

HAYALPERDESİ

SAYI: 19 KASIM-ARALIK 2010



TAŞAN SORULAR

➤ **BURÇAK EVREN:**
"Arşivler Kamuya
Açılmazsa Bir Bellek
Yok Olacak"

➤ **SEREN YÜCE:**
"Mertkan'ın İçinde
Ben de Varım"

➤ **CAHİT KOYTAK**
"Sinema Kuşu"

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 19, Kasım-Aralık 2010

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.

Celil Civan

Mücahid Eker

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Söyleşi: Mustafa Emin Büyükoşkun

Dosya: Murat Pay-Celil Civan

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Barış Saydam

Eskimeyen Filmler: Hilal Turan

Kısa-ca: Betül Demirel

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Kitaplık: Fuat Er

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Kapak

Salih Pulcu

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Katkıda Bulunanlar

Ahmet Terzioğlu, Ali Aslan, Ayşenur Gönen

Cahit Koytak, Çetin Baskın, Enes Özel

Gökhan Yorgancıgil, Muhammed Cihat Caner

Mehmet Ufuk, Sema Karaca, Sehithur Zülfikar

Özkan Yılmaz, Zülfikar Kürüm

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 35, 34134,

Vefa/İstanbul

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Daralan Sınırlar, Açılan Sorular

Mekân, toplumsal, felsefi, siyasi, ekonomik ve kültürel cihetleriyle pek çok okumaya açık bir temsildir; sadece içerisiyle değil dışarıyla, dışarıda bıraktıklarıyla da tanımlanır. Her şeyden önce bir tercihin, bir seçimin, bir düşüncenin, bir ideolojinin, bir kültürün, bir yaşam biçiminin, insanın anlam ve değer dünyasının yansımasıdır.

Bu çerçevede dosyamızda “mekândan yola çıkarak bir meseleyi tartışan, sorular soran” filmleri, yönetmenin soru(n)larıyla yüzleştiği spesifik mekânları ele aldık. Bazen bir bölge, bazen bir tabut, bazen bir tımarhane, bazen bir terminal, bazen bir ada, bazen de bir telefon kulübesi şeklinde tezahür eden bu mekânların akrabalık kurdukları kavramlar üzerinden bir harita çıkarmayı denedik. Kimi zaman sınırları belli, kimi zaman da açık bu okumalar üzerinden mekânın temsil özelliğine, kendi sınırlarıyla olan ilişkisine değindik.

Venedik ve Antalya’dan kayda değer ödüllerle dönen yönetmen Seren Yüce, sinema sektörüne girişini ve *Çoğunluk*’un doğum sürecini söyleşi sayfamızda paylaştı.

“Türk Sineması Araştırmaları” bölümümüzde sinemamızın belleklerinden birini, Burçak Evren’i ağırladık. Evren’in arşiv geleneğimizin olmayışını, Türk sineması araştırmalarında yaşanan sıkıntıları ve olası çözümleri tartışmaya açtığı söyleşisi alanın temel problemlerini ortaya seriyor.

Cihat Arıncı’nın Festival Günlüğü’nde paylaştığı 54. BFI Londra Film Festivali, 16. Londra Türk Film Festivali, 1. Londra İran Film Festivali notları da dikkate değer.

Film pratiğinin/sektörün problemlerini tartışmayı hedeflediğimiz Kamera Arkası bölümünde Yorgancıgil’in geçen sayıdaki yazısının devamını görebilirsiniz. “Neden Film Seyrediyoruz?” sorusunun bu sayıdaki muhatabı ise şair Cahit Koytak.

Ayşe Pay



Pather Panchali, Satyajit Ray, 1955, Hindistan



32 DOSYA

Mekândan Taşan Sorular

Bu sayımızda sınırlı bir mekânda geçen ve geçtiği mekânı sorgulayan, mekân üzerinden sorular soran filmleri ele aldık. *İzsürücü*, *Dogville*, *Toprak Altında*, *Telefon Kulübesi*, *Guguk Kuşu*, *Sineklerin Tanrısı*, *Terminal* ve *Tarafsız Bölge*, içindeki buldukları mekânı sorgulamaya açmakla kalmıyor, yola çıktıkları kavramların sınırlarında gezinerek tartışma zeminini genişletiyor.



24 SÖYLEŞİ

Seren Yüce

67. Venedik Film Festivali'nden "Geleceğin Aslanı", Altın Portakal Film Festivali'nden En İyi Yönetmen dâhil birçok ödül alan Seren Yüce ile sinema serüvenini ve filmi *Çoğunluk*'u konuştuk.

02 HAYAL PERDESİ'NDEN

VİZYON

06 *Çoğunluk*: Sıradan Faşizme Dâhil Olmak/Ayşe Pay

12 Ormanın Hayatı: *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor*/Enes Özel

16 Gezici Hokkabaz Tatischeff'in Şehirle İmtihanı: *Sihirbaz*/Çetin Baskın

20 Dünya Artık Mucitleri Bile Enteresan Bulmuyor: *Sosyal Ağ*/Esra Bulut

SÖYLEŞİ

24 Seren Yüce: "Mertkan'ın İçinde Ben de Varım"/Mustafa Emin Büyükcoşkun

32 DOSYA/Mekândan Taşan Sorular

34 Filsel Mekân: Sınır ve Sorular/Murat Pay

40 "Tabut"tan Çıkan Sorular/Celil Civan

46 *The Terminal*: Büyük Sorulara Kaçamak Cevaplar/Ali Aslan

52 *Guguk Kuşu*: Yuvadan Çıkış Yok Zülfikar Kürüm

58 Kim Olduğunu Zannediyorsun? Ahmet Terzioğlu

62 Sözüm Ona "Tarafsız Bölge"/Fuat Er

DOSYA-PERSPEKTİF

66 Ada İçinde "İle-varolma": *Sineklerin Tanrısı*'na Fenomenolojik Bir Yaklaşım/Cihat Arıncı

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

74 Burçak Evren: "Arşivler Kamuya Açılmazsa Bir Bellek Yok Olacak"

Barış Saydam-Mücahid Eker

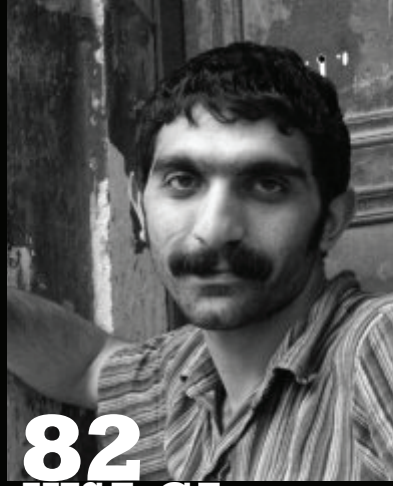


74

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

Burçak Evren

Türk Sineması Araştırmaları bölümünde sinema tarihçisi Burçak Evren, Türkiye'deki sinema araştırmalarının dünü ve bugününe dair önemli açıklamalarda bulunuyor.

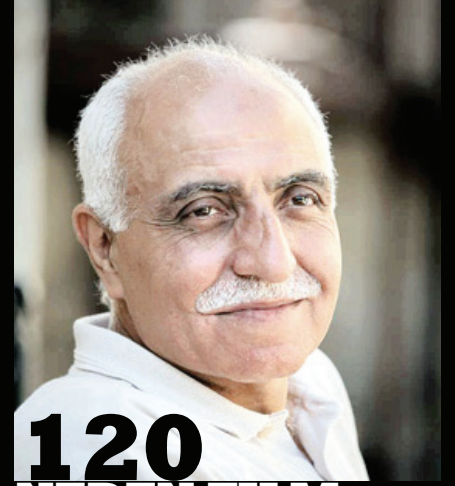


82

KISA-CA

Erol Mintaş

"Anne-Oğul Üçlemesi"nin ikinci halkası *Berfle* yurtiçi ve yurtdışında birçok ödül kazanan kısa film yönetmeni Erol Mintaş *Kısa-ca*'nın konuğu oldu.



120

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Cahit Koytak

"Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna şair Cahit Koytak kendine özgü üslûbuyla yanıt veriyor.

KISA-CA

82 Erol Mintaş: "Ben Coğrafyama Yaklaşan Bir İç Bakışım"/Mücahid Eker

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

86 Filmekimi'nden Geriye Kalanlar Barış Saydam

92 Londra'da Film Festivalleri/Cihat Arıncı

BELGESEL ODASI

98 1001 Belgesel Film Festivali'nden İzlenimler/Ayşenur Gönen

ESKİMEYEN FİMLER

104 *Hiroşima Sevgilim: Zaman Sensin* Hilal Turan

KAMERA ARKASI

110 Teoriden Pratiğe: Film Çekmek-2 Gökhan Yorgancıgil

BEYAZ AYARI

114 Ötekilerin Tümü Düşmanımızdır-3 İnsandan Sayılmayanlar/Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

120 "Sinema Kuşu" Cahit Koytak

KİTAPLIK

122 Bir Auteur Olarak Yeşim Ustaoglu *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk* Sema Karaca

SİNEFİL

126 Özgürlük Yolunda 400 Darbe Şehitnur Zülfikar

ÇOĞUNLUK: SIRADAN FAŞİZME DÂHİL OLMAK

Çoğunluk'ta müteahhit babanın, kitsch, köksüz "lüks" yapılarla şehirde yeni orta sınıfın yerini/yurdunu inşa etmesi, oğlu Mertkan'ın harcıyla oynayarak onu yeni bir orta sınıf olarak topluma kazandırma isteği ile paralel işler.

AYŞE PAY

Yeni Sinemacılar'ın son filmi *Çoğunluk*, gündelik hayattan sızan faşist dilin güdümlünde sistemin kurbanlarına ayna tutar. Yönetmen Seren Yüce, kapitalist sistem sayesinde sınıf atlamış bir aileye, yeni orta sınıfa dair kaba bir resim çizerek başlar işe. Henüz filmin "prolog"unda hangi meseleleri tartışacağını ipuçlarını verir: Sonraki sahnelerde kirli işlerin pazarlığının yapıldığını öğreneceğimiz ormanlık bir alanda oğlunu forma, hizaya sokmak

isteyen otoriter bir baba (Kemal) görünür. Otoriteye boyun eğen, sessiz, gürbüz çocuk (Mertkan), olabildiğine sıradan, olabildiğine gerçekçi bir şekilde karşımızdadır. Sabah koşusundan eve döndüklerinde çocuğun evde temizlik yapan yardımcıya attığı tekme, filmin kaba bir gerçekliğe yaslanacağına ve gündelik hayattan sızan “sıradan faşizm”i, sınıf, güç, iktidar ekseninde bir orta sınıf aile üzerinden betimleyeceğinin ilk vurgusunu taşır.

Yeni Sinemacılar’ın izleklerinin ve kurdukları “diyalektik yapı”nın devamını görebileceğimiz *Çoğunluk*, yine hayatın içine girememiş, saf, toy bir tip (Mertkan) ile hayatın bire bir içinde, uyanık, güçlü, kirli işleri yürütmekte maharetli bir düzen adamını (Kemal’i) karşı karşıya koyar. Bu diyalektik yapı *Takva*’ya bire bir atıflar taşır; kişilik özellikleriyle Mertkan Muharrem’e Kemal ise Rauf’a benzer. Yalnız Muharrem ve Mertkan’ın yazgıları farklı işler: Muharrem, baba mirası inancı ile çelişen düzenin karşısında yıkılıp aklını yitirirken Mertkan düzene uyum sağlamayı seçer; çünkü karşısına koyacak bir alternatifi yoktur. Bu noktada metinlerarası bir okuma yaptığımızda Muharrem (Erkan Can) *Çoğunluk*’ta Mertkan’ın vicdanı olarak karşısına çıkar. Taksici rolündeki Erkan Can, haksızlığa karşı durduğu, boyun eğmeyip sesini yükselttiği için çoğunluğun şiddetine maruz kalır. Mertkan’ın çarptığı ve tamir ettiremediği taksi, onun vicdanı şeklinde okunabilir.

Mertkan’ın vicdan muhasebesiyse ancak rüyasında işler.

Filmde gerçek dünya (dış) ile ideal dünya (iç) ayrımı ısrarla vurgulanır: Baba ve oğlun, yani erkeklerin eve girişlerinde ayak-kabıllarını özenle çıkarıp rafa kaldırmaları, adeta bir leitmotiv gibi film boyunca tekrarlanır. Bu şekilde handiyse dışarıda dönen dolapların, yalan dolanın, kirli işlerin evin dışında bırakıldığına altı çizilir. Benzer şekilde Mertkan’ın ilk kez bindiği dolmuşta dengesini sağlayamayışı, ne yapacağını bilemeyeceği, temiz, yalıtılmış bir dünyada büyütülen çocuğun hayatla karşılaştığındaki bocalamasının temsildir.

“Öteki” Kim?

Yönetmen, faşizan Müslüman-Türk bir orta sınıf imajının karşısına öteki olarak yoksulluğu ve etnik kökeni koyar. Bire bir hayatın içinde yer alan donelerin işlendiği film, toptancı bir yaklaşımla gerçekliği yanılmaya çevirerek Müslüman-Türk kimliğini tektipleştirir. Yönetmen bizzat eleştirdiği dilin içinden seslenir ve film faşist-militer bir dile yaslanır. Öyle ki filmin söyleminden sızan “öteki” aslında orta sınıf Müslüman-Türk’lerdir.

Tanıl Bora sıradan faşizmin kolayca belirli bir sınıfsal kültüre, politik kimliğe hasredilemeyeceğini söyler: “...sıradan faşizm belirtilerini, ülkücü mahfillerde olduğu gibi, Atatürkçü, İslamcı hatta bir çeşit solcu muhitlerinde de görebiliriz - ama



dikkat; en çok, apolitik, yüzer-gezer, ‘sıradan’ vatandaş ikliminde görebiliriz.”¹ Bu yüzden filmi tek bir merkezden okumak, esas mevzuu kaçırmak anlamına gelir. Öyle ki filmde Mertkan’ın çoğunluğa dâhil olması, Müslüman-Türk kimliğinden değil boyun eğen, sesini yükseltmeyen, apolitik, yüzer-gezer yaklaşımından kaynaklanır. *Çoğunluk*, faşizmi belli bir ideolojik gruba hasretse de aslında farkında olmadan farklı kesimlerle yakınlık kurar. Zira bugün pek çok ideolojik görüş mensubu birbirine fazlasıyla benzer.

¹ Tanıl Bora, *Medeniyet Kaybı: Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar* (İstanbul: Birikim Yayınları: 2006), s. 160.

Anlam ve değer dünyasının en üstüne zenginliği/parayı yerleştiren, paranın, iktidar, itibar ve refahla anıldığı kapitalist düzen içinde mekanizmadan kaçış uzak bir ihtimaldir. Bu çerçevede Mertkan’ın Gül’le karşılaşması sanıldığı aksine onu bir tercihle baş başa bırakmaz. Mertkan cinselliğini kendi sınıfından biriyle yaşamaya cesaret edemediği için Gül’le beraber olur. “Prolog”tan biliriz ki Mertkan ona dayatılana karşı koymayacak ve iktidarın verdiği şekle bürünecektir. Herkes düzene dâhildir. Dev binaların, iş ve alışveriş merkezlerinin harcını yağurmak için yahut onları temiz tutmak için ötekilere ihtiyaç vardır. Bu yüzden yardımcı kadın aşağılandığı evde

çalışmaya razı olur; Gül kendisine tepeden bakan adamın gelini olmayı hayal eder; şantiyedeki işçi karşısındaki acemi çocuğun yersiz azarlamalarına karşı rest çekemez. Mertkan'ın "fastfood"ları gibi ötekiler kolay ve hızlı tüketilir. Dünyadan bihaber Mertkanlar farkında olmaksızın mekanizmaya dâhil olarak ötekileri yiyip yutar.

"Milliyetçilik" in Değişken İçeriği

Müteahhit babanın, kitsch, köksüz "lüks" yapılarla şehirde yeni orta sınıfın yerini/yurdunu inşa etmesi, oğlu Mertkan'ın harcıyla oynayarak onu yeni bir orta sınıf olarak topluma kazandırma isteği ile paralel işler. Kemal, ismiyle müsemma bir olgunluğu, büyüklüğü temsil ederken, adını milliyetçi damara borçlu olan Mertkan, babanın/iktidarın geleceğini, sermayesini simgeler.

"Milliyetçilik içi boş bir ideolojidir, içi boş olan bir şey, koşulların gerektirdiği her şeyle doldurulabilir."² Bu bağlamda babanın "El-hamdülillah Müslümanız" sözünün altını dinin yerine milliyetçiliğin doldurduğu söylenebilir. Dini değerleri simgeleyen bariz temsillere rastlamadığımız hâlde "milli değerler" arasında kökleşen askerlik meselesinin bir leitmotiv gibi tekrarlanması ve "ötekiler" in vatani bölmeye çalıştıkları iddiasıyla film, militer söylemi ifşa eder. Yine saunada ve kapalı çar-

2 İnci Özkan Kerestecioğlu, "Milliyetçilik: 'Uyuyan Güzeli Uyandıran Prens'ten Frankestayn'ın Canavarına", 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler, Derleyen: Birsen Örs (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009), s. 309,



Çoğunluk, faşizmi belli bir ideolojik gruba hasretse de aslında farkında olmadan farklı kesimlerle yakınlık kurar. Zira bugün pek çok ideolojik görüş mensubu birbirine fazlasıyla benzer.

şıda geçen sahnelerde, bir Türk genci olarak Mertkan'ın askerlik zamanının geldiğine yapılan vurgu da bu söylemi pekiştirir.

Şehirde iktidar kuramayan Mertkan, küçük ölçekli bir iktidar denemesi için şehrin dışına/taşrasına gönderilir. Mertkan kız arkadaşı Gül'ü zorla köylerine götüren Kürt ağabeylerin hıncını şantiyedeki Kürt işçiden çıkarır. Artık düzene adapte olmuştur. Öteki bir korku unsuru olarak hayatına yerleştiğinde ise Mertkan bir başka iktidar nesnesine ihtiyaç duyar: silaha. Bu isteği onu tekrar refahına, steril mekânına, evine ulaştırır; Mertkan artık askerlik kıvamına gelmiştir. İktidar temsili olarak müteahhit babanın harcını yoğurduğu Mertkan, devletin otoritesine teslim edilmeye hazırdır.



Çoğunluk söyleminin içinde tutsaktır; faşizmi anlatmaya her çalıştığında bir bakıma onu onaylar. Varolan gerçekliği göstermenin ötesine geçemediği için çoğunluğun duyarlılığına dokunamadığı ve çoğunluğa dâhil olduğu söylenebilir.

Kaba Gerçekçilik ve Faşist Film Dili

Tanıl Bora faşizmin üç düzleminden bahseder: “rejim/devlet biçimi düzlemi, örgütlü faşist hareket düzlemi, sıradan/gündelik faşizm (veya ‘kök-faşizm’)...”³ *Çoğunluk* söylemiyle sıradan faşizmi görünür kılar: “Sıradan faşizm, görece ‘masumane’ biçimde gündelik ilişki örgüsünde, okulda,

³ Bora, s. 135.

ergen-erkek âlemindeki ilişkilerde, işyerinde nüvelenebilir.”⁴ Saf çocuk Mertkan’ın ergen-erkek âleminde ve babanın iş yerinde sıradan faşizm örneklerini rahatlıkla izleyebiliriz. Paralel olarak *Çoğunluk*’un faşist söylemi, filmin dilinde de kendini gösterir.

