürün kökenlerine dair yapılan araştırmaların kültürün “kökenine” yani “orijin”ine duyulan hayranlıkla ve öykünmeyle ilgisini kurar. Bu çaba, orijinallik kavramının esas tanımıyla doğrudan bağlantılıdır. Güvenilir olma, kültürel olarak onaylanma ihtiyacı orijinalin tescillenmesini gerektirir. Oysa Greklerde de, Ortaçağda da “imge”, idea ya “benzerlik” olarak oluşturulduğundan orijinalin ayrıca tescillenmesi gerekmez. Ancak Rönesans sonrası oluşan bu ayırım bir şekilde kökenini Platon’a bağladığı için sanatın özerk meselesi olan bu ayırım metafizik düşüncenin bir uzantısı olmaktan kurtulamaz. Öyle ki en temelde Platonik idea-gölge düalizmi başka şekilde varlığını sürdürür ve kopya orijinalin gölgesi olarak kalır. Bu dönemin ayırt edici özelliklerinden biri de orijinale yapılan vurgunun kültürün oluşturulmasında yeni görme biçimleri yaratmasıdır. Nitekim ortaçağ öncesi mekânın bir parçası olan resim-

lerin çerçevesiyle “tablo mekânı”na evrilmesi, arkeolojik kazılardaki bulguların sergilenmesi gibi farklılıklar hem sanat eserinin özel atmosferini, “aura”sını yeniden tanımlar hem de muhatabın onunla olan ilişkisini “yaşantı” olmaktan çıkararak “estetik deneyim”e hapseder.

Öte yandan post-modern ile modern dönemleri ayıran en önemli fark, imgenin temsil yükünü fotoğraf ve sonrasında sinemayla birlikte üzerinden atmaya çalışmasıyla ve orijinal kavramının önemini yitirmesiyle belirginleşir. Benjamin’in *Tekniğin İmkânlarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Eseri*’nde dile getirdiği “sanatın ne’liğine dair” bu problem sanat eserinin özel atmosferini, onu sarmalayan geleneği çözerek bozar ancak bir taraftan da sanat eserini güncelleştirir ve özgürleştirir. Filmde James’in sanat eseri yahut kişileri -*Orijinal Kopya* isimli tablo veya *Marie’nin kocası*- algılamamızın onların “aslında” ne olduklarıyla ilgili değil onlara yönelişimizle ilgili olduğunu savunurken “postmodern imgenin” en önemli yaratıcılarından Andy Warhol’u anması bu geçişliliğe ilişkindir.

Sonuç olarak, *Aslı Gibidir*’i anlamaya çalışırken, filmin kopyanın da tercümenin de başka bir “asıl” ve “dil”e indirgenemezliği üzerine kurulduğunu ve onunla ilgili söylenecek her şeyin bir “kesinlikle dile getirme” değil ancak “yorum” olabileceğini unutmamız gerek. Ayrıca filmi bu şekilde bütünüyle Batı düşüncesi üzerinden okumak, ilk bakışta Kiyârüstemî için bir

haksızlık olarak görülebilir. Ancak filmin, kavramsal düzeydeki tartışmalarından oyuncularına ve dillerine kadar “Batılı” görünüşüne rağmen tam da orijinal-kopya, idea-dünya, idea-imge, ruh-beden gibi ikilikleri aşmaya çalışırken bütün temsil ilişkilerini yadsıması gibi, “sinema” ve “sinema yoluyla düşünme” olarak Doğu ve Batı ikiliğini de aşmaya çalıştığını ve bunu başardığını düşünüyorum. Zira “sinema” tam da Benjamin’in dediği gibi, sanat eserine özgü aura’yı yerinden ederken, bu özel atmosferi temin eden geleneği de çözer ve -filmdeki diller gibi- film ve seyirci diyaloguna bağlı olarak geçişlilik sağlar. Tıpkı James’in *Copie Conforme* olarak İtalyanca’ya tercüme edilmiş ve bu tercümeyle ödül almış kitabıyla okuyucunun girdiği ilişki gibi bizim de Kiyârüstemî’nin kendi “orijinal” dilinden -Farsça- başka dillerde düşünülmüş, yaratılmış ve “ödül almış” *Copie Conforme* isimli filmiyle girdiğimiz ilişki de orijinaldir, hakikidir. Zira bu ilişki, filmin temsil ettiği bir düşünce veya düşünce geleneği yahut oyuncunun temsil ettiği bir karakterden özgürleşerek “yeni” bir konuşmaya dönüşüyor. Nitekim bu filmi, Elle’in James’in kitabını “sadece hediye etmek ve üzerinde konuşmak için” fazlaca almasına benzer şekilde seyretmek ve tadını çıkarmak da oldukça kıymetli. Son söz, Rilke’den, filmin “kopya”larının kapağında ki “imge” ye ilişkin olsun : “Birbirlerine yüzlerce yeni ad vereceklerdir ve hepsini yeniden alacaklardır birbirlerinden / yavaşca, küpe çıkarır gibi.”

DAĞDA AÇAN ÇİÇEK

KIYARÜSTEMİ SİNEMASINDA YOLCULUK

ZEYTİN AĞAÇLARI ARASINDA KOŞAN BİR AŞIĞIN YA DA ARKADAŞININ EVİNİ BULMAK İÇİN TEPEYİ TIRMANMAYA ÇALIŞAN ÇOCUĞUN EK-RANI KAT ETMEYE ÇALIŞIRKEN GÖSTERDİĞİ O BÜYÜK ÇABA, ONUN HAREKETİNİN BİR SÜRE SONRA HAREKETSİZLİĞE DOĞRU KAYAR GİBİ OLMASINA ENGEL OLAMAZ; ÇÜNKÜ MESAFE ÇOK BÜYÜKTÜR AMA İNSAN GÜCÜ SINIRLIDIR.

ENES ÖZEL

Bir geniş plân çekimi, kıraç, açık kahverengi toprak ve üstüne serpiştirilmiş orada burada birkaç bodur, görkemsiz ağaç, bu doğa manzarasının ortasında onu zikzaklar çizerek kesen bir yol ve bu yolda ilerleyen bir araba. Bu görüntü, Kiyarüstemi sineması için neredeyse bir amblem niteliğindedir. Bu niteliğe sahip diğer bir görüntü daha çıkarılabilir Kiyarüstemi'nin filmlerinden, o da araba içinden yapılan, yolu takip

eden şoförün veya şoförün yanında oturan yolcunun profilden çekimleridir, arkada ise arabanın penceresinden dış dünyanın görüntüleri akmaktadır: depremle alt üst olmuş bir kasabanın enkazını kaldırmaya çalışan insanların, çalışmak için kendilerini gelip tutacak birilerini bekleyen amelelerin veya kenarda yaya olarak yol alan köylülerin görüntüleri. Kendini farklı filmlerde de olsa tekrar eden bu iki çerçeveleme biçiminde ortak olduğunu iddia edebileceğimiz şey, Kiyarüstemi sinemasında yol ve

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999



yolculuğun temsili konusunda yapacağımız bir ilk tespite imkân veren şu noktadır: bu iki çerçeveleme biçiminde de (yani ister arabanın içinden, ister dışarıdan-uzaktan olsun) hareket ve hareketsizliğin standart karşılaştırılmasının aşılmasına imkân veren bir “mezcetme” söz konusu gibidir. Bu plânlarda hareket, hareketsizliğe karşı konumlanmaz ve dolayısıyla hareketsizlik de, bir hareket yokluğu anlamına gelmemektedir. Arabanın içindeki bir şoför, araba ilerlerken gerçekten hareket etmekte midir (Sinema perdesine baktığımızda, hareket edenin şoför değil ama arabanın penceresinden görünen dünya olduğu konusunda yemin edebiliriz) ya da zeytin ağaçları arasında telaş içinde koşan kişinin, ona bu kadar uzaktan bakarken gerçekten hareket ettiğini söyleyebilir miyiz? (O kadar yavaş ilerlemektedir ki!)

*isimsiz küçük çiçek
açıyor yalnız
devasa dağın üzerindeki çatlakta¹*

Kiyarüstemi'nin bu dizelerinde şiiri yapan, ilk anda dikkat çeken o bariz ve büyük karşıtlık gibi görünür gözümüze. Devasa dağ ile ufak çiçeğin boyutları arasındaki vurgulanan uçurum, aynı zamanda çiçeğin zarif devingenliği ile dağın kadim sabitliği arasındaki uçurum gibidir. Fakat şiir, bu karşıtlıkta kalmaz, onun bir adım ötesinde bu karşıt kutupları mezceder; çünkü boyutlar arasındaki fark o kadar büyüktür ki, çiçeğin, tek başına gerçekleştirdiği hareket, bu hareketi gerçekleştirmek için gösterdiği çaba dağın sabitliği ve hareketsizliği için-

¹ Abbas Kiarostami, *Walkin With The Wind*, Harvard University Film Archive; Bilingual edition, 2001, s. 67



Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999

de eriyip gider. Ama aynı anda tam tersi de gerçekleşir, dağın cüssesinin, yerinden kımıldatılamazlığı konusunda insana telkin ettiği duygu ufacık bir çiçeğin çabasıyla bozulur, dağ şiir içerisinde neredeyse çiçeğin hareketine iştirak ederek, o harekete dâhil olarak kımıldanır. Bu dizeler, Kiyarüstemi sinemasında hareket ve hareketsizliğin mezcedilmesini düşünmek için bir başlangıç noktası olabilir. Zeytin ağaçları arasında koşan bir aşığın ya da arkadaşının evini bulmak için tepeyi tırmanmaya çalışan çocuğun ekranı kat etmeye çalışırken gösterdiği o büyük çaba, onun hareketinin bir süre sonra hareketsizliğe doğru kayar gibi olmasına engel olamaz; çünkü mesafe çok büyüktür ama insan gücü sınırlıdır. Tıpkı dağda açan çiçek gibi, insanın dünya üzerinde giriştiği bütün eylemler, tabiatın başına buyrukluğunu göz önüne aldığımız

zaman, ister istemez bir tür beyhudelik hissine kapılmamıza sebep olmaktadır. *Hayat Devam Ediyor (Zendegi ve Digar Hich, 1992)* filminin sonunda araba, o dik yokuşu çıkmaya çalışırken bir yerde durur ve yokuşu gerisingeri inmek zorunda kalır. Ama yalnız burada kalınmamalı; çünkü bu dizelerde çiçeğin çabası hakir görülmemekte ama neredeyse kutsanmaktadır, tıpkı Kiyarüstemi'nin filmlerinde insan çabasının yüceltilmesi gibi. Demek ki bu beyhudelik hissine rağmen, bu hissi aşmayı sağlayacak bir karşılıklı iştirak imkânı da açılmaktadır. İnsan, doğanın kayıtsız ve durağan yüzüne, onun kendi çabasını ister istemez görmezden gelen büyüklüğüne ve başına buyrukluğuna dikkat kesildikçe, orada doğanın insan eylemlerine iştirak eden ve onu anlamlı kılarak, kendisiyle dopdolu hale getiren bir diğer yüzü belir-

ginleşmektedir. Doğanın bütünüyle hırçın ve kayıtsız görünen yüzü, bir noktadan bakıldığında müşfik bir dudak kıvrımıyla dengelenebilmektedir. *Hayat Devam Ediyor* filminde, yıkılmış bir evin ayakta öylece kalmış kapı pervazından doğru görülen kuş civıltılarının tamamladığı, tabiatın davetkâr ve müşfik görünümü, büyük bir yıkıma sebep olarak insanın dünyadaki bütün çabasını neredeyse önemsizleştiren ve gülünçleştiren depreme rağmen insanlara hâlâ devam etmenin mümkün olduğunu telkin eder gibidir.

Bu, hareketle hareketsizliğin mezcedilmesinin bir yönüdür. Daha çok arabanın dışından-uzaktan yapılan geniş plân çekimleriyle sembolleştirebileceğimiz yönü. Diğer yönünü anlamak için gene Kiyarüstemi'nin dizelerine başvurabiliriz:

*bitkin yolcu,
kendi yolunda yalnız
bir fersah daha var
menziline.*²

Bu dizelerde sabitlenmiş yolcunun görüntüsü, onun durumunun eksiltmeler içinde şiirleşmesidir. Yolcu, bu şiirin içinde asla kapanmayacak bir fersahlık mesafeye mahkûm olur ama aynı zamanda da bu kapanmayacak mesafe onun hâlâ kendi yolunda ilerleyen bir yolcu olduğu gerçeğine etkide bulunmaz. Şiir, sanki sürekli bitkinlik içinde seyahat eden ama asla varacağı

Kiyarüstemi sinemasında hareket şu şekilde yorumlanabilir; yolcunun kendisi hareket ettikçe, kendisiyle birlikte menzili de hareket etmektedir ve dolayısıyla aradaki mesafenin kapanması asla mümkün olamayacaktır.

yere yaklaşamayan bir yolcunun görüntüsünü önümüze getirmektedir. Nereye gitmektedir, şimdi nerededir, güzergâhı nasıldır? Kiyarüstemi'nin filmlerinde herkesin birbirine sorduğu bu soruları, söz konusu yolcu için de tekrarlayabiliriz ama bu soruların birer cevabını bulmak mümkün değildir. Bu dizelerle birlikte yalnız şu aşılmaz durum ortaya çıkar: sürekli aynı mesafeyi kat etmeye çalışan bir yolcunun başarısızlığı. Bu, şu şekilde de yorumlanabilir; yolcunun kendisi hareket ettikçe, kendisiyle birlikte menzili de hareket etmektedir ve dolayısıyla aradaki mesafenin kapanması asla mümkün olamayacaktır. Bu da ancak gerçek bir menzilin söz konusu olmaması halinde mümkün olabilir. Bir hareket söz konusu olsa bile mesafenin asla kapanmaması ve tam da bu yüzden mesafe kavramının giderek anlamını yitirmesi sebebiyle bu hareket, bir çeşit hareketsizliğe dönüşür. İşte bu dizelerle birlikte hareket ve hareketsizliğin mezcedildiği ikinci çerçeveleme biçimi düşünülebilir, yani arabanın içinden yapılan, şoför ve yolcu çekimleri. Bu çekimlerde yolcu, büsbütün hareketsiz

2 Abbas Kiarostami, age, s. 64

ama öte yandan da nerdeyse kendine dayatılan hareket sebebiyle hareket halindedir ama hareketi, bir “hedefe doğru” olma vasfını bir süre sonra yitirir, asla kapanmayacak bir mesafenin önünde kalakalma durumuna dönüşür; çünkü araba içindeki yolcu, en genel anlamıyla hareket ettiği alandan tecrit edilmiştir. Arabanın pençesinden akan görüntüler, sürdürülen hareketin anlamı ve gerçekliği konusundaki soruları yanıtlamaktan uzaktır. İçinde hareket edilen mekân da, menzil de, mesafe de arabanın içinde tecrit edilmiş yolcuyu seyreden bizler için filmde eksiltilmiş, belirsiz noktalardır. Arabanın içindeki kişi, varılacak bir son durağın giderek silikleşip, ortadan kaybolması sebebiyle hareketsizlik içinde, bir hareketi sürdürüyor gibidir.

Hareket ve hareketsizliğin bu iki şekilde mezcilmesiyle birlikte hareket, hareketsizliğe doğru erimesi dolayısıyla anlamını yitiriyor değildir. Aksine, kendi asli anlamıyla, bizatihi kendisi olarak ortaya çıkma imkânı bulur. Jean-Luc Nancy'nin dikkat çektiği iki sahne, belki filmleri içinde hareketin en yoğun şekilde duyumsanabildiği iki artık, iki fazlalık gibidir.³ Bunlardan ikisi de birer yuvarlanmayı gösterir, ilkinde silindir bir tenekedir, ikincisinde ise bir elma. Her iki filmde de (*Yakın Plân* içinde silindir tenekedir, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* içinde de elma) bu nesnelere yuvarlanır yuvarlanır ve bir şekilde durur. Fakat hareket ettikleri

süre boyunca sonsuza dek aynı şekilde yuvarlanacakları gibi bir his doğururlar içimizde. Kiyarüstemi filmlerinde araba da, bu saydığımız yuvarlanan nesnelere kategorisindedir. Verili bir bütün içinde, verili bir noktadan başka bir verili noktaya doğru gitmez. Daha çok yuvarlanır. Sanki sonsuza dek sürecek bir yuvarlanma hareketi içinde donmuş, hareketsizleşmiş gibidir.

Tam da bu noktada yorumların çatallanmasına tanık olabiliriz. Bu “mezcedme” iki karşıt biçimde yorumlanabilir. İlki hareketin, hareketsizliğin içinde eritilmesi ile anlamının boşaldığı ve dünyanın, üzerinden kayıp gittiğimiz donuk ve anlamsız bir yüzeyden ibaret hale geldiğidir. Bazı İranlı film eleştirmenlerinin *Hayat Devam Ediyor* filmi gösterime girdiği zaman verdikleri tepkiler bu yöndedir. Yaşanan depremin trajik sonuçlarının, insanların acısına duyarsız kalınarak neredeyse görmezden geldiği ve bu acıları anlama çabası içinde olmayan ilkel bir sinema dilinin yarattığı mesafeden depremin yıkıntılarına bakıldığı yöneltelen eleştiriler arasındadır.⁴ Bu yorum, Kiyarüstemi filmlerinde hareketle birlikte, dünyanın da anlamının boşaldığı ve geriye insana hiçbir şey söylemeyen anlamsız bir boşluğun kaldığını ifade etmektedir. Hareketin ve dünyanın anlamı buharlaşmaktadır; çünkü hareketin temsilinde, bu hareketi bütünleyebilecek

3 Jean-Luc Nancy, *The Evidence of Film*, Yves Gevaert Publisher, 2001, s. 26

4 Hamid Dabashi, *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*, Mage Publishers, 2007, s. 297-295



Kirazın Tadı, 1997

herhangi bir erek ve bu hareketi anlamlı kılabilecek bir nihayete erme söz konusu değildir. Araba, depremin sebep olduğu yıkıntılar arasından öylece kayıp gider, hatta yuvarlanır. Fakat bu yorumun ne kadar isabetli olduğu tartışmalıdır; çünkü bu yorumun temelindeki tespit, tam aksi yönde bir yorum yapmayı da mümkün kılmaktadır. Aslında tam da hareketin bir başlangıcı, onu kendi emrinde güdecek bir sonu ve ona anlam kazandıracak bir amacı olmaması dolayısıyla hareketin her noktası anlamla dolmakta değil midir? Parlayan şey başlangıç veya son değil ama bizatihi yolculuğun kendisi ve yolculuğun üzerinde gerçekleşmesi ve bir yönüyle gerçekleşmemesi dolayısıyla belirginlik kazanan yüzeyin tamamıdır. Anlam, hareketin amacında yoğunlaşıp, geri kalan ne varsa kendi uydusu haline getirmez, bunun yerine hareketin kendisi boyunca eşit oranda yayılıp, dağılır. Ve böylece ilk yorumun ifade ettiği gibi dünyaya nihilistçe bir bakıştan,

dünyada bilgece diyebileceğimiz bir bulunuşa varmak mümkün olabilir. Bu filmlerin, seyirciye anlamlı hiçbir şey söylemeyen dilsiz, donuk ve bu sebeplerden zalim olarak nitelenen dünyası, pekâlâ seyirciyle her an diyaloga girmek için fırsat kollayan, taşıdığı göstergelerin yorumlanması için seyirciye imkân tanıyan ve onu kışkırtan dopdolu bir yüzey olarak da anlaşılabilir.

Avrupa sinemasının, John Orr'un neo-modern diye adlandırdığı dönemde çekilen filmlerine baktığımızda göreceğimiz şeylerden bir tanesi de anlatının organik bütünlüğünü parçalayan askıya alma, bekleme, boşaltma ve biriktirme gibi anlatısal taktiklere başvurulmasıdır. İtalyan yeni-gerçekçiliği ile birlikte bu sinemanın kurucu mekânı, savaş döneminde bombardımanlar altında yerle bir olmuş Avrupa kentleridir. Yani bütün o yıkıntıların üzerinde yükselen şey, ortalarda görünmeseler de birer hayalet olarak orada dikilen binalar ve savaşın o negatif mevcudiyetidir. Orada şehir, yıkın-

tları ile yani eski anlamında var olmayışıyla sinema için bir mekâna dönüşür. Dolayısıyla her anlamda yıkıntılar arasında kurulan bu sinemanın muhalefetini kurarken başvurduğu en belirgin taktiklerden biri de, verili bir bütünle oynama veya verili bir anlam dizgesinin altını oyma, onu boşaltarak eksikliğiyle temsil etmedir. Genellikle güç ve iktidar imgeleri tersine çevrilir, maddi anlamda görkemli olan ruhen sefalet içinde temsil edilir, burjuvaziyi kuran temel imgeler ve bu imgeleri besleyen ahlâki ilkelerle dalga geçilir. Anlatının organik bütünlüğüne karşı da hiçbir şeye hizmet etmeyen aylak zaman parçalarına yüklenilir ve örneğin Antonioni'nin filmlerinde karşımıza çıkan şehir içinde anlamsızca, ne yaptığını bilmeden gezinme sahnelerinde olduğu gibi film bütünü içine böyle durağan eylemler istif edilir. Bu tür aylakça gezinmelerin ve anlatı-fazlası parçaların karakterin psikolojik durumuna dair birer gösterge olarak okunması mümkün olduğu gibi birer felsefi sorgulama olarak da ele alınması mümkündür. Kiyarüstemi, bu noktada yeni bir tavır geliştirmekte gibidir. Onda yolculuk, çoğu zaman bir büyük şehir içinde değil kırsalda gerçekleştirilir yani bütünüyle anlamla yüklenmiş bir mekânda değil ama görece daha ifadesiz kıraç toprak üzerinde, zikzaklar çizerek. Gene Kiyarüstemi filmlerinde karakterler, neredeyse hiç aylaklık yapmazlar, herkes bir yerden bir yere gitmektedir ama geldikleri yer de gittikleri yer de mevcut olduğu halde belirsizlik içinde önemsizleşmiş ve silinmiştir veya artık

mevcudiyetini ancak bir soru işareti olarak sürdürmektedir. Sonuç olarak da Kiyarüstemi sinemasında verili bir dizgenin anlamını boşaltmak pek az önem taşır. Sinemada amacın ve anlamın ondan çekip alınması ile yolculuğun durağan, ölü ve anlamsız bir zaman parçasına dönüştürülmesine sıklıkla tanık oluruz ama Kiyarüstemi sinemasında karşılaştığımız şey büsbütün yenidir; çünkü onun filmlerinde yolculuk bu tür bir anlamdan yoksun kılma çabasıyla temsil edilmez. Kiyarüstemi sineması, daha çok ters yönde ilerler gibidir, yani anlamdan yoksun kılma yerine, yüzeyi aşırı anlamla yükleme, yüzeyi tamamen anlamın yoğunlaşmış, ısıdığı bir yer haline getirme.

Bu noktada Kiyarüstemi filmlerinin dikey değil yatay bir kazı olduğu söylenebilir. Yüzeyde gerçekleşen ışığa, daha önce mevcut birtakım anlam kümelerine göndermede bulunarak onlarla metaforik bağlar kurmaz. Bu, yolculuğun, çoğu zaman bir metafor olarak (örneğin bir psikanaliz metaforu olarak) anlam taşıdığı başka anlatılardan ayırmaktadır onun filmlerini. Aynı şekilde yolculukta geçirilen süre, onun filmlerinde zaman artıkları olarak da karşımıza çıkmaz. Yolculuk, bir anlam dizgesinin anlatı içine dahil edilmesini kolaylaştıracak bir metafor olarak değil, tamamen kendisi olarak ve zikzaklar çizen yollarda, labirentimsi mekânlarda hareketin-hareketsizlikle mezcedilmesi ile bütün bir yüzeyde bozulup kurulan anlam örüntüleri yaratarak kendisine yer bulur.

Şimdi her yerde!



BU BİR FİLM DEĞİLDİR!

KİYARÜSTEMİ SİNEMASINDA FİLMİN FİLM OLDUĞUNU HATIRLATMA MESELESİ ZANNEDİLDİĞİ GİBİ BASİT BİR FORM TERCİHİ DEĞİLDİR; DÜNYADA YAYGIN VE BASKIN OLAN AVRUPA VE AMERİKA MERKEZLİ SİNEMA SANATI ALGISİNİN KARŞISINDA, ANLAM DÜNYASI VE TECRÜBE ALANI FARKLI VE KENDİ İÇİNDE TUTARLI BİR FİKRİ ZEMİNİ İNŞA EDEN CİDDİ BİR DİK DURUŞTUR. YERLİLİK DEĞİLDİR KENDİ'LİKTİR.

MURAT PAY

Sinema, Lumiere kardeşlerin ilk zamanlarında seyircinin tepkisine ne anlam vereceği hususunda küçük bir kafa karışıklığı yaşıyordu. Muhtemelen *Trenin Gara Girişi* (1896) filmi seyirciye dair önemli detayları yönetmenlerin ve yapımcıların kulağına fısıldamıştı. Ne zaman Melies büyüü açık etti, sinema, seyirciden bir adım önde hareket ederse belli açılardan ciddi bir avantaja sahip olacağını farkına vardı.

Sinemanın büyüünün keşfedildiği bu zamanlarda seyirci, yönlendirici etkilere fazlasıyla açık pasif bir koltukta oturmaya mahkûmdu. Zamanla seyircinin tekrar eden büyüye karşı sürekli yeni numaralar talep etmesi ister istemez seyircinin perdede oynayan harekete karşı tavrını değiştirmişti. Hatta yönetmenin “daha akıllı” olduğu bu süreçte Holivud sisteminin temelleri Avrupa sinemasında atıldı bile denebilir. Perdedeki hareket’in seyirci üzerinde kurduğu tahakküm edici sürecin



Yakın Plân, 1990

hikâyesi o günlerden bugünlere kademeli olarak değişti/evrildi. Üstelik günümüze geldiğimizde tahakkümle/yönlendirmeye ilgili bir günah keçisi ilân edildiğini biliyoruz: Holivud sineması. Ama benzer bir manipülatif sürecin ticari sinemanın dışındaki sinemada da ciddi bir şekilde devam ettiği unutuldu. Unutuldu demeyelim aslında, yönetmenler bilinçli bir şekilde sinemadaki tahakküm edici gücü entellektüel düzleme taşıdılar. Avrupa sinemasının birçok örneğinde gözlemlenebilecek bu hususun fikri arkaplânını sömürgecilik mantığına, Avrupa-merkezci bakış açısına bağlamak pekâlâ mümkün. Aslında bu duruma itiraz eden yönetmenler yok değil tabii. Wiene'in dışavurumcu film örneklerinden

Kiyarüstemi özdeşleştirme ve yabancılaştırma üzerinden diyalektik bir zemin inşa etmeye tenezzül etmez. Tam tersine muhatabın uyanık kalması için sürekli bir farkındalık zemini inşa etmeye girişir.

tutun, Bunuel'in, Godard'ın ya da günümüze gelince Haneke gibi yönetmenlerin bazı filmleri, sinemanın etki alanının görünürdeki kaynağı özdeşleşmeyi kırmak adına yabancılaştırma'yı ("bu bir filmdir" mantığını) etkin kılarak bahsi geçen tahakkümü kırma çabalarını ortaya koydu. Ama yine de sinemanın seyirci karşısındaki ta-



Kiyarüstemi farkında olarak ya da değil, Batı ve Amerika orijinli teşekkül etmiş sinema tarihini ve fikri tartışmalarını sarsan özgün, yeni ve sanatın tabiatına daha uygun bir yol ortaya koyar.

hakküm kurucu özelliğine makul çözümlemeyi yapabildiler mi sorusu müphemiyetini korumaktadır. Çünkü bu yönetmenler dahil bir çok Avrupalı, Amerikalı yönetmen sinemanın ontolojik yapısını hâlâ fotoğraftan yola çıkarak belirliyorlar. Daha doğrusu fotoğraf'ın tabiatla kurduğu tavırın içine doğdukları için ister istemez bu dil üzerinden kendilerini ifade ediyorlar.

Bu sebeple Abbas Kiyarüstemi sinemasıyla yüzleştğinde Godard'ın dile getirdiği "Sinema Griffith'le başladı, Kiyarüstemi ile bitti." cümlesi, bütün katmanlarıyla oldukça anlaşılır. Belki de yazının burasında asıl konuya giriş yapabiliriz. Kiyarüstemi sinemasında filmin film olduğunu hatırlatma meselesi zannedildiği gibi basit bir form tercihi değildir; yukarıda kısmen aktarmaya çalıştığım, dünyada yaygın ve baskın olan Avrupa ve Amerika merkezli sinema sanatı algısının karşısında, anlam dünyası ve tecrübe alanı farklı ve kendi içinde tutarlı bir fikri zemini inşa eden ciddi bir dik duruştur. Yerlilik değildir kendi'liktir.

Özdeşleştirme ve Yabancılaştırma Diyalektiği ve Sürekli Farkındalık

Filmin film olduğunu hatırlatmak aslında muhataba duyulan saygı'nın bir diğer ifadesi olarak karşımıza çıkıyor Kiyarüstemi sinemasında. Bu saygı, sinema tarihinin başlangıcından beri yavaş yavaş evrilen sinemanın tahakküm edici veçhesiyle, ciddi bir yüzleşme bir anlamda. Yüzleşme-

nin, basit olarak özdeşleşmenin karşısına diyalektik bir zeminde koyulan yabancılaştırma olmadığı aşikâr. Hatta bahsi geçen bazı yönetmenlerin bu diyalektikten medet umarak muhatabı/seyirci açısından bambaşka bir tahakküm edici çerçeve yakaladıklarının altını çizmeye bilmem gerek var mı? Bu konuyu biraz açmak istiyorum. Sinemanın en büyük zaafı olarak değerlendirilebilecek (aynı zamanda kaçınmadığı) özdeşleşme ilkesi muhatabın duygular ve düşüncelerini yönlendirme özelliği sebebiyle bazı yönetmenler tarafından dikkatle ele alınmıştır. Fakat konuya dair gösterilen özen genelde şöyle bir uygulamanın kapısını açar. “Seyirci Özdeşleşsin!” dendiği zamanlarda yabancılaştırma olarak adlandırılabilir bir uygulama ile seyircinin uyanık olması hedeflenir. Burada özdeşleştirme ve yabancılaştırma diyalektik/çatışmacı bir ilişkiye sahiptir. Ana zemine yerleşen bu diyalektik, zahirde, dışarıda arzu edilen uyanıklığı sağlıyorken batında, arka plânda seyirciye apayrı bir tahakküm kuruyor. Buna muhatap olan seyirci ise gerçek anlamda kendi tecrübeleri ile sürece dahil olamıyor, aksine fikri bir düzlemde daha şedit bir baskıyla yüzleşiyor. Kısaca beş duyu kaynaklı ve duyguları yönlendirerek sağlanan özdeşleşme üzerinden yakalanan manipülasyon, duyguları da aşan ve filmin asıl anlam dünyasının aktığı fikri mecrada yakalanmış oluyor. Halbuki Kiyarüstemi burada naif bir çözümlemenin peşindedir: özdeşleştirme ve yabancılaştırma üzerinden diyalektik

bir zemin inşa etmeye tenezzül etmez. Tam tersine muhatabın uyanık kalması için sürekli bir farkındalık zemini inşa etmeye girişir. Böylece zahire konu olan özdeşleşirmenin kapısını aralayan hususlar belli bir çerçevede ehlileştirilir ve filmin merak unsurunu ihmal etmeyen ama seyirciye de fikri bir tahakküm kurmaktan kaçınan bir görünüme kavuşur. Bu sebeptendir ki Kiyarüstemi, bahsi geçen diyalektiğe sadece zahirde uygular gibi gözükür. Aslında bunun ismi artık diyalektik değildir; tezatların biraradalığıdır.