Çoğunluk’un “kaba gerçekçilik”e her vurgusu da aslında faşist bir film dili yaratır. Kaba gerçekçiliği “Yeni Gerçekçi” sinemanın yalın gerçekçiliğinden ayırmak gerekir. Öyle ki kaba gerçekçilik göstermeci/teşirci tabiatıyla pornografik addedilebilir. Sıradan olanın kabalığının belli açılardan pornografiye dönüşmesi *Çoğunluk*’ta rahatlıkla izlenebilir: “...güçlerini bir şeyi dışavuruyor olmaktan -ya da en azından bir şeyi dışavuruyormuş izlenimi bırakmaktan- alan ve gözün saflığını değil bakışın ezberini çağıran bu imgeler

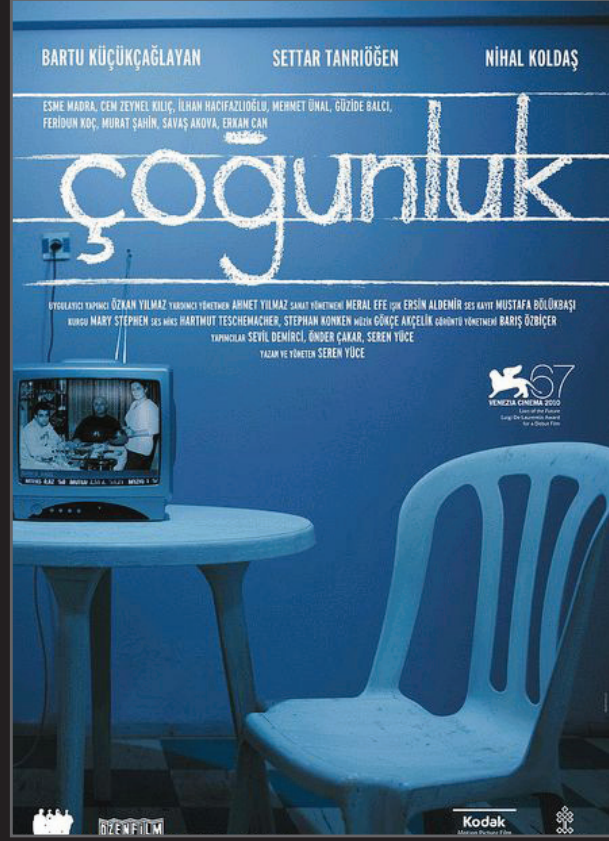
⁴ Bora, s. 148.

kendilerine yöneltilen bakışı kayıtsız şartsız tatmin edeceklerdir.”⁵

Filmin kaba gerçekçiliği, karakter çalışmalarında da görülür. Sıradan hayatı olanca çıplaklığıyla resmetme uğraşındaki Yeni Sinemacılar, tipikleştirme unsurunu “bakışın ezberini çağırarak” için kullanır. Örneğin her gün kirli işlerle boğuşan burjuvanın evi, alt sınıftan (filmdeki betimlemeye istinaden söylersek) “kötü kokulu bir köylü kadın” tarafından temizlenir. Müteahhitin ahdiyle alınan inşaatın harcını emekçi Kürtler yoğurur. Mertkan’ın ilk duygusal (aslında içgüdüsel) birlikteliğini yaşadığı Van’lı Gül ile yine kaba bir resim çizilir. Kürt kızı, sosyoloji okur, büfede çalışır; düşük gelirlili bir semtte, kutu kadar evde, kıt kanaat yaşar. Gül politik duyarlılık taşır gibi görünse de saf Mertkan’ın gösterişli, steril hayatına özlem duyar.

Film, ötekiye temas etmeye çalıştığı her sahneyle aslında ötekileştirerek de faşist dilini ortaya koyar. Kemal’in otoparkın önüne park edilen misafir aracının aynasına attığı tekme filmin başında Mertkan’ın yardımcı kadına attığı tekmeyle benzer. Filmin dilinden sızan şiddet, ötekine atılan her tekmeyle meşrulaştırırken ötekini nesneleştirir. Şu hâlde *Çoğunluk* söyleminin içinde tutsaktır; faşizmi anlatmaya her çalıştığında bir bakıma onu onaylar. Varolan gerçekliği göstermenin ötesine geçemediği için çoğunluğun duyarlılığına dokunamadığı ve çoğunluğa dâhil olduğu söylenebilir.

⁵ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 11.



ÇOĞUNLUK

Yönetmen: Seren Yüce

Senaryo: Seren Yüce

Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esmem Madra, Nihal Koldaş, Erkan Can

Müzik: Gökçe Akçelik

Türkiye, 2010, 110 dk.

Vizyon Tarihi: 15 Ekim 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





AMCAM ÖNCEKİ HAYATLARINI HATIRLIYOR ORMANIN HAYATI

ENES ÖZEL

Weerasethakul sinemasında orman, gerçeğin düzlendiği, tek anlamlı hâle geldiği, insanın içinde kendini güvende hissedeceği bir yer değil, görüntünün sürekli kırıldığı, görünenin ardından sürekli başka hayatların çıktığı bir yerdir.

Orman, Apichatpong Weerasethakul'un ilk filminden itibaren filmografisi içinde başat bir yere sahiptir. İçinde kutsal ve profanın aynı anda, dip dibe konakladığı bir uzam; insanın peşini bırakmayıp, hayaletlerini musallat eden, onu geri çağırıp içine kabul eden bir yuva; bir kaçışın zorunlu menzili, bir uyum arayışının mecburi durağı; ana rahmi/ölüm döşegi ve gerçeği içinde kırılmaya uğratan bir üst-dil; bir rüya-dili üreticisi. Orman, Weerasethakul için bir hafıza-mekân olduğu kadar aynı zamanda bir yanılısama-mekândır. Henüz ilk uzun metraj filminde bile, orman belki başrolde değildir ama çocuk hikâyelerinden süzülerek başrole doğru ilerlemektedir. Yönetmen, ormanın bir kül-

türel referans deposu olduğunun ve kolektif belleğin karmaşık trafiğine ev sahipliği yaptığının ilk izlerini bu filmde vermektedir. Demek ki sadece Weerasethakul için değil, bütün bir toplum için ormanın bir hafızamekân olduğunun altını çizmek gerekir. Dolayısıyla belki ilk defa *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010) ile dikkat çekici bir görünürlüğe kavuşan politik göndermeler, ilk filmde itibaren belli belirsiz de olsa -belki de bilinçdışı bir şekilde- filmlerin dokusunda mevcuttur.

Sinema ve Reenkarnasyon

Ruhani ve gündelik olanın iç içeliği, Weerasethakul filmleri için çok vurgulanmıştır. Gelip yemek masasına ya da hasta yatağının kenarına ilişen ruhlar, reenkarnasyona uğramış insanlar, ormanın kendine has yaratıkları ve bütün bunların gündelik gerçekliğe teklifsizce konuk olması. Weerasethakul sinemasının bu en göze batan özelliği, onun sinemayı bir yüzeyler sanatı olarak algılamasıyla da ilişkilidir. O, sinemayı bir reenkarne imajlar sanatı hâline getirerek, sinema ve reenkarnasyon inancını birbirine iliştiirmektedir.

Reenkarnasyon inancı, dünyayı bir yüzey olarak kurgular: Bir ruhun sürekliliği içinde, yüzeyde yaşanan geçişler; bir hayatın sönmesi ve beraberinde o ruhun aynı yüzey üzerindeki bir başka hayata geçişi. Başka bir ifadeyle bu inanç önüne dünyayı yerleştirebileceğimiz bir ufuk vermez bize, dünya tıpkı bir sinema perdesi gibidir.

Weerasethakul sinemayı bir yüzeyler sanatı olarak kurar. *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002) filminde, ekran yüzeyinde, arkadaki görüntüyü de yüzeye çekerek bir anda belirgen çarpık çizim ve yazılar, bunun en somut örneğidir. Perde yüzeyindeki imajlar da yerlerini tıpkı reenkarne olan bireyler gibi birbirine bırakır. Görüntü bir tortudur, geçip kaybolan imajların hayatları şu anda karşımızda duran imajda birikir. Bir hayvanın o anda birikmiş hayvan ve insan hayatları gibi, o anda, o görüntü de önceki görüntüleri kendi içinde sergiler. Weerasethakul filmlerinde sinema, bir yüzey diziliminin yerine bir başkasını geçirme sanatıdır. Böylece bir hayvan perde yüzeyinde yerini insana ya da bir böceğe, bir bitkiye bırakır. Sahneleri çoğunlukla “tableau”lardır.¹ Bir dizilim, insan, nesne ve hayvanların yüzeye belli bir düzenle yerleştirilmesi; tıpkı *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* filminde ruhların, maymunların ve insanların aynı masa etrafına dizildiği yemek sahnesi gibi, yüzeyde geçici bir sabitleme.

Değişen Zaman Algısı

Bu imajların reenkarnasyonu ile zaman da çizgisel algılanışından kurtarılır. Anlar, öncelik ve sonralık ilişkisi içinde, bu tür bir nedensellik gözetilerek dizilmez; çünkü bir an kendinden öncekileri de içinde muhafaza etmektedir. Hatırlama, bir an içinde açılan başka bir an biçimindedir. Eğer bir insan başka birçok hayatın aynı anda taşıyıcısı, bir anlamda tortusu ise bu durumda

¹ Tableau: Oyuncuların sahne üzerinde sessiz ve hareketsiz gruplaşması.



Weerasethakul sinemayı bir yüzeyler sanatı olarak kurar. Görüntü bir tortudur, geçip kaybolan imajların hayatları karşımızda duran imajda birikir. Bir görüntü önceki görüntülerin hayatlarını kendi içinde sergiler.

hatırlama da tam o hayat içinden başka bir hayatın çağırılması biçiminde gerçekleşir. Boonmee amca, anılarını değil önceki hayatlarını hatırlar. Bu durumda tek hatırlayanın Boonmee amca olmadığını, aslında Boonmee amcanın da orman tarafından hatırlandığı söylenebilir. Orman bu filmde devasa bir bellek gibidir, kendi hayatını sürdürürken durmadan başka hayatları çağırır. (Örneğin prensesin hikâyesine ormanın bir anısı olarak bakmak çok mu yersiz olur?) Gündelik nedenselliğin reddi, daha başka bir mantığın varlığını ima eder. Weerasethakul'un son filminde çoğunlukla anlamlandıramadığımız olayların (bunlara ne kadar olay denebilirse) dizilimi, sanki hafıza ve gündelik gerçeklik arasında sürekliilmekler atan, bu ikisini birbiri içinde

eriten başka bir mantığa ulaştırır bizi.

Orman, Weerasethakul filmlerinde yalnızca bir hafıza-mekân değil, aynı zamanda bir yansıma-mekândır. Örneğin *Wordly Desires* (2005) adlı kısa filmde orman içinde kurulan film setleri ile somutlanan bu kavrayış, *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* içinde en açık ifadesini prenses ve balık mesesinde bulur. Orman, açık eden ve açık ettiği oranda gizleyen bir dille, gerçekliği parçalara bölüp, bu parçaları birbiri üzerine yansıtır. Bu, Weerasethakul'un hikâye anlatma ediminin bizatihi kendisini sorunsallaştırması için de bir vesiledir. Daha ilk filminden itibaren, sinemanın olanakları ve hikâye anlatmanın kendisi üzerine düşünen Weerasethakul, ormanda gerçeğin eklemli ve parçalı yapısının bir yansımasını bulur. Su yüzeyinde kendini seyreden çirkin bir prensesin görüntüsü, bir değişime uğrayıp yılan balığını kendine âşık eder. Esasen suyun yüzeyi de bir ekrandan başka bir şey değildir. Göz, bütünü kavramaktan uzaktır, bu nedenle parçalarda asılı kalır. Parçalar, bizi bütüne değil öteki parçalara gönderir. Orman, sürekli kendi üzerine katlandığı için, içindeki her şeyin toplamından daha fazlasıdır. Bir anlamda uçsuz bucaksızdır; çünkü prenses suya baktığında kendi yansımasını değil, başkasının suretini görür.

Ormanın Çağırısı

Blissfully Yours'dan itibaren, Weerasethakul'un karakterleri ormana doğru gider. Peki bu, onun doğa ve medeniyet arasında romantik bir dikotomi kurduğu anlamına mı gelir?

Bu soruyu tamamen olumlu cevaplamamız mümkün değil, çünkü yukarıda da bahsettiğimiz gibi orman, bir yuva olduğu kadar içinde barındırdığı hayaletler ve canavarlarla da tekinsiz bir yerdir. Gerçeğin düzlendiği, tek anlamlı hâle geldiği, bu nedenle de insanın içinde kendini güvende hissedeceği bir yer değil, tam tersine görüntünün sürekli kırıldığı, görünenin ardından sürekli başka başka hayatların çıktığı bir yerdir. Gene de insanlar, bu tekinsizliğin ortasına dalarlar. Her zaman huzur bulmak için değil bazen de kaçmak için. Boonmee amcanın gözleri kızıl kızıl parlayan maymun-oğlu ormana kaçan bir komünist olarak yorumlanabilir. Bazen de Boonmee amcanın yaptığı gibi ölmek için gidilir ormana. Burada ölüm aynı zamanda bir yeniden doğuş, dünya yüzeyindeki bir konum değişikliğidir. Bu nedenle ormanın göbeğindeki mağara bir ölüm döşegi olduğu kadar bir ana rahmidir. Orman, kendi hayatını yaşamaktadır ve onu bir mekân olarak belleyip içine girenleri aynı zamanda kendi hayatının, kendi parçalı gerçeğinin, kendi belleğinin içine alır.

Bir yanılsama-mekân ve bir hafıza-mekân olan orman, böylece bir sinemasal-mekâna dönüşür. Weerasethakul sinemasının iki önemli unsurudur, yanılsama ve hafıza. *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor*'da Boonmee amca hem gerçeğin bu indirgenmez çok katmanlılığını, hem de hafızanın çağırdığı, belki de maruz kaldığı önceki hayatları tecrübe eder. Bunlar, yalnızca kendi hafızasının değil, aynı zamanda ormanın hafızasıyla toplumsal hafızanın da çağırdığı hayatlardır.



AMCAM ÖNCEKİ HAYATLARINI HATIRLIYOR

Filmin Orijinal Adı: Loong Boonmee
raluek chat

Yönetmen: Apichatpong Weerasethakul

Senaryo: Apichatpong Weerasethakul

Oyuncular: Jenjira Pongpas, Natthakarn
Aphaiwonk, Sakda Kaewbuadee,
Thanapat Saisaymar

Müzik: Akritchalerm Kalayanamitr,
Koichi Shimizu

Tayland-Almanya-Fransa-Hollanda-
İngiltere-İspanya, 2010, 114 DK

Vizyon Tarihi: 22 Ekim 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



GEZİCİ HOKKABAZ TATISCHEFF'İN ŞEHİRLE İMTİHANI

Jacques Tati'nin kızına yazdığı mektuplardan oluşan kayıp senaryodan yola çıkan *Sihirbaz*, üçüncü sınıf barlarda, tiyatro salonlarında, vodvillerde, artık çocukları bile eğlendiremeyen yaşlı gezici hokkabaz Tatischeff'in hikâyesi üzerinden eski ile yeni, taşra ile kent, gençlik ve yaşlılık gibi konulara değiniyor.



ÇETİN BASKIN

Henüz iki uzun metrajlı animasyonu olmasına rağmen Fransız yönetmen Sylvain Chomet'nin sinemasından bahsetmek, çoktan miadını doldurmuş baba mesleğini ısrarla sürdürmeye çalışan bir zanaatkârın hislerini açıklamaya benziyor. Yaptığı işin efsununa kapılmış, inatçı, dirençli, kendine göre prensipleri olan, biraz da zorunlu bir zanaatkârlık bu. Chomet, son filmi *Sihirbaz (L'illusionniste)*'da melankoliyle muhteşem mizah duygusunu harmanlayarak, buna benzer şeylerin peşinden giden bir adamın hikâyesini anlatıyor. Zamanında Oscar'a aday gösterilen sürrealist ve Kafkaesk sayılabilecek *Yaşlı Kadın ve Güvercinler (Le vielle dame et les pigeons, 1998)* adlı kısa metrajlı çalışmasıyla bir anda animasyon dünyasının çehresini değiştiren yönetmen, aslında *Belleville'de Randevu (Les Triplettes de Belleville, 2003)* ile Jacques Tati hayranlığını çoktan ifşa etmişti. Chomet, Bay Hulot karakteriyle tanıdığımız Jacques Tati'nin mizah tarzı ve beden dili yanında, bugün basbayağı çizgi film muamelesi gören iki boyutlu animasyonların trüklerini de kullanarak muhteşem bir damar yakalıyor ve günümüzün en özgün animasyonlarının yaratıcısı unvanını hak ediyor. Geçtiğimiz *Filmekimi*'nde de gösterilen *Sihirbaz*, bu kez işi daha da ileri götürüyor ve bir "homage" (saygı duruşu) filmi de aşarak basbayağı bir Tati filmi izliyormuş hissiyatı veriyor.

Eski ile Yeni Arasında

Jacques Tati'nin kızına yazdığı mektuplardan oluşan kayıp senaryodan yola çıkan *Sihirbaz*, üçüncü sınıf barlarda, tiyatro salonlarında, vodvillerde, artık çocukları bile eğlendiremeyen yaşlı gezici hokkabaz Tatischeff'i (Tati'nin gerçek soyadı) anlatıyor. Film, Tatischeff'in Paris'in kent yaşamı içerisinde iltifata tâbi olacak herhangi bir mekân bulamaması üzerine çıktığı yolculuğun buruk hikâyesini dile getiriyor. Tatischeff'in gezici sihirbazlık macerası boyunca uğradığı şehirlerde karşısına çıkan yenilikler, bazı şeylerin çoktan eskide kalmış olduğunu, demode hâle geldiğini, kıymetini kaybettiğini acı bir şekilde izleyicinin yüzüne çarpıyor.

Elektriğin bile mucize gibi şaşkınlıkla karşılandığı İskoç taşrasında/kasabasında ilgi gören Tatischeff, kaldığı otelde temizlikçilik yapan Alice'le tanışır ve ergenliğe adım atan Alice'in külkedisini andıran dünyasında yaptığı numaralarla onu adeta büyüler. Alice'i elinden tutup şehre getiren Tatischeff, Alice'i şaşkına çeviren şehrin vaatleriyle belli bir noktadan sonra baş edemez. *Sihirbaz*, bir taraftan Alice aracılığıyla zaman zaman ergen kız romantizmine kaçan bir "coming of age" (büyüme) hikâyesine, Tatischeff üzerinden de ağızda kekremesi bir tat bırakan melankoliyle birlikte yaşlılık ve ölüm



düşüncesine odaklanıyor. Filmde eski ile yeni arasındaki çatışma Tatischeff ve Alice'in hayatındaki değişimlerle vurgulanıyor.

Sihirbaz, on parmağında on marifet olan, altı filmiyle sessiz sinema ekolünü devam ettiren, eşsiz bir mizah anlayışına sahip ünlü sinemacı Tati'nin ölümsüz bir yönetmen olarak beyazperdede arzı endam etmesine olanak sağladığı için bile övgüye değer bir film. Tati filmlerinin başkahramanı (başka bir ifadeyle alter-egosu) Bay Hulot'nun adımlarındaki şapşallığı, konuşmadan başına türlü işler açan "slapstick" tarzını başarılı bir şekilde kâğıda işleyen Chomet, şapkadan tavşan çıkmasına hâlâ mucize gözüyle bakabilenlerin heyecanını bu animasyonla perdeye aktarıyor. *Sihirbaz*'ın Tatischeff'le aynı dünyayı paylaşan bütün o vantrolog, palyaço ve

trapezciler vesilesiyle anlatmaya çalıştığı şey, aslında alışveriş merkezlerinin "süslü" dünyasına henüz adım atmamışların yitmediği naiflik. Bu anlamda film, geçmişe duyulan bir özlemi animasyonlara has malsalı bir anlatımla dile getiriyor. Tati'nin kişisel sinema yolculuğu boyunca kapitalizm ve modernizmin garabetlerini nevi şahsına münhasır komedi stiliyle hicvettiğini düşündüğümüzde filmin maziye neden bu kadar önem atfettiği de açıklık kazanıyor.

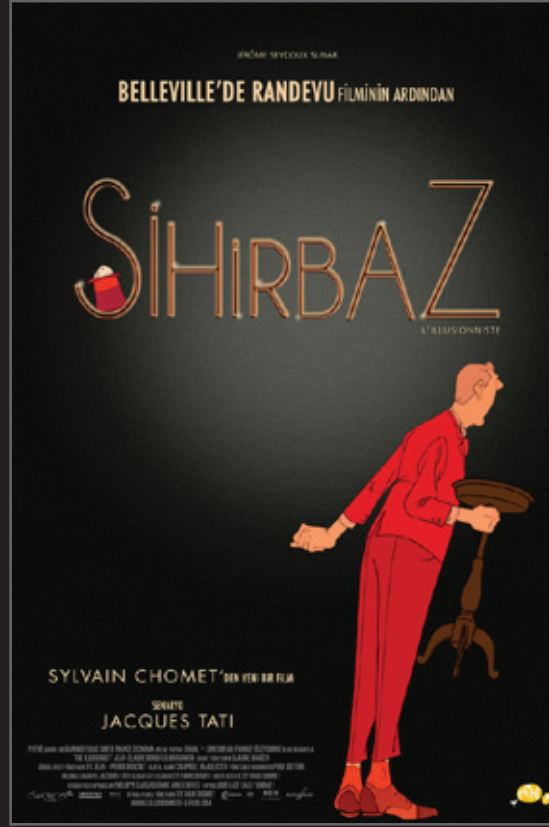
Her ne kadar popüler kültür fetişizmi dolayısıyla dönemin müziği olan rock'n'roll mevzuunda biraz acımasız ve klişe bir tavır sergilese de *Sihirbaz* taşra ile kent, başka bir ifadeyle eski ile yeni arasında bir çeşit "duygu kaybı"na işaret etmesi, tüketim kültürüne karşı hissedilen yabancılaşmanın ay-yuka çıktığını anlatmasıyla oldukça anlamlı.

Sinemanın Sihri

Tati mevrubahis olunca daha deruni şeyleri imâ etmesi kaçınılmaz olan bu eleştirel tutum için eski zanaatkarlıkların tüketim kültürüne karşı direnişini uzatma çabası da denebilir. Bu yüzden Chomet, her şeyin mümkün olduğu, ele avuca sığmaz anime dünyasıyla Pixar gibi büyük stüdyoların eksiksiz, pürüzsüz, ısı ısı parlayan yapımları yerine daha eski bir teknik aracılığıyla Tati'nin ruhunu çağırarak artık esamisi okunmayan bir sinemaya duyulan özlemi dile getiriyor.

Mekânı filmin karakteri hâline dönüştürmesi, zengin ayrıntılara yer vermesi, izleyicide geçici kahkahadan ziyade uzun süreli tebessüme sebep olması da aynı teknikle hayat buluyor. Film, Tati mizahını çizim ve renkler sayesinde kır ve kent empresyonizmiyle birleştiriyor. Kır ve kent, görüldüğünün de ötesinde, Baudelaire'in deyimiyle "bütün hakiki ressam gibi doğadan değil zihninde yer etmiş imgelerden çizilmiş" gibi duruyor.

Tatischeff'in Tati'ye özgü sakarlıkla bir sinema salonuna girip perdede oynayan filmdeki (*Mon oncle*, 1958) Tati'yle karşılaşarak gerisin geri kaçması gibi incelikli göndermeleri unutmayan Chomet, projeksiyondan çıkan ışıkla canlanan dünyanın sihrine duyduğu inancı kaybetmediğini gösteriyor.



SİHIRBAZ

Orijinal Adı: L'illusionniste

Yönetmen: Sylvain Chomet

Senaryo: Jacques Tati, Sylvain Chomet

Müzik: Carl Goetgheluck

Fransa-İngiltere, 2009, 90 dk.

Vizyon Tarihi: 29 Ekim 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





DÜNYA ARTIK MUCİTLERİ BİLE ENTERESAN BULMUYOR

Sosyal Ağ, Harvard'taki asosyal bir öğrencinin, kendisini terk ederek dehasını açığa çıkartmasına vesile olan kız arkadaşına duyduğu hırsın nelere kadir olduğunu gösterirken Zuckerberg'in şahsı üzerine kilitleniyor. Kurallarına uygun yazılıp çekilmiş bir otobiyografi olmasının dışında sinemaya karakteristik bir yaklaşım kazandırmayan film, sadece Facebook uygulamasını sosyal mecralara ve yeni medyaya yaptığı katkı ile dikkat çekiyor.

ESRA BULUT

Bilgiye erişim felsefesinin değişikliği yaklaşık 2000'li yıllara tekabül eder. Web 2.0 teknolojisinin hayatımıza girmesi ile internetin ansiklopedik görevi, kullanıcının içerik desteği ile yerini "kutsal bilgi kaynakları"na bıraktı. Wikipedia, Facebook, Youtube, Friendfeed, Twitter gibi plâformlar sayesinde insanlar sanal âlem üzerinden tanımadıkları çokça isimle buluşma imkânına kavuştu. Andy Warhol'un "Bir gün herkes 15 dakikalığına

şöhret olacak” ifadesi sanal mecralarla bir anda mümkün hâle geldi. Tüm dünya kullanıcıları tarafından büyük ilgi gören yeni plâtıformlardan en öne çıkanı ise Facebook oldu. 2004 yılında Harvard Üniversitesi öğrencisi Mark Zuckerberg tarafından kurulan Facebook, başta sadece Harvard öğrencilerinin üyeliğini kabul ederken bir sene içerisinde Amerika Birleşik Devletleri’ndeki tüm okullardan ve üniversitelerden üye kabul etmeye başladı. Bugün ise Facebook kullanıcılarının dünya üzerindeki sayısı 500 milyona ulaştı. Her hafta 3.5 milyar içerik ve 2.5 milyar fotoğrafın yüklendiği Facebook, dijital hayatımızın ayrılmaz bir parçası artık. Tüm bu gelişmelere kıyasla neredeyse geç diyebileceğimiz bir vakitte, Facebook ile alâkalı bir otobiyografi vizyona girdi: *Sosyal Ağ* (2010). Film, Mark Zuckerberg’in “Facebook”u kurma hikâyesini konu ediyor. Dünya tarihine en genç milyarder olarak adını yazdıran Zuckerberg’in hayatı, Facebook gibi dâhiyane bir buluş için tam da olması gerektiği gibi ilerliyor. Asosyal bir tip olarak Harvard’taki eğitimine devam eden Zuckerberg, kız arkadaşının kendisinden ayrılması üzerine tüm dehasını internet âlemine bulaştırıyor. Dört saatlik denemeleri sonunda okulun network sistemini çökertip altı ay uzaklaştırma alan genç mucit, okulun popüler ikizleri Winklevoss’lar tarafından fark ediliyor. Yeni bir proje teklifi ile Zuckerberg’e gelen Winklevoss’lar filmin anlattığına göre bugünkü Facebook’un çekirdek fikrinin de

mimarları. Zuckerberg, Winklevoss’lardan esinlendiği fikri geliştiriyor ve onları bu serüvende diskalifiye ederek, (kurulustaki payı %30 olan) samimi arkadaşı Eduardo Severin ile yoluna devam ediyor. Severin ile arkadaşlık ve ortaklık bağını da ancak pazarlama konusunda hayran kalacağı Sean Parker ile tanışana kadar koruyabiliyor. Filmin bundan sonraki kısmı ise Facebook’un arka plânında gelişen ticari savaşları konu ediniyor.

Facebook Yerine Zuckerberg’i Anlatmak

Sosyal Ağ, Ben Mezrich’in *Kazara Milyarder* (*The Accidental Billionaires*, 2009) adlı kitabından beyazperdeye uyarlandı. Genç girişimci Zuckerberg’in kişisel ve yasal karmaşalarla boğuştuğu hayatını, David Fincher kamerasından izlerken dâhiyane bir buluştan çok Bill Gates’ten sonra zenginlik anlamında dünyayı hayran bırakan ikinci isimle ilgileniyoruz. *Sosyal Ağ*, “parayla işi olmaz” şeklinde lâNSE ettiği Zuckerberg’in namına ters düşen kazancı ile büyük hukuki savaşlarını konu ediniyor. Facebook’un dünyada ne ifade ettiği ile ilgilenmeyen film, Zuckerberg’in dehasına hayran hayran ilerliyor (!). Facebook gibi dünya için bir anda bu denli kabul edilebilir hâle gelen bir plâtıformin “aktif katılım” sayesinde medya biçimlerine yaptığı etkiden bahsetmek yerine asosyal bir karakterin kendisi ve benzerleri için kurduğu “mucizevi bir ilâç”tan bahsediyor. Oysa film ne mucize ilâcın inovatif yönlerini



Soysal Ağ, Facebook gibi dünya için bir anda bu denli kabul edilebilir hâle gelen bir plâtförmün “aktif katılım” sayesinde medya biçimlerine yaptığı etkidenden bahsetmek yerine asosyal bir karakterin kendisi ve benzerleri için kurduğu “mucizevi bir ilâç”tan bahsediyor.

kavratabiliyor ne de sanal mecrada dönüştürdüğü asosyal insan tipine hakkıyla tanıklık edebiliyor. Asosyal bir kahramandan dünyanın en sosyal sonuçlar doğuracak projesi nasıl çıkar sorusunu es geçerek, Facebook’un sosyolojik/psikolojik gönderimlerini Zuckerberg’in masa başı “yalnız/ içedönük” pozlarına kitlemekle yetiniyor. *Sosyal Ağ*, tam da bu tarz sonuçlar üzerine gidemediği için hem Fincher sineması hem de seyirci açısından son derece sıradan bulunabilir. Başarılı bir “öykü anlatıcısı” olarak Fincher’in hakkını teslim etsek de bu kadar ezbere bir hikâyeyi seyretmenin enteresan olmadığını söylemek gerek. Sonuç itibarıyla 23 milyonu Türkiye’den olmak üzere Çin ve Hindistan’dan sonra en

çok nüfusa sahip olan Facebook, uygulamadaki başarısı ile filmini çoktan sollamış durumda.

Yeni Dijital Plâtförlere Doğru

Sosyal Ağ Zuckerberg’ten sonra Harvard ve Harvard’lı öğrenci profili hakkında da epeyce ufuk açıcı bulunabilir. Winklevoss’lar, rektörden disiplin yönetmeliğindeki “Harvard’lı arkadaşlarına karşı dürüsttür” maddesi gereği Zuckerberg’in cezalandırılmasını istediklerinde rektörün cevabı: “Bu madde Harvard’la ilgili konular için geçerli. Biz öğrencilerimiz arasındaki olaylarla ilgilenmeyiz. Üstelik bizim öğrencilerimiz için her zaman, iş aramaktansa bir şeyi icat etmek daha cazip olmuştur. Siz de başka bir şey icat edin!” olur. Bu cevap Harvard’daki bir öğrencinin tereyağından kıl çeker gibi (!) bir şey icat etme kabiliyeti bulunduğunun altını çizerken Zuckerberg’in Facebook macerasını da normalize eder. “Bir kaç düşman edinmeden 500 milyon arkadaş kazanamazsın” sloganı ile vizyona giren *Sosyal Ağ*, nihayetinde kendisini terk ederek dehasını açığa çıkartmasına vesile olan kız arkadaşına duyduğu hırsın nelere kadir olduğunu gösteren Zuckerberg’in şahsı üzerine kilitlenir. Kurallarına uygun yazılıp çekilmiş bir otobiyografi olmasının dışında sinemaya karakteristik bir yaklaşım kazandırmayan film, sadece Facebook uygulamasını sosyal mecralara ve yeni medyaya yaptığı katkı ile dikkat çekici kılıyor.

Sınırlarını kullanıcı ile birlikte geliştiren uygulamalar, geleceğin medya dünyasını birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de değiştirmeye devam ediyor. Bu yüzden *Sosyal Ağ* her hâlükârda fena sayılmayacak bir işeye sahip olacaktır. Ancak yurtdışında ve Türkiye’de geliştirilen “Gezenzi” tarzındaki projeler artık sosyal ağların da “location” kavramı üzerinden gideceğini gösteriyor. Doğuş Yayın Grubu’nun geçtiğimiz günlerde düzenlediği “Yeni Medya Düzeni” başlıklı konferans kapsamında Türkiye’ye gelen *Wired Dergisi*’nin Genel Yayın Yönetmeni Chris Anderson konuşmasında Facebook tarzı uygulamaları değil bunların sürekli aktif kılınması ile alâkalı tablet tarzı araçların kullanılabilirliğini önceli. Yani dünya artık bu uygulamaların mucitlerini bile enteresan bulmuyor. Parlak fikirler Zuckerberg’in de filmde yaptığı gibi (ç)alınıp bir diğeri tarafından geliştiriliyor. Biri çıkıp da “bunu ben düşünmüştüm, fikrimi (ç)aldın” dediğinde cevap ya Harvard rektörününki kadar gevşek ya da Zuckerberg’inki kadar can sıkıcı olabiliyor. Zuckerberg Winklevoss’lara “Beyler! Facebook fikri sizin olsaydı şu anda Facebook da sizin olurdu” (!) diyebiliyor. O zaman Facebook kullanıcılarının da şu soruyu sorma hakkı doğuyor: Pekiyi, onca içerik giren bizim hiç mi katkımız olmadı?



SOSYAL AĞ

Orijinal Adı: Social Network

Yönetmen: David Fincher

Senaryo: Aaron Sorkin (Ben Mezrich’in *The Accidental Billionaires* kitabından)

Oyuncular: Justin Timberlake, Rooney Mara, Jesse Eisenberg, Andrew Garfield, Rashida Jones

Müzik: Atticus Ross, Trent Reznor

ABD, 2010, 120 dk.

Vizyon Tarihi: 22 Ekim 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



SEREN YÜCE

“Mertkan’ın İçinde Ben de Varım”

SÖYLEŞİ: MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

67. Venedik Film Festivali’nde “Geleceğin Aslanı”, 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde de En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazanan *Coğunluk* filminin yönetmeni Seren Yüce, sinemaya Önder Kızıltan, Fatih Akın ve Yesim Ustaoglu’nun asistanlığıyla başladı. Sinemadan önce dizi sektöründe çalışan Yüce, ilk filminde, yeni zenginleşmeye başlayan orta sınıflarda var olan gündelik şiddet ve ayrımcılığı sade bir dille anlatma çabası taşıyor. İstanbul’un kenar semtlerinde merkeze katılmak için uğraşan kesimlerin birbirlerine gösterdikleri nefreti ve ilgisizliği anlatan Yüce, senaryoyu oluştururken özyaşamöyküsünden, çevresindeki insanlardan beslendiğinin altını çiziyor.

Filmin çekim aşamasında en büyük sıkıntıyı finansman konusunda yaşayan yönetmen, en büyük desteği “Yeni Sinemacılar”dan aldığını, filmini “imece” usulü çektiğini belirtiyor.

Bu yılın dikkat çeken filmlerinden *Coğunluk*’un yönetmeniyle sinemaya nasıl başladığını, bol ödüllü filminin hikâyesini ve sinema sektöründeki sıkıntıları konuştuk.



Öncelikle sinemayla bireysel plândaki ilişkiniz üzerinden bir şeyler konuşalım istiyorum. Size bir film yapma ihtiyacını, hissiyatını veren, sinemaya yönelmenize sebep olan şeyler nelerdi? Sinemaya ilginiz lisede mi yoksa üniversitede mi başladı?

Üniversite öncesinde vardı tabii. Ciddi anlamda olgun bir zihinle izlediğim ilk film David Lynch'in *Wild at Heart* (1990)'ıydı. Onu gördükten sonra işte sinema böyle bir şey dedim. Lisedeydim o zamanlar ve filmden çok etkilenmişim. Ondan sonra film yapma hevesi doğdu. Üniversitede sinema okumak istiyordum. Fakat olmadı, arkeolojiyi kazandım. Okurken senaryo yazımıyla alâkalı bir iki ders aldım Bilkent'te. Sonra hep ufak tefek senaryo yazma çabaları oldu. *Takva* (2006) zamanına kadar ciddi bir şey yoktu elimde. Üç dört tane senaryom olmuştu ama hiç biri tam değildi.

Kısa film senaryosu mu?

Hayır, uzun. Daha doğrusu uzun olmaya çalışan senaryolar. İnsan bir şekilde hep böyle film yapabileceğini düşünüyor. Ama daha sonrasında uzun bir süre yapamayacak olduğunu anlıyorsun. *Takva*'yla ciddi anlamda sinema setine de girmiş oldum. Bağımsız sinemayı biraz orada kavrama şansım oldu.

Velhâsıl gerçek anlamda filmin fikri hayatı çıktı benim için. Üniversiteyi bitirir bitirmez, hatta okurken reji asistanlığına başlamıştım.

Setlerde çalışırken filmin aslında bambaşka bir dünya olduğunu fark ediyorsunuz. Diziler otomatikleşmeye meyilli, bir yerden sonra memuriyete dönüşebiliyor. Film çok daha steril. Başı sonu belli, ne kadar çalışacağını belli; ihtiyacına göre ekip kuruyorsun. Dizilerde standart durumlar var.

Televizyonla mı başladı?

İlk başta reklâmla başladı. Ondan sonra araya askerlik girdi. Sonra da doğrudan dizilere girdim.

Diziler Otomatikleşmeye Meyilli, Film Daha Steril

Dizi sektöründe tatmin oluyor muydunuz yahut başka bir arayışınız var mıydı?

Müthiş heyecanlandırıcıydı setler. Şikâyet ettiğimiz şeyler vardır, hani 18-20 saat çalışma durumları gibi. Ama o zaman benim için bir mücadeleyleydi bu. Gecenin gündüze karışması o zamanlar hava atılacak bir şeydi benim için. Kimseyi göremiyorum, çok işim var vs. O zamanlar hep aklımın bir köşesinde film düşüncesi vardı, ama bu uzak bir ihtimaldi. Üçüncü asistanlıktan ikinciye ve birinciye doğru geçip tecrübe kazanmaya başladıkça neyi nasıl yapabileceğinin biraz daha şekillenmeye başlıyor kafanda. Böyle bir süreç içerisinde gerçekten sinema yapmaya bu senaryoyla başlamış oldum. Senaryoyu kâğıda döktükten sonra da yeni bir sinema dönemi başladı benim için.

Takva'da, Yaşamın Kıyısında'da ve Pandora'nın Kutusu'nda aslında hepsi farklı ekollerde ve farklı tarzlarda işler yapan, kendine özgü yönetmenlere asistanlık yaptınız. Nasıl bir tecrübe oldu bu? Yönetmenlerden size ve filminize neler yansıdı?

Setlerde çalışırken filmin aslında bambaşka bir dünya olduğunu fark ediyorsunuz. Diziler otomatikleşmeye meyilli; bir yerden sonra memuriyete dönüştürebiliyor. Ama film çok daha steril. Başu sonu belli, ne kadar çalışacağı belli; ihtiyacına göre ekip kuruyor. Dizilerde standart durumlar var. Dört-beş kişi kamera personeli ya da çift kamera gibi şablonlar var. En azından yapımcı için öyle ve kimi çağıracağını biliyor. Filmde bunun ihtiyaca göre düzenlenmesi gerektiğini öğrendim ve bu üç filmde bir disiplin kazandım. Fatih'in (Akın), Özer'in (Kızıltan) düşünce dünyasından çok "bu setler nasıl işliyor", "nasıl ekonomik olunur" gibi şeyleri öğrendim. *Yaşamın Kıyısında* dışındaki filmler parasız işlerdi. Parasız derken kıt kanaat, ucu ucuna yetişen, bir hafta sarksa bataabilecek işlerdi. *Takva'da* başımıza da geldi, parasızlıktan dolayı beklemek zorunda kaldık. O filmlerden sonra da dizilerde aslında gereksiz bir sürü şeyle uğraştığımızı, 18 saat çalışmanın saçma sapan ve gereksiz bir şey olduğunu anladım. Her şeyden çok bir disiplin kazandırdı bana bu isimlerle çalışmam. Aralarında dil anlamında kendime en yakın bulduğum Yeşim (Ustaoglu).

Çoğunluk'un çok sıkı bir senaryosu var; üzerinde uzun zaman harcadığını, çok

çalışıldığını hissettiren bir senaryo. Senaryonun gelişim süreci nasıldı, ne kadar çalıştınız, nasıl aralar verdiniz?

Birkaç ana fikirden sonra filmin böyle bir yüzde 70'i, 80'i belirir gibi oldu. Bir baba oğul hikâyesi, çocuğun bir kız arkadaşı olması, o ilk sevgili durumları şekillenip bir araya geldiğinde filmin üç aşağı beş yukarı süreci belirirdi. Bu da bir sene içerisinde oldu. Hiçbir zaman oturup "sahne-1, mekân-orman" diye başlamadım. Sadece karakterle alakalı, birtakım insanlık hâllerine dair notları toplamakla bir sene geçti. O ara bir dizide çalışıyordum, iş bitince, 2007'nin yazıydı galiba, senaryoya giristim. Sonra araya *Yeşillik* filmi girdi. Bu filmde sonra üç aşağı beş yukarı senaryo tamamı zaten kafamda. Sadece yazma kısmı kalmıştı. Yazması bir iki ay sürdü. Başlangıçta farklı bir sonu vardı. Etraftakilerle, ofis takımıyla okuduk, arkadaşlarıma gösterdim. Sonunu böyle yapmasak diye konuştuk. Mevcut son da aklımın bir köşesindeydi. Herkes bir şekilde bu sonu yadırgıyordu o zamanlar. Ben de biraz yadırgıyordum. O sona öyle değerlendirmeler gelince, o finali aranje ettik. Ondan sonra hikâye çıktı ve para aramaya başladık.

Filmin finansman süreci de aslında enteresan. Bildiğim kadarıyla Kültür Bakanlığı'nın desteği yok.