Form Meselesi:

Mütevazılık, Adalet, İlham

Burada düşünce şeklimizi biraz inceltmemiz gerekiyor kanaatimce. Çünkü filmin form dünyası yönetmenin anlam dünyasının yansıması ise şayet, formun kendisi ile form dünyasının malzemelerini ayrı düşünmemiz icap edecektir. Ya da şöyle söyleyelim: “Filmin film olduğunu söylemek” meselesini, filmin form dünyasının ana zeminine koymakla, filmin form dünyasının malzemesi olarak kullanmak arasında dağlar kadar fark vardır. Mesela filmin içerisinde kameranın gözükmesi ya da filmin film olduğunu hatırlatan cümlelerin olması filmin formunun “bu bir film değildir” mantığını ihtiva ettiğinin garantisini vermez. Çünkü bu mantığı ihtiva eden bir form’a yansıyan temel soru şudur: “Bu bir film değildir, değilse nedir?” Dikkat edersek bu soru filmin film

Kiyarüstemi, sinemanın bir zaafı olarak da görülebilecek özdeşleşmenin karşısına yabancılaştırmayı diyalektik bir şekilde koymayı tercih etmez. Bunun yerine asıl zemine farkındalığı yerleştirir ve muhatabını sürekli uyanık tutmak ister.

olduğunun hatırlatılmasının çok da matah bir şey olmadığını bize hatırlatır. Doğru denklem, filmin “Bu bir filmdir!” mantığını aşarak “Bu bir film değildir, değilse nedir?” mantığına erişebilmesidir. Kısaca filmin içerisinde filmin filmlliğini hatırlatan her detay (diyaloglar, kamera, ışık gibi teknik malzemenin gözükmemesi vb.) “Bu bir film değildir, değilse nedir!” önermesini batın tarafında, arka plânında ihtiva etmek yükümlülüğündedir. Aksi takdirde dile getirilen “Bu bir filmdir!” argümanı basit bir kurgu oyunu olmaktan öteye geçemeyecektir. Burada, sözü geçen bağlamda değerlendirilen yabancılaştırma unsurunu ciddi bir maharet gibi sunan filmlerin keyfiyetlerini, yukarıda bahsi geçen diyalektik çerçevesinde yeniden gözden geçirmekte fayda var.

Tekrar Kiyarüstemi’ye dönersek: Neden Kiyarüstemi filmlerinde zahiri, görünen plânda “Bu bir film değildir!” algısını kuran bir zemin gözlenir? (Ör: *Yakın Plân*, *Zeytinlikler Altında*, *Şirin* vb.) Hatta batını

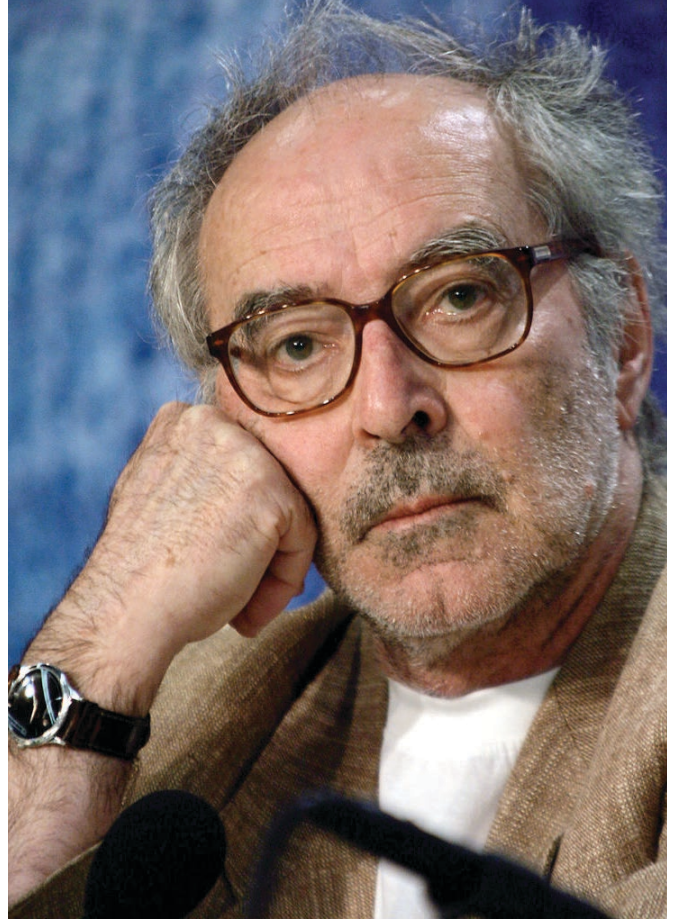
plânda, arka plânda neden Kiyarüstemi “Bu bir film değildir, değilse nedir?” sorusunu gündeme getiren bir film formu tercih eder? Sorulara verilebilecek cevap yönetmenin anlam dünyasına ilişik olacaktır. Müslüman bir coğrafyada yaşayan ve bu kültürün Hafız, Sadi vb. isimlerinden gocunmadan dolaysız beslenen bir yönetmen için bu tercih oldukça anlaşılır. Çünkü beslendiği kaynağa bakıldığında insan-tabiata-Tanrı denklemine yönetmenin muhatabıyla ilişkisinde dikkat çekici detaylar gündeme gelir. İlk detay, muhataba/seyirciye tahakküm kurmaktan uzak durmayı tercih etmektir. Yönetmenin kendi anlam dünyasını konumlandığı bu süreçte mütevazılık kavramı karşımıza çıkıyor. İkincisi, muhatabı/seyirciyi kendi olarak, kendi tecrübeleriyle kabul etmek tercihidir. Burada yönetmen, âlemde kendi dışında da varlık alanlarının olduğunu kabul eder ki adalet kavramı ile karşılaşırız. Üçüncüsü, açtığı tecrübe alanını başka tecrübe alanlarının muhatap olacağı katmanlılıkta inşa etme tercihidir. Bu da yönetmenin iç dünyasının zenginliğiyle ilgilidir ki ilham kavramı karşımıza çıkıyor.

Böylece “mütevazı” tavırlı bir yönetmen âlemde “adaletli” bir yapı kurma gayretiyle “ilham” kanallarını açar. Buradan hasil olan coşkunluk muhatabı esir almaz, muhatabın farkındalık kanallarını açık tutmaya çalışır ve muhatabın kendi tecrübeleri çerçevesinde bir varlık alanı oluşturmasına müsaade eder. Dolayısıyla

Kiyarüstemi, sinemanın bir zaafı olarak da görülebilecek özdeşleşmenin karşısına yabancılaştırmayı diyalektik bir şekilde koymayı tercih etmez. Bunun yerine asıl zemine farkındalığı yerleştirir ve muhatabını sürekli uyanık tutmak ister. Bunu yaparken muhatabın varlık alanına müdahale etmekten kaçınacağı yollar keşfeder. “Bu bir film değildir, değilse nedir?” mantığının uygulamalarını veya zahir düzlemde yabancılaştırma gibi gözükken sonuçları buralara rahatlıkla dayandırabiliriz.

Godard Ne Demek İstedi?

Sinemanın büyülü dünyasının yönetmenleri bile sarhoş ederek seyirci üzerinde ciddi tahakküm kurduğu zamanlardan geçiyoruz. Buna sadece ticari olanı ön-celeyen popüler sinemada değil diğer sinema örneklerinde de rastlayabiliyoruz. Başa dönersek, Godard, Kiyarüstemi için neden bu cümleyi kullandı peki? Zannımca Godard, özdeşleşme ve yabancılaştırma diyalektiğinden başka bir yol olmadığına inanmışken bir gün hiç de böyle olmayan bir yol ve yordam gördü. Kiyarüstemi'nin bu yolu yeniydi ve bu yol, Godard ve onun gibi yönetmenler için yeniydi. Aslında Godard vb. yönetmenlerin yapmak isteyip de yapamadığını Kiyarüstemi oldukça basit bir şekilde ortaya koymuştu. Tabii Kiyarüstemi'nin Godard dahil önceki yönetmen ve filmlerden gönül rahatlığı ile etkilendiğini ve beslendiğini ekleyelim. Evet, sinema,



Griffith'le başlayıp fotoğrafik olanın ontolojisini merkeze alarak kurulan düzenini devam ettirirken düzene muhalif yönetmenleri de gördü. Fakat Kiyarüstemi sineması muhalif bir sinema değildi, başka bir sinemaydı. Bunun getirdiği şaşkınlıktan olsa gerek Godard, Kiyarüstemi'den sonra sinemanın bittiğini ilân etti. Çünkü Kiyarüstemi farkında olarak ya da değil, Batı ve Amerika orijinli teşekkül etmiş sinema tarihini ve fikri tartışmalarını sarsan özgün, yeni ve sanatın tabiatına daha uygun bir yol ortaya koymuştu.

Bu sebeple asıl film belki de şimdi başlıyor.

KÖKER ÜÇLEMESİ

AYNAYA DÜŞTÜ FİLM

KIYARÜSTEMİ SINEMASI BİREY-TOPLUM, DOĞA-KÜLTÜR, HAYAT-ÖLÜM, ERDEM-ÖDEV, KURGU-GERÇEKLIK GİBİ DİKOTOMİLER ARASINDA SALINAN, BUNLAR ARASINDAKİ İLİŞKİSELLİĞİ SORGULAYAN DİYALEKTİK BİR EVREN SUNAR.

HİLAL TURAN

İran sinemasının usta yönetmeni Kiyarüstemi, modern sinemanın köşe taşı olan usta yönetmenleri birer birer ebediyete uğurladığımız, hayatta olanlarınsa şaşırtıcı derecede yüzeysel işler üreterek kendilerini tekrar ettikleri son dönemlerde, yaptığı özgün filmlerle sinemanın yaşayan soluğu olmaya devam ediyor. Filmografiyle yeni Türkiye sineması yönetmenleri başta olmak üzere çağdaş pek çok yönetmene ilham veren, her filminde sinema

adına farklı deneylere girişen bir “sinema filozofu”dur Kiyarüstemi.

Kiyarüstemi, İran sinemasında 1960’ların sonlarında başlayan, Cafer Panahi, Muhsin Mahmelbaf, Behram Beyzayi ve Perviz Kimyavi gibi yönetmenlerin de dâhil olduğu İran Yeni Dalga akımı yönetmenlerindedir. Kiyarüstemi sineması birey-toplum, doğa-kültür, hayat-ölüm, erdem-ödev, kurgu-gerçeklik gibi dikotomiler arasında salınan, bunlar arasındaki ilişkiselliği sorgulayan diyalektik bir evren sunar. Filmin “sadece bir film” olduğunu vurgulayan

Zeytin Ağaçları Altında, 1994



anlatı yapısı ile seyirciyi yabancılaştırarak, onu tıpkı kendisi gibi sinemanın “ne”liği üzerine düşünmeye teşvik eder.

Dostun Evi Nerede? (*Khane-ye doust kod-jast?*, 1987), *Hayat Devam Ediyor* (*Zendegi va digar hich*, 1992) ile *Zeytin Ağaçları Altında* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) filmlerinden oluşan Köker Üçlemesi, Kiyarüstemi'nin sinema üslubuna, gerçeklik algısına dair önemli işaretler taşır. Bu filmler, İran-Türkiye sınırında bulunan ve 1990 depremiyle yerle bir olan Köker Köyü'nde geçtiği için Köker Üçlemesi olarak bilinirler. *Dostun Evi Nerede?* filminin tamamlanmasından sonra meydana gelen deprem sonrasında, köy yerle bir olmuş-

Devingen kamera hareketleri ve uzun çekimler aracılığıyla, saf görsel ve sessel durumlara yer vererek Kiyarüstemi varoluşu seyre dalar.

tur. Kiyarüstemi, *Hayat Devam Ediyor* filminde, bu deprem sonrası, bir baba-oğlun Tahran'dan Köker'e, *Dostun Evi Nerede?* filmindeki iki küçük çocuğu bulmak için yaptıkları yolculuğu anlatır. Üçlemenin son filmi *Zeytin Ağaçları Altında*'da ise, *Hayat Devam Ediyor* filmindeki kısa bir sahnenin çekimini konu alır.

Dostun Evi Nerede? toplumu saran bir iletişimsizlik anlatısı olarak öne çıkar. Film, insanları birbirine bağlayan “dil”e rağmen aslında gerçekte kimsenin kimseyi dinlemediği modern toplumun nasıl Babil Kulesi’ne dönüştüğünü gösterir.

Kendi Üzerine Düşünen Sinema

Minimalist bir üsluba sahip Kiyarüstemi, gerçekçi sinema ekolünün yabancılaştırma, açık uçluluk, geçişsiz anlatım gibi öğelerine filmlerinde yoğun şekilde yer verir. Tüm filmografisinde, özellikle de Köker Üçlemesi’nde hikâyeden çok, filmin çekim süreci öne çıkar. Üçlemede her film, diğer bir filmin çekim sürecine, dolayısıyla kurgusallığına işaret eder. Metinlerarası bir yaklaşımla, aslında üç film birbirinden ayrılacak derecede bağlanır ve tek bir filmden ibaret olur. Bu anlamda Köker Üçlemesi, sinema sanatının doğasını açık eden bir öz-düşünümselliği (self-reflexivity) bünyesinde barındırır. Modernist sinema kavramlarından biri olan öz-düşünümsellik, filmin kendi yapım, yaratım koşullarını açık etmesidir.

Kiyarüstemi bu anlatı yapısıyla karşı karşıya olan ve birbiri içerisinde sonsuzlaşan aynalar gibi, çoğullaşan anlam katmanları oluşturur. “Şimdi” ve “burada” üzerine kurulu bir anlatıya sahip olan filmografisinde Kiyarüstemi, “an”ı yansıttığı aynalarda çoğaltır.

Zeytin Ağaçları Altında, 1994



Zamanın gerçek değerinde ilerleyen filmleri, gerçekçi akımın önde gelen kuramlarından, Deleuze’ün kavramlaştırdığı zaman-imge sineması özelliği kazanmaktadır. Devingen kamera hareketleri ve uzun çekimler aracılığıyla, saf görsel ve sessel durumlara yer vererek Kiyarüstemi varoluşu seyrediler. Kiyarüstemi seyirciyi kahramanlarıyla özdeşleşip katharsis’e ulaşacağı bir deneyim değil, anlattığı şeyin kurgu ürünü olduğunu sürekli hatırlatan üst-kurmaca (kurmacanın kurmacası) stratejisiyle, seyirciyi “gerçeklik”te tutan, açık uçlu ve sorularla dolu bir evren sunar. Seyirci hikâyeyle değil, hikâyeyi sahneleyen ve bize sunan söylemin failiyle, yani filmin kendisiyle özdeşleşir. Yönetmen bu



anlatı yapısıyla aslında temsilin sınırını sürekli hatırlatır. Film de hayat gibi başlangıç ve sonla sınırlandırılmıştır. Bu anlamda Kiyarüstemi'nin aynası anı çoğaltırken, onun çerçevesine yani aşılabilir sınırlarına da işaret eder.

Kiyarüstemi'nin sineması “ayna yapı” ile kendini var eden bu sınırlı alanda kendi üzerine düşünmenin imkânını bulur.¹ Onun yaratma süreci ile yönetmeni bir araya getiren sineması, aslında görünenin ardında görünmeyene de işaret eden bir bilgelik taşır.

1 “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, Umut Tümay Arslan, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 2009/2, Kış sayısı

İnsanın Evi Nerede?

*bir çocuk görürsün
çıkış yüksek çama, yavru alıyor nur yuvasından
ve sorarsın ona:
dostun evi nerede?*²

Köker Üçlemesi'nin ilk filmi *Dostun Evi Nerede?*, ilkökul öğrencisi Ahmet Ahmetpur'un, sıra arkadaşı Muhammed Rıza Nimetzade'nin ders çıkışı yanlışlıkla çantasına karışmış olan defterini kendisine ulaştırmak amacıyla çıktığı naif yolculuğun öyküsüdür. Öğretmeninin Nimetzade'ye bir daha ödevini kendi defterine yapmazsa okuldan atılacağı yönündeki uyarısını hatırlayarak vicdan azabı duyan Ahmet, evin yerini bilmeşi, toplumsal ödevleri, mesafeler ve zaman darlığı gibi tüm engellere rağmen karşı köydeki Nimetzade'nin evini bulup defteri teslim edebilmek için yola koyulur. Nimetzade ertesi gün defterine ödevini yapmış bir şekilde okula gelemezse, okuldan atılacaktır.

Filmin olay örgüsünün temeli, Kiyarüstemi sinemasının temelini oluşturan “yolculuk” ve “arayış” izleklerine dayanır. Tüm filmografisinde olduğu gibi bu filmde de hikâyenin sonucu değil arayış süreci öne çıkar. Bu arayışa paralel olarak Kiyarüstemi, arkadaşlık, birey, toplum, ahlâk gibi kavramlara ilişkin felsefi sorgulamalara yönelir.

Gerçekçi kuramın önde gelen isimlerinden Kracauer'ın “bulunmuş öykü (*found story*)” tanımıyla özetlenebilecek günlük

2 Sohrab Sepehri, “Dostun Evi Nerede?”

yaşamın içinden sıradan bir öykü sunar bize Kiyarüstemi. “Bir nehrin veya gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgâr veya akıntı olduğu zaman suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar, düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir.”³

Bulunmuş öyküler, yaşamın içinden, çevremizde olup biten sıradan olaylardan çıkarılır. Öykü içinde geçmişe veya geleceğe dönük referanslar yoktur. Filmde izleyici tümüyle Ahmet’in yaşadığı ana, onun yaşadığı “şimdi”ye şahit olmaktadır. Ahmet’in bu “keşfedilmiş” öyküsü, sıradan olmakla birlikte topluma dair geniş sorgulamalar içerir. Kiyarüstemi diyalektik anlamında bu defa birey ile toplumu, erdem ahlâkı ile ödev ahlâkını karşı karşıya getirir. Ahmet’in ailesinin ona sürekli toplumsal sorumluluklarını hatırlatmasına rağmen arkadaşına karşı sürdürdüğü erdemli davranışında, yönetmen Mecid Mecidi’nin de vurguladığı “fitrat dili” öne çıkar.

Nimetzade’ye ödevini bir defa daha defterine değil de kitap kapağına yaptığında cezalandırılacağını söyleyen despot öğretmen de, Ahmet’i dinlemeyip ödevini ihmal etmekle suçlayan ve ekmek alması için fırına gönderen annesi de, “Çocuk hiçbir yanlış yapmasa da bahane bulup dövmek gerekir.” diyen “ahlâkçı” dedesi de, Ahmet’in

3 “Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, ‘Basit Anlatı’, ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”, Aslı Daldal, *Doğu Batı Dergisi*, sayı: 25, 2003-2004

arkadaşına karşı doğal bir vefa, sadakat duygusunu içeren “fitrat dili”ne karşı “ödev ahlâkı”nın yanında konumlanırlar. Arkadaşına bir an önce defterini ulaştırma derdine düşmüş Ahmet’e mütemadiyen hatırlatılan tüm bu toplumsal “ödev”ler ironik bir biçimde onu “vicdan”ından uzaklaştırılan eylemlere dönüşür.

Kant’ın ödev ahlâkı’na karşı modern dönemde yeniden keşfedilen erdem ahlâkı’na göre “insanlar, ahlâken iyi karakter sahibi insanlar olma kapasitesine sahip olarak doğarlar. Ahlâk adına yapılması gereken, çocuktaki bu fitri kapasiteyi pratik uygulamalar, egzersizler ve örnekliklerle geliştirmektir.”

Kiyarüstemi Ahmet’in son derece doğal bir şekilde, “iyilik yapıyorum” şeklinde metafizik bir kibre kapılmadan ortaya koyduğu “erdemli” davranış özelinde, bireysel vicdanı yok sayan toplumsal ahlâka eleştiri okları yöneltir.

Ahmet tüm engellere rağmen patika yolu olan tepeyi ve ormanı geçerek arkadaşının köyüne ulaşır fakat evi bir türlü bulamaz. Yolda karşılaştığı yetişkinler onun derdini bir türlü anlamamakta ve ona yardımcı olmamaktadır. Bu açıdan *Dostun Evi Nerede?* aynı zamanda toplumu saran bir iletişimsizlik anlatısı olarak öne çıkar. Film, insanları birbirine bağlayan “dil”e rağmen aslında gerçekte kimsenin kimseyi dinlemediği modern toplumun nasıl Babil Kulesi’ne dönüştüğünü gösterir. Ahmet yolculuk boyunca kimseye derdini anlatamaz.

Sonunda karşılaştığı bir ihtiyar ona yardımcı olur ve arkadaşının evini Ahmet'e gösterir. Ancak Ahmet defteri bırakmadan köyüne geri döner. Gün akşam olurken, Ahmet'in vicdanı ona yeni bir yükümlülük getirmiştir. Ertesi gün kurumuş ama "tap-taze" bir çiçek, arkadaşının ödevi yapılmış defteri arasında Ahmet'in doğal, naif ve erdemli davranışının nişanesi olarak durmaktadır.

Hayat Devam Ediyor

1990 yılında İran'da gerçekleşen ve on binlerce kişinin öldüğü büyük depremde *Dostun Evi Nerede?* filminin küçük oyuncusu Ahmet'in yaşadığı Köker köyü de zarar görmüştür. *Hayat Devam Ediyor* filmi, *Dostun Evi Nerede?* filminin yönetmeninin yanına oğlu Puyar'ı alarak Ahmet'i aramak için Köker'e doğru çıktığı yolculuğu anlatır. Yollar yıkılmıştır, insanlar göç etmeye çalışmaktadır. Girilen pek çok yolun çıkızsız olduğu bu yolculuk, depremin yıkımı ve toplumsal etkileri üzerine mercek tutar. Bu anlamda belgesel niteliğinde görüntüler de taşır. Kiyarüstemi'nin tüm filmlerinde olduğu gibi bu yolculuk da hedefe ulaşmaktan ziyade, İran toplumuna tutulan bir aynaya dönüşür.

Kiyarüstemi, yolculuk boyunca karşılaşılan karakterler üzerinden "deprem" in ontolojisine dair felsefi sorgulamalar yürüttüğü filmde, bu defa hayatın karşısına ölümü, doğanın yıkıcılığına karşı hayat sevgisini, yaşama direncini koyar. İranlı depremezde-



Dostun Evi Nerede?, 1987

lerin depremden hemen sonra gerçekleşen Dünya Kupası'na gösterdikleri ilgide cisimleşir hayat sevgisi. Dünya Kupası'nı izlemek için derme çatma çadırına anten kurmaya çalışan köylüye yönetmenin "Deprem onca cana mal olduğu bu durumda siz maç izliyorsunuz?" sorusuna cevabı: "Dünya Kupası dört yılda bir oluyor fakat deprem kırk yılda bir" dir. Yine depreme rağmen evlenen bir çift, hayatın her şeye rağmen devam ettiğinin altını kalınca çizer.

Filmde depremi metafizik açıdan sorgulayan karakterler üzerinden felsefedeki "kötülük problemi" öne çıkar. Filmde kolektif hafızada önemli bir yer tutan "Kerbela" olayı ile özdeşleştirilen depremin sorgulanması, "Tanrı'nın bunu kullarına neden yaptığı?" sorusu üzerinden şekillenir.

Modern felsefede de kötülük problemi tartışmaları theodise ile birlikte yürür.

Mutlak iyi olan Tanrı'dan insanlara acı veren bir dünya nasıl sudur etmiştir? Bu tartışmaların alevlenmesi de yine ilginç bir şekilde 1755 yılında binlerce insanın ölümüne neden olan Lizbon Depremi'yle olur. Kant'ın Tanrı'nın insan bilgisini aştığını söylemesiyle bu sorular felsefenin dışına itilse de, bilhassa İkinci Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan faşist zulümle birlikte, 20. yüzyıl düşüncesinin yönlendirici gücü haline gelir kötülük problemi. Nazilerin kamplarında yapılanlar öylesine kötüdür ki insanlığın anlama kapasitesini aşmaktadır. Modern kötülük teorileri ise Lizbon ile Auschwitz'in farklılığı (doğal kötülük-ahlâki kötülük) ve insan eliyle yapılandırılan ötürü Tanrı'ya suçlamaktan vazgeçerek, sorumluluğu üzerine alma girişimiyle şekillendi. Etik ve metafiziğin, epistemoloji ve estetiğin bulunduğu, çarpıştığı bir alan oldu "kötülük problemi".⁴

Dünyayı bir imtihan yeri olarak algılayan İslam coğrafyasında Batı'daki kadar sarsıcı olmasa da her depremin ardından gelen "ilahi ikaz mı?" tartışmaları, problemi sıradan yerbilimi hadisesinin ötesine taşıyor. Aslında doğal felaketler kendi özlerinde iyi ya da kötü gibi bir anlam taşımaz. Anlamı biz onlara yükleriz. *Hayat Devam Ediyor* filmi de İran'daki depremzedelerin çektiği acıları açıklayacak ahlâki bir çerçeve oluşturma çabasını perdeye taşır.

4 *Modern Düşüncede Kötülük*, Susan Neiman, Ayrıntı Yayınları, 2006

Yönetmenin Köker'e ulaşmaya çabalarırken yolda karşılaştığı köylülerden "Herkes evini kaybetmişken benim ailem ayakta kalabildiğine göre Tanrı yanımızda demektir." diyen de "Bütün bunlar sanki aç bir kurdun işi. Yoluna çıkanı hırsıyla yalayıp yutuyor. Çıkmayanları bırakıyor ki yaşasınlar." diyen de "Bu Tanrı'nın işi değil, onun kullarına ihtiyacı var." diyen de farklı açılardan anlamlar yüklüyorlar doğal bir felakete. Aslında kültürün "biricikliği" de tam olarak burada açığa çıkıyor. Kiyarüstemi bize başka hiçbir yerde göremeyeceğimiz bir deprem deneyimini, çünkü depremin "İrancasını" sunuyor.

Depremin tüm yıkımına rağmen bunalım ya da nihilizme sürükleyemediği insanlar, her birinin kendine özgü anlamlandırma çabasıyla ayakta kalmayı başarıyorlar. Bu anlamda filmde bir adım daha ileri gidilerek deprem hayatın kıymetini öğreten bir unsur olarak olumlanıyor: "Hayatta kalmaya devam etmek de bir sanattır sanırım her şeyin en yüce sanatı budur."

Zeytin Ağaçları Altında

"Kalbimin acı çekmesi tüm bu evleri yok etti diye düşündüm."

Köker Üçlemesi'nin son filmi olan *Zeytin Ağaçları Altında*, üçlemenin ikinci halkası olan *Hayat Devam Ediyor* filminin bir sahnesinin çekim aşamasını anlatır. Yine büyük depremin ardından Köker Köyü'nde çekilecek film için oyuncu seçimi ile

başlayan ve seçilen iki oyuncu arasındaki duygusal ilişkiye odaklanan film, yine *Hayat Devam Ediyor* filmindeki gibi depreme dair felsefi sorgulamalar taşır. Sette oyuncular arasında yaşanan gerilim, geçmişte aralarında meydana gelen olayları açığa çıkarır.

Oyunculardan Hüseyin, şimdi aynı seti paylaştığı kadın oyuncu Tahire'ye daha önceden aşık olmuş, onunla evlenmeyi istediğini belirtmiştir. Tahire ve onun varlıklı ailesi, Hüseyin'i kendine denk bulmaz ve reddeder. Ancak büyük depremde Tahire, ailesini ve sahip olduğu her şeyi kaybeder. Artık Hüseyin'le aynı toplumsal statüye sahiptir. Aslında "deprem" burada sınıfsal uçurumları kapatan bir unsur olarak açığa çıkar. Hüseyin, yönetmenle yaptığı yolculukta Tahire'yi kendisine "ev"i olmadığı gerekçesiyle vermeyen ailesine sitemle, "Şimdi hiçbirimizin evi yok şimdi hepimiz eşit yere sahibiz." der. Filmde depremin yarattığı yıkım kadar, toplumsal sınıflaşmanın insanlar arasında yarattığı uçurum da öne çıkar. Hatta bu anlamda insanların birbirlerine yaptığı ayrımcı ve dışlayıcı tavır, depreminkinden daha acımasızdır. Kiyarüstemi'nin bu filminde de felsefi problemlere, toplumsal sorgulamalar eşlik eder.

Hayat Devam Ediyor filminin çekimini içeren film boyunca arka plânda Hüseyin'in kendisiyle evlenmesi için Tahire'yi ikna çabalarını izleriz. Hüseyin'e göre yaşadığımız sürece bir aile kurmalıyızdır, belki bir sonraki deprem herkesi yok edecektir.

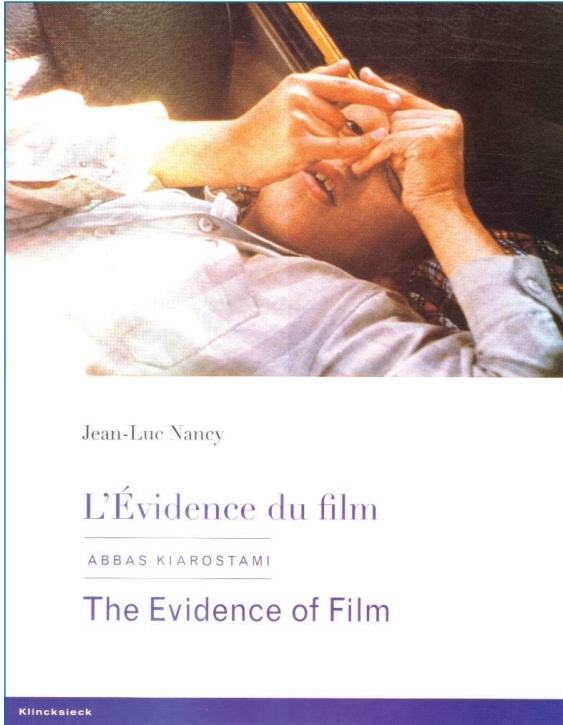
Kiyarüstemi'nin filmlerinde yolculuk hedefe ulaşmaktan ziyade, İran toplumuna tutulan bir aynaya dönüşür.