Yeni Sinemacılar'ın var sadece.

Bakanlık desteği olmadan Türkiye'de film yapmak çok zor. Bir filmi finanse etmek, bir filmi yapmayı başarmak nasıl mümkün oluyor?

Biraz imece usulü oldu. Kaderin bir cilvesi diyelim. Son dakikaya kadar bir yerden para geleceğini zannediyorduk ama gelmedi. Kültür Bakanlığı'nın fonksiyonu bu olmalı aslında. O anda vermese bile parayı vereceğini bildiğiniz an, başka insanları ikna etmek daha kolay.

Son dakikaya kadar bir sponsorumuz vardı, filmin yarısına yetecek parayı bulacağımızı zannediyorduk. Fakat son anda olmayacağını öğrendik. Ama artık ekip kurulmuş, hazırlık bitmek üzereydi, yani ok yaydan çıkmıştı. Sonra Sevilay'ın (Demirci) yüzde 70-80'lik katkısı, daha önceden edindiği tecrübeler vs. ile çok ekonomik bir ekip kurduk. Özkan Yılmaz da en başından beri kurduğu ekiple beraber filme çok emeği geçenlerden biridir. Sonrasında oradan beş, buradan elli, biz de biraz ekledik ve öyle öyle bitirdik filmi. Ortaya çıkan eser tatmin edici olunca da geri kalanı bulmak daha rahat oldu. Filmi gördükten sonra Kültür Bakanlığı'ndan da 60 bin lira post-produksiyon desteği geldi. Böyle borçlana borçlana film yaptık. Hâlâ da bir sürü borcumuz var. Yavaş yavaş ödeyeceğiz.

Ödüllerin dağıtımına olumlu bir etkisi oluyor mu?

Muhakkak oluyor ama henüz yurtdışı raporu almadık. Filmin dağıtımını Match Factory aldı. Onlardan da rapor gelmedi. Ama ödülün etkisi oluyor elbette. Fransa'dan, İngiltere'den filmi almak isteyen şirketler oldu.

Faşizm, ayrımcılık derdi var ama bu nereden geliyor? Sonuçta bu, kapıya bırakılan bir şey değil. Bunu bir şekilde içimizde büyütüyoruz. Bunun çocukluktan gelen bir şey olması lâzım. Ortam meselesi. Hiç farkında olmadan birtakım doneler, kavramlar bize yükleniyor.

Ayrımcılık Kapıya Bırakılan Bir Şey Değil

Çocukluğunuzun Bahçelievler'de geçtiğini söylüyorsunuz. Mertkan karakterini inşa ederken gündelik deneyimlerinizi nasıl bir şekilde formüle ettiniz? Mertkan aslında hepimizin bildiği bir karakter. Ama onu sahici bir şekilde resmetmek çok da kolay olmasa gerek.

Mertkan'ın içinde ben de varım, kuzenlerim, yeğenlerim, o zamanki arkadaşlarım da var. Tanıdığın, bildiğin hayatlar bir şekilde esin kaynağı oluyor. Benim için de öyle oldu. Aslında ilk filmlerin akıbeti de çoğunlukla bu. En iyi bildiğin yerden fikir ediniyorsun. Keza filmdeki anne ve baba için de geçerli bu. Bugün etrafa bakınca bir sürü Mertkan görüyoruz. Ahmet'ten, Mehmet'ten, benden, yirmili yaşlarımdan böyle toplaya toplaya bir adam çıktı ortaya.

Peki, sizi Mertkan'ın hikâyesini anlatmaya ikna eden, ona motive eden şey ne oldu?

En iyi bildiğim oydu çünkü; birinci sebebi bu. İkincisi, ezen-ezilen meselesi var.



FOTOĞRAF: MUHAMMED CİHAT CANER

Hep ezilenleri, özellikle altkültürleri görüyoruz sinemada. Ters taraftan bakmak, yani onlar nasıl eziliyor, kim eziyor, ekonomik gücü biraz daha yüksek orta sınıf nasıl davranıyor...

Şöyle bir fikir daha vardı: Faşizm, ayrımcılık derdi var ama bu nereden geliyor? Sonuçta bu kapıya bırakılan bir şey değil. Bunu bir şekilde içimizde büyütüyoruz. Bunun çocukluktan gelen bir şey olması lâzım. Ortam meselesi... Hiç farkında olmadan birtakım doneler, kavramlar bize yükleniyor. Bu nasıl oluyor? Birincil elden anneden, babadan, aileden geliyor. "Kim çocuğa bunu yapıyor?" ya da "Çocuk nasıl bu hâle geldi?" sorularına yanıt ararken Mertkan çıktı.

Filmde sanki belli bir hiyerarşi de görülüyor. Baba da bir yere ait değil aslında. Sahip olduğu finans imkânlarına rağmen bir şeyleri elinde tutan bir elit değil. Mertkan'ın ailesi orta sınıf olmasına rağmen aslında bir tür periferide. Mertkan'da değil ama ondan bir evvelki kuşakta bir gerilim var. Kemal belki taşradan gelmiş, İstanbul'la, kapitalle ilişkisi de sıkıntılı... Filmi yaparken bu konuda bir şeyler düşünüyor muydunuz?

Çoğunluk kavramı bence biraz onu destekliyor. Çoğunluk ne yapmaya çalışıyor? Zengin olmaya, mülkiyet edinmeye çalışıyor. O yüzden de her aşamada biraz daha kalınlaşıyor işte. Kalınlaşıp içine kapanıyor.

Ötekileştirme meselesi de oradan çıkıyor. Mertkan'ın babası da bir aşama sonra belki bir Ataşehir yapmaya kalkacak. O zaman biraz daha palazlanıp, daha başka bir şekle bürünecek. Mertkan'ın babası, daha önceden sınıfsal ve ekonomik anlamda bir hiç olarak hayata başlamış, sonra bir çabayla paldır küldür etrafını eze eze basamakları çıkmış ve buraya kadar gelmiş. Film bu zinciri anlatmaya çalışıyor zaten. Biz bunun baba ve oğul ya da aile arasındaki oluşumunu görüyoruz, ama nesiller arasında da bir zincirleme durum var. İhtiyaç, güvenlik, güç elde etme ve zenginleşme meselesi... Bu şehvet, bu arzu devam ettiği sürece de kapitalizm devam edecek, çünkü buradan besleniyor. Hep ihtiyaç içinde olma, hiçbir şeyin yetmemesi, isteklerin bir çığ gibi büyümesi, orta sınıfın böyle kalınlaşıp dışa kapanması, fikre, ışığa açık olmaması onu da karartıyor.

Sistemin Bir Parçası Olarak Kadın: Anne ya da Gül

Mertkan'ın annesi "Nasıl bu kadar duygusuz erkeklerin arasında kaldım?" diye veryansın ediyor. Bütün o rutinin dayattığı, giderek dayanılmaz hâle gelen bir şey var. Mertkan'la babası bu kadar duygusuz olurken anne nasıl bu kadar duygusal kalabiliyor? Tamamen feminen bir şeyi mi vurgulamak istediniz?

Mertkan'ın annesi özelinde aslında çelişkili bir durum bu, çünkü sadece sabahın köründe aklına geliyor böyle şeyler. Sonuçta birtakım serzenişlerde bulunuyor, ama bunun bir yere varmayacağını biliyor.

Çoğunluk ne yapmaya çalışıyor?

Zengin olmaya, mülkiyet edinmeye

çalışıyor. O yüzden de her aşamada

biraz daha kalınlaşıyor işte. Kalınlaşıp

içine kapanıyor. Ötekileştirme

meselesi de oradan çıkıyor.

Kemal'den boşanmak gibi bir şey sözkonusu değil; kocasına karşı, eve karşı bir sorumluluğu var. Kocasına yemek yapması, çocuğuna bakması lâzım. Bunlar böyle genetik kodlar ama düşünerek yapılan şeyler değil. Hayatın akışı kadın için böyle. Feminen tarafıyla, hissiyatıyla birtakım şeylerin farkına varıp dillendiriyor ama söylenmekten öteye gidemiyor. Sonuçta sistemin bir parçası olmuş; ailenin, babanın bekçisi yahut asistanı gibi. Hiçbir zaman aynı seviyede olmayı da düşünmüyor. Düşünüyorsa bile bunu yapıcı bir şekilde dile getiremiyor. Bir tek Mertkan'a söyleyebiliyor, çünkü gençliğinden, küçük olmasından dolayı Mertkan'ın saf bir tarafı var. Kadın acısını çekiyor, ama hiçbir zaman söylenmekten daha ileri gitmiyor; kaderi bu gibi. Orta sınıfın kurbanı...

Filmde Gül'ün hem üniversitede okuyor hem çalışıyor oluşu, bağımlı oluşu ilk etapta birtakım politik çağrışımlar yapsa da Mertkan'la kurduğu ilişki politik bilinçten yoksun. Sanki o da tipik olarak sadece zenginliğin ve koca bulmanın peşinde... Burada kızın aidiyetiyle davranışları ve şehirle kurduğu ilişki arasında bir tür çelişki yok mu? İkincisi de kızı



ortadan kaldıran şeyin kaçırılma hikâyesi oluşu biraz fazla değil mi?

Klişe mi?

Filmin genelindeki sahiciliğe bakıldığında biraz fazla geliyor diyelim.

Bu mesele çok konuşuluyor. Gül, 20, belki daha da küçük yaşlarda üniversiteye giden bir kız. Politik tarafından çok Gül'ün meselesi, şehirli olmak, İstanbul'da kendine bir yer edinebilmek. Ailesinden "kaçıyor"; üniversite okumaya gitti ama sonuçta dönmek gibi bir fikri var. Bir hayat kurmaya çalışıyor kendine. Benim için onu gerçek yapan, yirmi yaşındaki kızın içgüdüsel bir takım ihtiyaçlara sahip olması.

Gül'ün tamamen politik bir kız olabilme potansiyeli var, ama olmayabilir de. Politika onu bozabilir. Evde beraber kaldığı

dansçı kız politik bir kız. Gül'le de oturup konuşuyorlardır ama Gül'ün saf bir tarafı var. Üç dört sene sonra üniversite hayatı geliştikçe, çatışmaların içerisine girdikçe daha sol ve militan bir tarafa kayabilir, ama kaymayabilir de... Üstüne başına bakmayı isteyen, kendini kurtarmaya çalışan biri de olabilir. Dediğim gibi bir neden sonuçtan ziyade böyle pat diye olan bir şeyi anlatıyorum. Çocuğu bir şekilde yumuşak, saf, dürüst buluyor.

Seçtiğimiz Mekânlar Yan Mahalleler, Merkezin Dışında Kalan Yerler

Filmin özgün dilini gösteren noktalardan biri de mekânlar. İstanbul'da yapılan filmlerde çok gördüğümüz karakteristik mekânların ötesinde, hakikaten bambaşka bir şehir portresi çizen, orta sınıflığı

da formüle eden spesifik mekânlar bunlar. Film Bahçelievler ve Kuştepe’de geçiyor. Mertkan’ın babasının müteahhit kimliğiyle yan yana koyduğu zaman aslında daha genel bir ifadeyle 80 sonrası inşa edilen bir toplumun mekânlarında geçiyor film. Üstelik çok fazla genişlemeyen kadrarla o dar mekânların, umutsuz, hissiyatsız bir toplum yarattığını görüyoruz. Filmin mekânlarını ararken kafanızdaki şeyler nelerdi?

Tam da bu söylediklerinizdi işte. Bir kere diğer mekânlara girmek istemedik. Daha başka bir ifadeyle bu hayatlar buralarda yaşanıyor, Cihangir, Taksim, Etiler, ya da Kadıköy’de değil. Orada da var, ama seçtiğimiz mekânlar İstanbul’un yan mahalleleri, merkezin dışında kalan yerler. İstanbul bir beton yığını ve çoğunluk dediğimiz orta sınıfın yerleşkesi bu dış mahalleler... Aslında dış da değil, iç oldu onlar. Silivri’ye kadar gidiyor İstanbul. Birincisi, ekonomik anlamda, oy anlamında hayatlarımızı belirleyen güruh bu ve onları orada göstermek, onların beton yığınları içerisinde betonlaştığını, monoton tipler hâline geldiğini vurgulamak içindi mekânlar. İkincisi de toprakla ilişkimizin kesildiğini, doğayla bağımızın koparıldığını, hepimizin kutu gibi evler içerisine sıkışıp yaşamlarımızı sürdürmeye çalıştığımızı vurgulamaktı. Aslında karanlık bir hayat bu.

Şehri nasıl tanımlarsın? Mimarisiyle tanımlarsın, şehrin nasıl bir gelişim geçirdiğini anlattırısın. Bence İstanbul sadece Sultanahmet, Taksim, Cihangir veya Bo-

ğaz kıyıları kadar renkli değil. Seçtiğimiz mekânlarda bir hayat var ve bunun içine dalmak gerekiyordu. O yüzden de kasıtlı, bilinçli olarak oralara gittik.

Hareketsiz Kamerayı, Gerçek Hayatı Manipüle Etmemek İçin Kullandık

Görüntü konusuna gelirsek, çok sade bir kamera kullanılmış, çok fazla harekete izin vermiyor. Çoğu sahne neredeyse tek plân; “ilk filmi yapan yönetmen” açısından biraz riskli bir durum bu. Ama bir yandan da filmin dili ve anlattığı hikâyeye de son derece örtüşüyor. Böyle bir şeyi neden tercih ettiniz?

Bunun temel sebebi filmin gündelik hayat üzerinden bir şeyler anlatmak istemesi. Hayatı olduğu gibi bırakıp, kenardan seyrederim, hiçbir şeye müdahale etmeyelim kaygısından dolayı böyle bir kamera kullanımı var. Hiçbir zaman ne kadar sıkıcı olacak diye bir kaygı taşımadım. O durumu vermek için peşinden koştuğumuz bir gerçeklik var. Onu en doğru bildiğim şekilde ifade etmek istedim. Çünkü seyircinin karakterlerle ilişki kurma aracı kamera olduğu için yaptığın her hareket kameraya bir anlam yüklüyor sinemada. Onu dengeleyebilmek, kamerayı unutturmak için mümkün olduğunca kenardan oturup seyretme derdimiz vardı. Hareketsiz kamerayı, gerçek günlük hayatı manipüle etmemek için kullandık.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



MEKÂNDAN TAŞAN SORULAR

Sinemada mekân bir tercihi ifade eder. Yönetmen seçtiği alanla hem sınırlarını belli eder hem de sınır dışına atıf yapar. Sözkonusu mekân belli bir bakışın, fikrin, kaygının izlerini taşır. Sınır, içeri alınanlar kadar dışarıda bırakılanları da belirgin kılar.

Bu sayımızda sınırlı bir mekânda geçen, mekânı sorgulayan, buradan yola çıkarak sorular soran filmlere odaklandık. Bunlar arasında sınırlı bir mekânda çekilmekle kalmayıp sözkonusu yeri tartışmaya açan yapımları öne çıkardık. *İzsürücü*, *Dogville*, *Toprak Altında*, *Telefon Kulübesi*, *Guguk Kuşu*, *Sineklerin Tanrısı*, *Terminal* ve *Tarafsız Bölge* gibi mekân aracılığıyla meselesini dile getiren, mekânı tartışmaya açtığında ise meselesini derinleştirebilen filmlere yer verdik.

FİLMSEL MEKÂN: SINIR VE SORULAR 34
MURAT PAY

“TABUT”TAN ÇIKAN SORULAR 40
CELİL CİVAN

**TERMINAL: BÜYÜK SORULARA
KAÇAMAK CEVAPLAR** 46
ALİ ASLAN

GUGUK KUŞU: YUVADAN ÇIKIŞ YOK 52
ZÜLFİKAR KÜRÜM

KİM OLDUĞUNU ZANNEDİYORSUN? 58
AHMET TERZİOĞLU

SÖZÜM ONA “TARAFSIZ BÖLGE” 62
FUAT ER

DOSYA

FİLMSEL MEKÂN: SINIR VE SORULAR

MURAT PAY

HER FİLMDE MEKÂNIN BİR TEMSİL ÖZELLİĞİ KAZANDIĞI SÖYLENEBİLİR. FAKAT BU SINIRLILIK YÖNETMEN TARAFINDAN TARTIŞMAYA AÇILMAKTA MIDIR? YÖNETMEN MEKÂNIN VARLIK ALANINA YÖNELİK HESAPLAŞMAYA GİRMEKTE MIDİR?



İz Sürücü, Andrey Tarkovski, 1979

Sinemada mekân, hareketin göze görünen temsili olarak karşımıza çıkar. Bir anlamda mekân, filmin ana malzemesi “zaman”ın iskeleti gibidir. Nasıl beden, ancak sınırlı bir zeminde varlık alanını tanımlayabiliyorsa mekân da sınırlı olanın temsili olarak varlık alanında nefes alır. Aslında film yapmak da sınırlamaktır bu yüzden. Yönetmen, zaman ve mekân parçalarını seçim süzgecinden sonra kurgularken bir sınır çizer. Mekânın sınırlarının bizzat temsil olması da bu noktada başlar. Böylece sınırlar, mekânın içeriğini ifşa ederken aynı zamanda mekân da sınırların mahiyetine dikkat çeker. Sınırlılığın, sınırların yahut

mekânın farkındalık zeminine evrilmesi bu süreçte gerçekleşir.

Kadim öğretilerde, İslâm ve diğer dinlerde karşımıza çıkan, insanın sınırlılık zeminine dönük acizyet kavramı bu yönüyle anlamlıdır. Çünkü sürekli bir farkındalığın temel birimlerindedir sınırlı olmak. Cahit Zarifoğlu'nun şairi şiir için sadece bir vasıta/aracı olarak görmesi, Andrey Tarkovski'nin gerçek sanatkârı bir hizmetkâr olarak tanımlaması biri Müslüman diğeri Hıristiyan iki sanatçının acizyet kavramına dönük ortak yaklaşımının farklı yönleri olarak değerlendirilebilir. Her iki ifade şeklinde, sınırlarını bilen insan tekinin aslında tam da bu aralıkta vazifesini



İz Sürücü, Andrey Tarkovski, 1979

Filmlerde karşımıza çıkan ortak özellik, sınırların belirginleştirilerek mekânın tartışmaya açılması, böylece yönetmenin sorularının açık ve anlaşılır bir konumda seyirciye aktarılabilmesidir.

yapmaya yetkin olduğu dillendirilir. Zari-foğlu bu *an*'a dönük kayıtsız bir teslimiyeti dile getirirken Tarkovski kabullenişin mecburiyetine vurgu yapar.

Sinema tarihine bakıldığında sınırları bizzat tartışmaya açan, mekâna bir görev yükleyerek temsil potansiyelini öne çıkaran film sayısının çok da fazla olmadığı görülür. Aslında her filmin mekân seçimi bir sınırlamayı da beraberinde getirir. Bu yönüyle her filmde mekânın bir temsil özelliği kazandığı söylenebilir. Fakat bu sınırlılık yahut temsil potansiyeli, yönetmen tarafından tartışmaya açılmakta mıdır? Sınırlılık farkındalığın zeminine işaret ediyorsa yönetmen mekânın varlık alanına yöne-

lik (yani sınırlara dönük) bir hesaplaşmaya girmekte midir?

Mekânı Tartışmaya Açmak: İz sürücü

İz sürücü (*Stalker*, 1979) filmini ele aldığımızda, filmin varoluşla ilgili sorusunun “bölge (zone)”de hayat bulduğunu görürüz. Yönetmen, filmde resmi otoritenin de etrafını çevirerek geçiş izni vermediği mekâna sorusunu yavaşça bırakır. Filmin üç kahramanı için hayatla ilgili temel bir sorgulama başlar. Bir barda gri tonlar eşliğinde başlayan filmin, meşakkatli bir aksiyon sahnesinin ardından varılan bölgede renklenmesi, metafor düzleminde sınırlara dair birçok soruyu gündeme getirir. Aynı şekilde rüya sahnelerinde tercih edilen gümüşü tonları da sözkonusu bağlama oturabiliriz; yönetmenin “sınırlar”ı, filmin renk seçimlerine de yansıtması oldukça dikkat çekicidir. Sınırları belirginleştiren bu tavır, aynı zamanda sınırları da mesele hâline getirir ve sorunsallaştırır. Böylece “bölge”ye yapılan vurgu, filmin diline de akseder ve mekân, bizzat sınırları itibariyle tartışmaya açılır. Çünkü üç kahramanın (iz sürücü, yazar ve bilim adamı) sorularının anlam bulduğu yer “bölge”dir.