Burada yine hayata bağlılık öne çıkar. Ancak hayatın kısalığı ve kestirilemez oluşu onu zalim kılmaz, yani hayat her şeye rağmen devam eder. Film Hüseyin'in Tahire'nin ardından zeytin ağaçlarına koşusuyla biter. Tahire ikna olmuş mudur bilemeyiz. Ama her ne olduysa "hayat yine devam etmektedir."

Aslında yönetmen, bu filmiyle bir önceki filmin içerisindeki diğer "film"leri, öyküleri açık eder. Hayat akmaktadır, onu filme alırken bile... Kiyarüstemi "an"a ayna tutarak onun anlam katmanlarını çoğaltır. Üçlemenin son iki filmindeki yönetmenler aslında Kiyarüstemi'nin alter-egosudur. Kiyarüstemi bu karakterler aracılığıyla hayata ve sinemaya olduğu kadar kendine de ayna tutar.

Kiyarüstemi tümüyle "insan"ı merkeze alan sinemasıyla "şimdi" ve "burada olan" üzerine düşünmeye koyulur. Ancak onun varoluş üzerine düşünüşü hayatın tüm sınırlılıklarına rağmen nihilizme ulaşmaz. Kiyarüstemi sinemasında hayat bir dayatma değil tercihtir ve onun karakterleri her zaman "hayata devam etmenin bir yolunu bulur". O yaşama övgüyü kimi zaman bir zeytin dalında, kimi zaman bir kirazın tadında sunar.

ABBAS KİYARÜSTEMİ VE JEAN-LUC NANCY SOHBET EDİYOR



JEAN-LUC NANCY'NİN ABBAS KİYARÜSTEMİ SINEMASI ÜZERİNE KALEME ALDIĞI FRANSIZCA, İNGİLİZCE VE FARŞÇA ÜÇ-DİLLİ OLARAK YAYINLANAN *L'ÉVIDENCE DU FILM: ABBAS KIAROSTAMI* (BRUSSELS: YVES GEVAERT EDITEUR, 2001) İSİMLİ KİTAPTA YER ALAN KİYARÜSTEMİ VE NANCY SÖYLEŞİSİNDEN BİR KISMINI DERGİMİZDE YAYINLIYORUZ. KİTAP KÜRE YAYINLARI TARAFINDAN YAYINLANACAKTIR.

Abbas Kiyarüstemî: Bazen, bir fotoğrafın, bir resmin bir filmde daha fazla kıymet ifade ettiğini düşünüyorum. Bir resmin esrarı mühürlü kalır çünkü sedası yoktur, çevre'de¹ de bir şey yoktur. Bir fotoğraf size bir öykü anlatmaz ve bu yüzden de biteviye bir dönüşüm geçirir. Her şey bir yana, bir fotoğrafın ömrü bir filmin ömründen daha uzundur.

Dordogne bölgesinde gerçekleştirilen, manzara üzerinde düzenlenmiş bir sempozyumda (Eylül 2000'de) ağaçlık bir arazinin iki fotoğrafını sundum. Bu fotoğraflara eşlik eden hiçbir açıklama yahut yorum yapmadım. İki resim arasında on beş sene geçmişti ve resimlere baktığımda korku duyuyordum. Altı üstü, tamı tamına aynı noktadan aynı açıyla çekilmiş ve aynı manzarayı gösteren iki resimdi. Fakat geçen zaman zarfında ağaçların bir kısmı yok olmuştu ve daha yeni olan resimde yokluklarını görebiliyordunuz.

Bugünlerde kendimi filmler çeviren birinden, bir yönetmenden çok bir fotoğrafçı gibi hissediyorum. Bazen düşünüyorum: Hiçbir şey söylemediğim bir film nasıl çekebilirim? Metninizi okuduktan sonra bunu anladım. Eğer imajlar (tasvirler) başkasına onları yorumlaması için, onlara benim aklıma hiç gelmeyecek bir şekilde anlam kazandırması için böylesi bir güç bahsediyorsa, o zaman en iyisi hiçbir şey söyleme-

¹ Bu çevre nosyonu Batılı alan-dışı (off-screen) fikriyle benzer şekilde anlaşılabilir. Nancy'nin yorumlarına bkz. (s. 86).

mek ve izleyicinin her şeyi hayal gücünde canlandırmasına müsaade etmek.

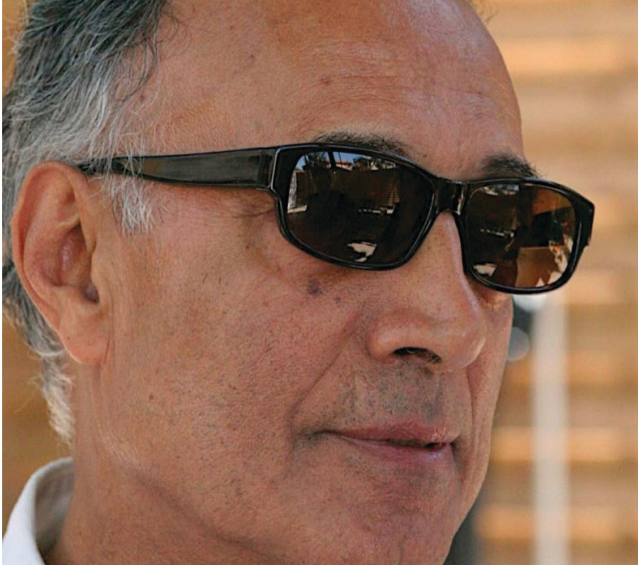
Herhangi bir öykü anlattığımızda, aslında anlattığımız sadece tek bir öyküdür ve dinleyicilerinin her biri de, kendilerine has hayal güçleriyle, sadece tek bir öykü duyarlar. Fakat hiçbir şey söylemediğimiz zaman, sanki çok fazla şey söylemişiz gibi olur. Elinde gücü tutan izleyici olur. André Gidé önemli olanın bakılan değil, bakış olduğunu söylemiştir. Godard da ekrana çıkanın çoktan ölmüş olduğunu ifade etmiştir -izleyicinin bakışı ona yeni baştan hayat üfler.

Metninizi birçok defa okudum ve şöyle düşündüm: Film çeken birinin sorumluluğu o kadar büyük ki hiç film çekmemeyi tercih ederim.

Jean-Luc Nancy: Bunun için biraz geç kalmadınız mı?

AK: Henüz çok geç kalmış sayılmam.

JLN: Bir imaja, sadece tek bir imaja gitme arzusunu anladığımı, gerçekten anlayabildiğimi söylemek isterim. Fakat müsaadenizle, fotoğrafla bağlantılı olarak film hakkında söylediklerinizin pek de doğru olmadığını düşündüğümü ifade edeyim. Tabii ki, film müziği bir gereklilik değildir. Sinema, zaten uzun zaman boyunca sessiz çekilmiştir ve siz de filmlerinizde müziği sıklıkla daha sonraki sahnelerde başlatıyorsunuz -[müzik] sözlü olduğunda bile. Yani, söz konusu ses olduğunda, bu konuyu tartışabiliriz. Bu, çevrenin, alan-dışının yokluğu düşüncesi de tartışmaya açıktır çünkü ekrandakiler de,



aslında ân be ân çekilmiş birer fotoğraftır. Sinema, saniyede yirmi dört imajdan başka bir şey değildir. Öyküye gelince -bütün çabalarınız olay örgüsünü mümkün olduğunca sınırlamayı hedefliyor. [Filmlerinizde] öykü temasının iması ancak var, gerçek bir öykü ise hiç yok. Bu anlamda sizin sinemanız yapmak istediğinizi söylediğiniz şey olma eğiliminde zaten. Bir fotoğraf değil de bir defter bile olsa, her zaman bir imajın var olduğunu da eklemek isterim – *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'in kapanışını, *Dostun Evi Nerede*'deki fotoğraf çekilişini ve o filmin son sahnesini düşünün mesela. Belki de tüm sonları göz önünde bulundurmalıyız. *Kirazın Tadı*'nda, yine sinemaya geri döner: nereden geldiği bilinmeyen, mezarın içinde olup olmadığı belli olmayan gözden gelen bir imaj vardır. Bir bakıma, her filmin sonu bizi bir imaja, hareketsiz imajın civarına götürür.

AK: İmajın şeyleri şiddetle hatırlatma yetisine sahip olduğuna ve izleyiciye,

[imajın] derununa nüfuz ederek kişisel bir yorumla içinden çıkmasına müsaade ettiğine gittikçe daha çok ikna oluyorum. Fakat çekimlerde, ne zaman hareket olsa, ne zaman bir unsur bir noktadan girip diğerinden dışarı çıksa, o zaman konsantrasyon azalıyor. İzleyicinin dikkati hareket halindeyken dağılır. Bu, yolculuğa çıkmaya benzer. Tren garında yürürüm ve yüzlerce insanın yanından geçerim ama aklımda kalacak tek kişi, zamanım olduğu ve onu uzun süre bakacağım için, karşıma oturacak yolcu olur. Belki daha önce onun yanında yürüyüp gitmişimdir ama dikkatimi bu kişi üzerinde yoğunlaştıracak zamanım olmamıştır. Şimdi, hareketsizlik hali sayesinde bu kişiye gözlerimi ayırmadan, bir imaja bakıyormuşum gibi bakabilirim. Ve sonrasında da eşyaya anlam yükleme yetim harekete geçer. Yüzün detayları, o yüzün bana hatırlattığı diğer yüzler zihnimde şekillenmeye başlar. Aslında, ben bir kamera gibi yerleşirken, karşımdaki şahıs da bir özne gibi düzenlenir ve hareketsiz bir imaj gibi sabitlenir. Bu bana Bresson'un *fixation*² (sabitlenme) için belirli bir zaman veren kamerasını hatırlatıyor.

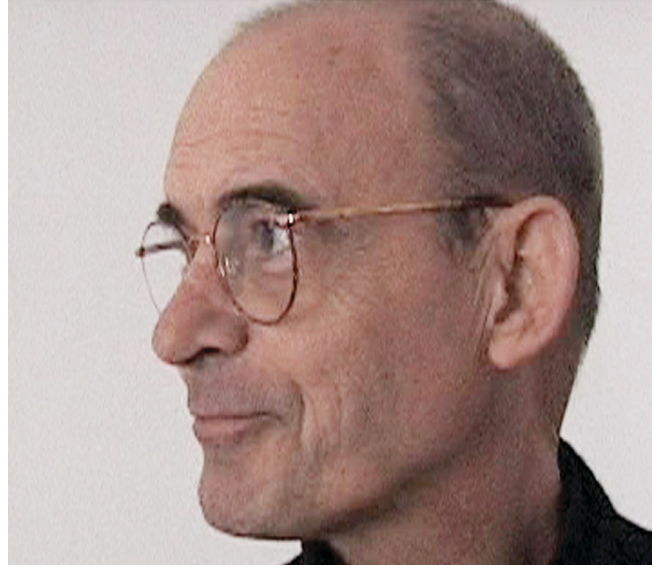
Bir manzaraya bakan hareketsiz bir pencere düşünün. Bu pencereden, melankolik bir şekilde bir süre, gözlerinizi ayırmadan, karşınızda dikilen o tek ağacı izliyorsunuz. Bu ağaç bir insan gibi hareket ediyor. *Ve siz de, bu ağacı dünyadaki ağaçların tümüyle bile değişmeyeceğinizi düşünüyorsunuz. Bu*

² *Fixation* kelimesi Fransızca telaffuz edilmiştir.

ağaç size devamlılığı olan bir şeyi vaat ediyor. Onunla bir araya geliyorsunuz. Siz ona meylediyorsunuz; ve o, ağaç da kendini tamamen bırakıyor.

Bana öyle geliyor ki sabit şeylerin duygularımızı harekete geçirme yetileri bulunmakta.

JLN: Bu, aklıma iki şeyi getirdi: Bir batılı olarak, ziyadesiyle batılı bir Batılı olarak (Siz bu ikisi, yani Doğulu ve Batılı olmak, söz konusu olduğunda kendinizi nasıl konumlandırıyorsunuz bilemiyorum), imajın temsil, yani kopya, gerçek dışı taklit olması meselelerine kendimi fazlasıyla kaptırıyorum. Fakat sizin sözlerinizde bana son derece Doğulu görünen bir şeyler var: varlık olarak, güç olarak imaj. Bu, Çin resim sanatıyla ve Shi-Tao'nun tezi *Hua Yu Lu*'da, *i hua*'nın yani tek çizginin önemiyetinin vurgulanarak mükemmelen gösterildiği tek bir fırça darbesinin önemiyle benzeşiyor. Doğu ve Batı ile alakalı bir boyut var ve sinemada tarihi önemi haiz bir boyut daha var ki bu boyut sizin filmlerinizde beni etkileyegelmiştir. Bresson'un buna [bu boyuta] yaklaştığı, evet, doğrudur ve bu boyutun bir parçası da sinemada her zaman bulunur. Fakat bana öyle geliyor ki, sinema çok uzun zamandır kendini öykü anlatıcılığı rolüne bürüdü (sıra sıra dizilmiş mitolojik malzemelerle, polisiyeler, büyük aşk hikayeleri, tarihi filmler gibi) ve hareketi canlandırma gücü olan bir sanat oldu. Şimdi, başka bir döneme giriyoruz. Bu dönemde öykü anlatıcılığına yahut harekete ve ses vs. ile canlandırılmış bir bütünün



yeniden üretilmesine sadık kalmaya çok daha az vurgu yapılıyor. Sinema bugünün gerçeği ile yüz yüze ve hareket ile daha az temas halinde. Bununla bağlantılı olarak alan-dışıyla, tarihlerle de daha az temas içinde çünkü imajın dışında artık hiçbir şey vuku bulmuyor.

AK: Sinemanın tek bir tanımını bulabilmiş değilim. Eğer sinemanın görevi öyküler anlatmaktır dersek, bence roman bunu çok daha iyi yapıyor. Radyo tiyatroları, oyunlar ve diziler de bu işi iyi yapıyor. Beni daha talepkâr hale getirecek ve güzel sanatlardan biri olarak, “yedinci sanat” olarak tanımlanacak farklı bir sinema düşünüyorum. Sinemada müzik, öykü, hayal, şiir var. Ama içinde hepsi de olsa, hâlâ küçük bir sanat formu olarak kaldığını düşünüyorum sinemanın. Mesela, neden bir şiiri okumak hayal gücümüzü şahlandırır ve bizi o şiiri *tamamlamaya* katılmamız için davet eder diye kendime soruyorum.

Şiirler, sona erememelerine rağmen, hiç kuşku yok ki bir bütünlüğü elde etmek için yaratılır. Hayal gücüm onun içine karıştığında, o şiir benim olur. Şiirler asla öykü anlatmazlar, bir imajlar silsilesi sunar. Eğer bu imajların hafızamda bir temsili varsa, eğer onların kodlarına sahipsem, o zaman esrarlarına erişebilirim.

Aynı sebepten dolayı, bugün, on sene önce hiç anlayamadığım bir şiire bağlanabilirim. Babamın çocukken bana okuduğu, Mevlana Rumi'nin mistik şiirlerini düşünüyorum. Babam "baba" olduğu için, şiirleri dinlemeye mecburen katlanıyorduk. O şiirleri, on sene önce tekrar okudum, bugün bir kez daha okudum ve her defasında onlarda, daha önce kaçırdığım anlamlar buldum. Pek az insanın bir şiir hakkında "Ben bu şiiri anlamadım." dediğini duydum. Ama iş film izlemeye gelince, bir bağlantıyı, bir ilişkiyi yakalayamadıkları anda insanlar sıklıkla o filmi anlamadıklarını söylerler. Buna mukabil, anlaşılamazlık şiirin özünden bir parçadır. Onu olduğu gibi kabul edersiniz. Aynısı müzik için de geçerlidir. Sinema ise farklıdır. Şiirlere hislerimizle ve sinemaya düşüncelerimizle, aklımızla yaklaşırız. Kişinin iyi bir şiir hikâye etmeyi becerebilmesi gerekmez ama öte yandan telefonda arkadaşıyla konuşurken iyi bir filmi hikâye edebilmesi beklenir. Eğer, belli başlı sanat formlarından birisi olarak görülmesi isteniyorsa, sinemaya anlaşılma kalma ihtimalinin sağlanması gerektiğini düşünüyorum. Bir film,

hayatımızın farklı devrelerinde üzerimizde farklı etkiler bırakabilir.

Fakat sinema, gittikçe daha fazla, kişinin görmesini, anlamasını ve hakkında hüküm vermesini gerektirecek bir obje, bir eğlence aracı haline geldi. Eğer sinemayı gerçekten bir sanat olarak değerlendiriyorsanız, o zaman onun muğlaklığı ve gizemi olmadan edemezsiniz. Bir fotoğraf, bir resim içinde bir gizem barındırabilir çünkü çok az şeyi açık eder, kendini anlatmaz. Diyorsunuz ki resim temsil etmez, kendini bir temsil olarak vermez, aksine varlığını duyurur ve izleyiciyi onu keşfetmesi için davet eder.

JLN: Sinemaya dair bu değerlendirmede beni etkileyen şey, bu değerlendirmenin sinemanın kendisiyle içsel bir bağından yola çıkılarak yapılmış görünmesi. Söylemek istediğim iki şey var. Birincisi, başlangıçtan itibaren, sinema bir bütünü hareket ile kavrama, resim ve müzikle öykü anlatma gücünü içinde bulundurur. Bunun, tarihte, sanat eserinin bütünü fikrinin hüküm sürdüğü bir zamana tesadüf etmiş olması da temel bir noktadır. Bu ifade Wagner'e aittir, bu sebeple sinemanın Wagnerci sinema olduğunu söyleyebilirsiniz. Görünen o ki, sinema aynı zamanda bir gösteri yapmak için de inanılmaz, hatta deiktik bir enstrüman ve neredeyse başlangıcından bu yana Dziga Vertov ya da değişik bir biçimde Sergei Eisenstein ve her büyük film yönetmeni (Howard Hawks, Carl Dreyer ve de Roberto Rossellini, Robert Bresson...) materyallerini mitolojik öykülerden

(western maceraları, savaş) alsalar da filmlerini bu şekilde çektiler. Bir açıdan baktığımızda, aslında onlar, filmde zaten daima olagelmış bir şeyi yeniden ele almış gibiydiler. Ama yine de, orada olan şey sadece fotoğraf değildir - ya da belki de, fotoğrafın ne olduğunu keşfetmek için sinemaya ihtiyaç vardı. Sinema var ki böylece fotoğraf gelişsinsin, orada öylece durmasın.

AK: Öyküsel sinemaya tahammül edemiyorum. Salonu terk ediyorum. Öykü anlatmakla ne kadar meşgul olursa ve bu işi ne kadar iyi yaparsa, benim de ona karşı direncim o kadar güçleniyor. Yeni bir sinema tasavvur etmenin tek yolu izleyicinin rolünü daha fazla kale almaktır. Bitmemiş ve tamamlanmamış bir sinema tasavvuru elzemdir, böylece izleyici müdahale edebilir ve boşluğu, eksiklikleri doldurabilir. Kesintisiz ve kusursuz yapısı olan bir film çekmektense, yönetmen yapıyı zayıflatmalıdır -ama izleyiciyi uzaklaştırmaması gerektiğini aklından çıkarmadan! Bunun çaresi, tam da, izleyicileri, varlıklarının faal ve yapıcı kılınmasını sağlayacak şekilde tahrik etmekte yatar. Ben, herkesin aynı fikirde olduğu bir birliktense farklılıklar, insanlar arasında fikir ayrılıkları yaratmaya çabalayan bir sanat formuna inanıyorum. Bu yolla, düşüncede ve tepkilerde çeşitlilik elde edebiliriz. Herkes kendi filmini inşa eder, bu, benim çektiğim filme uysa da, onu savunsa da yahut karşısında olsa da. İzleyiciler bazı şeyler eklerler böylece kendi bakış açılarını savunabilirler ve onların

bu teşebbüsü filmin ispatının parçasıdır. Büyük güçlerle savaş, belli bir zayıflıkla, bir eksiklikle yapılmalıdır.

JLN: Boşluk hakkında: *Hiroşima Sevgilim*'deki bir çekimde tamamen gri bir sahne hatırlıyorum. On dokuz yaşındayım ve bu tekniklere bir parça alışkındım – nasıl meydana geldiğini hatırlamıyorum – ama onun bir imaj olduğunu anlamıştım. Tam on anda, salonda yanımda oturan yaşlı kadın bağırdı: “Elektrikler kesildi!” İki türlü bakış var: Biri, onun filmde bir boşluk olduğunu anlıyor, diğeri ise anlamıyor.

AK: Bu boşlukların, bu “eksiklik” ânlarının yapıyı oluşturması. Hayalim bu. Her şeyin değişmesini beklemiyorum. Alışkanlıkların bırakılmasının zor olduğunu biliyorum.

JLN: Yine de, bunlar, sadece filmlerinin ne kadar başarılı olduğuna bakarsak bile, bir şeylerin değişmeye başladığının göstergesi. Filmlerinizi izleyenlerin *Hayat Devam Ediyor*'u ve *Kurtuluş Günü* gibi her eski, felaket senaryolu filmi izlemeye giden izleyiciyle aynı olmadığını farkındayım. Fakat filmlerinizi çok kişi tarafından izleniyor ve bu başarı da bir şeyin delili, bir şeyi gösteriyor - çünkü filmlerinize gelen izleyiciler yirmi sene boyunca neorealizmin sona ermesiyle sinemanın bittiğini söylüyorlardı. Godard sinemanın ölümü üzerine çok konuştu, lüzumundan fazla film çektiği zamanlarda bile. O günden bu yana, diğer ülke sinemaları -Çin, Tayvan, Kore- bambaşka bir şey üretti.

“METİN ERKSAN’IN BİR FİLMİ KEMAL TAHİR’İN BİR ROMANI KADAR ÖNEMLİDİR”

KURTULUŞ KAYALI

Türk sinemasının 1950’lerde başlayan dönemi aydınların pek de sinemayla uğraşmadıkları bir dönemdir. Sinemayla uğraşanlar da genellikle yabancı sinemayla ilgilenmişlerdir. Edebiyattan ve tiyatrodan uzaklaşan bir sinema söz konusudur. Metin Erksan söz konusu dönemde film çekmiş ve memleket gerçekleriyle ilgilenmiştir. *Dokuz Dağın Efesi*’ni çekerken memleket ahvali üzerine uzun uzadıya durmuş ve bu çerçevede yazdıkları yayınlanmıştır. Orhan Kemal de 1960’larda senaryo üzerine yazdığı kitabın ilk baskısında örnek

senaryo olarak Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* filminin senaryosunu yayınlamıştır. Söz konusu dönemde, sosyal ve tarihsel gerçeklere dair daha gelişkin film örnekleri yoktur.

Dönem Batı sineması üzerinde odaklanma dönemidir ve dönemin tipik eleştirmeni Tuncan Okan’dır. Tam 1962’de yayınlanan *Türk Sineması Tarihi* kitabının yazarı ise bir ölçüde tipik, bir ölçüde atipik bir sinema yazarı olarak tezahür etmiştir. Onun kitabının ana eksenini biçim üzerinedir ve *Kanun Namına* ile sokağa kameranın çıktığını söylemesi kitabın en temel sözü olarak görünmektedir. Sosyal konulara uzak de-

ğildir ama sosyal konularda yoğunlaşmaktadır. Bunun ikisinin nedeni de TKP geçmişinden gelmektedir. Bu birikimle sosyal konulara vurgu yapmakta ve geçmişin yükünü üstünden atmak için sosyal konulara teğet geçmektedir. Bu nedenle de Metin Erksan'ın filmlerinin sosyal boyutunu bile isteye ıskalamaktadır. Belki de kendini gizlemek için anlamazlıktan gelmektedir.

O hep öyle söylenen “1960’lı yılların görelî özgürlük ortamı” Nijat Özön’ü sosyal konuları daha rahat konuşur hale getirmiştir. Ancak 1960’lı yılların ortamı yazarları ve yönetmenleri sosyolojik tespitlerden daha ziyade siyasal tercihlerle yöneltmiştir. Bu nedenle de Metin Erksan’ın en çok *Yılanların Öcü* filmi öne çıkarılmıştır. Metin Erksan’ın bu filmi siyasal özellikleri itibariyle diğer filmlerinden farklıdır. Bundan öte siyasal boyut bizatihi bu filmde kaynaklanmaktan ziyade daha önce romanın tiyatro macerasından ve tiyatro macerasının siyasal yankılanmasından kaynaklanmıştır. Ve Nijat Özön’ün de en kapsamlı Metin Erksan filmi eleştirisi bu filmi üzerine olmuştur. Onun ötesinde Nijat Özön ve eleştirmenler daha olumlu değerlendirmeleri Halit Refiğ’in siyasal boyutu belirgin filmleri üzerine yapmışlardır. Bu anlamda *Şehirdeki Yabancı* ve *Gurbet Kuşları* ayrı bir yerde durmaktadır. Hatta biraz çocuksu ve ağırlıklı olarak politik ve fazlasıyla şematik *Şafak Bekçileri* bile daha olumlu olarak nitelenmektedir. Nijat Özön, belki de 1950’li yılların or-



Metin Erksan ağırlıklı olarak sinema dışına bakılarak ve başka alanlardaki ürünlerle hesaplaşması bağlamında anlaşılabilir bir yönetmen.

tarındaki mesai arkadaşlıkları nedeniyle *Yasak Aşk* ve *Haremde Dört Kadın* filmi üzerine de olumlu değerlendirmeler yapmıştır. Aslında o dönemin çok daha önemsenen bir başka kült filmi ise *Şehirdeki Yabancı*'nin senaristinün senaryosunu yazdığı *Karanlıkta Uyananlar*'dır. Söylenmek istenen şey kısaca Metin Erksan'ın sosyolojik tespitleri yanında Halit Refiğ'in ve diğerlerinin daha belirgin siyasal tercihleridir. Böylesi bir genelleme, Metin Erksan'ın tespitlerinin sosyolojik boyutu

1965 yılı Türk Sinematek Derneği'nin de kuruluş yılıdır ve artık sosyal meselelere duyarlı aydınlar Türk sinemasını "kurutulması gereken bir bataklık" olarak görmektedirler.

Sadık Yalsızuçanlar'ın (*Doğu Batı* No: 2) yazısıyla Yıldırım Uysal'ın (ODTÜ Sosyoloji 2012) doktora tezinin ilk taslaklarında da vardır. Sinemayla ilgilenenlerde o dönemde böyle bir ayrışma olması üzerinde ciddiyetle durulmalıdır. Daha sonraki dönemde de belki de aynı gerekçelerle milliyetçi-muhafazakâr kesim Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* filmi üzerine Metin Erksan'ın filmlerinden daha fazla önemseyerek durmuştur.

1965 sonrası siyasal düşünceler de dahil olmak üzere düşüncelerin daha fazla kristalize olduğu dönemdir. Bir de siyasal duyarlılıklı kesimlerin dikkatlerini Türkiye'ye döndükleri zaman kesitidir. Bu dönemde *Susuz Yaz*'ın uluslararası başarısına rağmen Metin Erksan üzerinde dikkat yoğunlaşması olmamıştır. Ve yerli sinema 1950-1960 yılları arasından daha az önemsenir olmuştur. Türkiye'nin sosyal sorunları üzerinde odaklaşırken Türk sinemasından uzaklaşılması ilginç görünmektedir. Nijat Özön'ün *Türk Sineması Tarihi*'nin ikinci cildinin yazılmaması ya da 1960 yılı sonraki dönemleri kapsayan bir metninin olmaması bununla ilgilidir. Onun sinema metinleri



Susuz Yaz, 1963

tercümesinin yoğunlaştığı yıllar 1960 sonrasıdır. 1965'e kadar Lütü Akad'a vurgu yaptıracak bir sosyal gerçekçi film örneği görülmemektedir.

1965 yılı aynı zamanda Türk Sinematek Derneği'nin de kuruluş yılıdır ve artık sosyal meselelere duyarlı aydınlar Türk sinemasını "kurutulması gereken bir bataklık" olarak görmektedirler. Ve ancak bir beş yıl sonra *Umut*'la yeni bir dönem açıldığı düşünülmüş, *Umut*'un önemli bir kilometre taşı olduğu söylenmiştir. Ve Yeni



Sinema olarak önce Yılmaz Güney'in etkisi altında kalan sinemacılar ve sonra başkaları olmak üzere bazı Türk sinemacılarına yönelik olarak olumlu bir tutum takınılmıştır. Türkiye'de sinemanın yapıldığı hiçbir dönemde sinemacılara yönelik olarak hiç bu kadar olumlu bir tutum takınılmamıştır. Onlara yönelik olumlu tutum yanında aralarında Metin Erksan'ın da bulunduğu sinemacılar çok hırçın bir şekilde eleştirilir olmuştur. Hatta ilginç bir örnek Türk sinemasının tâli konuları üzerinde yazan Mah-

Türkiye'de tarih yeniden yazılmalıdır diyenlerden neredeyse hiçbiri Türk sinema tarihinin yeniden yazılmasından söz etmemektedir.

mut Tali Öngören *Yorgun Savaşçı* filminin yakılması üzerine yazarken filmin çekilmesine yönelik eleştirileri de gündeme getirmiştir. Genel anlamda bir başka şekilde söylemek gerekirse neredeyse 1990'lı yıllara kadar Türk sinemasının klâsik yönetmenlerine karşı hiçbir olumlu tutum takınılmamıştır. Daha sonraki dönemde Ertem Eğilmez'in filmlerinde keramet keşfedenler Metin Erksan'ın filmlerini hiçbir şekilde Ertem Eğilmez'in filmleri kadar olumlu değerlendirmemişlerdir.