Filmin mekâna/sınırlara dönük tartışması, “bölge”nin içindeki “oda” denklemi de farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Adeta sınırların içinde bir sınır, mekânın içinde bir mekân olarak değerlendirilebilecek bu katmanlı denklem, seyirciyi mekân konusunda



Iz Sürücü, Andrey Tarkovski, 1979

bilinçli olmaya davet eder. Zaten bu evrede filmin peşinde koştuğu varoluş sorusu, “bölge” aracılığıyla “bölge”nin dışına çıkmaya başlar. Sınırlar, yeni sınırların sorgusuyla bir farkındalık zemininin inşasına girer. Bu bağlamda üç kahramanın filmin sonlarına doğru “bölge”deki gizemli odanın hemen önünde, bir başka ifadeyle “sınır”da beklemesi, oldukça ironiktir. Artık odaya girmenin kavramsal açıdan mahiyeti değişmiştir. Yönetmen, “bölge”ye bıraktığı “soru”nun filmin dışına taşmasını arzu etmektedir.

Izsürücü'de mekânın daha filmin başından itibaren bir tartışma konusu olarak dile getirilmesinden de bahsetmek gerekir. Bir metin eşliğinde “bölge”nin tanımı yapılır ve sınırları çizilir. Böylelikle filmin esas meselesinin tartışılacağı alan netleştirilir. Soruyu mekânın güdümünde, sanki filmin

dışındaymışçasına dile getirmek, aynı zamanda yönetmene mekânı da tartışabileceği bir alan açar. Nitekim filmin hemen başında “bölge”ye dair diyalog ve (aile içindeki; yazar, izsürücü ve bilim adamı arasındaki) tartışmalar bunun açık göstergeleri olarak görülebilir.

Izsürücü filmi sorusunun mekânı olarak “bölge”yi seçer ve seyirciyi sorusuyla yüzleştirmek için bölgeye davet eder. Sorularının, mekânın sınırlarına dair bir yüzleşmeyle ortaya çıktığını sürekli hatırlatmak ister. Bazen bunu filmin biçimsel tarafına yansıyan renk tercihleriyle dile getirir bazen de mekân içinde mekân denklemiyle.

Görünmez Sınırlar: *Dogville*

Dogville (2003)'de, mekânın sınırları kaldırılır gibi yapılarak bir tartışma ortamı



hazırlanır. Soru, mekânın görünmüyormuş gibi yapan yüzeyinden yansır. Aslında filmin diline dönük bu tercih, seyirciden sürekli bir farkındalık hâli beklemektedir. Dogville kasabasının duvar, kapı, pencere gibi sınırlardan azade olması, işte bu farkındalıkla bağlantılı olarak yine mekânın anlam yüzeyinin oldukça pürüzsüz bir şekilde seyirciye aktarılma isteğinden kaynaklanır. Çünkü yönetmen “soru”sunu açık ve net bir şekilde iletmek ister. Bunu da mekânı sürekli bir tartışma zemini olarak seyircinin gündeminde tutarak yapar. Dolayısıyla Dogville mekânına/kasabasına gelen Grace’in karşılaştığı misafirperverliğin altında yatan gerçek, sınırların görünmezliği sayesinde yüzünü saklayamaz. Filmin ilerleyen kısımlarında ortaya çıkan şiddetin seyirci nezdinde çok daha çarpıcı olması buradan kaynaklanır. Sınırların olmaması, kasabanın belli açılardan bir dil olarak şiddeti içselleştirdiğini açık seçik ortaya koyar. Kasaba, bağırma ve şidde-

tin jargonuyla konuşmaya başladığında, anlaşılır ki sınırların görünmezliği aslında varlığını sürdüren, gizliymiş gibi yapıp ortalıkta fink atan şiddetin görünürlüğünü artırmak için tercih edilmiştir. Dikkat çekici olan yönetmenin mekânı film dili üzerinden tartışmaya açması ve akabinde bu tartışmayı yine sınırlı bir mekânda (Dogville kasabasında) yürütmek istemesidir. Dolayısıyla dil düzeyindeki tartışma, filmsel mekâna yansıdığı anda yine sınırlar üzerinden bir başka tartışmaya açılır ve mesele derinleşir.

Dogville'de mekânın katmanlı bir yapıda tartışmaya açılması, aynı zamanda temsille ilgili bir tercihtir. Mekân, yönetmenin varoluşsal sorularının ana zemini olmak adına bir görünmezlik ilkesi benimsemiş, nihayetinde sınırların temsil özelliği soruların anlam dünyasının taşıyıcılığını üstlenmiştir.

Mekân ve Seyirci

Aslında böylesi filmlerde karşımıza çıkan ortak özellik, sınırların belirginleştirilerek mekânın tartışmaya açılması, böylece yönetmenin sorularının açık ve anlaşılır bir konumda seyirciye aktarılabilmesidir. Mekânın tartışılabilir olmasını, yönetmenin seyirci için vaat ettiği güvenli yolculuğun bir parçası olarak görmek mümkün. Çünkü sınırlar, mekânın içeriğine dair fikir vermektedir. Elbette bu, seyirciye her zaman huzurlu bir yolculuk vaat edileceği anlamına gelmez. Film diliyle bağlantılı bu süreç, seyirciyle kurulan ilişkinin sürekliliğine dair



Dogville, Lars Von Trier, 2003

tercihleri yansıttığı için her yönetmenin kendi soru ve dertleri istikametinde değişik yaklaşımlar ortaya çıkartır. Görece de olsa *Dogville*'deki sertliğin, *İzsürücü*'deki naifliğin sebepleri buralarda aranabilir.

Sınırlar aynı zamanda seyircinin kendini güvende hisseceği bir aralığa işaret eder. Filmin merak unsurunun da taşıyıcısı olan bu aralık, seyircinin bilinci açık bir şekilde yönetmenin dünyasında hareket etmesine, yoldaki tabelaları takip etmesine imkân tanır. Filmden filme geçişen bu güvenlik alanı, seyirciye nasıl bir seyirle karşılaşacağını hatırlattığı ve dürüst bir iletişim kanalının kapısını araladığı için önemlidir. *Dogville*'deki görünmeyen sınırların, *İzsürücü*'deki "bölge"nin filmlerin başlangıcından itibaren seyircinin zihninde tartış-

maya açılması bu şekilde okunabilir.

Film, mekânı tartışmaya açtığı anda varoluşsal bazı soruları seyircinin gündemine taşır. Bunun için katmanlı bir yapı şeklinde düşünülebilecek sınırların belirginleştirilmesi, bir imkân olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple *Dogville* ve *İzsürücü*'deki mekân, artık başka anlamların, kavramların temsiline büründüğü gibi filmin sorularının da taşıyıcılığını üstlenir. Kısaca film, mekân aracılığı ile meselesini dile getirir; mekânı tartıştığı anda ise meselesini derinleştirir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“TABUT” TAN

ÇIKAN SORULAR

CELİL CİVAN

TOPRAK ALTINDA’NIN TEK MEKÂNI OLAN TABUT, FİLM BOYUNCA SORULARIN AÇILMASINA YARDIM EDEN VE AMERİKA’NIN IRAK’TAKİ KADERİNİ, AMERİKALI BİREYİN BÜROKRASİ VE KAPİTALİZM İÇİNDEKİ SEFİL HÂLİNİ HiÇ SAKLAMADAN, DOĞRUDAN DOĞRUYA GÖSTEREN BİR ÇERÇEVE İŞLEVİ GÖRÜR.



Umberto Eco *Acık Yapıt*'ta bir çuval bezini eser hâline getirmek için çerçeve içine almanın yeterli olduğunu söyler.¹ Başka bir ifadeyle çerçeve bir nesneyi sanat eserine çevirmek için gerekli ilk adımdır. Çerçevenin varlığı bir nesnenin kendi ortamından alındığını gösterdiği gibi sanat eserinin ontolojisi gereği sınırlı bir mekânda (çerçeve içinde) var olduğunu işaretler. Resimden romana, heykelden sinemaya kadar çerçeve tüm sanatların estetiğin alanına girmesine imkân sağlaması kadar gerçekçilik arzusuna rağmen yapaylık taşımasına sebep

olur. Çerçeveleme, nesneyi estetize ettiği gibi onu kendi ortamından alarak kendi başına kalmasına, ortamına yabancılaşmasına, başka bir deyişle kendi içinde düşünmeye başlamasına da yol açabilir. Bir sınır, sadece nerede duracağımızı değil ama nereye kadar gideceğimizi de söyleme imkânı taşır.

Toprak Altında (*Buried*, 2010), bir insanın sığabileceği, dahası ancak ölüyken gireceği bir mekânı odağına alırken, bu daracık mekânda sıradan bir insanın yaşadıkları üzerinden alabildiğince açılıp genişleyen sorular soruyor; dahası tabuttaki adamların bir başına kalmış seyirciyi tabutu örten topraktan daha ağır sorunlar yığınıyla baş başa bırakıyor. Kahraman sınırlı oksijene, sınırlı bataryaya, sınırlı ışığa ve içeceği

1 Umberto Eco, *The Open Work*, çev. Anna Cancogni (Massachusetts: Harvard University Press, 1989), s. 99.



sahipken film boyunca açılmaya başlayan sorular sınır tanımak bilmiyor. Tabut, film boyunca soruların açılmasına yardım eden ve Amerika'nın Irak'taki kaderini, Amerikalı bireyin bürokrasi ve kapitalizm içindeki sefil hâlini hiç saklamadan, doğrudan doğruya gösteren bir çerçeve işlevi görüyor.

Film bir yandan, mekânın sınırlanmasının içsel düşünceye imkân tanıdığını söylerken içgörünün sadece bireysel bir tefekkürden ibaret kalmayıp siyasi bir söyleme de dönüreceğini dile getiriyor. Dahası aslında ne kadar içimize gömülsek de, toprak altında kalsak da, yapayalnız olsak da çevremizde olup bitenden, “memleket meseleleri”nden, ideolojiden kurtulamaya-çağımızı ima ediyor.

Amerika Irak'ta: “Ben yaşarken ölmüşüm”

Toprak Altında, sadece bir tabutta geçmesine rağmen hemen bütün söylemini tabutun dışından aktarır. Başka bir ifadeyle biz tabutta sıkışıp kalmış Paul Conroy'un hikâyesini seyrederken asıl vurgu tabutun dışına, başta tabutun gömülü olduğu Irak'tan, Irak'ı işgal eden Amerika'ya kadar uzanır. Dolayısıyla filmde tabut, alandışının aşırı kullanımına örnek oluşturur. Bu aşırılık, Conroy'un hikâyesini ezmek yerine onun tek başına olsa bile, kendi dışındaki büyük hikâyeden ayrı olmadığını, tam tersine bütünüyle ona bağlı olduğunu söyler. Zira Conroy'un tekil hikâyesi, Amerika'nın Irak çölünde -tıpkı bir tabut-taki gibi- sıkışıp kaldığını, gitgide nefes

alamaz hâle geldiğini, çıkmak istedikçe daha da battığını gösterir.

Kendisini tabuta gömen Iraklı, tabuta bıraktığı telefonla aradığı Conroy'a "asker" diye hitap eder. Conroy itiraz etse de Iraklı için ülkesindeki her Amerikalı silah taşımasa da askerdir. Zira Irak'ta çalışan Amerikalılar işgale yardım etmekte, onu meşrulaştırmaktadır. Burada Iraklı'nın Conroy'u asker olarak görmesi tersten bir başka "bakış" a atıf yapar: Amerikalıların çoluk çocuk demeden bütün Iraklıları terörist olarak görmesi ve öldürmesi. Dolayısıyla Iraklı'nın Conroy'a "asker" demesi alan-dışında Amerikalıların Iraklıya "terörist" demesiyle kesişir.

Öte yandan Conroy'un konuştuğu bir istihbarat elemanı kendisini gömenlerin terörist olmadığını ısrarla vurgular: Onlar evsiz barksız kalmış, işinden olmuş, ailesine bakmak zorunda kalmış çaresiz insanlardır. İşgale karşı onların da bir şekilde savaşması kaçınılmazdır. Bu "dürüst" açıklamaya rağmen istihbaratçının bunu ancak toprak altındaki bir adama söylediği, başka bir ifadeyle "bilinçdışı"nda itiraf ettiğini unutmamak gerekir.

Bürokrasi:

Demir Kafes veya Demir Tabut

Giorgio Agamben gündelik hayatımıza giren her aygıtın kendi özneleştirme işlevini dayattığını, post-endüstriyel toplumda ki aygıt çokluğu yüzünden bu süregelen özneleştirmenin öznesizleştirmeye yaradığı-

Film, bilinçdışındaki bürokrasinin "gerçek yüzü"nü gösterme amacı taşımaz. Tam tersine yüzeydeki bürokratik maske yüzün ta kendisidir. Yüzeyin gerisinde korkunç niyetler, karanlık işler, yasadışı operasyonlar bulunmaz. Maskeyi kaldırdınca ortaya kötücüllük çıkmaz; maskenin gerisi diye bir şey yoktur. Bürokrasi toprağın üstünde neyse toprağın altında da tastamam odur.

nı söyler.² Cep telefonlarının da aynı işlevi gördüğünü söyleyen felsefeciyeye göre öznesizleştirme sürecinden arta kalan bir larvadandır, bir hayaletten başka bir şey değildir. Cep telefonları kişileri silip bir numaraya indirger. Dolayısıyla iletişimi ve özgürlüğü artırdığı söylenen aygıtlar, özneyi silerken iktidarın daha da güçlenmesine sebep olur.

Paul Conroy, kendisini gömen Iraklıların bıraktığı telefonu her kullandığında kurtuluşu daha da imkânsız hale gelir. Ailesini, arkadaşlarını aradığında telesekreter çıkar; iş yerini, FBI'ı veya Dışişleri Bakanlığını aradığında otomatik ses kayıtlarının yönlendirmesiyle karşılaşır. Bir anlamda bir türlü "canlı" bir sese ulaşamaz. Öte yandan kendisine cevap veren her "canlı" sesin de otomattan farkı yoktur. Kimse toprak altında olduğunu, rehin kaldığını

² Giorgio Agamben, *What is an Apparatus*, çev. David Kishik ve Stefan Pedatella (California: Stanford University Press, 2009), s. 1-25.



umursamaz. Resmi makamlarla yaptığı görüşmeler onun bu “olağandışı” konumunu görmezden gelip standart prosedürleri uygular. Bürokrasi, karşısındakinin bir kişi olduğuna bakmaz: Birey bir hayalet, bir larva, tabutta bir cesettir. Önemli olan kuralların yerine getirilmesi, yurttaşın -ölmek üzere olsa bile- resmi makamlara gerekli nezaketi göstermesidir. Burada resmi görevlilere karşı gösterilmesi gereken nezaket, bürokratik mekanizmayla birlikte işler. Başkaca söylersek nezaket bürokratik tabutun ayrılmaz bir parçasından başka bir şey değildir.

Sözkonusu bürokratik aygıtın özneyi silen özneleştirme çabası, gündelik hayattan

bildiğimiz yöntemlerle çalışır. Film, bilinç-dışındaki (toprak altındaki) bürokrasinin “gerçek yüzü”nü gösterme amacı taşımaz. Tam tersine yüzeydeki bürokratik maske, yüzün ta kendisidir. Yüzeyin gerisinde korkunç niyetler, karanlık işler, yasadışı operasyonlar bulunmaz. Maskeyi kaldırıncaya ortaya kötücüllük çıkmaz; maskenin geriye bir şey yoktur. Bürokrasi toprağın üstünde neyse toprağın altında da tastammam odur.

Bir Mekân Olarak Kapitalizm

Soyut bir kavram olsa da üzerinde konuşabileceğimiz bir düzlemi, konumları ve özgürlüklerin belirlediği sınırları olduğu-

na göre kapitalizm de bir mekân sayılabilir. Kapitalizmin içindeki imkânlar, tersinden kapitalizmin imkânsızlıklarını sergiler. Conroy bir işçi olarak emeğini satmakta “özgür” görünse de emeğini satmadan yaşamayacağı, dahası emeğini ancak belirli koşullarda satabileceği için özgür değildir. Kimse ona Irak’a git, orada çalış dememiştir ama onun Irak’a gidip çalışması sınırsız özgürlüğü değil, özgürlüğün sınırlarını işaret eder. Sözkonusu özgürlük aslında bir mecburiyettir.

Rehin alındığı medyada duyulur duyulmaz çalıştığı şirketten bir yetkili Conroy’a ulaşır ve onunla bir mülakat yapar. Sözkonusu görüşmenin amacı, Conroy’un rehin alınmasında şirketin herhangi bir kusurunun olmadığını ispatlamaktır. Böylece mağdur durumdaki Conroy haksız konuma düşer ve tazminattan mahrum kalır.

Ancak burada asıl sorgulanması gereken şirketin o çok tanıdık acımasızlığı değil, seyircinin acımasızlık karşısında gösterdiği o rahatına düşkün vicdani tepkidir. Görüşme, Conroy ölüm kalım mücadelesi verirken gerçekleşir ve alan-dışına atıf yapar: Seyircinin Conroy’a üzülmeye, seyirciyi daha da ikiyüzlü hâle getirir. Zira bu sahnede seyirci işten çıkarmaya değil, Conroy’un o hâlde işten çıkarılmasına kızar. Bu da seyircinin eğer toprak üstünde olsaydı Conroy’un kovulmasına ses çıkarmayacağını ima eder. Sözkonusu işten çıkarma sahnesi, toprak üstünde her gün gerçekleşen işten çıkarma vakalarını

daha da müstehcen kılar. Seyircinin alan-çindeki duygusallığı, alan-dışındaki kapitalizmin duygusuzluğuyla üst üste çakışır.

Filmin kapitalizm açısından işaret ettiği bir başka nokta politik bir tartışmaya imkân sağlar. Zengin ülkelerin işçi sınıfı, ezilen halkların yanında olmak yerine ülkesinin gerçekleştirdiği sömürlerden pay kapmaya çalışır. *Toprak Altında*, bu pay kapmanın ne kadar acıklı ve ölümcül olduğunu ispat eder. Amerikalı işçinin Iraklıları desteklemek yerine Irak’taki sömürüye katılması hem işgaller için hem de kendi kaderi için ölümcüldür. Bu bakımdan filmin alan-içiyle alan-dışı bir kez daha kesişir: Tabuttaki Amerikalı işçiyle işgal yüzünden işsiz kalan Iraklı, kapitalizmin sınırında yan yana gelir.

Toprak Altında, tek mekânda birçok soruya imkân tanırken tabutu fazla gizleme gereği duymaz. Filmin tek katmanı toprağın altıdır; tabut bir metafor olmamakta ısrar eder: “Bir tabut bazen sadece bir tabuttur.” Bir mekânın düz anlamı kimi zaman yan anlamlarından daha tekinsizdir.



DOSYA

TERMINAL: **BÜYÜK SORULARA** **KAÇAMAK** **CEVAPLAR**

ALİ ASLAN

THE TERMINAL ULUSAL MEKÂNLAR ARASINA SIKIŞIP KALAN BİR İNSANIN HİKÂYESİ ÜZERİNDEN, SINIRLARLA ÖRÜLÜ MODERN KÜRESEL SİYASİ MEKÂNI, 11 EYLÜL SONRASINDA ABD'DE SIKILAŞAN GÜVENLİK POLİTİKALARINI FIRSAT BİLEREK SORGULAMAYA AÇMAKTA, DAHA DOĞRUSU AÇAR GİBİ YAPMAKTADIR.



Modern dönemde küresel tarihi-toplumsal varlık alanı, insanın toplumsal varoluşunu derinden etkileyen, niteliksel olarak birbirinden tamamen farklı ve karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki alana ayrıldı. Bir tarafta bir düzen, anlam ve kimliğin yer aldığı egemen devletin kontrolünde hiyerarşik olarak düzenlenmiş iç siyasi alan, diğer tarafta ise anarşi, çatışma ve asosyallığın hâkim olduğu, üst bir otoriteden yoksun uluslararası alan yer almaktadır. İç siyasi alan, insanın sosyallığını mümkün kılarken uluslararası anarşik alan, devletin yokluğundan ötürü, toplumsallığın üretilemeyeceği bir mekânı imlemektedir. Bu siyasi ontolojiye göre, ulusal mekânların dışında insan, sosyal olarak varolamaz; varolmalıdır.

Küresel mekânın bu şekilde düzenlenmesi bazı sorunlara yol açtı. Birbirinden açık bir şekilde tecrit edilen ve anarşik bir uluslararası alanla çevrili ulusal topluluklar arasında iletişim ve etkileşim ne şekilde gerçekleşecektir? Bunun için öyle mekanizmalar inşa edilmeliydi ki, hem ulusal alanlar arasında bir çakışma olmamalı hem de ulusal ile uluslararası alan arasındaki ayırım sorunsuz bir şekilde varlığını sürdürmeliydi. Bu mekanizmalardan biri, ulusal ile uluslararası alanın kesiştiği noktada, ev sahibi devletin gözetiminde bir ulusal mekândan diğer bir ulusal mekâna geçiş yapılabilmesini sağlayan geçiş noktaları üretmektir. Meselâ havalimanı gibi, geçici ve sınırlı sosyallik sağlayan bu mekânlar sayesinde insanlar bir ulusal alandan başka bir ulusal alana intibak edebileceklerdi.

Peki bir insan, sadece geçiş için kullanılması gereken bu geçici ve sınırlı toplumsal alanlardan birisine sıkışıp kalırsa ne olur? İnsan bu alanda bir toplumsallık üretebilir mi? Düzenin, anlamın, kimliğin ve insanın toplumsallığının sadece ulusal alanda mümkün olduğu iddiasıyla iktidarını meşrulaştıran devletin, bu alanda üretilen toplumsallığa tepkisi ne olur? Evrensel olan insan karşısında, tarihi-toplumsal bir doğaya sahip devlet sınırlarının ne kadar dayanma şansı vardır? Aynı şekilde, bu devasa bürokratik mekanizmalar karşısında insanın varoluş durumu nedir? Bu, mevcut devlet-merkezli siyasi mekân kurgulamasının ötesine geçilebilir mi?

Terminal: Araftaki Sorular

Terminal (*The Terminal*, 2004) filmi ulusal mekânlar arasına sıkışıp kalan bir insanın hikâyesi üzerinden, sınırlarla örülü modern küresel siyasi mekânı, 11 Eylül sonrasında ABD’de sıkılaştıran güvenlik politikalarını fırsat bilerek, sorgulamaya açmakta, daha doğrusu açar gibi yapmaktadır. Filmde, küçük Doğu Avrupa ülkelerinden birinin vatandaşı olan Viktor Navorski merhum babasına verdiği bir sözü yerine getirmek için New York’a gelir. Fakat tam JFK terminaline ulaştığında ülkesinde iç savaş patlak verir, hükümet devrilir ve Viktor bir devletin vatandaşı olmaktan kaynaklanan tüm haklarını kaybeder. Artık devletsizdir. Devletsiz olduğundan vizesi ve pasaportu geçersiz hâle gelir; ne ABD’ye giriş yapabilir ne de ülkesine geri dönebilir. İki ulu-

sal mekân arasında arafta kalmış, dört köşesi manidar bir şekilde “borders”¹ yazılı tabelâlarla kaplı bir terminalde sıkışmıştır. Ayrıca insanlarla iletişim kurabilmek için yeterli İngilizce bilgisine de sahip değildir. Bu siyasi araftan kurtulmak için çabalayan Viktor, öte yandan terminalde yeni bir yaşam kurar. Bir devletin vatandaşı olmasa da hâlâ bir insandır. Mahir bir marangoz olan Viktor, çıkış kapılarından birinde kendisine bir barınak yapar, çalışıp para kazanır, dostlar edinir; terminal ahalesinin sevgisini kazanır. Hatta terminal yönetiminin karşılaştığı sorunların çözümüne katkıda bulunur, devletli insanlar arasında çöpçatanlık yapar, gönül oyunlarına dalar. Siyasi olarak varolma hakkı elinden alınsa da bu siyasi arafta kendince bir sosyallik üretir; hayat bir şekilde devam etmektedir.

Viktor’un karşısında filmin kötü kahramanı, terminalin güvenlik şefi, Frank Dixon vardır. Katı bir görev adamı olan Frank, terfi beklemekte ve bu yüzden terminalde herhangi bir sorun istememektedir. Fakat Viktor’un varlığı kaçınılmaz bir çatışmayı doğurmaktadır. Devletsizleşerek siyaseten görünmez ve anlamsız hâle gelen Viktor’un, insan olarak hâlâ görünür ve anlamlı olması Frank için zamanla tam bir kâbusa dönüşür. Kontrol odasındaki kamerada Frank’in Viktor’u diğer yolcular arasında bornozla

1 “Borders” İngilizcede “sınırlar” anlamına gelmektedir. Terminalde üzerinde “Borders” yazılı tabelâlar da, ismi “Borders” olan Amerika’daki yaygın bir kitap mağazasına aittir.

yürürken görmesiyle, insan ile bürokratik mekanizmalar arasındaki çetin mücadele başlar. Frank, Viktor'ın terminaldeki yaşam mücadelesini tepeden kamerayla izler; çeşitli müdahalelerle Viktor'ın işini zorlaştırmaya ve bozmaya çalışır. Aynen *The Truman Show* (1998) filminde olduğu gibi (iki film de aynı senaristin, Andrew Niccol'ün elinden çıkmıştır.) gizli bir mekanizma insanın sosyal gerçekliğine müdahale ederek, onu ve hayatını yönlendirir; sosyal gerçekliğini inşa eder. Daha da öteye gidecek olursak, devlet sosyal bir hayatın sadece ve sadece kendi otoritesi altında mümkün olduğu fikrinden hareketle, ulusal sınırların kapsamı dışında kurulacak bir sosyalliği içine sindiremez. Böyle bir sosyallik kurma girişimi, tehditlere karşı insanları koruyan, düzen sağlayan ve en temelde sosyal bir hayatı mümkün kılan kurum olması dolayısıyla devletin meşruiyetini, varlık nedenini sorgulamaya açar. Bu sebeple, Viktor'a hayat dar edilmelidir.

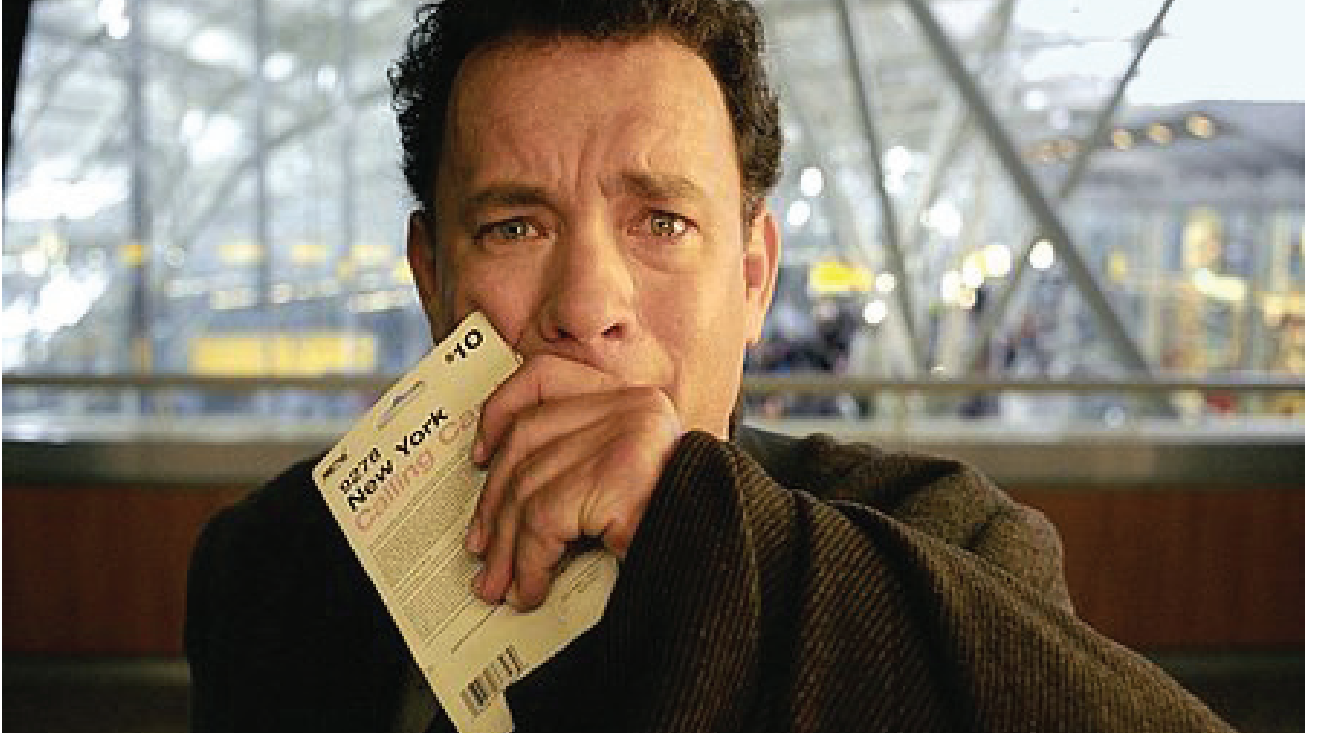
Frank, bu sosyalliğe bir son vermek adına, Viktor'ı yıldırarak terminalin dışına kaçmaya zorlamaktadır. Keza Viktor, terminal dışına çıkarsa kanunlara karşı geldiği için tutuklanacak veyahut ulusal alanda diğer insanların arasına karışıp ortadan kaybolacağından, Frank de Viktor'dan kurtulacaktır. Başka bir ifadeyle, devletsiz Viktor, artık devleti tehdit eden bir unsur olmaktan çıkacaktır. Her türlü ayak oyununa başvurmaktan geri durmayan Frank, Viktor'ın naifliği ve ait olduğu mekanizmanın katı

Filmin radikal bir tavır alarak dışlayıcı küresel siyasi ontolojiyi ve bu ontolojik zeminde insanın varoluşunu sorgulaması olabildiğince sınırlı kalmaktadır.

bürokratik kuralları yüzünden bu sorunu bir türlü çözemez. Sonunda terfiden olur. Mücadeleyi kaybeder.

Bürokrasiye Karşı İnsanlık

Hiç şüphesiz filmde, Viktor insanı, Frank ise devleti ve bürokratik yapıyı temsil etmektedir. Filmin vermek istediği mesaj, insani olmayan ve anlaşılabilir kurullarla örülü bürokratik mekanizmalar ve sınırlamalara karşı insanın veyahut sevgi ve dostluğun eninde sonunda zafer kazanaacağıdır. Evrensel olanın önünde, tarihi-toplumsal olan diz çökmek zorundadır. Filmde Viktor'ın sonunda New York'a girebilmesinin en temel sebeplerinden birisi, terminaldeki insanların, hatta devlet adına görev yapan memurların sempatisini kazanması olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Meselâ, terminalde aşık olduğu uçuş görevlisi, Viktor'a yardım etmek için başkentten bir günlük acil durum vizesi alır. Fakat Frank gerekli belgeleri imzalamadığı için bu vize geçerlilik kazanmaz; Viktor kapıdan geri dönmek zorunda kalır. Viktor gerekli imzalar için Frank'in ofisine çıkar, bu arada terfi plânları suya düştüğü için Frank de odasını boşaltmakla meşguldür. Belgeleri imzalamaz. Yenilgisinin intikamını bir şekilde almak ister. Bunun için Viktor'ın



ülkesinde iç savaş bittiğinden, New York'a girmeden ülkesine dönmesini ister. Eğer dediğini yapmazsa, kuralları çiğneyerek Viktor'a yardım ettikleri için terminaldeki bazı çalışanları kovmakla tehdit eder. Bunun üzerine Viktor ülkesine dönmek için uçağın kalkacağı kapıya gider. Fakat arkadaşlarından Hintli temizlik işçisi, sınır dışı edilme pahasına uçağın kalkışını engeller ve Viktor'dan sonuna kadar gitmesini ister. Bunun üzerine Viktor, elinde belgelerle New York'a girmek için çıkış kapısına gider. Kapıda güvenlik ekipleri Frank'in emirlerini hiçe sayarak Viktor'ı durdurmazlar. En başından beri illegal bir şekilde dışarı çıkma fırsatlarını kullan(a)mayan Viktor kapıya yönelir ve dışarı çıkar, daha doğrusu, siyasi araftan çıkıp vizeli bir yabancı olarak siyasi varlığının tanınacağı

Amerikan ulusal mekânına adım atar. Yaklaşık dokuz ay sonunda, New York'a girip babasına verdiği sözü yerine getirir. Frank, yani katı devlet, bir kez daha yenilir. Zafer Viktor'ın, pardon insanındır.

İyi Devlet, Kötü Devlet

Bir nebze muğlaklık olmakla birlikte, esasında Viktor'ın New York'a girişi, ülkesinde iç savaşın bitişiyle, devletlenmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Yani zafer insanın olduğu kadar, devletindir de. Viktor'ı kapıda karşılayan güvenlik görevlilerinin başındaki şefin kendi paltosunu Viktor'a giydirdiği sahne bunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Viktor New York'a girebiliyorsa bu elbette insani olana saygılı olan devlet sayesinde; devlet insanı sever, kollar. En başından itibaren Spielberg/

yönetmen, bu önemli siyasi tartışmayı fazla zorlamak niyetinde değildir. Filmde “beyaz Amerika”nın iç ve dış “ötekisi”ne yönelik bildik Holivud klişelerine bolca başvurmasının yanı sıra, filmi duygusallığa boğarak her fırsatta filmin siyasi tonunu azaltmaya çalışmakta, Holivud izleyicisiyle duygulu ve coşkulu bir kaynaşmanın yollarını aramaktadır. Özellikle filmin ilerleyen bölümlerinde, Viktor ve Amerikalı bir uçuş hostesi arasındaki -her nasılsa birdenbire doğan- aşkı filmin merkezine çekerek filmin siyasi yönünü tamamen görünmez hâle getirmektedir. Müesses nizamı, insani olanı tamamıyla göz ardı ederek bürokratik mekanizmalara uyan memurlar ve insan karşısında bu mekanizmaları ara sıra göz ardı etme eğiliminde olanlar şeklinde ikiye ayırması da bu tavrını net bir şekilde ortaya koymaktadır. İyi devlet ve kötü devlet vardır; bunun, yani devletin ötesi yoktur. Daha açık bir ifadeyle Spielberg, post-11 Eylül Amerikası’nda neo-muhafazakâr politikalara karşı, daha yumuşak politikalar benimseyen liberallere göz kırpmaktadır. Madem mevcut mekanizmalar insani olan karşısında ayakta duramıyor ve hatta komik duruma düşüyor, buna ayak diremek yerine mekanizmalar esnetilerek mevcut düzenin bir şekilde devam etmesi sağlanabilir mesajını vermektedir.

Sonuç olarak, terminal gibi modern siyasi ontoloji açısından ilginç bir mekânın seçilmesi, izleyiciyi ister istemez daha derinlikli bir varoluş sorgulaması beklemeye

sevk etmektedir. Meselâ, “Mevcut küresel siyasi örgütlenme şartları altında insanın kendisini insan olarak gerçekleştirmesi ne kadar mümkündür?” sorusu akıllara gelebilir. Fakat, ilk yarım saatteki yoğun imaj bombardımanı, meselâ Viktor’ın tepesinde gezinen “borders” tabelâları, her ne kadar bizi şaşırtsa ve biraz umutlandırırsa da, film ilerledikçe bir haylaz çocuğun çektiği sakız gibi uzayıp tatsız bir hâl almaktadır. Beklentileri boşa çıkararak insanı, insan ve vatandaş şeklinde iki varoluşsal kategoriye ayıran devlet-merkezli düzenin dışlayıcı, ötekileştirici ve her türlü şiddeti içeren doğasına yönelmek yerine, bir üst katmanda devletin ideolojisinden kaynaklanan problemlere odaklanmaktadır. İç kamuoyuna liberal devlet, uluslararası kamuoyuna da Amerikan devleti aslında iyidir demekle yetinmektedir. Bu hâliyle filmin, radikal bir tavır olarak dışlayıcı küresel siyasi ontolojiyi ve bu ontolojik zeminde insanın varoluşunu sorgulaması da olabildiğince sınırlı kalmaktadır. Daha doğrusu, böyle bir mesele üzerine inşa edilen filmde bu sorgulamanın yapılmaması ve ortaya çıkan çatışmanın filmde insan-devlet uzlaşmasıyla çözüme kavuşturulması, daha insani bir düzenin ve siyasi örgütlenmenin imkânının düşünülmesinin önünü kapmakta ve dolayısıyla mevcut siyasi ontolojinin popüler kültür aracılığıyla yeniden üretimine siyasi bir katkıda bulunmaktadır. Özetle, devletten ötesi yoktur.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

GUGUK KUŞU: **YUVADAN ÇIKIŞ** **YOK**

ZÜLFİKAR KÜRÜM

MİLOS FORMAN'IN YÖNETTİĞİ *GUGUK KUŞU*, TIMARHANEYE, DELİLİĞİ BİR İKTİDAR AYGITI OLARAK GÖREN FOUCAULT İLE BENZER PERSPEKTİFTEN BAKMASIYLA ÖNE ÇIKAR.



Deliliğin Tarihi'nde Michel Foucault, on altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında Avrupa'da delilerin diğer herkes gibi toplum içinde var olduklarını fakat on dokuzuncu yüzyıldan itibaren toplum ve iktidar için tehlike arz ettikleri için belirli mekânlara -tımarhanelere- hapsedildiklerini anlatır. Aslında bu çözümlemesiyle Foucault, ortaya çıkan yeni bir mekân tartışmaya açar. Sınırları duvarlar ve teller olan bu mekân, iktidar mekanizmasının nasıl bireyler talep ettiğini göstermesi açısından tersinden bir okuma sağlayacaktır. Ken Kesey Foucault'dan bir yıl sonra, 1962'de yayımladığı *One Flew over the Cuckoo's Nest* isimli romanında Foucault

ile neredeyse aynı perspektiften bakarak tımarhaneyi ele alır. Yönetmen Milos Forman ise 1975'te, Foucault ve Kesey'in kritiklerini benzer bir bakış açısıyla sinema perdesine taşımaya çalışır.

Tımarhanenin Sınırları

Filmin mekânı olan Eyalet Akıl Hastalıkları Hastanesi'nde, gündelik hayat pratiklerini hiç ses çıkarmadan, itiraz etmeden yaşayan "deliler" için aslında sürpriz yoktur. Bir gün hastaneye Randle Patrick McMurphy isiminde bir mahkûm getirilir. McMurphy aslında akli başında, zeki ve sistemin kendisini nasıl davranırsa deli sayabileceğini keşfedecek ölçüde kurnaz biridir. Zaten mahkûmiyetine binaen tarlada çalışmak



istemediği için deli numarası yapmıştır. Hastane başhekimini Dr. Spivey'in önüne gelen rapora göre McMurphy, "uyumsuz, alıngan, saldırgan, çabuk kızan, izin verilmediği hâlde konuşan ve tembel" olması hasebiyle tımarhaneye gönderilmiştir. McMurphy cezasının kalan günlerini burada, çalışmadan rahatça geçirebileceğini hesaplarken tımarhanenin hiç de beklediği gibi bir mekân olmadığını müşahede eder. Tımarhane bir hapishaneden farksızdır, hatta hapishane nisbeten daha iyidir, çünkü orada hiç olmazsa maç izleyebilmektedir. Etrafı tellerle çevrili bu mekânda gardiyanlar da eksik değildir. Film bu noktada mekânla ilgili tartışmasını bir kıyasla ortaya koyar: "Tımarhane hapishaneden daha kötü bir yerse ne tür bir mekândır?"

Zenci yardımcıları ile hemşire Ratched, iktidarın gözünün temsilidir ve temsil başarıyla ifa edilmektedir. Hemşire Ratched

hed tam da Foucault'nun tasvir ettiği gibi şiddet uygulamayan fakat sürekli kontrol eden, gözetleyen, hiçbir şekilde taviz vermeden kuralları uygulayan, bütün bireyleri birer *uyusal beden* formatına sokan otorite rolündedir.

Dev cüsseli koğuş sakini, Kızılderili şef Bromden, hemşire Ratched'i "Big Nurse" (Büyük Hemşire) olarak nitelendirir, zira hemşirenin George Orwell'in "Big Brother" (Büyük Birader)'ından hiçbir farkı yoktur. "Big Nurse" McMurphy ile diğerlerinin tüm hareketlerini gözetler: Kâh şef Bromden'a basket atmayı öğreten McMurphy'yi izleyerek arzı endam eder, kâh banyoda gizlice kumar oynayanları takip ettirip cezalandırarak varlığını hissettirir ve içkinleştirir. Filmin burada tımarhaneyi temsili biçimde iktidarın tecelli ettiği bir yer olarak tasvir etmesi aslında mekânın -tımarhanenin- sınırlarını tartışmak anlamına da gelmektedir. Çünkü mekân olarak tımarhanenin sınırları, iktidarın tasallutuna işaret etmesi yanında "Big Nurse" ve Dr. Spivey gibi sınır koruyucularının işlevlerini de açık eder.