1990'lı yıllardan itibaren, bir anlamda artık sinemanın bittiği görüldükten sonra sinemayı siyasal ölçüt dışında da değerlendirir olmuşlardır. Aynı zamanda bu tarz bir ölçüt değişikliğinin dışında da eski dönem Türk sinemasına daha olumlu değerlendirmeler yöneltmişlerdir. Tüm bu nedenlerle geçmiş dönem Türk sineması değerlendirmeleri bir ölçüde değişmiş ancak hemen herkesin temel ilgi alanı son dönem sinemasının tahlil edilmesi üzerinde odaklaşmıştır. Fakat değerlendirmenin, eski sinemanın değerlendirilmesinin esneklesmesi geçmiş dönemin tahlillerinin yeni baştan ciddi bir şekilde düşünülme-

Ertem Eğilmez'in filmlerinde keramet keşfedenler Metin Erksan'ın filmlerini hiçbir şekilde Ertem Eğilmez'in filmleri kadar olumlu değerlendirmemişlerdir.

sini beraberinde getirmemiştir. *Modern Zamanlar* dergisinin Mayıs-Haziran sayısının (2012) bütünüyle bir Türk Sinematek Derneği güzellemesi olması bu savın inkar kabul etmez bir kanıtı olarak kendini göstermektedir.

Akademik alanda çalışmaların daha soğukkanlı yapılabileceği düşünülür. Akademik alan belki de sinema eleştirisi alanına göre daha bir handikaplıdır. Bugün yaşı altmışı aşkın akademisyenlerinin Türk sinemasına dair ilk kitaplarının yayınlandığı tarih 1980'li yılların sonları ya da 1990'lı yılların başlarıdır. Onlar da belki siyasal endişelerden olsa gerek Yılmaz Güney Sineması üzerine metin üretememişlerdir. Bu konudaki metinler akademi alanı dışında çıkmıştır. Akademik alanda ne tür metinler yazılabileceğinin en net örneğini Âlim Şerif Onaran'ın metinlerinde bulmak mümkündür. Âlim Şerif Onaran'ın akademik metinlerinin de "akademik sınırlılıklar" nedeniyle darlığı yanında sinema eleştirisi alanındaki genel eğilimin dışında olmadığı rahatlıkla anlaşılabilir. Akademisyenler de Türkiye'de entellektüel iktidarın hizaya sokma eyleminden bariz olarak etkilenmişlerdir. Yaygın yaklaşım tarzının her dönem

amacına uygun bir literatür yarattığını söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Son dönemde resmi ideoloji eleştirisinin özellikle dinsel ve etnik alanlarda tezahürünün dışında meseleye bakmayanların işin geniş kapsamlı bir tarzda kültür alanında değerlendirmesine de yönelmeleri halinde daha sahil bir fotoğrafa ulaşmaları mümkündür. Dayatmalara karşı onların bizim sinemamız üzerine ahkâm kesen Nevzat Tandoğan'lara karşı diren(e)meleri, eleştiri getir(e)memeleri durumunda Türkiye'de sinema üzerine dayatılan tekerlemelere uyum sorunuyla karşı karşıya olunacağı açıktır. Bundan kurtulmanın yolu Metin Erksan da dahil olmak üzere, belki de daha açık ifadeyle Metin Erksan'ı merkeze koyarak ve ayrıntılar konusunda hassas tahlil yaparak meseleleri anlamaktan, daha doğrusu anlamaya çalışmaktan geçer. Türkiye'de tarih yeniden yazılmalıdır diyenlerden neredeyse hiçbiri Türk sinema tarihinin yeniden yazılmasından söz etmemektedir.

Metin Erksan'ın entellektüel olarak, sinemacı olarak anlaşılmasının sınırlı olmasında elbette kendisinin katkısı da bulunmaktadır. Zor bir insan olarak sinema akademisyenlerinin ve sinema eleştirmenlerinin kendisi ile temasına sınırlar koymaktadır. Ölümünden sonra yayınlanan bir makale de bu konuda bir örnek sunmaktadır¹. Türk sinemasının belgesi, en üretken ya-

1 Esra Yıldız, "Eksan'dan Geriye Kalan", *Altıyazı*, No: 120, (Eylül 2012), s.65.

zarının olduğu gibi Türkiye'nin ilk sinema profesörünün kendisiyle yapmayı tasarladığı uzun söyleşilere olumlu bakmamıştır. Birtakım festivallerin yayın programlarına da sınırlılıklar koymuştur. Ancak bu noktada ne ölçüde haklı olabileceğinin ipuçları da rahatlıkla bulunabilir. Daha yeni yayınlanan bir anı kitabında Fransa'da Türk filmlerinin gösterimi için çıkarılan bir kitapta Sami Şekeroğlu'nun Metin Erksan üzerine olumlu yazısının gösteriyi düzenleyen sinema eleştirmeni Mehmet Başutçu tarafından nasıl köklü bir eleştiriye dönüştürüldüğü görülebilir.

Demek ki Metin Erksan sinema üzerine yazan çevrelerin meseleye nasıl baktığını görmüştür. Aslında söyledikleriyle sinema üzerine yazılanlara, kendi sineması da dahil olmak üzere eleştirel bakmaktadır. Bir de Türkiye'de sinema eğitimi üniversitelerdeki eğitimi eleştirmek mantığı üzerine bina etmiştir. Böylesi zihniyette bir entellektüelin yaygın, ucuz anlayışlarla uzlaşmaya çalışması kadar yanlış bir şey olmaz, olamaz.

Yukarıda anlatılan nedenlerle Metin Erksan üzerine metin yazmanın kolay olmadığı anlaşılabilir. Ortalıkta dolaşan sözleri alt alta dizerek, bir anlamda herkesle anlaşılabilir. Metin Erksan'la uğraşarak tuğla gibi kitaplar yazmak kolaydır. Özgün tahliller yapmak, kendi farklı sözünü söyleyen tahliller yapmak ise zordur. Çünkü Metin Erksan dışında Türk sinemasının önemli yönetmenleri de dahil olmak üzere yö-

netmenlerin sözleri hem rahatlıkla gündelik siyasete çevrilebilir hem de zaten daha önce bir başka düzlemde söylenmiştir. Yeni Dalga yönetmenlerinden birinin bir sözü tam da Metin Erksan'ı anlatıyor: “Biz, Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar önemli olduğunu kabul eden ilkeyi benimseyerek kazandık zaferi”². Türk sinemasında başkasının sözünü aktarmaya hevesli o kadar fazla yönetmen var ki. Hemen herkes entellektüellerin ve edebi metinlerin çok daha üst dilden konuştuğunda hemfikir. Çoğu yönetmen de entellektüeller ve edebiyatçılara karşı eziklik duymaya teşne. Çoğu yönetmen bir edebiyatçının şaheserini ya da metinlerini sinemaya uyarlamayı hayatının ideali haline getirmiş. Zaten Metin Erksan ağırlıklı olarak sinema dışına bakılarak ve başka alanlardaki ürünlerle hesaplaşması bağlamında anlaşılabilir bir yönetmen.

Tabii bu metindeki genellemeleri daha bir anlamlandırabilmek için onun yazdıkları üzerinde de yoğunlaşmak gerekir. Haliyle o başka bir yazının konusu.

2 Emilie Bickerton, “Cahiers Du Cinema”nın Kısa Tarihi, çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. X.

AGÂH ÖZGÜÇ

“ERKSAN ÇOK ÖZEL DURUMU OLAN VE KİMSEYE BENZEMEYEN BİR YÖNETMEN”

SÖYLEŞİ:
BARIŞ SAYDAM

Türk sinemasında “Altın Çağ” olarak da nitelendirilen altmışlı yıllarda adından sıkça söz ettiren, *Acı Hayat*, *Susuz Yaz*, *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* gibi klâsiklere imzasını atan sinemamızın nevi şahsına münhasır yönetmenle-

rinden Metin Erksan’ı ve sinemasını, sinema tarihçisi ve eleştirmen Agâh Özgüç’le konuştuk. Erksan’ın sineması dışında, yönetmenin sinemaya küsmesinin nedenlerini ve karakteristik özelliklerini de sohbet sırasında ilk elden öğrenmiş olduk.

➤ 1950’lerin başı Türk sinemasında biraz da polisiye ve macera filmlerinin yavaş yavaş keşfedildiği bir döneme karşılık geliyor. Erksan da tıpkı Lütfi Akad gibi ilk döneminde bir dizi polisiye filme imza atıyor. Onun ilk dönem filmlerinin Türk sinemasındaki önemi hakkında ne diyebilirsiniz?

Metin Erksan ilk döneminde bir arayış içindeydi. Aslında ilk filmini (*Karanlık Dünya*) istediği gibi yaptı fakat maalesef sansürün kurbanı oldu. Ondan sonra istediği gibi olmadı, buğday sahneleri çıkartıldı, yabancı filmlerden buğday sahneleri eklendi vb. şeylerle film değiştirildi. Ama sonra

yavaş yavaş *Cingöz Recai*, *Hicran Yarası* gibi filmlerle kendi tarzını oluşturmaya başladı. Ondan sonra da *Gecelerin Ötesi* geldi.

➤ Giovanni Scognamillo *Altı Yönetmen* kitabında Metin Erksan’ın ilk önemli filmi olarak *Dokuz Dağın Efesi*’ni gösteriyor. İlk döneminde sizi en çok etkileyen ve Erksan’ı takip etmenize neden olan filmi hangisiydi?

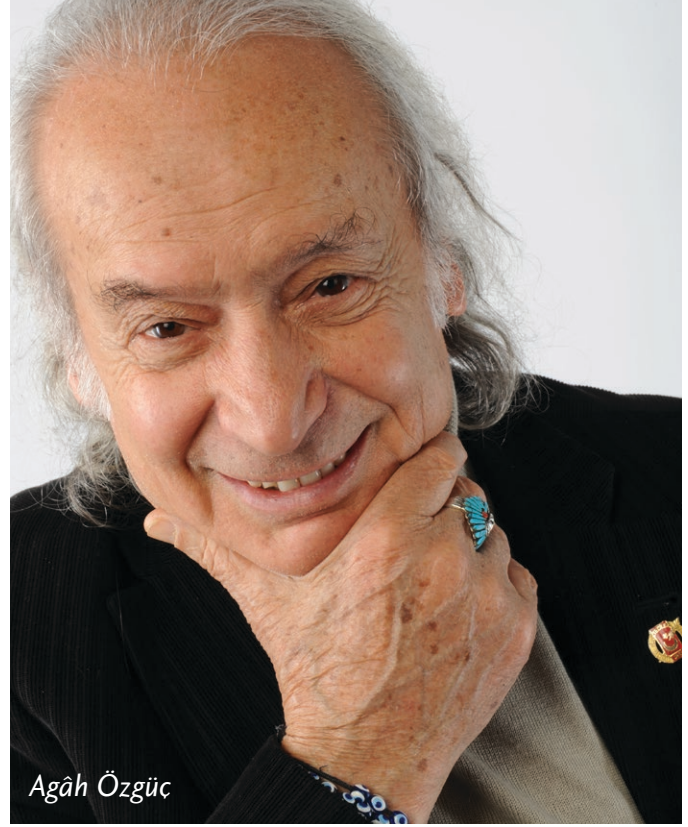
Erksan’ın ilk döneminde beni en çok etkileyen filmi tabii ki *Gecelerin Ötesi*, sonra da *Acı Hayat*’tı. *Gecelerin Ötesi*, o dönemin siyasal ortamıyla ilişkili olduğu için önem-

lidir. O açıdan enteresan ve kalabalık kadrolu bir film. Tabii *Dokuz Dağın Efesi* de ilginç bir film, ama o dönemin en bomba filmi *Acı Hayat*'tir. *Acı Hayat*'in temel özelliği hem kitle filmi hem de sinemasal açıdan önemli bir film olmasıdır. Ardından gelen *Sevmek Zamanı*'yla zaten sinema görüntüsüyle fotoğraf sanatını birleştirdi. Bu filmler olmasaydı belki Nuri Bilge Ceylan o filmleri çekemeyecekti. Hatta *Yeni Sinema* dergisine bir yazı yazmıştım, yayımlanmamıştı.

➤ Daha sonra Akademik Sinema dergisinde yayımlanan yazı mı?

Evet, orada yayımlandı. O yazıda da bahsetmiştim, Erksan filmlerinde büyük bir Antonioni etkisi vardı. Örneğin sırt sırta konuşan kadın-erkek olayı, Türk sinemasında yok böyle bir şey. Türkiye'de herkes bir-biriyle kavga ederek, karşı karşıya gelerek konuşur, arkasını dönerek konuşmaz. Orada Erksan estetik açıdan bir farklılık yaratmak istedi; sinemayla fotoğrafın birleşimden kaynaklanan bir şey. Ama bakıyorsunuz, her sahnesi tablo gibi resimlerle dolu.

Fransa'da bir Türk yönetmenle ilgili retrospektif yapacaklar, Erdoğan Tokatlı'yı buluyorlar. O dönem Tokatlı yurtdışına Türk filmlerini pazarlıyor. Önce Lütfi Akad'ın filmlerini gösteriyorlar Nantes Film Festivali yöneticileri Jalladeau Kardeşler'e. "Bu nedir" diyorlar, fakat Metin Erksan'ın filmlerini izleyince "aa işte Grand Realisateur" (Usta Yönetmen) diyorlar. Metin Erksan orada ikinci defa keşfediliyor. Çok önemli bir olaydır. Lütfi Akad da tabii çok önemli



bir yönetmen, ama onun sineması daha durağan bir sinema. Tabii Göç Üçlemesi sosyolojik açıdan çok önemli ama Erksan çok daha farklı bir yönetmen.

➤ Erksan, *Dokuz Dağın Efesi*'nden sonra *Gecelerin Ötesi*, *Şoför Nebahat* ve *Mahalle Arkadaşları* gibi farklı türlerde yapımlara imza atıyor. Onun farklı türlere olan hâkimiyeti hakkında ne diyebilirsiniz?

Metin Erksan türlerin dışında bir insandı. *Şoför Nebahat*'i yaptı, sonra erkeksi kadın karakterli filmler ortaya çıktı. Halbuki orada anlattığı olay başka bir şeydi. Kadının toplumdaki yerini, tek başına nasıl ayakta durabileceğini anlatan güzel bir hikâyeydi. Yani baktığımızda arabesk diyebileceğimiz

Emel Sayın'lı filmleri dışladığımızda, bütün filmlerinde bir ağırlık var. Örneğin *Kadın Hamlet* filmi çok deli bir yönetmenin yapacağı bir film. *Şeytan* da öyle. Onu yapmak istemiyordu, ama zorla ve baskıyla onu yurtdışına gönderdiler, orada filmi izledi ve yaptı. Ama bazı görüşlere göre de aslından daha iyi olduğu söyleniyor.

➤ **Altmışlarda Türk sineması gibi Metin Erksan da en verimli dönemini yaşıyor. *Acı Hayat, Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Sevmek Zamanı* ve *Kuyu* filmlerini bu dönemde çekiyor. Altmışlar Türk sinemasında Metin Erksan'ın yerini nasıl yorumluyorsunuz?**

Zaten altmışlar dediğimiz zaman ilk bu filmler akla geliyor. Altmışlara baktığımız zaman en iyi dönemiydi. Sonra bir olay daha var: Erksan için geniş kapsamlı bir araştırma yapılmaya karar verildiğinde, *Ölmeyen Aşk*'i seyretmeden Erksan'la ilgili doğru bir bilgiye ulaşılamaz. Çok enteresan bir film o, bir yerde zaten orada kendini anlatıyor. Kartal Tibet'in James Deanvari hareketleri, şapkası, yukarıdan aşağıya doğru bakışı vs.

➤ **70'lerde Erksan'ın da Yeşilçam'ın baskın yönelimlerine bağlı kaldığı, ağırdal melodramlara yöneldiğini görüyoruz. Bu dönemde Erksan'ı bu kadar piyasaya bağlayan unsurlar nelerdi?**

Bir yerde ekonomik olarak zor durumdaydı. Öyle zamanlar geldi ki, kitap hastası, araştırmacı bir adam ama kitapları zor alıyordu. Hulki Saner'le de bir dostluk ku-

runca, o dönemde de arabesk ağırlıklı bir furya vardı. Seks avantürleri, komediler, arabesk türü filmler... Yine de baktığın zaman Emel Sayın'lı filmler çekim olarak da çok kaliteli filmlerdir. O hikâyeleri istediği gibi çekti yani, çekim alanı olarak kullandı. Onlar da seyredilmesi gereken filmler. Erksan o filmlerle kitlesel filme yönelik büyük bir açılım gösterdi, o filmler de gayet iyi iş yaptı.

Biz de şöyle bir olay var. Birtakım filmler belleniş; *Gecelerin Ötesi, Susuz Yaz, Sevmek Zamanı* diye... Ama öteki filmleri de seyretmek lazım. Onları izlemeden hiçbir zaman toplam bir yorum getirilemez, yanlış olur, eksik olur. O açıdan *Ölmeyen Aşk*'i örnek verdim. O film seyredilmeden hiçbir zaman Erksan araştırması yapılamaz. Çünkü orada başka bir şey var; orada Metin Erksan'ın kendisi var. O filmin son sahnelerini Ertem Eğilmez çok sert buldu ve değiştirdi. Seyirciye ters gelir diye bazı sahneleri attı. Eğer oralar atılmasaydı, patlama yapabilirdi. Bir sahne vardır; erkek karakter kızı sürükler ve üzerinde tepinir. Tabii o sahneyi attılar, çünkü seyircilerden büyük tepki geldi. Adama bak, ölünün üzerinde tepiniyor diye... O açıdan Metin Erksan çok özel durumu olan ve kimseye benzemeyen bir yönetmen.

➤ **Erksan'ın filmlerinin piyasa tabirle "iş yapmaması"nın nedenleri nelerdi?**

Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi'ni çekmişti. Kasımpaşa'da bir sinemada oynuyordu. Bir gün yapımcı Atlas Film'in sahibi,

şimdi seni bir yere götüreceğim diyor. Doğru Kasımpaşa'ya gidiyorlar, orada iki film oynuyor. Birisi onun filmi birisi Seyfi Havaeri'nin filmi... Önce sinemaları geziyorlar, Erksan'ın çevirdiği filmin oynadığı sinemaya gidiyorlar. Sinema sinek avlıyor. Havaeri'nin *Kara Sevda* filmine gidiyorlar, acayip bir kuyruk var. Sonra niye dedim, sen her şeyiyle farklı bir insansın, niye o film iş yapmadı. Dedi ki, benim filmimde bir tek eksiklik vardı; duygu yoktu. Onun filminde duygu vardı, dedi. Bu, çok önemli bir saptamadır. Şimdi bu filmlere bakıldığı zaman, o dönemki filmler ne kadar kötü olsa da bir tek olay vardı, seyirciyi duygusal yandan yakalayan bir tarzları vardı. Metin Erksan'ın bazı filmlerinde bu yoktu, insanın içine işlemiyordu. *Susuz Yaz* hariç. Bir de tabii *Acı Hayat*.

▶ Yeşilçam ve televizyon döneminden sonra Metin Erksan'ı sinemaya küstüren en önemli etkenler nelerdi, neden Erksan 82 yılından sonra bir daha film çekmedi? İsteddiği filmleri çekemedi. Kafasına yatmayan öneriler geldi. En verimli döneminde TRT'nin Kuruçeşme'deki odasında çile doluruyordu. İş vermiyorlardı. Ondan sonra dışlandı ve evine kapandı. Bazı senaryolar yazdı, bir tanesini Ümit Efekan çekti. Yani esas yapmak istediği filmleri yapamadı. Onun için bu çok büyük bir acıydı. Ama maalesef insanlara küstü, kızdığından İstanbul Film Festivali'ndeki ödülünü almaya gitmedi, reddetti. Halbuki festivallerde Akad'tan sonra ilk ödül alması gereken

yönetmendi. Ama başkaları ödül aldı, onu sonraya bıraktılar. Buna da kızdı, haklı olarak. Yani her şeye kızdı ve çekildi.

▶ Metin Erksan ölene kadar ona en yakın olan insanlardan biriydiniz. Erksan son dönemlerini nasıl geçirdi, hayata geçirmek istediği en önemli projeleri nelerdi?

Bunlardan bir tanesi Kristof Colomb'tu. Isadora Duncan'ın hayatını filmleştirmek istiyordu. Napolyon'un Saint-Helene Adası'ndaki yaşamını film yapmak istiyordu, hatta başrol için Gerald Depardieu'yu düşünüyordu. Ama bunların hiçbirini yapamadı. Yani herkes sırtını döndü ona, onun için yapamadı.

▶ Evinde inzivaya çekilse de Türk sinemasını yakından takip ettiğini biliyoruz. Erksan'ın son dönem Türk sineması hakkındaki görüşleri nelerdi, sinemamızın bugün geldiği noktayı nasıl yorumluyordu?

Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* ve Orhan Oğuz'un *Herşeye Rağmen* filmleriyle ilgili enteresan yazılar yazdı. Bayağı film izliyordu.

▶ Üç *Maymun*'la ilgili basında, Metin Erksan'ın filmi çok iyi bulduğu yönünde de haberler çıkmıştı.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını kendi sinemasına yakın buluyordu. Bir de politik tarafı da var. Bazı yönetmenleri beğendiğini söylüyordu, sonra karşı karşıya geldiğinde eleştiriyordu mesela. Öyle tarafları da vardı. Saati, zamanı belli olmuyordu.

GIOVANNI SCOGNAMILLO

“METİN’İN SİNEMASI METİN’İN TA KENDİSİDİR”

SÖYLEŞİ:

BARIŞ SAYDAM

ESRA TİCE

Türk sinemasının en parlak dönemi olan altmışlarda arka arka-ya çektiği basyapıtlarla sinemamızın kurucu yönetmenlerinden olan ve sinema perdesinin dışına taşan bir tutkuyla uzun süre film çekmesine rağmen 82’den sonra sinemayı bırakan Metin Erksan’ı, sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo’yla konuştuk.

➤ Metin Erksan sinemasını nasıl tanımlıyorsunuz?

Metin’in sineması Metin’in ta kendisidir. Çok heyecanlı, kafası zaman zaman karışık, çok biçimsel bir sinema; daha çok Metin’i anlatan bir sinema, Metin’in hayatındaki buhranları... Metin’in yapmak istediği ve kısmen yapabildiği filmler sinemaya yeni bir şey getirmek için çabalayan çalışmalardır.

➤ Onu diğer yönetmenlerden ayıran etkenler nelerdi?

Kişisel bir sinema yapmak... Biçim olarak, anlatı olarak meslektaşlarına yanaşmamak,

onlardan ayrı bir şeyler yapabilmek... Metin’in bütün filmlerinde, müzikal filmleri de dâhil, daima bir biçim arayışı ve eski şeyleri bile yeni bir dille anlatma isteği var. Aslında Metin kendi çapında ve kendi çizgisine göre yenilikçi bir yönetmendi. Kötü filmleri dâhil tabii, çünkü Metin’in filmleri arasında “kötü” diyeceğim piyasa filmleri de var. Onları mesleki nedenler yüzünden diğer yönetmenler gibi çekmek zorunda kaldı, mesleği yönetmenlikti. Teklif geldiğinde kendi çizgisine uysun ya da uymasın onları çekmek zorunda kalıyordu profesyonel olarak. Ama her birinde küçük bir ayrıntı da olsa Metin kendi damgasını



Giovanni Scognamillo

o filmlere vuruyordu. Bazen başkalarının çekmeyi düşünmediği projeler bile geliyordu. Onlardan biri *Kadın Hamlet*'tir. *Kadın Hamlet*'i en çok destekleyen Fatma Girik olmuştu. Memduh (Ün) biraz tedirgindi, bir şey çıkmaz diye. Memduh haklı çıktı tabii, ama proje olarak kabul edelim ki Metin'in haricinde başka hiçbir yönetmenin aklına böyle bir şey gelmezdi. Ama Türk sinemasında hatta dünya sinemasında da diyebiliriz ki, daha önce Hamlet'i oynayan kadın oyuncular oldu sinemada. Sessiz dönemde de oldu, ancak çağdaş sinemada böyle bir şeyi Metin düşündü ve yaptı.

Metin'in o sürrealist yaklaşımını belki de en iyi ortaya koyan televizyon için çektiği kısa filmler oldu. Orada oldukça özgün bir

şekilde, TRT'nin bütçesiyle deneysel bir sinema yapmaya kalktı ve bir kısmını da başardı. Tabii seyirci o filmleri tutmadı, anlamadı. Bazılarında anlayacak pek bir şey de yoktu zaten, daha çok biçim araştırmaları, biçim deneyleriydi. Ama tipik Metin Erksan sinemasının örnekleri sayılabilir o filmler. Piyasa filmleri de çekmek zorunda kaldı. Zeki Müren'le film çekti. Emel Sayın'la filmler çekti ama orada mesela müzikal sahnelerde soyut diyebileceğim bir hava estirmeyi de başardı. Ama Metin Erksan'ı Metin Erksan yapan önemli filmleridir.

➤ **Deneysel diyebileceğimiz biçimci filmleriyle toplumsal gerçekçi filmleri arasındaki en büyük farklılıklar nelerdi?**

O filmlerde Metin bir mesaj ulaştırmaya çalışır. Diğer piyasa diyeceğim filmlerinde projeye tümden katılmamakla birlikte, kendisinden bir şey ifade etmeye çalışıyor ama olmuyor. Çünkü Emel Sayın'la ya da Türkan Şoray'ın oynadığı *Çingene* filmiyle pek bir şey ifade edemiyorsun. Onlara biraz eğlencelik olarak bakıyorum, ama yine de her filmde Metin Erksan'ın bir izi bulunuyor.

➤ **O dönemde Halit Refiğ de toplumsal gerçekçi bir çizgide ilerliyor. Onun filmlerine göre Metin Erksan'ı nerede görüyorsunuz?**

Aslında ben Türk sinemasında toplumsal gerçekçi bir akım olduğunu kabul etmiyorum. Akım dediğiniz, tarihe dayalı bir şeydir. Türk sinemasında o dönemde toplumsal gerçekçi etiketini gören ve bazen

Metin'in bütün filmlerinde, müzikal filmleri de dâhil, daima bir biçim arayışı ve eski şeyleri bile yeni bir dille anlatma isteği var.

zorlamalı bir şekilde bu etiketi kullanan filmlerin sayısı fazla değil. O filmler de genelde seyirci tarafından pek kolay kabul edilmedi. Metin'in filmleri diğer meslektaşlarının filmlerinden çok daha değişikti.

▶ Metin Erksan altmışların ortasında *Sevmek Zamanı* filmini çekiyor. Ancak film ne seyirci ne de eleştirmenler tarafından beklenen ilgiyi görüyor.

Sevmek Zamanı gösterilecek sinema bulamadı. Yani hiçbir sinema o filmi afişe koymak istemedi. Sonunda televizyonda gösterildi, yani sinema salonunda çıkmadı o film hiçbir yerde. Metin'in özel yaşamında buhranlı bir döneme rastladı. Metin kendi son yaşadığı ilişkiyi anlatıyor o filmde, başka filmlerde anlattığı gibi.

▶ Orada sanki Kemal Tahir'in etkisi çok eğreti kalıyor.

Şimdi o suretle ilişki ve Osmanlı motifleri tezi Halit'in ortaya attığı ve ısrarla savunduğu bir tez. Kabul edersin etmezsin çünkü Halit'le Metin bazen çok iyi anlaşıyorlardı. O dönemlerde Halit, Metin'in filmlerini savunuyordu. Metin de Halit'in filmlerini savunuyordu. Ayrıldıklarında felce uğruyordu ilişkileri.

▶ Metin Erksan'ın yetmişlerin sonundan itibaren bir daha film üretmemesini hangi nedenlere bağlıyorsunuz?

Metin şartları zorluyordu. Seksenli yıllarda Türker (İnanoğlu), *Acı Hayat*'in yeniden çevrimini yapmak istedi. Metin'le ben konuştum. Senaryonun telif hakkı olarak beş milyon istemişti ki, az para değildi o yıllarda, bayağı bir servetti. Yıl 1981-82. Metin yapma etme dedim, hayır ağabey değeri odur diyordu. Tabii olmadı. Talepleri biraz fazla şaşırtıcı idi. TRT'yle ilişkileri de pek parlak gitmedi. Çünkü TRT'ye *Barbaros*'tan sonra teklif ettiği projeler milyarlık projelerdi, TRT'de yanaşmadı. Gitgide Metin kendini büyütmeyle meşgul olduğundan piyasadan çekilmek zorunda kaldı. Daha doğrusu piyasadan gelen teklifleri kabul etmemeye başladı. Çok projesi vardı ama o projeleri gerçekleştirmek için TRT bile bütçe açısından yeterli değildi ve fildişi kulesine çekildi.

▶ Yaşadığı sansür engelleri ve filmlerinin yeterince anlaşılamiyor olması da çekilmesinin nedenlerinden olabilir mi?

Sansür daima bir engel oldu ama sadece Metin'in projeleri için değil. Belki de Metin aslında tükenmişti. Oluyor yani bütün sanatçılarda an gelir anlatacak pek bir şey bulamıyorsun, yani daha önce çok şey anlattıysan malzeme kalmıyor içinde. Bir de egosu çok baskın geldi. Yani ben ben ben havasına girdi. Yeşilçam bunu yemedi.

3th MALATYA

ULUSLARARASI INTERNATIONAL FİLM FESTİVALİ FILM FESTIVAL

9-15 Kasım 2012 9th-15th Nov 2012

www.malatyafilmfest.org.tr



MUFF



MIFF



MURAT ŞENTÜRK

“TARİHİ DİZİLERDEN ÖĞRENMEYE ÇALIŞIYORUZ”

SÖYLEŞİ:
BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK

12 Eylül, 28 Őubat, Kürt meselesi gibi mevzular son on senedir konuşulabilir, üzerine daha rahat film yapılabilir bir alan haline geldi ve her biri gerek sinema gerekse televizyon tarihinde seyircide derin izler bıraktı.

Yaşanılanlarla hesaplaşmaya çalışıldı. Söylenemeyen birçok şey sinema ve dizilerle dile geldi. Kimileri tarih olan bu anları çok yakından yasarken, birçoğumuz televizyon ve gazetelerden sahit olduk. Türkiye’de yaşanan hadiselerin yazımı, toplumsal belleğeye aktarımı konusundaki sıkıntılar, tek tip bir tarih algısı, eğitimsizlik ve medyanın yaşananları insanlara aktarım sekli geçmişi hep kurgulanılabilir bir alan haline getirmiştir. Bahsettiğimiz sıkıntıların sinema sahasındaki izdüşümlerini konuşacağımız bu yazı dizisinde, aynı zamanda yakın geçmişi ve ayrı bir kategori olarak tarihi film-dizilerin gündemdeki yerini, neyi işaret ettiklerine dair satır arası konuşmaları bulacaksınız.

İlk konuğumuz, Yrd. Doç. Dr. Murat Şentürk. Şentürk, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde tamamladığı “Kentsel Müdahaleler açısından İstanbul” başlıklı teziyle doktor oldu. Halen Kırklareli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmalarını yürütmektedir.

➤ Yakın dönemde Türkiye'nin siyasi geçmişini konu alan filmler ve diziler yapıldı, büyük de ilgi gördü. Türkiye'nin geçmişiy-le yüz yüze geldiği bu dönemde filmler, özellikle de diziler ne kadar nostaljinin ve hesaplaşmanın ötesine geçebilmekte? Bu soru çerçevesinde, son dönemde de *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* dizisiyle devam eden furyada meseleler ve karakterler nasıl ele alınmaktadır?

Dizide 60'ların sonu 70'lerin başı, 12 Mart öncesi dönem anlatılıyor. Oradaki Ahmet karakteri üzerinden İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğrencilerinin sağ-sol çatışması tasvirinde sol ülkesine sahip çıkan, emperyalist güçlere karşı mücadele eden, anti-emperyalist olmasının yanı sıra ötekiler, yani sağcılar da ülkeyi birtakım güçlere açan bir profil çiziyor. Öteki taraftan gündelik hayat içerisinde de, Ahmet daha güçlü bir karakter, devrimci olmasının yanında daha dürüst, daha az hesapçı, arkadan iş çevirmeyen bir karakter. Ötekiler ise diğerlerini sürekli pusuya düşürerek sıkıştırıp vuran, hain tipler. Solcu, devrimci karakterini yüceltip, sağ kesimi alçaltan, yeren, memleketi satan, aşağılık adamlar gibi tasvir etme durumu var.

➤ **Bu durumun nedeni nedir?**

12 Eylül darbesinden sonra Türkiye'deki düşünce dünyasına sol düşünce çok daha hâkim oldu. Her ne kadar toplumsal hareket anlamında olmasa da, entelektüel dünya açısından baktığımızda, sanat, kültür,



Fotoğraf: Büşra Gülcan Şimşek

Sinemada daha özgür olunması gerektiği kanaatini taşıyorum. Tarihi çarpıtmak olacaktır, birileri de bunu düzeltmek durumunda kalacaktır. Tarih dediğimiz şeyin de aynı zamanda çok kesin sınırları yok.

yayıncılık, akademi, özellikle 80'lerin ortalarına kadar bir bocalama olsa da 80'lerin sonundan itibaren böyle bir durumdan söz edilebilir. Sinema dünyasında da, mesela iletişim dünyasında da, reklâm dünyası da bu insanlardan oluşuyor. Televizyon dünyası için de geçerli aynı durum. Bahsettiğimiz bu yönetmenler, senaristlerin önemli bir kısmı aynı zamanda o gelenek

içerisinden gelen kişiler. Haliyle o dönemde yaşanmış birtakım şeyler olduğu için, bunu mesela *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*'de daha içerisine yerleştirilmiş bir şekilde seyrediyorsunuz. Mesela *Babam ve Oğlum* tamamen bu hikâye üzerinden gerçekleşiyor. Ben bunu şuna bağlıyorum, dediğim gibi 80 sonrasındaki tüm o entelektüel sanat ve kültür dünyasına baktığımızda hepsi değil de önemli bir kısmı sol düşünce geleneğinin içerisinden çıkmıştır. Onlar güçlendikçe, bu güçlenmeyi de olumsuz anlamda söylemiyorum, insanlar belgesel ya da sinemada daha fazla ortaya çıkıyor tabii.

➤ Peki, yaşananların mağduriyet dili üzerinden yansıtılmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bunu kendini halka anlatma çabası olarak mı görüyorsunuz? Mesela film ve dizilerde karakterler oluşturulurken genelde aynı örneklerle karşılaşılıyor. Devrimci karakter süper kahraman gibi, karşıt görüşteki karakterler kötü, hain, sevimsiz. Bu sıkıntılı bir durum değil mi?

Ahmet'in karşısındaki karakteri daha sonra hasta annesine bakan bir adam yaptılar, biraz daha farklılaştırdılar. O profili düşündüğünüzde mesela bir devrimci profili nasıl gerçekleşiyor? Bu hareket, karakter filmler içerisinde nasıl sorunsallaştırılıyor? Mesela *Babam ve Oğlum* bana daha insani gelmişti açıkçası. Meselenin siyasal boyuttan ziyade seyirci olarak toplumsal bir meseleyi didikliyor gibi gelmişti. Dediğim gibi biraz daha bütünsel bir şey koymak lazım ortaya sinema dili açısından.



Babam ve Oğlum, 2005

➤ Bu çerçevede mesela Çağan Irmak'ın yaptığı işlerde insani taraf çok yoğun işleniyor. Yani kötü bir karakteri dahi anlamaya ve hatta anlayışla karşılamaya sebep olabilecek kadar başarılı. Bu durum manipülatif bir yapıya evriliyor mu?

Öyle Bir Geçer Zaman Ki'de bu gözle bakan insan yoktur bence. Çok merkezi olmasa da "dizi" ya da "film" içinde çok parçalı bir şekilde yer alsada aslında onlar zihninizde belirli bir şey inşa eder. 70-80'li yıllarda devletin sol düşüncedeki insanları ezdiği vs. gerçektir ve de unutulmaması gereken şeylerdir. Bu gelenekten gelen insanlar böyle bir dil kuruyorlar ve seyirci ile ilişkiye bu şekilde geçmek istiyorlar. Ama bir tarafıyla sürecin mağduru olarak ön plâna çıkarılan kesimler aslında sürekli onlar oluyor. Ben burada sağın ya da farklı grupların ne kadar etkilendiğinin-

den bahsetmeyeceğim. Ancak yaşadığımız bu sürece daha bütünsel ve kapsayıcı bir biçimde bakmanın herkes için daha anlamlı olduğunu düşünüyorum.

▶ Peki, bu şekilde olması doğal bir süreç mi?

Sinema, dizi yaparken, senarist ya da yönetmen çok doğrudan plânlamayabilir. Ama en azından kendisine ait hissettiği yerler vardır. Bu da çok doğal bir şey bana kalırsa. Dolayısıyla bir kurgu yapar. En azından objektif olmak durumunda değildir her şeyden öte. Bu anlamda birini daha ön plâna çıkarabilir. Tamamen tercih, duyarlılık, bakış meselesi. Sadece o okumayı yapabilmek gerekiyor. Ama o okumayı yapamıyoruz maalesef.

Sinemacılar bunu yaparken bence özgür olmalılar. Burada sol düşünce geleneğini ön plâna çıkartabilirler fakat toplumsal, tarihsel bir süreçse ki konuştuğumuz meseleler onunla alakalı o zaman orada ortaya koyduğunuz dili biraz daha kapsayıcı koşullara yakın bir hale getirmeniz gerekir. Yoksa öteki türlü Türkiye'nin 60-70'li yıllarda yaşadığı süreci aktarırken insanları manipüle edebilirsiniz. Bu manipüle meselesi önemli. Burada senaristin ya da yönetmenin doğrudan, plânlı bir manipülasyonundan bahsetmiyorum. Toplumumuzda şöyle bir durum söz konusudur. Biz çok çabucak özdeşlik kuruyoruz oradaki insanlarla. Yani, mesela bir Amerikalı gibi ya da belki onlarda da öyledir ama, bir Avrupalı gibi

değil, çok daha rahat, çok daha hızlıca özdeşlik kurduğumuz için o meseleleri çok daha rahat içselleştirip kabullenebiliyoruz, ya da öyle olduğunu düşünmeye onun üzerinden hareket etmeye başlıyoruz. Bu en son gündeme gelen şeylerde, *Muhteşem Yüzyıl* gibi birtakım "tarihi dizilerin", tarihsel olayları farklı kurgularla anlatmaya çalışan dizilerin, tartışmasında da aslında o var. Çok rahatlıkla tarihi oradan okuma işlemine geçiliyor, buraya geçtikten sonra tabii böyle bir şey varsa kurgusunda bunun üzerinde bence biraz daha ciddi bir şekilde durmak gerekir. Öteki türlü olduğu zaman farklı manipülasyonlar söz konusu olabilecektir. Örneğin *Muhteşem Yüzyıl*'sa, oturup onu sadece bütün bir saray entrikası olarak tahayyül edebiliriz, böyle bir şey var mıdır? Evet vardır. Bütünüyle öyle kurgulamak sıkıntılı, tarihsel meselelerin ele alınmasındaki en önemli sorunlardan biri bu. Yani o tarihsel okumayı nereden yapacağız sorusu. Bu çok farklı açılardan yapılabilir. Örneğin bir kişinin ait olduğu yere de bağlı birazcık, en temel sorulardan biri bu olmalı. Sinemacılar buna ne cevap veriyor bilmiyorum. Bildiğim kadarıyla şöyle bir şey de vardır roman, film, senaryo arasında tam bir bütünlük vardır belki ama kurguda ama diyaloglarda, olayın hikâyeleştirilmesinde, görselleştirilmesindeki farklılıklarla bambaşka bir şey çıkar ortaya. Acaba tarihi de böyle mi kabul edeceğiz? Tam burada, bu bir sinema mı, belgesel sinema mı, galiba şöyle bir ayırım var eğer bu sinemaysa ba-



Toplum tarihi yapımları izlediğinde tarihsel bilginin az olması, merak olması, çok rahat özdeşlik kurması gibi nedenlerden dolayı onu bir belgeselmiş gibi kabul edip hareket ediyor ya da doğru bir tarih okumasıymış gibi kabul ediliyor.

şında yazar ya “Bu hikâye gerçek bir olaydan esinlenerek yapılmıştır.” diye, sonuç itibarıyla bir kurgudur. Öyleyse sinemada ben daha özgür olunması gerektiği kanaatini taşıyorum. Tarihi çarpıtmak olacaktır, birileri de bunu düzeltmek durumunda kalacaktır. Tarih dediğimiz şeyinde aynı zamanda çok kesin sınırları yok. Burada tartışmaları konular var.

➤ **Aslında bir bakıma da tarih yazımının da objektif olmadığını söyleyebiliriz.**

Burada sonuçta bir tarih okuması yapıyorsunuz, yeniden bir tarih yazıyorsunuz. Her ne kadar tarihçilerle de çalışsanız yeniden yazımdır. Eğer sinemaysa bu bence, mesele bir aşk hikâyesini yedireceksin tarihsel vakanın içerisine. Belgesel sinema ve sinema arasında ayırım yapmak gerekir. Diğer taraftan farklı kültürel bir özelliğimiz var, çok çabucak buraya adapte olup dizideki, sinemadaki karakterlerle yakınlık kurma, onları sahiplenme, onları yüceltme, onları yerme vb. işleri gündelik hayatımıza çok çabuk taşıyoruz. Bu en önemli hususlardan biri. Bu tarihsel sinema meselesine, içinde “tarihin” olduğu sinema meselesine bütünsel bakmak gerekiyor. Sadece filmle ilgili son zamanlarda yapılan diziler de geçmişe odaklanıyor. *Mor Menekşe*, *Kurt Kanunu* bunlardan birkaçı. Çok fazla tarihsel dizi çekilmeye başlandı Türkiye’de.

➤ **Bunun sebebi ne sizce?**

Bunun çeşitli nedenleri var..

➤ **Dizi sektöründe bu *Kurtlar Vadisi*’yle başladı galiba...**

Kurtlar Vadisi bunu biraz yukarı çekti ama *Deli Yürek*’le başlayan dizi süreci vardı fakat birkaç dizi üzerinden sevildi. Bizde, sinema sektörü çok gelişti, sinemacılar açısından baktığımızda, yönetmen ya da teknoloji sorunumuz yok. Bizde hikâye ya da senaryo sıkıntısı çok fazla oluştu. Gerçi

son dört-beş yıldır daha iyi olduğumuzu düşünüyorum ama bununla birlikte daha özgün hikâyelerin olduğunu, geçmişte böyle şeyler yaşandığını keşfettik. İkincisi özellikle toplumun geçmişle irtibat kurma çabası da var. Birçok bilinmeyen tarafları var bu dönemlerin. Üçüncüsü geçmiş dönemde insanların kendi yaşadıklarını, özellikle orta yaş için söyleyebileceğimiz 60-70’li yılların dizilerle sinema filmleriyle ilgili olarak, kendi yaşadıkları dönemin koşullarına yeniden dönebilme beklentisi, giyim kuşam alışkanlıkları, yaşam tarzı gibi biraz “nostaljik şeyler” de var. Ama özellikle Osmanlı tarihi ya da Cumhuriyet’in ilk dönemleriyle ilgili biraz daha bilmek, ilişki kurmak gerektiğini düşünüyorum. Her ne kadar toplumumuzda tarih dersi ilköğretim, lise ya da farklı bölümlerde çok sevilen bir ders olmasına rağmen belki üniversite düzeyinde olanlarda bile bir tarih algımız yoktur. Nasıl bir tarihsel süreçten geçtiğimizi anlama çabasının da etkili olduğunu düşünüyorum. Bunu sayıları hızla artan tarih dergilerinde ve televizyon programlarında da görmek mümkün.

➤ Yurt dışından bir etkilenmeden söz edebilir miyiz?

Batıda da, gerçi her dönemde öyle bir şey vardı, benim görebildiğim kadarıyla özellikle dizi düzeyinde çok fazla tarihi diziler yapılmaya başlandı. Bizimkiler orada yapılanların önemli bir kısmından etkilendiler. Özellikle *Tudors*, *Game of Thrones* gibi dizilerden belli ölçülerle etkilendik. Çünkü si-

nematografik olarak da ilerleme sağlandığı için, bu tarz dizilerin teknoloji anlamında çekilebilirliğini gördük. Bunların ilgi çekip izleniyor olması bütün o gelişmelerin paralelinde ortaya çıkan süreç oldu. Sinemacılar filmleri yaparken evet burada bir yaşanmışlık var bunun üzerinden hareket ediyoruz biraz da kurgu yapıyoruz diyorlar. Bence de doğrudur ama bana kalırsa izleyicinin okuma biçimi daha farklı oluyor bunu bence kaçırıyorlar, kaçırılan nokta burasıdır. Toplum bu tarz yapımları izlediğinde bahsettiğim eksikliklerden dolayı, tarihsel bilginin az olması, merak olması, çok rahat özdeşlik kurulması gibi nedenlerden dolayı onu bir belgeselmiş gibi kabul edip hareket ediyor ya da doğru bir tarih okumasıymış gibi kabul ediyor, bunu dillendirmese de içselleştirerek yaşamına devam ediyor. İster ideolojik-dini ister tarihi olsun bütün bunlar geçmişte yaşanmış olayların yeniden kurgulanması olarak karşımıza çıkıyor. Ama sinema diline aktarılırken bunları belgesel olarak mı izlemek gerekiyor, film olarak mı değerlendirmek gerekiyor? Sinema daha çok kurgusal bir alan, dolayısıyla daha özgür bir alan. Belgeselse çok kurmaca olmayan, doğrudan veriler üzerinden yapılan bir tür.

➤ Böyle bir ayrımı çok yapamayız sanki belgesel de kurgusal tarafıyla manipüle edebilecek bir tarafı olabilir.

Kanuni Sultan Süleyman diye belgesel yapılsa bu kadar izlenmezdi, 1453 belgeseli olsa bu kadar izlenmezdi emin ol.

➤ Tarihsel sinemada objektif olmaktan yanasınız; halka yönelik, merakı giderici nitelikte daha bilgi donanımlı bir şey mi koymak lazım ortaya?

Aslında doğrudan bir objektif olma durumunda bahsetmiyorum. Tarihsel sinemanın toplumsal ve tarihsel süreçleri daha kapsayıcı bir biçimde ele alması gerektiğini ama bunu yaparken de sinemanın özgür bir alan olduğunu, bunun unutulmaması gerektiğini söylüyorum. Sinemacıların o tarihsel gerçeğin bütünlüğünü bozmayacak ve zedelemeyecek düzeyde özgür davranması gerektiğini düşünüyorum. Nasıl söyleyeyim bir savaş varsa savaşın nedenlerini “araştırmaya” dayalı verebilir ama savaş sırasında, savaşa giderken ki birtakım olaylar daha kurgusal olabilir. Sinemanın bir hikâye anlatması gerekir. Dolayısıyla sinemacının hikâyesini anlatmasına izin vermeliyiz. Yoksa öteki türlü belgesel oluyor. Bu da sinemanın sanat yönüyle ilgili bir durum.

➤ Eskiden daha toplumcu söylemi olan farklı hikâyeler varken şimdi daha bireysel hikâyeler var. Şimdikiler mi yoksa eskiler mi daha samimi?

Samimiyet derecesini bilmiyorum, samimiyet gibi değil de daha bütüncül taleplerden, daha küçük alanlardaki taleplere daha bireysel, daha küçük düzeyde birtakım hareketlenmelere dönüşüyor, dolayısıyla o daha bütüncül yapıdan geri düşme yaşıyor. Bahsettiğimiz kırılma ile ilgili genel

bir şey söyleyeceğim. Sanat, siyasetten çok bağımsız olmuyor. Türkiye’de de böyle dünyada da böyle... Sonuçta farklı arayışlar devreye giriyor. Yeni yöntemler peşine düşüyor insanlar, 80’lerdeki idealler bütün olarak sistemi değiştirmeyi, dönüştürmeyi amaçlarken sonradan farklılaşmalar yaşıyor. Ben en önemli kırılmayı evvela orada görüyorum. Sonra insanların bireysel hayatlarının da değiştiğini düşünüyorum. Bir de şöyle bir şey var onu da söylemek lazım; hakikaten büyük acılar yaşandı. Bunu görüyoruz anlatılanlardan, 12 Eylül birçok insanı ezen, ülkesini terk etmesine sebep olan, Türkiye’nin tarihindeki en önemli siyasal ve toplumsal bir darbedir. Ama hep biraz da bu dil üzerinden kendini kurma ve kendini bir anlamda daha duygusal bir yere çekme durumu gerçekleşiyor. Bu durum sol düşünce açısından sıkıntılı, sürekli oraya atıfta bulunma, devamlı ezildik vs. Bunlar önemli şeyler ama daha farklı şeyleri denemeleri gerekiyor gibi geliyor bana. Gerek roman gerek hikâyede, sinemada olsun daha bütüncül bir manzara vermesi gerekiyor. 80 Darbesi öncesindeki süreçleri de aktarması gerekiyor. Bu bağlamda sol düşünce geleneğinin Kemalizm ve askerle kurduğu ilişkiyi sorgulayan, daha eleştirel olan yapımlara da ihtiyaç olduğu aşikâr. Özeleştirici sol düşünce içerisinde daha radikal bir şekilde yapılmış olsaydı, belki biz daha rahat okuyabilirdik sinema üzerinden yaşanan süreci. 70’lerde ya da 60’larda sol düşüncenin devletle, Kemalizm’le girdiği ilişki ya da kendi aralarındaki ilişkileri ele

alan çalışmalar yok. Bütün meseleler yanıtıldı mı sinemaya diyeceksin, çok önemli mi? Bence çok önemli. Şimdi mesela 1 Mayıs çok tartışılıyor, onunla ilgili bir şey yapılabilir belki.

➤ **Son dönem sol temalı izlediğiniz filmlerden konuşsak, mesela farklı bir yaklaşım olarak *Beynelmilel*?**

Olayın trajikomik tarafını gösterme sözü konusu orada, fakat bir süre sonra sinema dilini kaybediyor, ben öyle düşünüyorum. Film ilk yarısından sonra biraz mesaj diline geçiyor. Ben böyle filmlerin, *Kurtlar Vadisi Filistin* gibi, bu tarz toplumsal siyasal filmlerin doğrudan mesaj verme kaygısı içerisinde olmalarını da çok yadırgıyorum. Kendinizi hikâyenin içinde hissetmeniz gerekiyor. Daha sinema diliyle buluşmak lazım yani mesela *Beynelmilel*'i beğenmedim ama son dönemde izlediğim en iyi filmlerden olduğu için sık sık ona atıfta bulunuyorum *Babam ve Oğlum* bence öyledir. Doğrudan olmayan şekilde, bir hikâye var ama siz ondan bir şey çıkarıyorsunuz. İnsanların üzerinden nasıl bir şey geçtiğini görüyorsunuz. *Beynelmilel*'de halay çektikleri sahne bile yeterli bence. Mesela mesaj verme kaygısından kurtulsaydı çok daha iyi bir film olabilirdi *Beynelmilel*. Benim daha demin de söylemek istediğim oydu aslında biri arkadan sesle konuşmasını, filmde böyle bir şey olmasına gerek yok, bütün o hikâyeye girdiğiniz zaman zaten siz almanız gereken şeyi alıyorsunuz.

Sinema sektörü çok gelişti, sinemacılar açısından baktığımızda, yönetmen ya da teknoloji sorunumuz yok. Bizde hikâye ya da senaryo sıkıntısı çok fazla oluştu.

➤ ***Yol* filmi üzerine bir şeyler söylemek isterseniz...**

Yol filmi üzerine hiçbir şey okumadım. Bir gece vakti izledim filmi ve uzun bir süre kendime geledim. Şunu gördüm hani "Ne çok acı var." diye başlar ya Cahit Zarifoğlu *Yaşamak*'ta. Filmin bütün parçalarının aslında ne kadar acıyla dolu olduğunu gördüm.

➤ **Arkadan konuşan bir ses var mı sizce orada demin bahsettiğiniz gibi...**

Bence yoktu, orada arkadan konuşan bir ses yoktu, insan vardı. Kendinizi orada her bir adamın yerine koyabiliyor, onu yaşatabiliyorsunuz iliklerinize kadar. Bu çok acı verici bir şey, ama insani... Sinema insani olana dokundukça var ediyor kendini.

➤ **Katıldığınız için teşekkür ederim, son olarak eklemek istediğiniz bir husus var mı?**

Ben teşekkür ederim. Son olarak bir noktaya işaret etmek istiyorum. Dizilere, sinemaya "uzak" kalmış biri olarak, "uzak"tan gördüklerimi, anladıklarımı söyledim. Okuyucunun bunu dikkate almasını dilerim.

BLACK MIRROR

CHARLIE PARMAĞIMIZI

YİNE ISIRDI!

AHMET TERZİOĞLU

1984'ün üzerinden 28, 2001'in üzerinden ise tam 11 yıl geçti. Arabalar uçmuyor, Mars'a her istediğimizde toplu taşıma ile gidemiyoruz ya da Cormac McCarthy'nin *The Road*'undan henüz daha çok uzakmışız gibi hissediyoruz. Daha var. Telâşa mahal yok. Her şey bir biçimde toparlanacakmış gibi hissediyoruz. Kendimizi bu sözlerle avutuyoruz. Gelecek korkusuyla yaşarken yanı başımızda cereyan etmekte olan cehennemden görmezden geliyoruz.

Görmezden gelmek en azından bir seçim. Oysa ki biz, seçimlerin olmadığı bir geleceğe ilerliyoruz. Her şeyin tüketildiği, hiç kimsenin birbirinden farkı kalmadığı, her zaman dilediğimiz kişi hakkındaki özel bir bilgiye ulaşabildiğimiz zamanlara doğru ilerliyoruz. Arabalar uçmasa da korkunç

bir trafik sıkışıklığının ortasında farklı bir cehennemden yaşıyoruz.

Charlie Brooker'ın yaratıcılığını ve bas yazarlığını üstlendiği *Black Mirror* (*Kara Ayna*), işte tam da böyle bir geleceği anlatıyor. Birbiriyle bağlantılı olmayan 3 bölümden oluşan mini dizi, geleceğin 3 farklı çehresini bize sunuyor. Aslında *Black Mirror*, Charlie Brooker'ın uğraşmayı sevdiği konvansiyonları kullanarak gelecek üzerine düşündüğü, geleceğin 3 farklı çehresi hakkında 3 farklı perspektiften kehanette bulunduğu bir seri.

N'aptın Sen Charlie?

Bundan tam 5 yıl önce Howard Davies-Carr, 3 yaşındaki Harry Davies-Carr ile 1 yaşındaki Charlie Davies-Carr'ın bir videosunu Youtube'a yükledi. Oğullarının tatlı bir anına odaklanan videoyu bir sosyal paylaşım sitesine yüklerken babalarının



akıllarında ne vardı bilinmez ama iki minik afacanın 56 saniyelik videoları bugün itibarıyla tam olarak 478.000.764 kez izlendi. Ana videonun ulaştığı bu sayıya videonun farklı kopyaları, mix'leri ve yeni yorumlarının izlenme oranlarını da eklediğimizde, Youtube tarihinin en fazla izlenen ve *Time*'in seçtiği tarihin en iyi 50 viral videosundan biriyle karşılaşıyoruz... Yani *Charlie Bite My Finger-Again!* ile.¹

İzlemeyenler için özet geçelim: Bu videoda büyük kardeş Harry, yaramazca duygularla yeni diş çıkarmaya başlayan kardeşi Charlie'nin ağzına parmağını sokuyor ve Charlie hiçbir acıma duygusu sergilemeden kardeşinin parmağını ısırıyor! Evet, yaklaşık 480 milyon insan tarafından izlenen ve geleneksel medya ile sosyal med-

¹ İzlememiş olanlar için: www.youtube.com/watch?v=_OBlgSz8sSM

Black Mirror, Charlie Brooker'ın uğraşmayı sevdiği konvansiyonları kullanarak gelecek üzerine düşündüğü, geleceğin 3 farklı çehresi hakkında 3 farklı perspektiften kehanette bulunduğu bir seri.

yada üzerine yıllardır konuşulan videoda tam olarak bunlar oluyor. Tamam, çocuklar şirin. Videoda olmakta olan şeyler sempatik, kabul. Ama gişe rekorları kıran bazı filmlerden bile fazla izlenen bu videonun sırrı tam olarak ne?

İşte bu soruya Charlie Brooker yeni medya çağında farklı bir gözle bakıyor. İçinde bulunulan dönemi alışıldık reflekslerle eleştirmek yerine onu anlamaya, onun kendine has yeni iletişim biçimleri üzerine kafa yormaya çalışıyor. Yeniliğin kötülük-

lerini arka arkaya sıradan bir biçimde sıralamak yerine, onları alıyor, bir bağlam içerisinde ve en önemlisi kendi zamanına uygun olarak eleştiriyor. Gösteri Toplumu'nu kavram fetişistlerine göz kırparak anlıyor, yorumluyor ve bu kavrama zenginlik kazandırıyor. Üstelik tüm bunları zihnimize kocaman bir ısırık atarak yapıyor.

3 Ayrı Dünya

Daha önce yer aldığı projelerde televizyonun yarattığı evreni enine boyuna başarıyla ele alan Charlie Brooker'ın keskin bir kalemi var. Alacakaranlık Kuşağı ve Beklenmedik Hikâyeler'in bir hibridi olarak yorumlanan *Black Mirror*, aslında pek de bu tip klişe formüllerle değerlendirilebilecek bir yapım değil.

İçinde çalıştığı "ortamı" çok iyi anlamış ve bu "ortamı" alışıldık biçimde anlatma niyeti olmayan Charlie Brooker, *How TV Ruined Your Life*, *Screenwipe*, *Gameswipe* ve *Dead Set* gibi akla hayale gelmeyecek kadar radikal yapımların yaratıcısı olarak dikkat çekiyor. "İngiliz Televizyonlarının Dahi Çocuğu", "uzunluklarının tadında miktarıyla" dikkat çeken yapımlarıyla iletişim çağının araçlarının yaşamımızı nasıl etkilediğini, iletişim kurma biçimlerimizin nasıl evrimleştiğini inceleyen bir antropolog gibi çalışıyor. *Black Mirror* da kendi kaleminden çıkan her metinde olduğu gibi bu tutumun bir ürünü.

Black Mirror ortalama 45 dakikalık 3 film-den oluşan ve zamansal, mekânsal ya da

karakter bakımından birbiriyle hiçbir kesişme barındırmayan bir mini seri. "The National Anthem", "15 Million Merits" ve "The Entire History of You" ismini taşıyan bölümler, bireyden genele, genelden bireye ileri geri ilerleyen bir anlatım yapısıyla küresel olarak yaşadığımız iletişim bombardımanı ve değişimi ele alıyor.

Bana göre "The National Anthem" ismini taşıyan serinin ilk ve en radikal bölümü, bir terörist eylemin taşıyabileceği sanatsal değeri sorguluyor. Üstelik bu değerlendirmeyi, böylesi bir eylemin toplumun genel davranış yapısı ve seçimleri üzerinde nasıl bir etki yaratabileceğini, pek çok çağdaş sanat eserinin yapamadığı kadar derinlikli ve kendinden emin biçimde değerlendiriyor. "Enformasyon bombardımanı" tam olarak nereye zarar verdiğini saptamayı deniyor. Kahramanların nasıl yaratıldığını ve yaşatıldığını görmemizi sağlıyor. Karton bir dekor önünde cereyan eden şeylerin sahteliğine dikkat çekiyor.

Serinin ikinci bölümü ise "Toplumsal yaşamı bir reality show programı şekillendirse ne olur?" sorusuna yanıt arıyor. Gösteri Toplumu kavramını bir kavram olarak kağıt üzerinde savrukça kullanmaktan kaçınan bu bölüm, her akşam prime time'da karşımıza çıkan korkunç gerçeğin istenirse hangi boyuta taşınabileceğini sakın bir dille anlatıyor. Charlie Brooker'ın Koonie Huuq ile birlikte kaleme aldıkları bölüm, ülkemizde "Yetenek Sizensiz Türkiye" ismiyle ithal edilen bir formatın bir yaşam biçimi haline

geldiğinde olabilecekler üzerine güzel bir düşünsel eskiz.

The *Black Mirror*'ın 3. ve son bölümü ise "The Entire History of You" ismini taşıyor. Sosyalleşme süreci Mirc'den ICQ'ya, oradan da MSN ve Facebook'a uzanan dünyanın çocuklarının buldukları mekânı Foursquare'de check-in olarak, yedikleri yemeğin boş tabağının fotoğrafını tatlı bir renk oyunu taşıyan filtreyle çekip Instagram'da paylaşarak, iç dünyalarına ait görselleri bir blog açarak anlattıkları şimdiki zamanı biraz daha ileriye taşıyor. Facebook'ta yaşamını "timeline"a aktarak hem teşhir hem de kayıt altında tutmanın kaotik bir örneğini sergileyen yeni medya müptelası bireylerin, kendi kendilerine kalamama serüvenlerini bilim kurgunun tüm olanaklarını kullanarak, teknolojik değil, sosyolojik olarak güçlü bir bilim kurgu örneği ortaya koyuyor.