Ratched'in yardımcıları toplumun ezilmişlerinden, zencilerden seçilmiştir. Hatta bunlardan birinin annesi gözlerinin önünde tecavüze uğramıştır. Bu yüzden hastalara zulmederken ve hemşireye itaat ederken ibadet aşkıyla, intikam duygusuyla davranmaktadır. Karakterlerin seçimi tımarhaneye sistemin yüklediği anlamla doğrudan ilişkilidir, çünkü bu görevi üstlenecek kişiler,

cezayı bir intikam aracı olarak kullanmak zorundadır. Daha önce defalarca intihara teşebbüs ettiğini bildikleri kekeme Billy Bibbit'in feveranına karşın yardımcılarından Washington'un onu sırtarak odaya sürüklemesi, bu noktada, çok anlamlıdır.

İktidarı Yeniden Üretmek

Hemşire Ratched, grup terapisi sırasında başarısız gibi görünür; ne Harding'i ne Bibbit'i konuşturabilir. Hatta Cheswick, Billy Bibbit'in ısrarla konuşturulmak istenmesine itiraz eder gibi olur. Fakat hemşire Ratched aslında amacına ulaşmıştır; bütün hastalarına zayıf yönlerini tekrar tekrar hatırlatarak onlara güçsüz, hasta bireyler olduklarını hissettirir. Hemşire ayrıca "onlar için faydalı" ve sorgulamamalarını istediği ilaçları yüksek sesli müzik eşliğinde, bir ayin havasında verir. Tüm bunların üstüne, dediğini yapmadıkları takdirde başlarına neyin gelebileceğini çok net bir şekilde belirtince Ratched açısından geriye hiçbir zorluk kalmaz. Ne hazindir ki McMurphy, Ratched'in tehditlerinin ne anlama geldiğini biraz geç fark edecek ve bedelini çok ağır ödeyecektir.

Peki, hastalar bu kadar baskıcı, akıl sağlığındaki sapmaları ve travmaları düzeltecek yerde onları daha da umutsuzluğa sevk eden ve toplumdaki tecrid etmeyi amaç edinmiş bir mekân olan tımarhaneye nasıl gelirler? McMurphy cevabı bir seansta tesadüfen öğrenecektir: Kendisi dışında sadece şef Bromden ve Taber zorunlu olarak

Hemşire Ratched, Foucault'nun tasvir ettiği gibi şiddet uygulamayan fakat sürekli kontrol eden, gözetleyen, taviz vermeden kuralları uygulayan, bütün bireyleri birer "uysal beden" formatına sokan otoriteyi temsil eder.

burada kalmaktadır. Billy Bibbit annesinin zoruyla, diğer hastalar ise gönüllü olarak gelmiştir. Geri dönüşü imkânsız derecede kronik hastaları saymak hem gerekli hem gereksizdir. Gereksizdir zira onlar artık hiçbir şekilde birey sayılmamaktadır. Gerklidir zira bir gün diğerleri de onlar gibi olacaktır. Otoriteye şeksiz şekvasız itaat etmeyenler için çözüm hazırdır: Defalarca uygulanan elektroşoklar. Daha asi olanlara lobotomi vahşeti uygulanır. Bu vahşete maruz kalanlar ne yazık ki tımarhanenin artık ebedi misafirleridir.

Hastalar tımarhane ve hemşireden şikâyet ediyorken nasıl olur da gönüllü olarak orada bulunabilirler? Bu dikotomi, McMurphy'ye çok ağır gelir. Anlamlandıramadığı bir şey vardır: Hastalar varlıklarını tımarhaneye teslim ederek hakikatte dışarıdan korunmak, kendilerini güvende hissetmek istemektedir. Bir el -McMurphy-, onlara dışarısının çok güzel olduğunu, deli olmadıklarını göstererek uyusuk ve uysal bedenlerini harekete geçirmedikçe bu psikozdan kurtulamayacaklardır. Başlangıçta kalan cezasını burada rahatça tamamlamaya niyet eden McMurphy, onları bu psikozdan kurtarmaya soyunacak ve o sorumsuz, tembel, işten ka-



can adam büyük bir hamleye kalkışacaktır: İktidara karşı isyana teşvik.

İlk girişimleri kendisi içindir. Çoğunlukla diplomatik ve meydan okumaktan uzaktır: Müziğin sesini kısmak, ilâç içmemek, beyz-bol maçlarını seyretmek için diğerlerini oy vermeye ikna etmek, çok ağır olan mermer kütleli kaçmak için kaldırmayı denemek. Fakat bu girişimlerden sonuç alamayan McMurphy pes etmez. Otobüs kaçırıp arkadaşlarını tekneyle balık tutmaya götürün ve onlara büyük balık tutmanın hazzını yaşatarak becerikli, güçlü birer birey olduklarını gösteren McMurphy yavaş yavaş iktidar için tehlikeli olmaya başlar.

İktidarın Sopası: Tımarhane

Delilerin tekneyle denize açılması sembolik bir anlam taşır: Bu tekne Foucault'nun

Deliliğin Tarihi'nde zikrettiği *Stultifera Navis*'e¹ bir gönderme olarak da okunabilir. Dr. Spivey sahilde mutlu, gururlu ve birey olduğunu hissetmiş “deliler”in dönüşünü hışımla bekler; elinde cetvelle cezaya hazır bir öğretmen gibi.² Masasındaki fotoğrafta, elinde büyük bir balıkla gurur içinde poz veren Dr. Spivey, aynı gururu

1 *Deliler Gemisi*. Sebastian Brant'ın 1494 tarihli hicivyesi. Hieronymus Bosch'un aynı isimde 1500 tarihli bir yağlıboya çalışması vardır. Gregory Norminton bu yağlıboya çalışmasını kitaba uyarlamıştır bkz. *Aptallar Gemisi*, çev. Sıla Okur (İstanbul: T. İş Bankası Yayınları, 2002). Bu minvaldeki diğer bir çalışma için bkz. Erasmus, *Deliliğe Övgü*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2009).
2 Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* isimli kitabında okul, hapishane ve tımarhanenin aynı amaca hizmet ettiğini savunur: İktidara. (*Discipline and Punish*, “Docile Bodies” kısmı, Vintage Books, s. 135-170.)

yaşayan “deliler”e karşı kıskançlık duyar ve onları aşağılar. Filmin bu noktasında mekânın cehennemi bir ortama evrilmesinin ciddi işaretleri ortaya çıkar. Mekân, varlık alanı bulmakta zorlanan isyankâr ruhların acı çektiği bir yere dönüşmeye başlar. Başka bir ifadeyle tımarhanenin, yok sayılan ruhların çıkamadıkları bir mekân olduğu vurgusu belirginleşir.

Toplanan doktor heyeti McMurphy'nin deli olmadığına karar verip onu hapse geri gönderecekken “Big Nurse” devreye girer. McMurphy gönderilmez çünkü Ratched onun var olduğu mekânda da iktidar olduğunu kanıtlamak zorundadır. Burada mekânın iktidar ve güçle kurduğu ilişki dikkat çekicidir. “Big Nurse” sınırları belirli bir alanda iktidar olabilmenin hazzını yaşamak, sarsılan otoritesini ikame etmek ister.

McMurphy, hemşire Ratched istemediği müddetçe tımarhaneden asla çıkamayacağından “müjdelenmesi”nden sonra, defalarca kaçma imkânı bulduğu hâlde fedakârca bir duruş sergileyip kaçmayarak tımarhane-dekilerin aslında kandırılmış, uyuşturulmuş akıllı bireyler olduklarını anlatmaya çalışır ve bu uğurda kurban edilir. Gösterdiği tüm bu çabalar sadece şef Bromden'a yarar.

İktidar kendisine karşı çıkan tüm mekanizmaları yerle bir etmeyi başarmış, tehditleri diskalifiye etmiştir. Sistem içerisindeki tüm *hasta bedenler* iyileştirilmek için değil, toplum sağlığını korumak ve iktidarı riske atmamak için tımarhanelere ve hastanelere toplanmış, burada uysallaşma sürecine so-



kulmuştur. Yanı sıra McMurphy de etkisizleştirilmiş, diğer herkes eski rollerine bürünmüş, şef Bromden ise bir Kızılderilinin ait olduğu yere, tabiata dönmüş, sistem “sopası” tımarhane ile kendini yeniden üretmiştir. Tekerlemede olduğu gibi:

“Vintery, mintery, cutery, corn,
Apple seed and apple thorn,
Wire, briar, limber lock
Three geese in a flock
One flew East
One flew West
And one flew over the cuckoo's nest”³

3 Şef Bromden'a büyükannesinin öğrettiği bir tekerleme. İlk, ikinci ve üçüncü mısra salt tekerlemedir. Sonraki mısralar ise “Sürü içinde üç kaz/ Biri doğuya/ Biri batıya/ Ve biri de guguk kuşunun yuvasına” şeklindedir. “Cuckoo's nest” aynı zamanda delilerin kapatıldığı mekânı aşağılamak için kullanılan bir ifadedir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

KİM OLDUĞUNU ZANNEDİYORSUN?

AHMET TERZİOĞLU

TELEFON KULÜBESİ'Nİ, TEK MEKÂNDA GEÇEN FİLMLERDEN AYIRAN VE YÖNETMENİN FİLMOGRAFİSİ İÇİNDE DİKKATE DEĞER KILAN FARK, SÖZKONUSU ANLATILARIN ALIŞILDIK TEMALARINDAN İLETİŞİMSİZLİĞE ODAKLANMAK YERİNE AŞIRI İLETİŞİMİN ORTASINA HAPSEDİLMİŞ BİR BİREYİN HİKÂYESİNİ ANLATARAK, TERS BİR YOLDAN İLETİŞİMSİZLİĞE VARMIŞ OLMASIDIR.



Bazı yönetmenlerin filmografileri, ufak bir farkın dışında samanlığa benzer. Böylesi sinemasal samanlıklarda pek çok iğneye kolaylıkla denk gelebilir, hatta bunlar alışıldık iğnelere olmadıkları için, zihnimize batarak size varlıklarını ısrarla hissettirebilirler. Sinema anlayışlarının olup olmadığı dışında herhangi bir tartışmaya dâhil edilmeyecek yönetmenlerin filmografilerini baştan sona kuşatan (ve zihnimize batan) “vasatlığın” orta yerinde farklı bir eser, çok ama çok ender de olsa bazen belirir. Bu tip eserlerin başlıca özellikleri arasında, yönetmenin filmografisinin demirbaşları içinde yer alan plânsızlığı, istemeden ulaşılan yeni ufukları ve temelinde düşünceyi barındıran filmlerde var olan her şeyin yokluğunu kolaylıkla sayabiliriz.

Acaba bir hikâyeye anlatıcısı olarak çıktığı yolda kaç yönetmen yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgi üzerinden geçip (*Flatliners*, 1990)

Bruce Wayne’in görkemli maceralarına ulaşmış (*Batman Forever*, 1995), Gotham City’ye bir kez daha uğrasa bile (*Batman&Robin*, 1997) asal bir sayıyı merkezine alan numerolojik paranoyalarda kaybolmuş bir Jim Carrey’i ziyaret etmeyi ihmal etmemiş (*The Number 23*, 2007), daha sonra ise Naziler hakkındaki bir komplo teorisinde (*Blood Creek*, 2009) kendisini bulabilmiştir? Bu bağlamda Joel Schumacher’in kazara hedefi on ikiden vuran *Telefon Kulübesi* (*Phone Booth*, 2002) filmini de değerlendirmek mümkün.

Karşıtlıklar Evreni

Schumacher’in filmi neredeyse tek mekânda geçen bir hikâyeyi anlatıyor. Ancak *Telefon Kulübesi*’ni, Holivud için artık bir janr hâlini alan tek mekânda geçen filmlerden ayıran ve yönetmenin filmografisi içinde dikkate değer kılan fark, sözkonusu anlatıların alışıldık temalarından iletişimsizliğe odaklanmak yerine aşırı iletişimin ortasına hapsedilmiş bir bireyin hikâyesini anlatarak, ters bir yoldan ileti-

Telefon Kulübesi, kamuya ait bir telefonun çalmasıyla başlayan bir olay örgüsü içerisinde iletişimsizliği anlatmak yerine iletişimi, yalıtımı göstermek için teşhiri kullanırken diğer yandan sesiyle doğruluk ve adalet dağıtan bir görünmez kahraman aracılığıyla köksüz bir mekânda kendisinden beklenmeyecek kadar çok konuya, yine kendisinden beklenmeyecek biçimde değinir.

şimsizliğe (şans eseri de olsa) varmış olmasındır. Filmin şaşılacak derecede dikkate değer ikinci artısı ise antropolojik kökeni insanlık tarihinin çok da derinlerine uzanmayan bir mekânı kendisine zemin olarak seçmesidir.

Telefon Kulübesi'nin son artısı ise ana karakterinin "iletişim" hususundaki beceriksizliğidir. Bir telefon kulübesinde kapalı kalan Stu Shephard'ın, iletişimi bir ürüne dönüştürerek pazarlayan bir reklâm ve PR uzmanı olmasına rağmen, kendisini kulübede tutan akustik (kaynağı görünmeyen) sesin sahibiyile, eşiyile, asistanıyla, sevgilisiyle veya onu kurtarmak isteyen polis memuruyla kurduğu iletişim, kaynak ve hedef arasında hiçbir mesajın taşınmadığı boş bir uğraş hâlini alır. Üstelik bu iletişimsizlik silsilesi, bir süre sonra pazar payı yüksek bir ürün olan vahşet, acı ve gerçekliği seven televizyon kameraları tarafından kayıt altına alınır. İşte bu iletişim ağının ortasında giderek yalıtılan Stu'nun hikâyesinin geçtiği mekân, aslında onun iletişimsizliği hakkında da birkaç ipucu barındırır.

Başka bir ifadeyle *Telefon Kulübesi*, kamuya ait bir telefonun çalmasıyla başlayan bir olay örgüsü içerisinde iletişimsizliği anlatmak yerine iletişimi, yalıtımı göstermek için teşhiri kullanırken yan yana gelemeyecek bütün kavramları bir araya getirip bir oksimoron şenliği oluşturur. Film diğer yandan sesiyle doğruluk ve adalet dağıtan bir görünmez kahraman aracılığıyla köksüz bir mekânda kendisinden beklenmeyecek kadar çok konuya, yine kendisinden beklenmeyecek biçimde değinir.

Köksüz bir mekân

Clark Kent gibi sıradan bir adamı Süpermen'e çeviren ve vaktizamanında ilginç bir dönüşüm ev sahipliği yapan telefon kulübesi, filmde bir "kahraman"ı soytarıya dönüştürerek aslında iki yönlü de çalışabildiğini bizlere gösterir. Ancak telefon kulübesinin gizemli dünyasının temellerinde oldukça farklı bir unsur daha yatmaktadır. Diğer pek çok mekân gibi telefon kulübesi de başka insanlarla ilişki kurduğumuz buluşma noktalarından biridir. Her mekân, tarihi birikimimizin bir parçasına ev sahipliği yapmış, böylelikle mekânlara kimlikleri şekillenirken yaratıcılarından bağımsız bir karakter kazanma imkânı sunulmuştur. Mekânlar, inşa edildikleri yahut icât edildikleri dönemin özelliklerini taşıırken, o dönem içinde yaşananları emer ve sahiplenirler. Tarihin onları şekillendirme yöntemi aşağı yukarı böyle işler; varlıklarını ispat etmeye ihtiyaçları yoktur. Çünkü kendi tarihleri olduğu gibi, bizim tarihimizin de bir parçasıdırlar. Mekânlar insanlığın kolektif bilincindeki yerlerini süreç içinde alırlar. Kendilerini

anımsatmazlar, er ya da geç anımsanırlar. Peki her mekân bu kadar şanslı mıdır? Bazı şeylerden yoksun olan ve “icât edilmiş mekân”lar, kolektif bilincimizde nasıl bir yere sahiptir?

Telefon kulübesi de bu tip sorular yöneltilebilecek mekânlardan biridir. İletişim amaçlı bir mekânı iletişimsizliği ve yalıtılmışlığı anlatmak adına kullanma gücünü bize veren de tam olarak budur.

Marc Augé tarihten ve insan ilişkilerinden kopuk, kimliksiz mekânları, “olmayan mekânlar” (*Non-places*) olarak tanımlamaktadır. Augé, modern toplumun ürettiği antropolojik kökeni olmayan ve “eski” mekânlarla ilişkisi kopuk mekânları bu başlık altında toplamış ve kategorize etmiştir. Yazar, sıraladığım özelliklerden yoksun mekânlara örnek olarak otel odalarını, süper marketleri, ATM makinelerini ve havalanlarını gösterir. Bu mekânlar, yalnızca geçici olarak içinde bulunduğumuz, anonimlikle belirlenmişliğin iç içe geçtiği mekânlardır. Bireylerin biletler, kredi kartları, elektronik posta adresleriyle tanımlandığı böylesi mekânlarda bulunmak rahatsız edicidir.¹ İçgüdüsel olarak işimizi/görevimizi tamamlayıp derhal uzaklaşmak istediğimiz mekânlardan biri de telefon kulübesidir. Artık eski kudretlerini kaybeden bu mekânların yerini bugün başka türetilmiş mekânlar almışsa da vaktinde jeton, artık kart veya kredi kartı aracılığıyla kullanıp bir an evvel terk ettiğimiz bu mekânda insanın kökleriyle temas hâlinde olmayan bir şeyler vardır.

¹ Konuya dair bu yazının sınırlarını aşan kapsamlı bir yaklaşım için bkz. Marc Augé, *Non Places: Introduction to a anthropology of super modernity* (New York: Verso, 1995).