"Tüm yaşamınızı dilediğiniz anda arşivinizin tozlu raflarından çıkarıp yeniden gözden geçirme imkanına sahip olsanız, ne olurdu?" İşte bu sorunun yanıtı "The Entire History of You" ile *Black Mirror*'da yanıtlanıyor.²

2 Yakın zamanda gerçekleştirilen bir dijital pazarlama projesi olan "Museum of Me", hoş görüllüğü ve güçlü içgörüsüne rağmen "The Entire History of You"nun çizdiği karanlık gelecek portresinin hoş bir sinyali gibidir. Birçok ödüle değer görülen proje, kullanıcıların Facebook verilerinden yola çıkarak kişiselleştirilmiş bir video hazırlar. Kullanıcıların fotoğraflarını, beğendikleri şeyleri, okudukları ve yazdıkları... kısacası paylaştıkları her şeyi tasnif eder ve bireysel bir

Şeffaflığın Kötülüğü

Şeffaflığın nasıl kötüye kullanılabileceğini, aslında kimi zaman "unutmanın" ya da "yetersiz bilginin" toplumsal yaşam için ne kadar büyük bir önem teşkil ettiğini, sorunlar yaşayan evli bir çift üzerinden anlatan "The Entire History of You", kara aynayı hepimize yönelterek seriye noktayı koyuyor. Şeffaflığın bireysel ve toplumsal olarak kötülüğünü sosyal medya, reality show'lar ve günümüzde henüz birer truva atı olarak kötüye kullanılacakları farkı alanlar arayan pek çok şey üzerinden inceleyen *Black Mirror*, aslında bugüne bakarak çizilmiş bir gelecek portreleri serisi.

Bilim kurgunun, özellikle de daha önce belirttiğim gibi teknolojik değil, sosyolojik bir bilim kurgunun pek çok kurmaca eserin ulaşamayacağı derinlikte sonuçlara ulaşabileceğini bize gösteren *Black Mirror* ve onun müstehzi yaratıcısı hakkında söylenebilecek tek olumsuz şey, 12 Temmuz 2013 tarihi itibarıyla serinin yeni bir paketle izleyiciler karşısına çok yakında geliyor olacağı. Arkası yarının sabun köpüğü ticari değeri, muhtemelen DVD satışlarının patlaması sonrasında Charlie Brooker'ın da aklını karıştırmış gibi duruyor.³

müze oluşturur. Projeye şu adresten ulaşabilirsiniz: www.intel.com/museumofme/r/index.htm

3 Konu hakkında detaylı bilgi için BBC'nin resmi açıklamasına buradan: www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-18812440, Charlie Brooker'ın müjdeli haberi duyurduğu Tweet'ine ise şuradan ulaşabilirsiniz: <https://twitter.com/charltonbrooker/status/223353293311721472>

İNTERNETİN YAYGINLAŞMASI, SİNEMA BLOGLARI VE SİNEMA ELEŞTİRİSİ

BARIŞ SAYDAM

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de internetin hız kazanması, filmlere ulaşılabilirliğin kolaylaşması ve başta sinema olmak üzere görselliğe dayalı kitle iletişim araçlarının popüler kültür içindeki etkinliğinin artması sinema eleştirisi bağlamında da pek çok değişimi beraberinde getirdi. Özellikle küreselleşme öncesi süreçte filmlere ulaşım daha zor olduğundan, okurla yazar arasında kurulan ilişki de farklılık gösterir. Yazarların okurları bilgilendirmeye ve filmlere yönlendirmeye yönelik yazıları, kitle iletişimin sınırları genişledikçe daha da çeşitlenmeye başlar. Ana akım medyada sıklıkla yer alan Klâsik Film Eleştirisi’nin yanında farklı yaklaşımlar ortaya çıkar ve eleştiride de çeşitlilik görü-

lür. Farklı yaklaşımların eleştiriye getirdiği zenginlik ve derinlik, son yıllarda ise tersine doğru bir seyir izlemekte.

Günümüzde, eleştirel yaklaşımlar arasındaki çeşitlilik daha çok bir kakofoniye dönüşmüş durumda. Bir yandan küreselleşmenin temel paradigmalarından olan ürün bolluğu ve çeşitliliğine rağmen kalitenin düşmesi ve ürünlerdeki sıradanlık, diğer yandan da kapitalizmin hegemonyasındaki tüketim kültürü belirleyici faktörler olmakta. Geçmişte, insanlar filmlere sınırlı erişim imkânına sahipken, günümüzde ise sınırsızlık söz konusu. Fakat bu sınırsızlığın da beraberinde derinlikten çok yüzeyselliğe, kriterden çok keyfiliğe, kaliteden

çok sıradanlığa yol açtığını görüyoruz. Bu hızlı dönüşümü ve günümüzde sinema eleştirisinin geldiği noktayı *Altyazı Sinema Dergisi*'nin Genel Yayın Yönetmeni Fırat Yücel şu şekilde yorumluyor: "Bugün film eleştirisi, büyük oranda serbest piyasa ve film pazarının isteklerine cevap veren bir kuruma dönüştü. Piyasanın talep ettiği oyunu oynamaktan geri durmuyor. Bu da şöyle bir oyun: Birtakım filmler var, bunların tıpkı bir market ürünü gibi iyi ve kötü olarak sınıflandırılması ve bu sınıflandırma üzerine birtakım gereksiz tartışmaların yapılması, hangisi iyi hangisi kötü, kim iyi oynadı kim kötü oynadı, şeklinde bir söz ve şahsi beğeni fazlalığı üretilmesi gerekiyor. Magazin programlarının ünlülerin kıyafetlerini değerlendirdiği bölümlerinden çok da farkı yok aslında bunun."¹ Yücel, günümüzdeki eleştiriyi serbest piyasanın isteklerine karşılık veren bir kurum olarak yorumlarken, küreselleşmeyle birlikte iyice tüketim kültürüne eklemlenen ve onun bir parçası hâline gelen eleştirinin de değer kaybını ifşa ediyor.

Bu noktada, yazının ve soruşturmanın da merkezini teşkil eden sorulardan biri ortaya çıkıyor: Özellikle 1980 sonrası çehresi

1 Fırat Yücel, "Dosya: Türk Sineması Araştırmalarının Dünü Bugünü", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, Sayı 23, Temmuz-Ağustos 2011, s. 60

hızla değişen sinema eleştirisi, dengesi bozulan okur/yazar ilişkisi, filmlerin ulaşımında ve yaygınlaştırılmasında yaşanan gelişmelerin etkileri internet ortamında yayın yapan site ve bloglar ile gazete ve sinema dergileri arasındaki dengeyi nasıl etkiledi?

Gazetelerin kültür-sanat sayfalarının gittikçe küçülmesi, editöryal müdahalelerin artması, reklâmın giderek daha fazla önem kazanması gibi etkenlere bir de sinema eleştirisinin serbest piyasanın dışlilerinden biri hâlini alması eklenince doğal olarak gözler daha özgür ve serbest yayın yapan internet sitelerine ve bloglara kayıyor. Bu keşmekeşin içerisinde kalitesiyle öne çıkan, belli bir istikrar yakalayan ve içeriğiyle olduğu kadar üslubuyla da kendine has bir yeri olan bloglarla bu durumu konuştuk ve aşağıdaki soruların cevaplarını aradık:

- 1** Sizce "iyi" bir eleştiri yazısı nedir ve nasıl olmalıdır?
- 2** Sinema bloglarını gazete ve sinema dergilerine kıyasla nerede görüyorsunuz?
- 3** Bloglarda yayımlanan eleştiri yazıları ile gazete ve dergilerdeki yazılar arasındaki temel farklar sizce nelerdir?

EKŞİ SİNEMA**eksisinema.com****KAAN KARSAN**

İnternetteki kaliteli sinema sitelerinden olan Ekşi Sinema'nın kurucusu Kaan Karsan, günde ortalama 2500 tekil ziyaretçisi olan ve sinemayla az çok ilgisi olan herkese hitap eden sitede, vizyonun düzenli bir şekilde takip edildiğini, bunun yanı sıra çeşitli dosyalarla da kendilerine özgür bir alan bıraktıklarını söylüyor.

1. İyi bir eleştiri yazısı mevzuya gerçek-ten hâkim olabilen bir yazar tarafından yazılmalıdır. Zira eleştiri kategorisinde yazılan birçok yazının kolay yoldan bir güzelleme ya da sığ bir beğeni belirticine dönüşmesi çok kolay. Üst başlık gerçekten "eleştiri" ise özgün okumalara kapı açan, "ben şunu sevdim, şunu ise sevmedim" in ötesine geçmeyi başaran ve filmi mümkünse bir ameliyat masasına yatıran bir yazı olmalıdır iyi bir eleştiri yazısı. Ancak eleştiri yazısı kavramının hiçbir şekilde belli bir forma sokulamayacağını ve bir formüle bağlı ifade edilemeyeceğini de eklemeliyim.

2. Sinema blogları ile gazete ve dergileri ayrı saflarda konumlandırıp bir karşılaştırılma yapılması bence pek mümkün değil. Zira bloglar arasında da kalite farkları var, gazeteler, dergiler arasında da... Blogların yazarlara genelde daha özgür bir ortam sağlamalarından kaynaklanan bir rahatlıkları oldukları söylenebilir. Bu bazen



avantaj, bazen ise bir dezavantajdır elbette. Formata dair belli başlı kuralların olması bazen yazarına çok geniş bir alan sağlasa da, bu her zaman iyi bir sonuca yol açmıyor. Zira o geniş alanda kaybolmak da mümkün. İyi bir blog okuru olmamama rağmen, bazı blogların dertlerinden birinin de elbette ki kendilerini fazla ciddiye almamaları olduğunu söyleyebilirim. Kendini ciddiye alan, iyi yazarlar bulan bazı blogların da herhangi bir sinema dergisi kadar kaliteli içerik ürettiği aşikâr.

3. Basit bir matematikle açıklanabilecek en büyük farkları vuruş sayısı kurullarıdır sanırım. Dergiler, gazeteler her koşulda bu işi ciddiye alarak yapmak zorundalar. Blogların ise ilelebet ciddi olmak, belli kurallara dayanmak gibi bir dertleri yok genelde. Zaten bir sinema blogu açmak için sinemayı çok iyi bilmeye de gerek yok. Sinema Blogları derken kalite skalası çok geniş platformlar silsilesinden bahsediyoruz aslında. En iyi sinema dergisinin içeriğine yakın kalitede içerik üretebilen bloglar da var, bu işi sadece keyif için yapan bloglar da. Bu nedenle genel bir kanıya varmak oldukça zor bu konuda.

SİNEMATİK YEŞİLÇAM

sinematikyesilcam.com

UTKU ULUER

Fantastik Yeşilçam sineması üzerine eğilen ve ayda ortalama 15-30 bin ziyaretçisi olan Sinematik Yeşilçam sitesi ise, güncel Türk filmlerine de yer vermekle birlikte esas olarak Yeşilçam'a yoğunlaşan ve belli bir alanda uzmanlaşan bir yayın politikası benimsiyor. Türk sinemasıyla ilgilenen herkese hitap eden site, çeşitli makaleler ve dosyalarla da bu alanda özgün bir içerik sağlıyor.

1. Site açısından bakacak olursak biz genellikle film incelemeleri yapıyoruz. Bir filmi severiz veya sevmeyiz bu çok önemli değil. Biraz da kendimizi Yeşilçam'ın arkeolojisi üzerine eğilmiş araştırmacılar olarak gördüğümüz için bize göre iyi bir eleştiri o film hakkında ne kadar detaylı ve farklı bilgi verdiğimiz ile paralel. Siteden bağımsız olarak ben iyi bir eleştirinin iyi bir Türkçe ile de bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Ben eleştirirken filmleri mizahi bir şekilde ele almayı ve okuyucuyu da eğlendirmeyi seçiyorum. Pek çok eleştirmenin çok acımasızca saldırıya uğradığını ve nedense Türk okuyucularının eleştirmenleri linç etmeye eğilimli olduğunu düşünüyorum. Eleştirmeyi seven bir milletiz ancak tartışma kültürümüz çok zayıf.

2. Blog olarak bir fanzin mantığıyla blogumuzu yapılandırmaya çalıştık. Zaman sorunlarımız nedeniyle bir süredir siteye paralel bir fanzini erteliyoruz. Bu



biraz da içeriğimizle ilgili bir durum. Ben özellikle dergileri çok önemsiyorum ancak genel olarak blogların ve dergilerin yeri ayrıdır; birbirleri ile ilişkili ama ayrı. Sayfa düzeni ve yapılandırma açısından dergiler çok daha özgür kalıyor. Ters Ninja, *Modern Zamanlar* dergisi ile işbirliği yaptı ve farkı gördük, biz sinematik fanzinler yapmayı plânlıyoruz ki bence üretimin olduğu yerler bunlar. Gazetelere gelince bundan iki yıl önce Yeşilçam'la ilgili bazı içeriklerde bazı gazeteler bizlerden "esinlenerek" yazılara yer verdiler. Şu an Türkiye'de en fazla okunan siteler gazetelerin siteleri ve sinema kısımlarında özellikle bloglardan içerik araklama durumu var. Maalesef Türk okuyucusu sinema dergilerine gereken değeri vermiyor ve bir şekilde derin içeriği cezalandırıyor. Öte yandan gazetelerin sinema bölümlerini ciddi sinema takipçilerinin pek önemsemediğini ve blogları takip ettiğini düşünüyorum.

3. Gazete ile çok derin fark var bence. Daha özgür ve detaylı yazabiliyorsunuz. Etkilemeniz gereken çevreler yok, ayrıca upuzun yazılar yazabilirsiniz. Tabii öte yandan bazı bloglar birbirinin kopyası siteler ve vizyon takip ederken birbirine benzer içeriğe sahip olarak gazetelerden

farkları kalmıyor; ancak yine de bir medya kuruluşuna bağlı olmamak günümüzde sizi hep özgür kılıyor. Gazetelerde araştırmacı gazeteciliğin öldüğünü düşünüyorum. Dergilere gelince yukarıda da değindiğim gibi maalesef Türkiye’de dergi kültürü cezalandırılıyor. Benim arşivimdeki en önemli kaynaklar dergilerdir. Onların arasına dalıp derlemeler yapıyorum. Bazen, bazı yazı dizilerinin nasıl kitap haline gelmediğine şaşırıyorum hatta, ancak 2012 yılında bunun yok olmaya yüz tuttuğunu düşünüyorum. Bu noktadan yaklaştığımda da ben dergilerle blogları ayrı bir yere koymuyorum. Blog yazarlarının dergilerde yazması gerektiğini ve birbiriyle çok yakın, iç içe olduğunu düşünüyorum. Belki formatlar farklıdır ancak ben derginin blogdan bir sonraki adım olduğunu düşünüyorum. Açıkçası dijital dergiler beni oldukça umutlandırıyor.

KAHRAMANLAR SİNEMADA

kahramanlarsinemada.com
HAKAN TUNGA KALKAN

Aylık ortalama 30-35 bin kişinin ziyaret ettiği ve çizgi roman hayranlarına hitap eden Kahramanlar Sinemada sitesi, geniş arşivinin yanı sıra çizgi romanlar ve kahramanlar üzerine de bir başucu kaynağı durumunda. Vizyona giren süper kahraman filmleriyle ilgili sitenin kurucusu Hakan



Tunga Kalkan’ın yazıları dışında, siteden çizgi roman dünyasıyla ilgili son gelişmeleri de takip etmek mümkün.

1. İki tür eleştiri yazısı olduğunu düşünüyorum: Filmin konusunu detaylı anlatan ve anlatmayan. Eğer bir filmi izlediyseniz tüm eleştiri yazılarını okuyabilirsiniz. Ancak bir filme gitmeden önce film hakkında SPOILER vermeyen eleştiri yazısı bulmak zor oluyor. 2008’den beri film eleştirisi yazıyorum ve mümkün olduğunca belli bir standart oluşturmaya çalışıyorum. Benim tercihim SPOILER vermeyen eleştiri yazmak yönündedir. Filmı seyretmeden önce beklentilerimi ve seyrettikten sonra hissettiklerimi yansıtmayı seviyorum. Oyunculuk, görsel kalite, müzikler gibi ana elementleri de kesinlikle yorumluyorum.

2. Gazete ve sinema dergileri arasında da farklılar olduğunu düşünüyorum. Zaten günümüzde pek sinema dergisi de maalesef kalmadı. Bir yandan da sinema dergilerini statik buluyorum. Bir bloga girdiğinizdeki renkli havayı veremiyor. Bu konuda yabancı dergiler blog görünüşüne daha çok sahipler. Dergilerin durumu sebebiyle geçtiğimiz sene ortasından beri sinema dergisi okumayı bıraktım. Dergiler yenilikten kaçıyorlar. Gazeteler ise bana

göre daha çok köşe yazarları ile özdeşleşmişler. Her gazetede sinema bölümü bir kişiye ait gibi bir durum var. Bloglara gelecek olursak; öncelikle ülkemizde halen kaliteli sinema blog sayısının yetersiz olduğunu düşünüyorum. Kaliteli olanlar disipline önem veriyorlar ve gerçekten uzmanlaşarak filmleri sizlere aktarıyorlar. Diğer sinema blogları ise fark yaratamıyorlar. Artık bir filmde kimler oynamış ve konusunun ne olduğunun anlatılması yeterli olmuyor. Sinemayı yaşamının parçası haline getirenler, uzmanlaşma yolunda ilerleyen blogları takip ediyor. Bir başka konu ise blogların gücü konusudur. Bloglar dendiği kadar etkili ve güçlü mü? Bence ülkemizde henüz değil çünkü uzmanlaşmış içeriğe ihtiyaç duyan okuyucu sayısı fazla değil. Ülkemizde çizgi romanları çizerler okuyor, sinema bloglarını da diğer blog sahipleri takip ediyor gibi bir durum söz konusu. Blogları disipline edecek en önemli etkenin daha çok takipçi olduğuna inanıyorum. Bunun için de daha çok bilinçli okuyucu gerekiyor.

TERS NINJA

tersninja.com

EGE GÖRGÜN

Sadece içeriği ve kendisine has üslubuyla değil, aynı zamanda diğer blogları tek bir çatı altında toplama çabasıyla da internete öne çıkan ve aylık ortalama 100 bin ziyaretçiye ulaşan Ters Ninja, “sinemaya



gönül veren, okumayı, bilmeyi seven, sinemanın dışında sanat dallarına ilgi gösteren, birey olabilmeyi becermiş organizmaları” hedef kitle olarak belirleyen ve popüler kültürden aldığı keyfi okurlarıyla paylaşmayı amaçlayan yazarlardan kurulu.

1. Okumaktan keyif alacağım, sinemayla birlikte farklı sanat dallarına ait eserlerle de köprü kuran ve seyrettiğim film hakkında ufku açan, analizlerle bana görmediğimi gösteren ya da gördüğümü farklı yorumlar getirebilen bir yazıdır. Sıkıcı; diliyle, imlasıyla, üslubuyla kötü yazılmış bir metin ya da benim gördüğümü bana anlatan sığılıktaki bir yazı değil yani.

2. Sinema blogları popülist olmak durumunda kalan ve sınırlı sütunlara sıkışmış olmasından kelli sakatlanmış yazılar içeren gazetelerin önünde, bana kalırsa. Dergilerin de önünde, çünkü dergiler yıllardır aynı kişilerin rutin şekilde yazdığı yerler durumda. Rutin, bir noktadan sonra üretimi kalitesizleştirir. Bu kalitesizleşmenin önüne geçebilecek editöryel yapılanmaya da sahip değil dergiler. Satmıyorlar da zaten. Ya kapanıyorlar, ya az eleman-düşük maaş-telif prensibiyle

hayatta kalıyorlar, ya da bir taraftan sübvansede ediliyorlar. Tabii bu kıyaslamaları iyi sinema bloglarını düşünerek yapıyorum. Ben şahsen sinemayı yalnızca bloglardan takip ediyorum. Sinema dergisi almayı epey bir zaman oluyor. Eksikliğini de hissetmiyorum.

3. Gazetelerdeki eleştirilerin sıkıntısını söylediğim yukarıda. Dergilerde durum daha rahat. Yer sıkıntısı yok, popülist olma zorunluluğu yok. Ancak dergilerde çıkan eleştirilerle, rüştünü ispatlamış bloglardaki eleştiriler arasında belirgin bir fark yok. Çünkü bloglar da bu avantajlara sahip. Kimi zaman fark oluyorsa da yazılan yerden değil, yazan kişiden kaynaklanıyor.

Toy bloglar söz konusu olduğunda bir fark oluşuyor elbette. Dergide yazarlar yayıncılık disiplinine blog yazarlarından daha sahipler. Bu editöryel disiplin teknik anlamda bir üstünlük (Türkçe ve yazı yapı bilgisi) getirdiği gibi, üslup konusunda da sağlıklı bir otokontrol sağlıyor. Blog yazarlarının çoğunda bu otokontrol mevcut değil. Bu yüzden henüz yirmi yaşında olmasına rağmen dünyanın en büyük sinema yazarıymış havasında yazılar yazarlar olabiliyor bazen. Kendilerini hem yazar hem eleştirmen hem editör zanneden bu toy arkadaşlardan bolca var. Zamanla kendini geliştirip iyi noktalara gelenler mutlaka olacaktır içlerinden ama “ben olacağım” değil de “ben oldum” diyenler mutlaka bertaraf olacaktır.

ÖTEKİ SİNEMA

otekisinema.com

MURAT TOLGA ŞEN

Alanında uzmanlaşmış sitelerin en eskilerinden olan Öteki Sinema, yedi yıllık birikiminin sonrasında ayda 500 bine yakın sayfa gösterim rakamına ulaşmış, yerli/yabancı pek çok sinema sitesinden fazla takipçisi olan bir site görünümünde. Kendi alanındaki vizyon filmlerine de sayfalarında yer veren site, Murat Tolga Şen’in tabiriyle daha çok tarihin tozlu raflarında gezinerek, “naftalin kokulu” bir site olmaya özen gösteriyor ve içeriğini daha çok eski filmlerden hazırlıyor.

1. Her şeyden önce samimi olmalı. Yazar ne kadar çok bildiğini göstermek, hava atmak derdinde olmamalı. Hollywood üretimleri için konuşuyorum; filmin hedef kitesini tahlil edip ona göre bir rota tayin etmeli. Mesela, çizgi roman uyarlamalarına düşman bir yazar tanıyorum. Onun hiçbir film eleştirisini ciddiye alamıyorum bu yüzden. Sinemanın ideolojisi olur ama yazarın olmaz. Filmi sadece “sinema olma” haliyle değerlendiremeyen eleştirmenler yüzünden bir sürü iyi filmi görmezden gelmek zorunda kalıyor ya da beş para etmez bazı filmlelere başyapıt muamelesi gösterip, festivallerde baş tacı ediyoruz. Sinema yazarı sorumludur ve Türkiye’de bu mesleğin erbapları gücün karanlık tarafına geçeli çok oldu. Blogları bu anlamda son savunma hattı gibi görüyorum. Sinemayı her şeye rağmen

koruyorlar ve yüceltiyor. Blog yazarlarının tartışısı çoğu zaman hakkaniyetlidir.

2. Bloglar bağımsız medya ama gördüm ki bu bağımsızlık çok kırılğan. Bir festival ya da basın gösterimi daveti blog yazarını kendinden geçirip samimiyetini zedeleyebiliyor. Ciddiye alındıklarını düşünüp şımarıyorlar, çünkü yapanların çoğu çok genç...

Son zamanlarda bloglara dadanan reklâm içeriği yüzünden bazı bloglar değerini ve samimiyetini kaybetti gözümde ama yine de en sıkı saptamaları sözlüklerde ya da blog yazarlarının yazılarında okuyorum. Blogdan en azından bu ülkede para kazanılmaz. Bunu kafaya sokup yola öyle çıkmak lazım.

Neyse ki festivaller artık eskisi kadar katı değil. Kendimle birlikte Ege Görgün'ün bu konuda en çok uğraşan insanlar olduğumuzu düşünüyorum. Öteki Sinema, Altın Koza ve Altın Portakal'a (ve daha bir sürü festivale) basın sponsoru oldu. Ters Ninja güzel okunuyor, kıymet buluyor, onlar da festivallerde, yani blogcular artık festivallerde. Ekşi Sinema, Kültür Mafyası ve başka siteleri de festival yönetimlerine önererek bu anlamda destek verdik ama gençlerin kendilerinin de yapmaları gereken çok şey var. Fazla hevesli değiller sanki. Bir de blogculuğu nihai bir şey değil de bir geçiş aracı olarak görüyor çoğu...

Ben büyük sitelerde de yazan bir sinema yazarıyım ama kendimi her zaman bir blogcu olarak görüyor ve Öteki Sinema'yı devam ettiriyorum. Çok iyi blogların bir süre yayın yaptıktan sonra sona erişini



görmek üzücü... Gençler çok büyük hayallerle çıkıyor yola ama o yıldızların hepsi sandıklarından daha uzakta ve hiçbiri aslında o kadar parlak değil.

3. Blogcu arkadaşına yazar gibi yazabiliyor, çoğunlukla da öyle yapıyor. Rahatlıkla bir filmi sevmediğini, hatta nefret ettiğini belirtebiliyor. Hâlbuki konvansiyonel medyada yazan bir kalem bu kadar rahat değil. Kerem Akça'yı, Özen Film bir eleştirisi yüzünden mahkemeye vermişti.

Sanırım bloglar henüz çok ciddiye alınmıyor ama bana göre bizim işimize gelir ve daha rahat bir hareket alanı sağlar bu durum. Ayrıca dergi ve gazetelerde çok fazla sinema yazıldığını düşünmüyorum. SİYAD'lı ağır toplara rağmen çok sığ bir sinema yazarlığı hâkim ana akım medyaya... O haftanın filmlerini görüp geçiyorlar, başka hiçbir şey yok! Hepsini okuyorum ama heyecanlanmıyorum. Bir filme gitme kararımı genelde blog yazarları ve sözlük yorumları üzerinden veriyorum, seyirci de öyle yapıyor. İyiden iyiye bir bültencilik musallat oldu bu medyaya... Bir tek Ali Murat Güven'i takip ederim ki o da sinema yazarlığını bırakmanın arefesinde... Entelektüel faşizmin en berbat halleri sanırım sinema yazarlığı mecrasında yaşanıyor.

BİR DÜNYA YETİMİLE KAMERA ARKASI

M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN KORAY SEVİNDİ

Bu sayımızda Kamera Arkası bölümümüzü İHH İnsani Yardım Vakfı'nın yetim sponsorluk programı için tanıtım ve reklâm filmi çekmek üzere üç kıtada sürdürülen çalışmalara Görüntü Yönetmeni ve Ses Kayıtcı olarak katılan M. Abdülgafur Şahin ve Koray Sevindi'nin tecrübelerine ayırdık. Murat Pay'ın yönetmenliğinde kırk bes gün süren çekimler, sırasıyla Açe (Endonezya), Banglades, Pakistan, Tanzanya, Lübnan, Azerbaycan, Türkiye ve Arnavutluk'ta bulunan yetim çocuklarla gerçekleştirildi.

Projenin uzun ve yorucu sürecinde yönetmenin belirlenmesinin ardından, bir yandan filmin nasıl olacağı üzerine çalışmalar sürerken diğer yandan da ekip kurma çalışmaları yapıldı ve bunu ekipman belirleme aşaması takip etti. Kullanılacak kamera, lens, filtre, ışık, ses kayıt cihazı, mikrofon vb. malzemeler üzerine çalışma-

lar yapıldıktan sonra artık her şeyin hazır olduğuna kanaat getirerek ilk ve en uzak durak olan Endonezya'nın Sumatra adasındaki Açe'ye doğru yola çıktık.

Açe (Endonezya)

Cakarta'da bizi muson yağmurları ve nefes almayı ciddi anlamda güçleştiren

nemle birlikte sıcak bir hava karşıladı. Cakarta’da gözümüzü korkutan hava şartları Açe’de rahat çalışmamıza fırsat verdi. “Açe İstanbul Yetimhanesi”ndeki çekimler küçük bir talihsizlikle başladı. Kamera ile monitör arasındaki bağlantıyı sağladığımız HDMI kablomuz koptu. Neyse ki yerel partnerlerimiz birkaç saat sonra bizim için bir HDMI kablosu temin edebildi. Bu vesileyle yedek malzeme taşımamanın önemini idrak ettik. Bir sonraki durağımız Banglades’i gördükten sonra ise kabloların Açe’de kopmuş olmasına şükrettik. Programın yoğunluğundan dolayı zamanımız oldukça kısıtlıydı ve bu nedenle çoğu kez çekimlerimiz gün doğumundan gün batımına kadar sürdü. Çekimlerde bizi en çok öğlen saatleri zorladı. Güneşin dik geldiği vakitlerde çekim yapmak, hem bizim açımızdan hem de röportaj yaptığımız kişiler açısından oldukça zordu. Bununla birlikte aşırı sıcaktan dolayı monitörümüz ve kameramız zaman zaman kapanarak bizi bekletti.

Açe’de öğrendiğimiz en önemli şey, bu tip çalışmalarda röportaj yapılacak insanlarla vakit geçirmenin ve yakınlaşmanın çekimlere ne derece olumlu yansıdığıydı. Çekimlerimiz sırasında meydana gelen 8.9 şiddetindeki deprem, büyük çoğunluğu ailelerini bölgede gerçekleşen tsunami ile kaybeden çocukların ciddi bir travma yaşamasına sebep oldu. Çünkü bölgede, tsunaminin yaşandığı 2005 yı-



lından beri bu denli şiddetli bir deprem olmamıştı. Yaşadığımız deprem sonrası çocuklarla duygusal anlamda bir bağımız oluştu ve bu bağ, röportajlar sırasında çocukların daha derin duygularından bahsetmelerine ve belki de kimseye anlatmadıkları şeyleri bizlerle paylaşmalarına vesile oldu. Bu, çektiğimiz film açısından olumlu olurken bizim açımızdan fiziki zorluğun yanında manevi bir yorgunluğa da sebep oldu. Yine bu sebeple Açe’den ayrılmak hem ekibimiz hem de çocuklar açısından oldukça zordu.



Bangladeş

Açe'den sonra tahmini 162 milyonluk nüfusuyla dünyanın en fakir ülkelerinden biri olan Bangladeş'teydik. Başkent Dakka'da bir gecelik konaklamanın ardından daha çok Arakanlıların yaşadığı Cox's Bazar'a geçtik. Bu bölgede bulunan Arakan mülteci kampında yapmayı plânladığımız çekimler, gerekli izinleri alamadığımız için gerçekleşemedi. Çünkü orada bulunduğu-muz dönemde Arakan meselesi çoğu kişi tarafından bilinmiyor ve gerek Bangladeş gerekse Burma (Myanmar) tarafı bunun böyle kalmasını arzu ediyordu. Çekim için diğer mekânımız olan yetimhanede ve civardaki köylerde ise elektrik yoktu. Sadece yetimhanedekiler jeneratör kullanılarak günde birkaç saat elektriğe sahip

olabiliyorlardı. Biz de her gün bataryalarımızı şarj etmek zorunda olduğumuzdan ve kullandığımız malzemelerin güvenliğini sağlamamız gerektiğinden elektrik imkânı bulunan 70 km uzaklıktaki bir otelde kaldık. Ülkede çocukların yetim kalma sebepleri arasında salgın hastalıklarla birlikte trafik kazalarının da başı çektiği düşünüldüğünde, sabah akşam yapılan 70'er kilometrelik yolun nasıl bir sıkıntı olduğu daha iyi anlaşılabilir. Çekimleri yaptığımız mekânlar şehir merkezinden uzak olduğundan, insan faktörünün etkisiyle yaşanabilecek sıkıntılardan da uzaktık. Kültür farkını ve ara sıra yaşadığımız tercüme krizlerini bir kenara bırakırsak Bangladeş çekimleri, görsel anlamda çok verimli geçti. Önceki durağımız Açe'de ve son-

raki duraklarımız Pakistan ve Tanzanya'da olduğu gibi Bangladeş'te de ND filtrelerimizden çok faydalandık. Yine aynı bölgelerde reflektörü de çok sık kullandık. Güneşin ülkemize göre daha dik olduğu bu bölgelerde kontrast'ın doğal olarak arttığını göz ardı etmemek gerekiyor. Güneş aynı zamanda matte box (karanlık kutu) kullanımını elzem hâle getiriyor. Çalıştığımız mekânlarda elektrik imkânına sahip olmadığımızdan, iç mekân çekimlerinde batarya ile çalışan Led ışıklarımızın çok faydasını gördük. Çekimleri yaptığımız köyde elektrik olmadığı için ses çalışmasında sıkıntı yaratabilecek elektrikli eşyalar da bulunmuyordu. Etrafta motosiklet hariç bir araç da bulunmadığı için ses konusunda problem yaşamadık. Bu tip bölgelere kesinlikle tüm malzemelerin yedeğiyle birlikte gitmek gerekiyor. Çünkü yaşanabilecek herhangi bir problemde ekipman bulma şansınız çok düşük. En iyi ihtimalle çok fazla masraf yaparak başkent Dakka veya Chittagong gibi büyük şehirlerden getirebilirsiniz; eğer bulunabilirse o da ancak birkaç gün içinde elinize ulaşabilir. Bizim gibi yoğun bir programınız varsa böyle bir şansınız da maalesef bulunmuyor. Buna rağmen pek çok açıdan şansımızın yaver gittiğini söyleyebiliriz.

Pakistan

Yoğun ve bol seyahatli Bangladeş yolculuğumuzun ardından Dubai aktarmalı ola-

rak Pakistan'a indik. Bir önceki durağımıza kıyasla pek çok anlamda daha gelişmiş bir ülkede idik. İslamabad, Haripur ve Keşmir'de yapılacak çekimlerde en büyük sıkıntı aradaki yolculukların karayolu ile yapılmak zorunda olmasıydı. Özellikle Himalayaların batı ucunda yer alan Keşmir'e ulaşım çok zorluydu. Dağ yollarında sürekli virajlarla ve bozuk yollarla mücadele etmek zorunda kaldık. Bölgede çalıştığımız partnerin büyük bir kuruluş olması ise özellikle güvenlik konusunda işimizi oldukça kolaylaştırdı. Keşmir'de rakım olarak oldukça yüksek bir yerde olduğumuzdan hava şartlarıyla biraz uğraşmak zorunda kaldık. Özellikle çekim mekânımız olan yüksek tepelerdeki yağmur ve çamur bizi biraz etkiledi, ama genel anlamda dış mekân çekimlerinde çok da büyük bir problemle karşılaşmadık. İç mekânda ise sık sık elektrik kesintisi problemi çıktı karşımıza. Burada da batarya ile çalışan Led ışıklarımıza büyük görev düştü. Led ışıklar çok güçlü olmasa da bataryayla çalışmaları için çoğu yerde kurtarıcı oldu bizim için. Işıkların renk sıcaklıklarını ayarlama imkânı da vermesi, gün boyunca çekim yapmamıza olanak sağladı. Bununla birlikte öğlen saatlerinde iç mekânlarda çekim yaparken pencerelerden gelen yüksek ışığın patlamalarını önlemek amacıyla camları filtreyle kapattık ve oldukça iyi sonuç aldık. Ses anlamındaysa gene bir sıkıntı yaşamadık. Elimizdeki Zoom Handy Re-



corder bu tip pratik olmamız gereken çekimlerde işimizi çok kolaylaştırdı.

Tanzanya

Pakistan sonrası bir iki günlük ara verip vakit kaybetmeden Tanzanya'ya doğru yola çıktık. Afrika'nın orta-doğu bölgesinde yer alan Tanzanya, yeşil ve mavinin iç içe yaşadığı çok güzel bir ülke. Çekim yapacağımız Pemba Adası'na ulaşmamız için gene uzun bir yolculuk yapmamız gerekti. Başkent Dar-es Salaam'dan feribotla Zanzibar Adası'na geçtik, daha sonra da on iki yolcu kapasiteli küçük bir uçakla çekimlerimizi gerçekleştireceğimiz Pemba Adası'na vardık. Yanınızda taşıdığınız sekiz-dokuz çantayla bu tarz yolculuklar yapmak gerçekten çok zorlu oluyor, buna

rağmen taşıma işinin bu tarz çekimlerin bir parçası ve zorunluluğu olduğu bilinciyle bu duruma oldukça alıştık. Pemba Adası Tanzanya'nın en fakir bölgesi ve imkânlar oldukça kısıtlı. Adada biraz daha iyi oteller bulunuyordu fakat çekim yapacağımız mekânlar, adanın diğer tarafında olduğu için her gün saatlerce yolculuk yapmak yerine çekim mekânımıza yakın daha mütevazı bir otel tercih ettik. Bu tip projelerde saatlerce yolculuk yapmak, yoğun tempoda zaten az olan dinlenme vaktinizi yolculukta geçirmenize ve aslında daha da çok yorulmanıza neden oluyor. Bu durum özellikle çekimler için vermeniz gereken dikkati dağıttığı gibi tam olarak işinize odaklanmanıza da engel oluyor ve doğal olarak işin niteliği de buna göre

değişiyor. Bu nedenle çok fazla yolculuk yapmadığımız için çekimlerimiz oldukça verimli geçti diyebiliriz. Bölgenin görsel zenginliği çekimlerde işimizi oldukça kolaylaştırırken yağmur mevsiminde orada olmamızın getirisiyle ses konusunda sıkıntı yaşadık: Sık sık yağın yağmurun teneke çatılarda yaptığı sesler yüzünden temiz ses almakta zorlandık. Buna karşın neredeyse devamlı bulutlu olan hava, ışığın süzülerek gelmesini sağladığından çok güzel renkler elde etmemize yardımcı oldu.

Lübnan

Tanzanya'dan sonra Lübnan'ın başkenti Beyrut'a Etiyopya aktarmalı olarak gittik. Suriye'deki siyasi karışıklığın da getirisiyle çantalarımız neredeyse Pakistan'daki kadar uzun arandı. Özellikle Shotgun mikrofon bu tarz aramalarda ilgi çekebiliyor. Kamera ve ses malzemeleri bulunan çantalarımız arandıktan sonra ayakta kısa bir süre sorguya çekildik. Ekipmanlar nedeniyle görevlinin gazeteci olduğumuzdan ve Suriye'ye gideceğimizden korktuğunu anladık. Verdiğimiz cevaplardan tatmin olmayan havalimanı polisi son kez "Suriye'ye mi gideceksiniz?" diye sordu. Bu soruya verdiğimiz "Hayır" cevabının ardından havalimanından çıkabildik. Çalışmalarımızı Beyrut'ta bulunan Filistin Mülteci Kampı'nda yürüttük. Çalışma yaptığımız yer, mülteci kampı olduğundan dolayı çekimlerimiz izne tâbiydi ve

dış mekânlarda uzun süre çekim yapamıyorduk. Bundan dolayı dış mekânlarda tripod kurmak ve çekim hazırlığı yapmak oldukça zor oldu. Shotgun mikrofon kullandığımız için onu da sağlıklı bir şekilde dışarıya çıkarıp iyi ses alamadık. Kampın yapısı gereği mekâna hâkim sürekli bir in-saat sesi ve gürültü, sesin temiz olmasını zorlaştırdı. Bu nedenle çekimlerimiz uzun süreli olamadığı için diğer ülkelerdeki gibi çok fazla yorulmadık. Aslında zaman anlamında az çalışmanın olumsuz bir durum oluşturmasını beklerken iyi dinlenebilmenin getirdiği kafa rahatlığıyla kısa sürede daha nitelikli işler çıkardık. Bu da uzun süreli çekim işlerinde dinlenmenin ne kadar önemli bir şey olduğunu bize gösterdi.

Azerbaycan, Türkiye ve Arnavutluk

Lübnan'dan sonra çekimlerimiz Azerbaycan'ın başkenti Bakü, Türkiye'de Şanlıurfa ve Konya, Arnavutluk'ta ise başkent Tiran'da sürdü. Kırk beş gün, neredeyse aralıksız süren çalışmanın bu son ayağında daha önceden birikmiş yorgunluk kimi zaman etkisini gösterse de bölge, kültür ve insanların daha tanıdık olmaları işimizi kolaylaştırdı. Zaten tanıdık olan bu bölgede gerek teknik gerekse insani sebeplerle bir problem yaşamadık. Daha önceki ülkelere nispeten daha gelişmiş ülkeler olmaları sebebiyle daha rahat imkânlarda çalıştık.

HOŞÇA KAL

GİDEMEMENİN PSİKOLOJİSİ

BARIŞ SAYDAM

Hoşça Kal (Bé Omid é Didar, 2011) filminin başlarında içinde bir su kaplumbağasının yaşadığı bir akvaryum görürüz. Daha sonra akvaryum su sızdırmaya başlar. Kadın bir bezle suyu siler ve akvaryumun altına bir tepsi koyar. Filmin son yarım saatlik periyoduna girmeden önce ise, kaplumbağayı akvaryumdan çıkararak su dolu tepsiye alır. Bir süre kaplumbağanın tepside çıkmak için yaptığı hamleleri izleriz. Kaplumbağanın çıkmak isteyişini, ama ne yaparsa yapsın çıkamayışına tanıklık ederiz. Bu sahneye, kaplumbağanın bırakıldığı tepsinin etrafına gazetelerden bir duvar örülmesi eklenir ve kaplumbağanın dışarıyla bağlantısı tamamen kesilir. Yönetmen Muhammed Resulof belirgin bir şekilde İran'da yaşayanlarla su kaplumbağası

arasında bir analogi kurar ve ülkesinin de giderek bir hapisaneye dönüştüğünü, İranlıların ise bu hapisaneden kurtulmak için yurtdışına kaçmaya çalıştıklarını ortaya koyar.

Hoşça Kal aslında, bu yanıyla Cafer Panahi'nin *film çekememe* sürecini anlattığı ve rejimi zekice taşıdığı *Bu Bir Film Değil* (In Film Nist, 2011) isimli yapımının bittiği yerden başlar. Ev hapsindeki Panahi, filmde evinde oturarak çekmek istediği filmi anlatır; halının üzerine kâğıt ve kartonlar aracılığıyla kafasındaki mekânı yerleştirir ama sonrasında bu yaptığıının sinema olmadığına farkına vararak ümitsizliğe kapılır. Film boyunca Panahi'yi evinde dolaşırken, arkadaşlarıyla konuşurken ve senaryosunu anlatırken izleriz. Sonlara doğru Panahi evinden çıkıp asansöre biner ve çöpleri bırakır. Film biterken, Tahran sokaklarındaki kutlamaları Panahi'nin



gözünden seyrederek. Panahi dışarıda film çekemez ama onun gözü seyircinin gözü olur ve dışarıyla içerisi arasındaki görünmez duvarda sıkışıp kalırız. Panahi'nin Tahran'daki hapis hayatı ve Tahran sokakları, *Hoşça Kal* filminde daha geniş bir ölçekte ülkedeki durumu ifşa etmek için kullanılır. *Bu Bir Film Değil*'in devamında sokaktaki insanlardan birinin, gazeteci bir kadının, peşine takılırız. Kocasının rejimin yasakladığı bir gazetede yazılar yazan kadın, rejim muhafızları tarafından sürekli göz hapsinde tutulur ve evine baskın yapılır. Evinden çıkarak mahkemeye gitmeye çalışır, ama

Yönetmen Muhammed Resulof filmde ülkesinin giderek bir hapishaneye dönüştüğünü, İranlıların ise bu hapishaneden kurtulmak için yurtdışına kaçmaya çalıştıklarını ortaya koyar.

bu sefer de rejimin gündelik hayatın her alanını kontrol altında tutan baskıcı yanına tanıklık ederiz. Kadın önce elbisesini değiştirir, sonra da ojelerini siler. Çünkü ancak bu şekilde mahkemeye girmesine izin vardır. Resulof gündelik hayata sızan



Resulof'un filmindeki kadın karakterin yaşadığı ikili hayatı tavizsiz kamerasıyla beyazperdeye taşıması toplumsal hayatta yaratılan tahribatın da derinine iner. Yalan ve anomali artık bireylerin değil, toplumun bir arızası olmuştur.

bu küçük ama akılda kalıcı enstantane üzerinden sadece İran'daki rejimin insanları nasıl baskı altına aldığını göstermez; aynı zamanda bir toplumun nasıl bir dönüşüm geçirdiğini de kamerasına kaydeder. Artık insanlar arasında güven yoktur;

herkes toplumda maskeler takar ve toplumsal ilişkiler maskeler üzerinden ilerler. *Hoşça Kal'*daki bu küçük ayrıntı, belki de Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)* filmindeki aile, vicdan, din ve ahlâk, ikiyüzlülük, sınıfsal çatışmalar ve kaçış psikolojisi gibi meseleleri de anlamlandırmamıza olanak sağlar. Filmde, Alzheimer hastası olan babasını bırakmak istemeyen Nadir'le kızı Termeh'i de alıp yurtdışına gitmek isteyen Simin arasındaki çatışmaya ortak oluruz. Nadir'in evdeki bakıcıya karşı tutumu ve söylediği bir yalan üzerinden çekirdek aileyle birlikte bir toplum da çözülmeye başlar. Çözülmenin merkezindeki yalan bir süre sonra bir

toplumun yalanı hâlini alarak, kolektif bir arızayı ortaya çıkarır. Resulof'un filmindeki kadın karakterin yaşadığı ikili hayatı tavizsiz kamerasıyla beyazperdeye taşıması, bu yüzden rejimin baskısını göstermenin ötesine geçerek toplumsal hayatta yaratılan tahribatın da derinine iner. Yalan ve anomali artık bireylerin değil, toplumun bir arızası olmuştur.

Şiddetin Döngüsellığı ve Yayılan Umutsuzluk Dalgası

Son dönem İran filmlerinde sürekli ekrana yansıyan başka bir yere gitme isteği, *Hoşça Kal*'da kadının down sendromlu bir çocuğa hamile kalmasıyla daha da çetrefilli bir hâl alır. Resulof kaçış gereksinmesinin yarattığı sorunlu durumu, karakterini daha da zorlayarak ortaya koyar. Karakterini öyle bir durumun içerisine hapseder ki, ister istemez o da şiddet döngüsünün bir parçası hâline gelir ve verdiği her karar bu döngünün devam etmesine yol açar. Kadın bir yandan kaçarak kendini kurtarmak ister; ama diğer yandan da down sendromlu çocuğunu dünyaya getirerek, kendisini başka bir şekilde hapsetmek durumunda kalır. Bu noktada, Resulof dramatik yapıyı sonuna kadar zorlayarak rejimin baskısını ve karakterlerin sıkışmışlığını, umutsuzluğu ve yaşanan derin psikozu günyüzüne çıkarır.

Hoşça Kal, İran'daki rejimin insanları hayatlarından bezdiren, yaşama alanlarını sınırlayan ve bir şekilde onları sakat

Hoşça Kal, İran'daki rejimin insanları hayatlarından bezdiren, yaşama alanlarını sınırlayan ve onları sakat bırakan despotik yapısını başarıyla çözümler.

bırakan despotik yapısını başarıyla çözümlerken, belki de Farhadi'nin filminden farklı olarak *göç etme* eylemine getirdiği bakışla kendine ait bir çizgide ilerlediğini de göstermiş olur. Farhadi'nin filmi daha çok İran'ın toplumsal dinamikleri, sınıfsal çatışma, vicdani hesaplaşma ve bu coğrafyanın hiç bitmeyen sorunsalı Doğu/Batı, modern/geleneksel tartışması üzerine temellenirken, *Hoşça Kal* toplumsal bakışını ve rejim eleştirisini göç konusuna bakışıyla farklı bir boyuta taşır. İran'daki üç büyük göç dalgasının¹ sonuncusu olan 2009 seçimlerinden sonra başlayan dalganın mahiyeti hakkında ipuçları verir. Yurtdışına giden insanların bilinçli bir şekilde farklı bir ülkede ikamet etmediğini, esas amacın ülkeden ve rejimden uzaklaşmak olduğu gösterilir ve insanların daha iyi bir geleceğe olan inançlarının kalmadığı açık edilir.

1 İran'daki büyük göç hareketlerini siyasi açıdan üçe ayırırsak, bunlardan ilkinin 1979'da yaşanan İslam Devrimi oluşturur. İkinci dalga, 1989'daki İran-İrak Savaşı'nın bitişiyile başlar. Sonuncusu ise, 2009'daki Cumhurbaşkanlığı seçimlerinden sonraki süreçte gerçekleşir.

MUSTAFA ÜNLÜ

“BELGESEL SİNEMANIN EN TEMEL İŞLEVİ BELLEK OLUŞTURMAK”

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ

Belgesel Sinemacılar Birliği tarafından düzenlenen 15. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali bu sene “Sistem Hatası” temasıyla bir çıkış yapıyor. Belgesel ile bellek arasındaki ilişkiden yola çıkarak bu başlığı tercih eden festival, 27 Eylül–2 Ekim tarihleri arasında gerçekleşecek. “Belgesel sinemanın en temel işlevlerinden biri bellek oluşturması ve onu geleceğe taşıması.” diyen Festival Komitesi Başkanı Mustafa Ünlü ile sadece festival içeriğini değil belgesel sinemanın hal-i pür melâlini de konuştuk.

➤ Türkiye’deki belgesel sinemacıların temel problemi belgesel algısı ile ilgili. Sizce bu algı ne durumda ve 1001 Belgesel Film Festivali belgesele bakış açısında nasıl dönüşüme sebep olmak istiyor?

Malum, ülkemizde insanlara boş vakitlerinizde neler yapıyorsunuz diye sorduğunuzda ya kitap okuduklarını ya da

belgesel izlediklerini söylerler. Aslında bilgi alma kanallarımız çok sıkıntılı olduğu için, gerçekten belgesel izliyor insanlarımız. Ana akım medyaya baktığınızda her şey çok yüzeysel, derinliksiz... Belgeselde çok elenmiş bir şekilde karşılına bilgiler çıkıyor ve insanların ilgisini çekiyor. Ama diğer taraftan belgesel denilince akla ilk



Mustafa Ünlü

Fotoğraf: Tuba Deniz

olarak ya didaktik, bilgilendirmeye dayalı ya da hayvan belgeselleri geliyor. Geniş anlamda belgesel olarak tanımlayabileceğimiz ama bizim kullandığımız manada belgesel sinema tanımıyla pek de alakası olmayan filmler bunlar. Her şeyden önce belgesel sinema dediğimizde işin içine sinema giriyor. Gerçeğin öyküleri de var bu tanımın içerisinde, sanat ile bilginin bir araya geldiği bir alan. Biz 1001 Belgesel Festivali için, gerçek öykülerin sinema diliyle anlatıldığı, derinlemesine, uzun zaman harcanarak ortaya çıkan filmleri topluyoruz. Belgesel sinema denildiğinde de bunların anlaşılmasını istiyoruz.

➤ **En büyük sıkıntı bu filmlere ulaşılabilirliğin az olması. Festivaller dışında izlemek neredeyse imkânsız.**

Türkiye’de belgeseller televizyonlarda yayınlanmıyor, TRT’nin belgesel yayın kuşağı var o da büyük oranda iç yapımlara yer

1001 Belgesel Festivali için, gerçek öykülerin sinema diliyle anlatıldığı, derinlemesine, uzun zaman harcanarak ortaya çıkan filmleri topluyoruz. Belgesel sinema denildiğinde de bunların anlaşılmasını istiyoruz.

veriyor. Onun dışında ulusal televizyon kanallarımızın öyle düzenli belgesel kuşakları, böyle bir politikaları yok. Bahsettiğimiz belgesel filmleri maalesef televizyonlarda göremiyoruz. Yabancı menşeli bazı kanallar çok izleniyor, aralarında çok iyi programlar olmakla birlikte onlar da çok fazla belgesel sinemaya yer vermiyor. Bir de belirli bir misyonu yerine getirmekte bu kanallar, aslında ticari bir iş yapıyorlar. İki tane doğa filminin arasında bakıyorsunuz en ölümcül

“Sistem Hatası” temasıyla vurgulamak istediğimiz insanlığın bellek sorunu yaşadığı, özellikle bizimki gibi ülkelerde. Geçmişte yaşananları anlamanın, onları bilmenin, doğru yorumlayarak geleceğe hazırlanmanın ciddi bir sıkıntı olduğunu biliyoruz.

silahlar diye bir film yayınlanıyor. Gerçek manada belgesel filmlere televizyonlar yayınlarında daha fazla yer vermeli, bir de izleyicinin daha seçici olması gerekiyor

▶ Bu sene “Sistem Hatası” temasıyla yola çıkıyorsunuz, biraz bu başlığı açalım ister seniz.

“Sistem hatası” bir bilişim kavramı. Cihazın bellekle bağlantısı kesildiğinde, disklerinde sorun olduğunda sistem hatası verir. Onun yeniden kurulumu için sistemi yeniden açıp kapatmanız gerekir. Bizim de vurgulamak istediğimiz insanlığın bellek sorunu yaşadığı, özellikle bizimki gibi ülkelerde. Geçmişte yaşananları anlamanın, onları bilmenin, doğru yorumlayarak geleceğe hazırlanmanın ciddi bir sıkıntı olduğunu biliyoruz. Altyapıdaki bilginin artık sistemin içinde var olmadığını, kaynakların oluşturulmadığını da... Giderek daha kötüye giden bir biçimde üstelik. Belleksiz toplumlar oluşuyor. Bellekle bağlantı kesildiğinde, orada bir sistem hatası var

demektir. Dolayısıyla yeni yapılan her şey köksüz, temelsiz çarpık ve kolay yıkılabilir olacaktır. Bellek ile bu irtibatsızlık nedeniyle uzun soluklu, gelecek nesillere dönük değil de kısa vadeli, çıkar odaklarına hizmet eden işler ortaya çıkıyor.

▶ Belgeselin buradaki fonksiyonu belleği işlevselleştirmesi size göre, değil mi?

Tabii, belgesel sinemanın en temel işlevlerinden biri bellek oluşturması ve onu geleceğe taşıması. Bir filmi belgesel olarak değerlendirebilmek için en temel kriterlerden biri bu. Bizim festival programı için seçim yaparken de en temel değerlendirme noktalarının başındadır bu.

▶ Günümüzde sözün yerini büyük oranda görüntünün aldığını söyleyebiliriz. Söz ya da yazı nasıl nesilden nesle bilgileri aktarıyordusa şimdi büyük oranda görüntü bu manada araçsallaştı.

Söz de var işin içinde yine, önemli bir yer teşkil ediyor. Ama artık günümüzde herkesin elinde cep telefonu ya da kamera sürekli görüntü kaydediyorlar. Çok ucuzladı bu işler ve ulaşılabilir oldu, bu iyi bir şey ama belirli bir bilinçle yapmadığınız zaman da bir kaos ortaya çıkıyor. Çünkü görüntüyle yalan söylemek, yalan söylemenin en kötü ve tehlikeli biçimi aslında.

▶ Belgeselcilerin misyonu ağır bu manada ve kötüye kullanmaya da çok müsait.

Çok müsait, zihinleri bulandırmak için çok fazla malzeme var. Herkes kafasına

göre bir şeyler çekip, manipüle edilecek şekilde, çok gerekçesiz, rastgele ortalığa görüntü saçıyor. Eskiden belgeselcilerin görevi büyük oranda o görüntüleri üretmek ve saklamak idi şimdi bir de bunları ayıklamak var.

➤ Herkesin cep telefonu ya da basit kameralarla bu kadar kolay görüntüyü elde edebilmesi belgeselin ya da belgeselcinin tanımını zorlar mı?

Tanım değişmiyor. Kaydeden insanlar var. O insanlara da bu işin nasıl ve neden yapıldığını anlatabilmek için ulaşmak gerek. Biz festivalde sadece film göstermiyoruz. Üç yıldır yaptığımız “Belgesel Arkası” başlıklı bir bölümümüz de var. Filmleriyle festivale katılan yönetmenler gösterimlerden sonra yarım saat, kırk dakikalık bir süre boyunca izleyicilerle deneyimlerini paylaşıyor. Normalde festivallerde bu on-on beş dakikalık bir soru cevap bölümüdür. Biz bu süreyi daha geniş tuttuk. Katılımcıların bakış açısına yeni bir boyut katıyor bu buluşmalar. İzleyici dediğimiz insan da bir anlamda, cep telefonu ya da kamerasıyla, belgeleme yapan kişi olduğu için, bu paylaşımlardan yararlanarak kaydettikleri görüntülere daha duyarlı yaklaşıyor.

➤ Festival de bu görüntü kalabalığını elemek adına önemli görevi var aslında. Bu sene kaç film başvurdu?

400 civarında film başvurdu bu sene, 70'ini gösteriyoruz. Türkiye'den de 120-130 civarı başvuru oldu ve 16 film göste-

rilecek. Türkiye'den başvurularda çok ciddi bir artış var, hem nitelik hem de nicelik açısından.

➤ Bu artışı neye bağlıyorsunuz? Sadece Türkiye'de değil dünyada da belgesel sinemaya yönelişte bir artış var deniliyor. Bu doğru mu?

Belgesel sinemanın mali kaynaklarına, üretim imkânlarına ters orantılı bir artış söz konusu. Belki daha az ekiple çalışılabilmesi, düşük bütçelerle film çekilebiliyor olmasının etkisi vardır. Birçok genç başlangıçta kurmacadan daha ucuz ve kolay diye bu işe kalkışıyor fakat işin içine girdiklerinde hiç de öyle olmadığını fark ediyorlar. Bazıları belgesel çekmenin zorluğunu fark ediyor ve vazgeçiyor, bazılarıysa işin heyecanına kapılıyor ve devam ediyor. İlk filmlerde de bir iyileşme görüyoruz aslında. Bu sene bu sebeple ilk defa “Genç Belgeselciler, İlk Filmler” diye de bir bölümümüz var.

Biz ilk on yıl içerisinde festival için fazla seçici olmadan, çok propagandif ya da ticari olmadığı sürece tüm filmleri programımıza dâhil ettik. Çünkü bir şekilde belgeselcilere gösterim alanı açmaktı amacımız. Belgesel filmlerin neredeyse hiç gösterim alanı yoktu. Şimdi gösterim imkânları epeyce arttı. Biz de son beş yıldır nitelik açısından da daha seçici davranmaya karar verdik, çıtayı yükseltelim dedik. Artık sinemasal anlatımı daha çok ön plânda tutuyoruz. Yapım performansı, hikâyenin nasıl anlatıldığını önemseyen bir seçim sistemi-

miz var. Gösterdiğimiz film sayısı da düştü, eskiden 120-130'du şimdi 60-70 civarında. Burada ilk filmler dezavantajlı olduğu için bir program açalım dedik.

▶ **Başvuru yapan filmlerde öne çıkan konular var mı? Belgeselciler daha çok hangi meseleler ile alakadar?**

Gündemi çok iyi takip ediyor belgesel sinema. Toplum nelerle ilgili sıkıntı duyuyorsa onlar var daha çok filmlerde. Medyada bir anda vurup geçen terör, eğitim, sağlık gibi konuların arka plânında, insan ölçeğinde, göz hizasında ne tür etkilere yol açtığını, arkasındaki insan öykülerinin izini sürüyor. Türkiye'den başvuranlar büyük oranda Kürtçe filmler. Bu sene hem yurt içi hem yurt dışından kadınlarla ilgili filmler de var, aile meselesini deşenler de... Bizim ülkemizde dertler çok o sebeple henüz yaygınlaşmadı ama Batı'dan gelen filmler arasında bireysel sorunları ele alan örnekler çok yaygın, kişisel hikâyeler. Tabii bizim programa aldıklarımız bunu evrensel bir dille yapanlar. Kanser, ALS, ruh ve sinir hastalıkları ile uğraşan insanların öyküleri de var, bu da Batı'nın son yıllardaki eğilimlerinden.

▶ **Ortadoğu'da da belgesel film üretiminde bir artış var, değil mi?**

Maalesef yok. Biz bu sene Arap Baharı ile ilgili bir çağrı yaptık. Gelenler daha çok yerel değil de Belçika, İngiltere gibi Batılı ülkelerin yönetmenlerinin filmleri. Filistin ve İsrail'den her sene olduğu gibi bu sene

de filmler var. Ama gerek Arap gerek Kuzey Afrika'dan çok başvuru yok. Zaman zaman Fas ve Tunus'tan başvurular yapılır, o kadar. O coğrafyada İran'ı ayrı tutmak lazım, her sene iyi işler çıkıyor oradan.

▶ **Türk sineması özellikle son yıllarda yurtdışındaki festivallerde dikkat çekiyor. Belgesel sinemamız açısından durum nedir?**

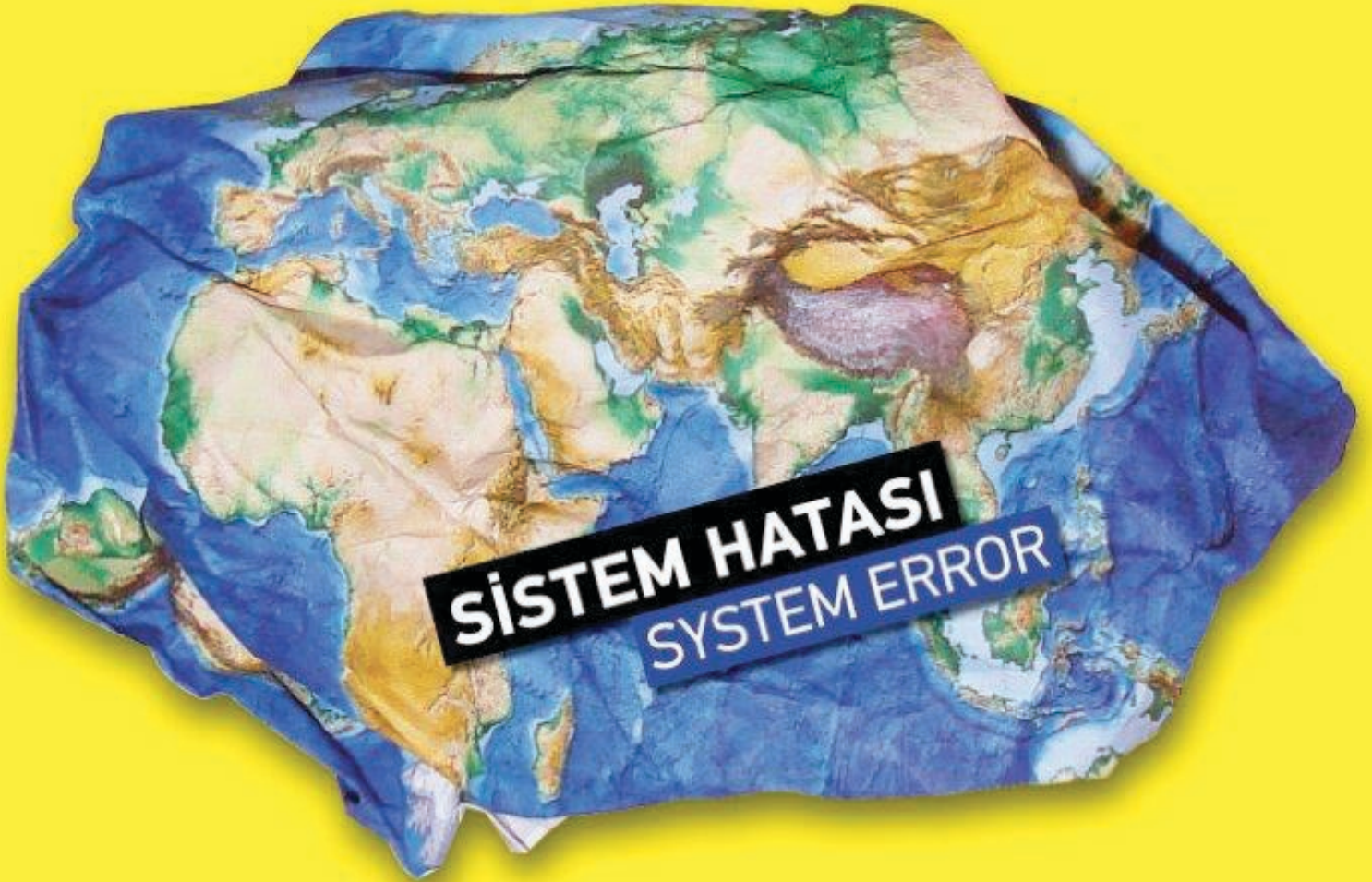
Aslında belgesel sinema hem ödüller alma hem de festivallerde kendini göstermek açısından kurmacadan çok daha önce oradaydı. Hâlâ da durum böyle ama medyamız çok ilgilenmiyor belgesellerle.

▶ **Festival takipçileri için önerileriniz var mı?**

Geçen sene gerçekten bizim için iyi bir yıl oldu, salonlarımız küçük de olsa doluydu, bu sene erken gelsin o sebeple izleyiciler. Gösterimlerimiz ücretsiz. Ana gösterim yerimiz Tünel'deki Tarık Zafer Tunaya. Anadolu yakasında da Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Beşiktaş'ta Levent Kültür Merkezi. Tekrarlarımız Fransız Kültür Merkezi'nde. Bu sene ilginin daha da artacağını düşünüyorum ve herkesin filmleri izledikten sonra doygun ayrılacağına eminim, esaslı filmler var çünkü. Gerçek serüvenlerde dolaşacak izleyiciler. Festival süresince gösterimleri kaçıranlar video odasında, cezalı gibi, kulaklıklarını takıp filmleri izleyebilecek. Festivalin haricinde de bu filmleri her zaman BSB'ye gelip izleme şansları var.

**15. ULUSLARARASI
1001 BELGESEL FİLM FESTİVALI**

**15. INTERNATIONAL
1001 DOCUMENTARY FILM FESTIVAL**



27 EYLÜL - 2 EKİM 2012

27 SEPTEMBER - 2 OCTOBER 2012

TARIK ZAFER TUNAYA KÜLTÜR MERKEZİ

BEYOĞLU BELEDİYESİ GENÇLİK MERKEZİ | FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ | NAZIM HİKMET KÜLTÜR MERKEZİ | AFİFE JALE SAHNESİ

BATCHULUUN AİLESİNİN EVİ ÜZERİNE SARI KÖPEĞİN YUVASI

ZEYNEP TURAN

“Bugünlerde insanoğlu hazinelerini bulmak için doğayı yağmalıyor. Bu da bizi kötü havalardan ve hastalıklardan koruyan ruhları uzaklaştırıyor. Dünyadaki en son nesil olmadığımızı unutmamalıyız. Şimdi ruhlar geri dönsün diye affedilmek için dua edeceğiz.” Moğolistan doğumlu yönetmen Byambasuren Davaa’nın, 2003 yapımı filmi *Ağlayan Devenin Öyküsü*’nde bir grup Moğol, Gobi Çölü’nün ortasında böyle af diliyordu. Davaa’nın filmleri, seyirciyi duaya iştirak etmeye çağırıyor. Bunun için bazen bir deveyi, bir köpeği bazen de atları vesile kılıyor.

Sarı Köpeğin Yuvası (2005), yönetmenin *Ağlayan Devenin Öyküsü*’nden iki yıl sonra çektiği, mekân olarak yine Moğolistan’ın bozkır arazisini tercih ettiği bir diğer filmi. Yüksek tepelerin, irili ufaklı derelerin, hayvan sürülerinin ortasında hayatlarını sürdüren küçük Nansal’ın ve ailesinin

hikâyesinin anlatıldığı film, seyirciyi, insanın yaşadığı mekânla kurduğu ilişki üzerine tekrar düşünmeye sevk ediyor. Ailenin yaşantısının, en olağan hâliyle filme yansıtılabilmesi büyük bir incelik ve titizlikle çalışan yönetmenin mahareti olduğu kadar, Batchuluun ailesinin gerçek yaşantısının da aslında bu denli doğal ve naif oluşundan ileri geliyor.

Yönetmenin zaman ve mekân algısının tutarlılığı ve teşhircilikten uzak oluşu, filmde mevcut her unsurun mahremiyetini muhafaza edişine zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda filmin bütünü için söyleyecek olursak “bir nesne ile onun uzamsal doğası arasında veya bir olay ile onun zamansal doğası arasında bir çatışmadan”¹ bahsetmemiz mümkün değildir. Şu hâlde filmde oluşturulan zaman ve mekân algısını, filmin yarı belgesel dili üzerinden konuşabiliriz. Filmde hikâyelerine tanıklık ettiğimiz

1 Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar*, Çev. Cem Soydemir (Metis Yayınları: 2009), s.16.



Batchuluun ailesinin gündelik yaşantısının, izlediğimizden farklı olamayacağını hissetmemiz ve aslında bu yolla ailenin gerçekliğine temas edebiliyor oluşumuz, nesnellikten olabildiğince uzak ve biricikliğini muhafaza eden bir gerçeklik duygusunun mevcudiyetine de zemin hazırlayan bu dil sayesinde gerçekleşir. Bu muhafaza edilmiş mekân üzerinden tezahürünün en canlı ve karmaşık örneği tabiatın tam ortasına öylece kondurulmuş yuvarlak yapıdaki evdir.

Batchuluun ailesinin 'ev'ini, ailenin tabiatla kurduğu döngüsel ve dolaysız ilişkinin bir tezahürü olarak düşünebiliriz. Hem yaşanan bir mekân olarak hem yaşadıkları çevreye olumsuz bir müdahaleye sebep olmayacak insan eli değmiş bir unsur olarak hem de aile içi mahremiyetin ve saflığın bir

ifadesi olarak Batchuluun ailesinin yuvarlak evi, sinemada mekâna ve 'yuva' temasına dair bizleri tekrar düşünmeye itiyor.

Filmin başında okula gitmek üzere bir müddet şehirde yaşamış küçük Nansal'ın evine geri dönüşüne tanıklık ederiz. Nansal okul kıyafetlerini babasının yardımıyla çıkarıp yerel kıyafetlerini giyer ve oradaki yaşantısı bu değişiklikten sonra başlar. Annesinin yakmak üzere topladığı tezekleri alarak kardeşleriyle oyun oynar. Tezekleri üst üste koyarak kardeşlerine şehirde insanların nasıl yerlerde yaşadıklarını gösterir. Şehir hayatı ve tabiat arasında kurulan bu tezat, aslında şehirde insanların Gaston Bachelard'ın *Uzamın Poetikası*'nda tanımladığı şekliyle bir "düş ve mahremiyet

algısı”² olarak ‘ev’de yaşamadığını, üst üste bindirilmiş ‘kutu’larda yaşadıklarını bize hatırlatır. Filmde ‘ev’e karşılık gelen yapı ise içi dolu bir yuvarlaktır. Bu anlamda evin yuvarlak oluşu boşuna değildir. Yönetmenin en adil şekilde kurmuş olduğu bir uzamda yuvarlak yapının, bir yuvaya ve mahremiyetin temsiline dönüştüğünü söylemek mümkün. Bu basit bir modern hayat tarzı eleştirisinden öte aslında felsefi ve estetik anlamda bizim ebediyet tasavvuruyla kurduğumuz bağ arasında evin nasıl bir rol üstlendiği sorununu gün yüzüne çıkarması açısından önemli. “Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fizik ve ahlak enerjisini kuşanır”³ der Bachelard. Apartman hayatında varlık alanı bulamayacak kadar ince nitelikteki bir mahremiyet algısının mekân vasıtasıyla Batchuluun ailesindeki her ferde nasıl sirayet ettiğini görmek mümkün. Babanın ve annenin çocuklarla ilişkisindeki samimiyetin ve saygının da mekândan münezzehe düşünülemezceği kanısındayım. Olabildiğince ‘yuvarlak’ ve tabii bir yapı içinde hayatlarını sürdüren çocukların, anneleri ve babalarıyla kurdukları ilişkiler de bu denli kırgınlıktan uzak ve ‘köşe’siz olacaktır. Turgut Cansever’in ifadesiyle söylersek “Çevrenin farkına, bilincine varmak; beşeri insana dönüştüren, insanın oluşumunun ve gelişmesinin ilk aşamasıdır. Dünyayı, çevreyi bilmek insana onun sorumluluğunu

2 Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin (İthaki Yayınları: 2008).

3 Bachelard, s.90.

da yüklemek imkanını vermiştir.”⁴ Batchuluun ailesinin ve büyük olasılıkla aynı bölgede göçebe hayat süren diğer ailelerin de Cansever’in bahsettiği türde bir sorumluluk bilinciyle hareket etmeleri, daha doğrusu bunu bir yaşam tarzı hâline getirmeleri, onların insanla, hayvanla ve eşyayla kurdukları ilişki üzerinde etkili bir husustur.

Byambasuren Davaa’nın da filmi aynı hassasiyet ve sorumluluk duygusuyla çektiğini görebiliriz. Filmin bu denli samimi ve etkileyici oluşunun çoğunlukla yönetmenin sahip olduğu bu teslimiyetçi duruştan ileri geldiği ortadadır. Aksini iddia edebileceğimiz dışsal bir bakıştan ya da manipülatif bir senaryo örgüsünden bahsedemeyiz. Davaa, nerede doğduğunu ve durduğunu çok iyi bildiği ve bu bilgi ışığında film yaptığı için bu denli ikna edicidir.

Filmin sonunda evin toplanıp, hayvan sırtına yüklenebiliyor oluşu, göçebelikten kaynaklansa da aynı zamanda insanoğlunun bu dünyada kalıcı olmadığını da güzel bir ifadesi olarak filmdeki yerini alıyor. Belki de en çok ihtiyaç duyulan, olması durumunda dahi düşü kurulan bir mekân olarak bu denli kalıcı olması gereken evin bile geçici oluşunun bir ifadesi gibi. Bu husus aslında filmin bütününe hâkim döngüsel yapının tamamlanmasına yardımcı oluyor: Yuvarlak bir evin tüm yaşanmışlığı ve sürekliliğiyle irtibatlı olarak ebedi olana atıfta bulunan bir iç dinamizmin döngüselligi.

4 Turgut Cansever, *İslam’da Şehir ve Mimari* (Timaş Yayınları: 2009), s.131.



filmekimi

29 Eylül–7 Ekim 2012

iksv.org



İHSAN KABİL

FİLM SEYRETMEK

Film seyretmek, benim için hayatın değişik dönemlerinde farklı anlamlar taşıyan bir süreç oldu, birçok insanda olduğu gibi bende de çocukluk yaşlarında başladı. Soruyu cevaplamak için herhalde bu yaşlara inmek, tarihi sürece ve sosyo-kültürel olgulara bakmak gerekir. Çocukluğun yoksunluk dünyasında kaldığım yatılı okulda, gerekse dışarıdaki sinemalarda karşıma çıkan imgeler kendi kısıtlı dünyama göre müthiş bir hareketlilik alanı sunuyordu. Ancak yine de o zaman filmleri türlerine göre ayırt edebiliyordum: öğretici filmler, Roma filmleri, macera filmleri, Türk filmleri gibi. Bu farklılık aynı zamanda muhayyile gücümü arttıran bir faktör oluyordu. Sonrasında yaşadığım dönem, diğer bir yatılı okulda daha derli toplu, sinema kültürüne yönelik gösterimlerle karşı karşıya gelmek,

dışarıda sinemalarda ise seçkin filmlere gitmek şeklinde gelişti. Bu dönem ayrıca gece yazlık sinemaların, gündüzse yazın sıcağından loş salonların serinliğinde sinemanın sunduğu renkli kaçış dünyasının büyümesine kapılmak olarak hayatımda yerini aldı.

Sinemanın kültürel bir unsura dönüşerek benim için bir anlam ifade etmeye başlaması takriben on beş yaşından itibaren olmuştur. 1970'li yılların gitgide siyasileşen ortamında, öyle ki bu siyasileşmenin yatılı okuldaki kütüphanenin dahi kapatılmasına dek varmasıyla, okumanın bir türünün sekteye uğramasıyla, sinemanın önemi daha bir ortaya çıkarılmıştı. Sinema ayrıca, yeni adım atılan gençliğin, gelişen bu siyasi ortamın gerçek psikolojik taarruzuna uğramasıyla, soluklanan, biraz ferahlanan

bir alan anlamına geliyordu. Bu devrede zannederim, yedinci sanatın varoluş(um) için ne ifade ettiğini de hissetmeye ve kavramaya başlamıştım. İçe dönük bir ruhi yapıya sahip olduğumdan dolayı, sinemanın sunduğu karakterlerin yaşamı ve dış dünya benim için zenginleştirici, kendi gerçekleştiremediklerimi sanal olarak gerçekleştirme imkânı veren bir ortam oluyordu. Siyasi olanla varoluşsal olan arasında bölünen iç dünyam, sinemada varoluşsal ve serüvene dönük olandan yana tercihini kullanıyor, gündelik gerçekliğin kasvetinden sanırım, beni alıkoyuyordu.

Sinemanın benim için sonraki anlamı, gerçekliğin temsillerinden biri olması ve kendi içinde katmanlara ayrılarak değişik gerçeklik mertebelerinin çizildiği, ortaya çıktığı yeryüzündeki varlığımızı ifadelendiren bir sahneye dönüşmesiyle örtüşür oldu. Filmler böylece artık derecelendiriliyor, metafizik gerçekliğe yakın olanlar, manaya dair bir duyarlılık sergileyenler diğerlerinden biraz daha farklı bir biçimde algılanıyordu. Diğer yandan da, bu filmleri ortaya koyan yönetmenlerin yönelimleri, filmografilerinin gelişim çizgileri, hayatta ve sanat anlayışında durdukları yerler ayrı bir önem kazanıyordu. Bu noktada, filmin artık benim için ortaya koyduğu değer, estetik olanı da gözardı etmeden, hayatı ne kadar görünür gerçekliğin ötesinde anlamlandırabildiği ve insanı yaratılış gerçeğine ne kadar yakın canlandırabildiğiyle ölçülmektedir.

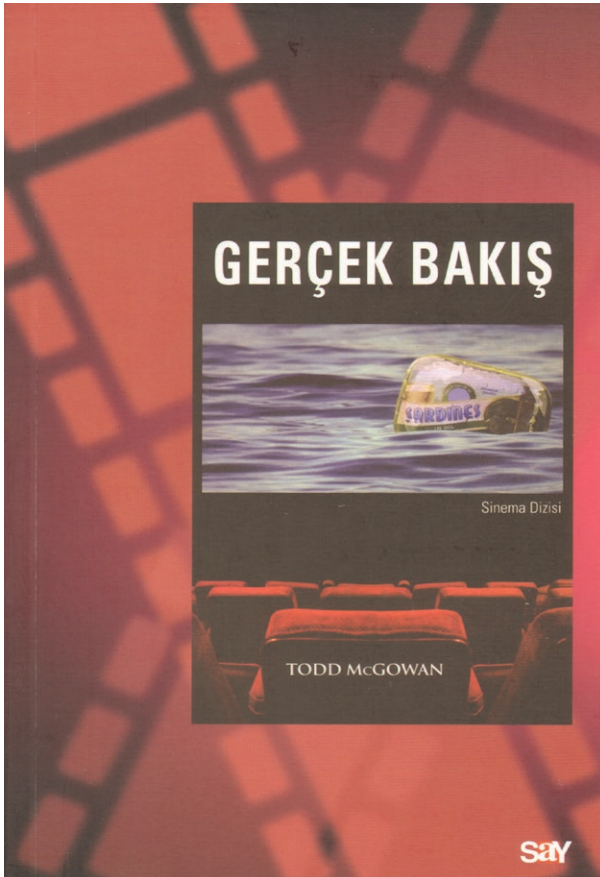


Sinemanın benim için anlamı, gerçekliğin temsillerinden biri olması ve kendi içinde katmanlara ayrılarak değişik gerçeklik mertebelerinin ortaya çıktığı yeryüzündeki varlığımızı ifadelendiren bir sahneye dönüşmesiyle örtüşür oldu.

GERÇEK BAKIŞ

SİNEMADA LACANCI TEZAHÜRLER

SEMA KARACA



Tam da tarihler Lacan'ın ölüm yıldönümünü gösterirken, onun teorik çerçevesi ışığında sinemasal bir yolculuğa çıkmak enteresan bir deneyim olabilir. Bilindiği gibi Jacques-Marine Emile Lacan, Freud'dan sonra psikanalizi yeniden şekillendiren ve ilgi çekici kavramsallaştırmalarıyla literatüre adını altın harflerle yazdırmış bir teorisyen. Lacan'ın *imgesel-simgesel-gerçeklik* şeklinde ayırdığı şablonun izdüşümlerini sinemada arayan yazar Todd McGowan ise sinema kuramı üzerine dersler veren bir psikanalitik sinema teorisi uzmanı. Kitabında Lacancı arzu perspektifinden kült yönetmenlerin filmlerini analiz ediyor. Psikanalitik anlamıyla *fantazi*, *arzu*, *gerçeklik*, *bakış* ve *özne-nesne* kavramlarını sinemasal orijine oturtarak bir manada Lacan'ı yeniden diriltmeyi amaçlıyor.

McGowan, günümüzde sinema kuramının yok olmaya yüz tuttuğunu düşünüyor.

Bu yüzden Lacancı perspektifle yaratılacak yeni bir sinemasal okuma biçiminin mevcut teorik durgunluğa son vereceği iddiasında. Bu bağlamda Janet Staiger'in kontektüel sinema yaklaşımını, sinemanın estetik ve sanatsal yanını törpülediği gerekçesiyle reddediyor. McGowan'a göre "sinemanın üretim ve alımlama bağlamına (...) odaklanırken, film gibi estetik bir objenin görünürdeki bağlamın içine oturmayabileceğini görme olanağını kaybederiz. Her film bir bağlamın içinden çıksa da (...) filmler, onları estetize eden kişisel uslûplarla kendi bağamlarına meydan okuyabilirler". Bu yaklaşım, Lacan'ın *simgesel* ve *gerçeklik* tanımlarıyla birleşerek bir sinemasal "bakış teorisi" inşa ediyor.

Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı, dört bölümden oluşuyor: *Fantazi Sineması: Ortaya Serilen Aşırılık*, *Arzu Sineması: İmge Bolluğunun Ortasındaki Namevcudiyet*, *Bütünleşme Sineması: Arzu ve Fantazinin İzdivacı*, *Kesişme Sineması: Arzu ve Fantazinin Çarpışması*. Bu dört bölüm boyunca bakışın, arzu ve fantazi kurguları üzerinden sinema dilini nasıl çözümlenebileceği tartışılıyor. Kubrick, Chaplin, Truffaut, Orson Welles, Spike Lee, Michael Mann, Fellini, Claire Denis, İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler Roberto Rossellini ve Vittorio de Sica, *Oz Büyücüsü* filmiyle Victor Felming, Stephen Spielberg, Ron Howard, Andrey Tarkovski, Wim Wenders ve David Lynch gibi isimler "bakış teorisi"

McGowan, günümüzde sinema kuramının yok olmaya yüz tuttuğunu düşünüyor. Bu yüzden Lacancı perspektifle yaratılacak yeni bir sinemasal okuma biçiminin mevcut teorik durgunluğa son vereceği iddiasında.

kapsamında değerlendirmeye tabi tutuluyor. *Mevcudiyet-namevcudiyet, simgesel-gerçek, arzu-fantazi* gibi ikilikler üzerinden söz konusu yönetmenlerin filmleri aracılığıyla açılan tartışma, sinema teorisinde *bakış* meselesinin göz ardı edilemeyecek kadar kritik bir noktada durduğunu gözler önüne seriyor.

Psikanaliz ve özellikle Lacan'a dair derinlikli bilgi sahibi olmayan okuyucu için başlangıçta zor ve sıkıcı olabilecek kitap, sinema meraklıları açısından da yeni bir forma bürünen "Lacancı bakış"ın anlamını idrak edene kadar yer yer sabrı zorlayabilir. Ancak özellikle film ve yönetmen örneklemelerine başladığında, sahnelerin anlamı ve yönetmenin kamera kullanım biçimine kadar her detay sinemada "bakış"ın mahiyetine dair daha anlaşılır ve net veriler sağlıyor.

Lacancı tanımıyla *bakış*, bilinç-dışını oluşturan kültürel düzeni işaret eden *simgesel* ile onun bastırma ve zorlaması dışında

McGowan'a göre gerçek bakış, sinemayı ideolojiyi daimi kılan bir mekanizma olarak anlamının çok ötesinde, sinemada ideolojiye yenik düşmeyen bir izleyici-öznenin rolüne vurgu yapıyor.

kalan, yaşama ve duygulara dair bir eksiklik noktası olarak tanımlayabileceğimiz *gerçeklik* arasında, *özne* tabir edilen bireyin konumlanışıdır. Yine Lacan'ın arzu tanımı da bu asla ulaşılamayacak, *simgesel* alanın kısıtlamalarından sıyrılmış gerçekliğe, dolayısıyla simgeselden kurtuluşa duyulan iştihak olarak ifade edilebilir. Yani arzu, her zaman eksik kalacak bir psikolojik sıfır noktası ise, *bakış* bu noktayı açacak tek anahtardır.

Sinemasal kurgu söz konusu olduğunda, *bakış* özellikle teorik bakımdan büyük önem kazanıyor. McGowan'ın kitaba *İmgesel Bakıştan Gerçek Bakışa* şeklinde bir giriş yapması dikkatleri bir yandan sinemada bakışın *ne olduğuna* çekerken, diğer taraftan da "sinemasal bakış aslında ne olmalıdır?" sorusuna cevap arayacağını ipuçlarını veriyor. McGowan'a göre *gerçek bakış*, sinemayı ideolojiyi daimi kılan bir mekanizma olarak anlamının çok ötesinde, sinemada ideolojiye yenik düşmeyen bir izleyici-öznenin rolüne vurgu yapıyor. Nasıl Lacancı psikanalizde *gerçek*, *simgeselin* tamamlanmamışlığını imliyorsa, Lacancı

sinema teorisinde *gerçek bakış* da filmde simgelenen, aktarılan dünyanın aslında hep bir tamamlanmamışlığa referans verdiğini, insanın kökten gelen bu eksiklik hissini sinema aracılığıyla yeniden fark etmesinin mümkün olduğunu iddia ediyor. Bakışı, izleyicinin filmi görmesini sağlayan bakma eylemi olarak değil, izleyicinin/filme muhatap olan herkesin kadir-i mutlak görünen bakışındaki boşluk olarak tanımlıyor. Bu anlamda McGowan'ın kurguladığı gerçek bakış, Lacancı anlamıyla "imgeselden ziyade *Gerçek*'in bir tezahürüdür; dolayısıyla ideolojinin dışavurumundan çok onun işleyişindeki bozukluğu (eksikliği, tamamlanmamışlığı) açığa çıkarır". Kısacası *gerçek bakış*, bir ideolojik aktarma mekanizması olarak sinema anlayışını öznenin varlığı dahilinde yeniden şekillendiren en temel faktördür.

İdeolojinin esaretinden kurtulmayı ve sinemada özgürlüğü sağlayan *bakış*, yönetmenin onu kullanım biçimine göre amacının tersi bir işlev de görebilir. McGowan bu anlamda dört tip film tarzı olduğu kanaatinde: Fantazi sineması, arzu sineması, bütünleşme sineması ve kesişme sineması. Yazar "sinemanın bakışı fantazmatik olarak sahneleyebilmesinin yalnızca gerçekliğin özüne nüfuz edebilmesinden değil, daha çok bunu başaramamasından –sahip olduğu çarpıtma kapasitesinden ileri geldiğini" söyleyerek, fantazi sinemasında gerçeklikle ilişkinin zayıflığına dikkat çekiyor. Ancak bu durumun sinemanın değerini azaltmak yerine gerçek-

liğin fantazi boyutunu belirginleştirdiği için sinemayı değerli kıldığını söylüyor. Kaçırılmaması gereken nokta ise fantazmatik filmin, ideolojiye karşı konumlanma güdüsünü bastıran bir enstrüman haline gelmesi, Zizekian tabirle Öteki'nin zevkinin dipsizliğini katlanılır kıldığı için hem uzlaştırıcı ve teskin edici hem de tahrip edici, huzursuzluk verici ve benzersiz olması; tıpkı Kubrick, Chaplin veya Lee sinemasının yaptığı gibi.

Kavramsallaştırmanın ikinci ayağındaki arzu sineması ise Lacancı terminolojide simgesel olarak anılan Büyük Öteki veya toplumsal düzenin eksikliğinin idrak edilmesinden doğan sinemasal zevke kapı açtığı için kıymetli. Zira bu idrak, özneyi kendi varlığıyla yüzleşmek zorunda bırakır, varlığına içkin daimi eksikliği kabullenmesini sağlar. Bu filmler, “arzunun kendisinde bulunan doyumsuzluk içinde tatmin bulunmamızı olanaklı kıldıkları ölçüde çok daha esaslı bir doyum sağlarlar”. Ancak McGowan, arzu ve fantaziye harmanlayarak, arzu nesnesinin namevcudiyetini mevcudiyete çeviren Hollywood gibi yaygın bir sinema türünün varlığı söz konusuysen gerçek arzu sinemasının mümkün kılınamayacağını düşünüyor. Zira Hollywood tarzı filmler, gündelik yaşamlarımızda her an karşı karşıya geldiğimiz ve bizde rahatsızlık uyaran tüm simgeselliklerin (aslında Büyük Öteki'nin) olağan ve kabul edilebilir hale gelmesine hizmet ediyor. Bakış'ı saf dışı bırakan ve görüntüyü ideoloji ekseninde

kurgulayan bu sinemanın alternatifi olaraksa kesişme sineması karşımıza çıkıyor. Böyle örneklerde, mesela Wim Wenders'in *Berlin Üzerinde Gökyüzü (Der Himmel über Berlin, 1987)*'nde yaptığı gibi, öznenin ötekiyle teması mümkün kılınır. Yani sinema, bütünleşmeci tarzda fantazi evreninin film süresince gerçekmiş gibi algılanmasıyla sağladığı zevki, kesişme sineması sayesinde “gerçekle yüzleşme ve ona ulaşama” bağlamında yeni ve sahici bir forma sokmuş olur. Bu yüzleşme ve erişememe durumundan kaynaklanan travma ise öznenin özgürlüğüne giden kapının bakış anahtarıyla açılmasından başka bir şey değildir aslında.

McGowan'ın bakış ve gerçeklik üzerine sinemayı yeniden okuma, hatta film teorisini yeniden inşa etme gayreti, Lacancı analizi film dili aracılığıyla tekrar gündeme getirdiği için önem arz ediyor. Say Yayınları, yazarın bu çabasını Türkiyeli okurla buluşturmaya devam edecek. Yayınevinin gündeminde yine Todd McGowan'a ait bir kitap -*Lacan ve Çağdaş Sinema (Lacan and Contemporary Film, 2004)*- var. Bakışın sinemasal konumuna atıf yapan ve teorik analizi canlandırma çabasındaki bu ilk çalışma her ne kadar bir sonuç yazısından mahrum olsa da bunu, Say Yayınları ve McGowan'ın tartışmaya katkı yapmayı sürdürecekleri şeklinde yorumlamak mümkün. Umarız böylesi derinlikli ve yenilikçi yayınların sayısı artar.

TURK SINEMAS BELGESEL OODAS
MEKAN YANSIMA AYARI PELIKUL
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI
KAMERA ARKASI
PERDE AYNA
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VIZYON YERLİ SINEMA
HAYAL İŞİK
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN.
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ
KISA FİLM

www.hayalperdesi.net