Telefon Kulübesi, sözkonusu mekânın bu özelliğini bilinçsizce de olsa kendisine yaratıcı güç olarak seçmiş bir film. Stu, aşk, arzu, hırs ve nice dürtünün durmadan etik dışı yollardan tatmin ve bu nedenle sahteleriyle ikâme edildiği yaşamının bir anında kamuya ait bir telefonu kullanmak zorunda kalmakla kendisini bambaşka bir noktada bulur. Kulübenin içine tıklan Stu gibi bir düzenbaz için insani hisleri ve ihtiyaçları aniden yıkıcı bir arınma ayininin değişmez unsurlarına dönüştüren şey, Clark Kent’i başka bir gezegenden gelen bir süper kahramana dönüştüren şeyle aynıdır aslında: İnsanlığın binlerce yıldır deneyimlediği hisleri ve dürtüleri 134 yıldır gündelik hayat içerisinde yer alan bir mekânın içerisinde yeniden ele alırsanız, sürecin sonunda kulübeye giren kişi ile kulübeden çıkan kişi arasında ciddi bir farkın oluşması hem doğal hem de kaçınılmazdır. Ancak *Telefon Kulübesi*, her şeyin bir biçimde tatlıya bağlanıp, gizemli tetikçinin yoluna sessiz sedasız devam ettiği sıradan bir hikâye olarak sona ermeyi tercih eder. Oysa film, Marc Augé’nin modernite ile süper modernite arasındaki çatışmanın temel dinamiklerinden saydığı unsurlardan birinin tam üzerinde durduğunu bilseydi, Stu için kapana dönüştürülen telefon kulübesinin arkasındaki billboard’a “Kim olduğunuzu zannediyorsunuz?” yerine, “Kim olduğunuzu zannediyorum?” yazarak, hem yönetmen Joel Schumacher’i hem de senarist Larry Cohen’i hoş bir tesadüfün yaratıcısı olmaktan kurtarabilirdi –ya da pardon, kendilerini azat edebilirlerdi.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



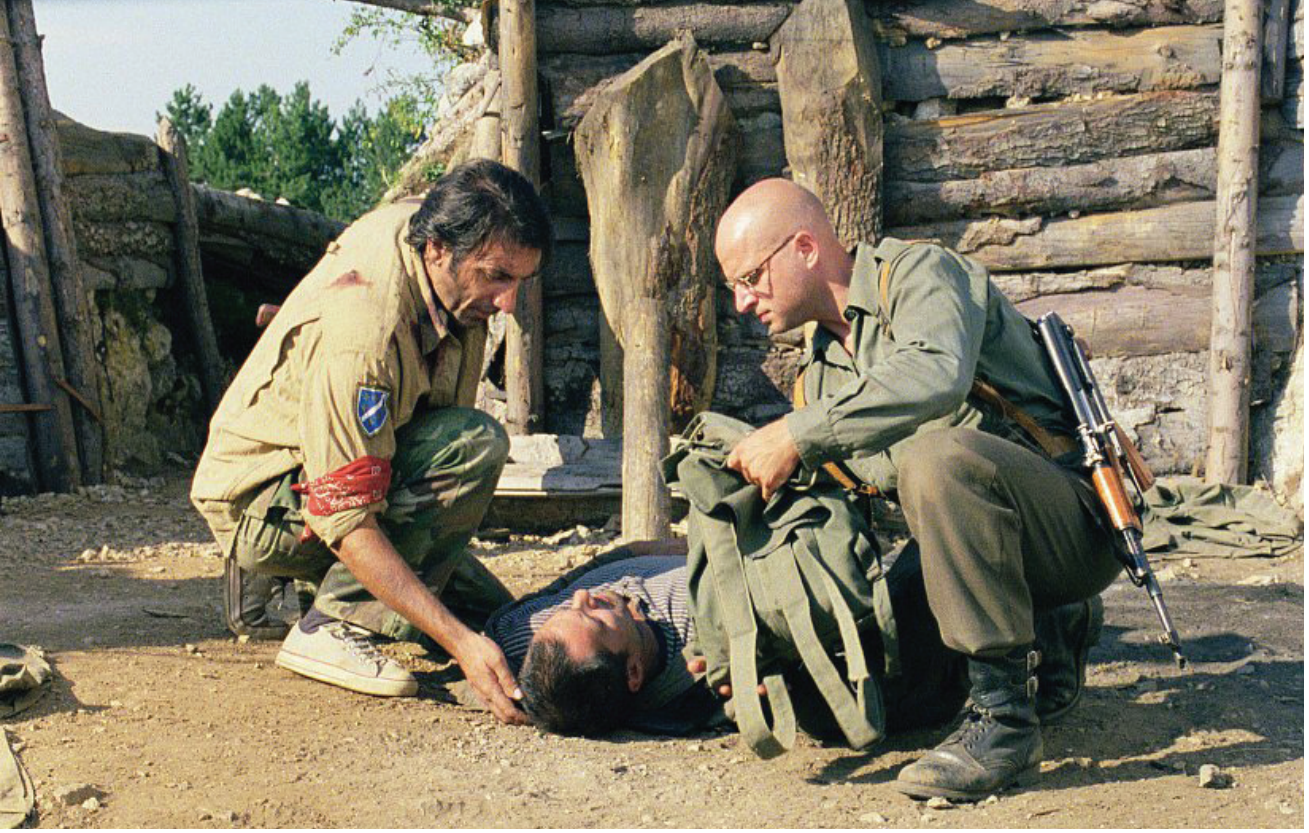
DOSYA

SÖZÜM ONA

“TARAFSIZ BÖLGE”

FUAT ER

TARAFSIZ BÖLGE TARAF OLMANIN/TARAFSIZLIĞIN İMKÂNLARINI
BU ARADAKİ MEKÂNDAN, “TARAFSIZ BÖLGE”DEN YARARLANARAK
SORGULAR.



Tarafsız Bölge'nin başında, sis içinde yol bulmaya çalışan rehberin arayış dolu bakışlarının birden duraksayarak kısa süre için kameraya ümitsizce yönelmesi, sinema seyircisine taşıması güç bir şahitlik yükler. Bu sahne filmin adındaki ikiyezlülüğü vurguladığı gibi seyirciyi taraf olmaya çağırır. Bir seyirci -adı üstünde- seyretmekten daha fazlasına nasıl dâhil olabilir? Seyrin şehvetinden geriye birkaç resimden başka ne kalır? Godard'ın deyimiyle belki bir dönem sinema, perdenin her iki tarafını da dönüştürebilecek bir gayeye hizmet edebilirdi. Şu an ise sinema -hâlâ ümit varsa da- böyle bir fonksiyondan olabildiğince

uzak görünüyor. Kapitalin kalelerine hap-solan sinema ve duyarsızlaşmış, reflekslerini kaybetmiş seyircisi bugün böyle bir motivasyondan azade bir ilişki içinde.

Tıpkı rehberin, o -belki üzerinde durulmayacak kadar- kısa ve ümitsiz bakışı gibi Danis Tanovic'in filmi de sinema ve seyirci ilişkisini tersyüz etmeye çalışır. Bunu da Bosna'daki savaşa dünyanın *seyirci kalma*sını ima ederek, Birleşmiş Milletler (BM)'in ikiyezlülüğünü ifşa ederek, sözkonusu seyirci kalma durumunun icracısı hâkim medyanın işgüzarlığını göz önüne getirerek gerçekleştirir. İsmine de atıfla film, özünde tarafsızlık iddiasında bulunan seyircilerin sadece suç ortağı olduklarının, dolayısıyla



bir taraf tuttuklarının ve bunun kaçınılmaz olduğunun altını çizer.

Sorgulanan Mekân

Ordularının hatları arasında siperde sıkışıp kalan bir Boşnak (Tchiki) ve bir Sırp (Nino) askerin ironik durumunu anlatan *Tarafsız Bölge*, taraf olmanın/tarafsızlığın imkânlarını tam da bu aradaki mekândan, “tarafsız bölge”den sonuna kadar yararlanarak sorgular. Tchiki ve Nino’nun tartışmaları, saldırıya veya savunmaya hazır gerilimli duruşları, geçmişe ve tanıdıkları insanlara, bildikleri hayata dair söyleşileri olabildiğince gerçektir. Fazlasıyla gerçek olduğu için de Tanovic’in vizyonu, kimin haklı olduğuyla ilgili bir sonuca varmaktan çok bu çatışmanın absürdün sınırlarında geçtiğini göstermekle bağlantılıdır. Film “fazlasıyla gerçek bu yüzden absürd” olan benzer misallerle örülüdür. Örneğin silahın ve sigaranın tayin ettiği iktidar, kimin haklı

olduğunun da belirleyicisidir. Silahı Tchiki eline aldığında Boşnaklar haklı, Nino kapınca Sırp lar suçsuzdur.

İronik bir özgöndergesellik ile Tanovic, tarafsız bölgede tarafsız olunamayacağı-nın, zaten olunmadığının, bunu -Nino ve Tchiki arasındaki silah kapma telâşında görüldüğü gibi- her şeyden önce silahların belirlediğinin altını çizer. Ama suç hâlâ orada, Nino ve diğer Sırp asker tarafından yaralı olarak yakalanan Boşnak Tsera (Filip Sovagovic)’nın altındadır. Nino’yla birlikte gelen Sırp tarafından Tsera’nın altına yerleştirilen mayın sözümlü ona tarafsız bölgenin tastamam kalbindedir.

Tanovic tarafsız bölgeyi bir siper taşıyarak tarafsızlık iddiasının zihinlerde bir korunma yeri olarak da tasarlandığını gösterir. Oysa siper, mayınlı bir arazi, ölümcül bir yuvadır. Tarafsız olduğunu iddia eden, mayını seyre dalan çoksa da yaşayanlar

dışında onu *görebilen* yoktur. Seyre dalanların bilmezlikten geldiği, tarafsızlık diye bir şey olmadığı gerçeğini ifşa eder Tanovic: “O mayın ya seni öldürecek ya da sen birinin kanına gireceksin.”

Dünyanın ikiyüzlülüğü

Seyredenlerin en başında “barış” adı altında konumlanan ve tarafsızlık iddiasında bulunan BM güçleri gelir. Can sıkıntısından ne yapacağını bilemeyen BM askerleri kendi bölgelerinde vakit öldürür, üstleri sevgili sekreterleriyle dikkate şayan görevlerini sürdürürken en yakınlarındaki savaşın en uzağında yer alırlar. Bu uzaklık aslında canlara mal olacak yakın bir tarafgirliği saklar.

Tarafsız bölgede tarafsızlık imkânının bulunmadığı üstlerinin tersine, savaşı umursayan BM’ye bağlı Fransız kökenli askerinin işgüzar muhabire söylediği sözlerle açık edilir: “Cinayetleri gördüğün zaman tarafsız kalamazsın. Durdurmak istemezsen taraf tutmuş olursun.” Tanovic’in söylediği de bu yöndedir: “Tarafsız kelimesi mevcut değildir, hiçbir şey yapmamak taraf olmaktır. BM asla bizim [Boşnaklar] için orada olmadı. Sadece “büyük Batılı güçler” imajını korumak için oradaydılar, sorunu çözmeye hiçbir zaman yanaşmadılar. Dilerseniz BM’ye bağlı askerlerin dokuz bin Boşnak sivil katleden Sırplarla olan flörtü hakkında da konuşabilirim.”¹

¹ Joanne Laurier. “Bosnian film: no finger-pointing?”, *World Socialist Web Site*, <http://www.wsws.org/articles/2002/jan2002/noma-j24.shtml>.



Tarafsız Bölge sadece tarafsızlığın içini boşaltmaz, taraf olmanın ölümcül değerini de hatırlatır.

Filmde çarpıcı olan BM’ye bağlı askerinin sözlerindeki açıklık değildir. Asıl çarpıcılık, onu dinleyen ve tüm dünyaya da görüntüyle aktaracak olan muhabirin sözünde yatar: “Harika. Bunu kameraya söyler misin?”

Tanovic’in gün yüzüne çıkardığı bu lapsus hâli Cannes’da ve Oscar’daki jüriye, oradan da dünyaya, filmi seyreden seyircilere kadar uzanır. Rehber hâlâ bize bakar, tarafsız bölgede kalan Tsera ise mayının üstünde ölümü görür, gökyüzünü yaşar. *Tarafsız Bölge* sadece tarafsızlığın içini boşaltmaz, taraf olmanın ölümcül değerini de hatırlatır.



ADA İÇİNDE “İLE-VAROLMA”: PETER BROOK’UN *SİNEKLERİN TANRISI* FİLMİNE FENOMENOLOJİK BİR YAKLAŞIM

CİHAT ARINÇ

Sineklerin Tanrısı'ndaki çocukların denizle çevrili doğal sınırlara sahip bir adanın içinden çıkabilmelerinin fiziken mümkün olmayışı, aslında evrenin çevrelediği doğal sınırlara sahip “Dünya”ımızın içinden çıkamayışımızı, dünyaya mahkûm oluşumuzu, küresel savaşlardan kaçamayışımızı yeniden düşünmek için fırsatlar sunan bir analogi.

İle-varolma Fenomeni: Farz-ı Muhâl, İssız Bir Adaya Düştün...

Kendinin bilincinde olan Ben'in, bilinç sahibi öteki özneleri *tanıması* ve onlarla *beraber yaşamamasının* “mekânsal” ve kültürel koşulları değiştiği zaman öznenin kırılğan doğası radikal bir biçimde başkalaşabilir mi? William Golding'in *Lord of the Flies* (1954) adlı felsefi romanı bu fenomenolojik soru etrafında dönen, toplumsal mukavelenin sarıldığı “tabiat hâli”nde öznenin kendilik ve başkalık algısının nasıl radikal dönüşümlere uğrayabileceğini sorunsallaştıran bir edebi eser. Bu yazıda, önce “ile-varolma”nın fenomenoloji tarihindeki tezahürlerine kısaca değinip, ardından bu tezahürlerin ışığında bahsi geçen romanın ortaya attığı spekülâtif senaryodan 1963 yılında Peter Brook tarafından yapılan ilk film uyarlamasını, filmin geçtiği mekânların imkânlılık şartları cihetinden inceleyeceğim.



Herr und Knecht: Hegelyen Fenomenolojide İle-varolma

Ben'in kendisini hemen, dolaysız ve vasıtasız biliyor olmasına karşılık ötekinin bilincine nüfuz edemiyor oluşu üzerinde temellenen öznelarasılık -yahut "ile-varolma" (*being-with*)- meselesine, fenomenoloji geleneğinde ilk olarak Hegel'in *Phänomenologie des Geistes* (1807) adlı şaheserinde rastlıyoruz. Hegel'in felsefesinde Efendi-Köle (*Herrschaft und Knechtschaft*) diyalektiği olarak tarif edilen "ile-varolma" durumunda, "Benlik şuuru (*Das Selbstbewußtsein*) evvelâ basit bir kendisi-için-varolmadır (*Für-sich-seins*) ve o gayrı olan her ne var ise, onu kendinden sürüp çıkartma, yani hariç tutma

bakımından kendisiyle-çift-hâindedir. Onun gözlerinde, kendi zatı ve mutlak nesnesi Ben'dir; ve bu vasıtasızlıkta (*Unmittelbarkeit*), yani onun kendisi-için-varolma hâli içerisinde, o bir ferttir. Öteki (*Anderes*) ise, onun için nefyedici (negatif; değılleyici) hüviyetiyle temayüz etmiş, aslî olmayan bir nesnedir" (Hegel 2008, §186). Öteki'nin salt kendisi-için-varolması, Ben için "mutlak nefiy (değılleme; *absolute Negation*)" demektir. (§187)

Bu ikisinden "Biri kendi kendine yeterlidir (*selbstständige*); onun için kendi cevheri kendisi-için-varolmadır. Öteki ise kendi başına yeterli bir varlık değıldir (*unselbstständige*); onun için hayat bir başkası için varolmak demektir ki, bu onun ma-



hiyetidir. Bu tarif edilenlerden ilki efendidir (*der Herr*), ikincisi ise köledir (*der Knecht*).” (§189) İlişkilerinde “efendi, bu ikinci varlık üzerinde kudret sahibidir, zira aralarındaki mücadelede gücünü ispat etmiştir ki, efendinin gözünde öteki sadece nefyedici (negatif). Mademki O, bu öteki varlık üzerinde kudret sahibidir -ki bu öteki de bir başkası üzerinde bir güce sahip olduğu hâlde- öyleyse bu kıyas dahilinde, öteki, efendiye boyun eğen (mertebece daha aşağı) bir varlıktır.” (§190) Hulâsa: Hegelyen fenomenolojide “ile-varolma”, dikey bir ilişkidir; mekândaki tezahürü hiyerarşiktir ve tahakküm esastır.

Konstitution: Husserlyen Fenomenolojide İle-varolma

Yirminci yüzyılda Batı felsefesi içerisinde analitik felsefe ve yapısalcı gelenekleri dışında bir felsefi gelenek ve disiplin olarak doğmuş olan fenomenolojinin kurucu babası

sayılan Edmund Husserl, “ile-olma”yı fenomenolojik indirgeme yahut transandantal indirgeme yoluyla vuzuha kavuşturmaya çalışır. Husserl’in, paylaşılan toplumsal evrende başka insanların yerini tayin etmeye dair temel fenomenolojik yaklaşımına göre, ben tasavvuruma dayanıp diğer kişiyi bilişsel bir biçimde psikofizik bir nesne, bir *alter ego* olarak zihnimde kurabilirim (ki Husserl buna *Konstitution* der). Kendi gözlemlerimden hareketle, bir başka insanın da tıpkı “benim gibi” olduğunu, benim gibi davrandığını, kendi bilinçli hayatının efendisi olarak görüldüğünü düşünebilirim ve böylelikle ötekine kökensiz de olsa bir “bilinçli varlık” atfedebilirim. Fakat Öteki’nin varsaydığım bilinçli hayatı bende yalnızca etkilerini gözlemleyebildiğim kadarıyla bir makes bulabilir; çünkü kendi bilincim bana her an arz olunur (*Gegenwärtigung*), hâlbuki başkasının bilinçli hayatına doğrudan bir erişimim yoktur, en fazla analogik bir idrak (*Analogische Apperzeption*) yahut temsil (*Vergegenwärtigung*) yoluyla empati kurabilirim.

Bir başkasının varlığını tecrübe edebilirim, ama onun kendinde bilinçli hayatını (kökeni cihetinden erişimime açık olmadığı için) tecrübe edemem. Öte yandan, Öteki’nin verili olması ile cansız nesnelere verili olması benim için bir değildir. İşte bu sebeple Husserl için önemli olan, “Öteki’ni nasıl anlayabilirim?” suali değil, “Öteki benim için nasıl *tesis olunur*?” suolidir. Velhâsıl, Husserl için “ile-olmak”, transandantal indirgeme yoluyla Öteki’nin Ben’in bilincinde tesis edilmesi meselesidir. Bu ise “temsil” esaslı bir toplumsal evren kavrayışıdır. (Husserl 1960, ss. 89-131, 148-151)

Mitda-sein: Heideggeryen Fenomenolojide İle-varolma

Husserl, Descartes'ın epistemolojik ontolojisinin doğurduğu sorunların farkındadır; yine de kendisi de “zihin-merkezli” bir felsefe üretmiştir. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da Husserl'i bu yüzden eleştirir ve Varlık mefhumunu kendi felsefesinin merkezine koyar. (Heidegger 1996, s. 91) Böylelikle onun ontolojisinin merkezinde “dünyayı kavrayan Şuur” değil, “şuurlu varlıkları içine alan/çevreleyen Dünya” vardır. Bu yönüyle, Heidegger'in felsefesi ekseriyetle Varlık düşüncesinde zamansallığa atfettiği ehemmiyetle iştihar etmiş olmasının ötesinde, aynı zamanda mekânsallığı vurgulayan bir felsefedir.

Dasein zaman ve mekân içredir, bir dünyanın parçasıdır ve bu bakımdan tecrit olunmuş bir bilinç değildir, bilâkis ait olduğu dünyanın içerdiği diğerleri ile ilişkisini mümkün kılan işte tam da onun dünya-içinde-varolmasıdır: “[B]aşkalarıyla karşılaşmanın karakteristiği, kişinin *kendi* Dasein'ına doğru yönelmiştir.” (s. 111) Bu yüzden de tecrit olunmuş bilincin ötekilerle nasıl münasebet kuracağı sorusu bir yanlış anlamadan kaynaklanmaktadır: “‘Ötekiler’ benim dışımdaki herkes -ben'in kendisini ayırttığı kişiler- demek değildir. Bundan ziyade, kişinin ekseriyetle kendisini ayırtırmadıklarıdır, kişinin kendisinin de aralarında yer aldığı kimselerdir.” (s. 111) Daha açık bir deyişle öznenin zatını tarif eden, onun şuuru değil, “dünya-içinde-başkalarıyla-beraber-varolması”dır. *Dasein*'in dünya-içinde-varolmasının -yani egzistansiyel analitiğinin- ayrı düşünülemez şartı ise “ile-varolmak”

Dünya-içinde-varolma Dasein için en temel varoluşsal durumdur. Ve varolma, her zaman bir ile-varolma anlamına gelir. İle-varolma her ne kadar varoluşsal bakımdan en temel ve değişmez durum olsa da, sosyokültürel ve politik formları bakımından zorunlu ama değişkendir.

(*Mitda-sein*)'tir: “... dünya her zaman ve her hâlükârda başkalarıyla paylaştığım bir dünyadır. Dasein'in dünyası bir *ile-dünyasıdır*. İçinde-var-olma, başkaları *ile varolmadır*.” (ss. 111 -112)

Dasein'in varlığı, mahiyeti itibariyle *ötekiler-ile-varolma*'dır. Bu ontolojik iddia, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da ortaya koyduğu felsefenin en temel önermelerinden biridir. Heidegger'e göre, ıssız bir adaya düşüp yapayalnız yaşayan bir adam dahi *ile-varolmaktadır*: “Dasein'in kendisi, özü itibariyle ile-varolandır. Dasein, özü itibariyle ile-varolandır ifadesi, egzistansiyel-ontolojik bir manayı haizdir. Bu ifade ontik açıdan ‘Ben nesnel olarak değil fenomenolojik tecrübe bakımından yalnız bir hâlde mevcudum’ gibisinden bir iddiada bulunmayı amaçlamıyor, fakat daha ziyade ‘Benimle aynı türden olan diğerleri de mevcutturlar’ anlamını taşıyor. ... İle-varolma Dasein'ı varoluşsal olarak belirler; yanibaşında algılayacağı yahut fenomenolojik olarak tecrübe edebileceği şekilde mevcut biri olmadığında dahi bu böyledir. Dasein'in yalnız-varlığı da dünya içinde ile-varolmaktır.” (s. 120; karş. Merleau-Ponty 2002; Nancy 2000)

Le visage d'Autrui: Levinasyen Fenomenolojide İle-varolma

Levinas'a göre, klâsik Batı felsefesinde mün-
demiç olan geleneksel ahlâk, benim kendim-
le olan münasebetimin "öncelikli ilişki" ol-
duğunu varsayarak egoizm üzerinde temel-
lenmiştir. Hatta bu noktada egoizmi hepten
bir öteki-düşmanlığına dönüştürerek aşırıya
kaçanlara da rastlanır ki, "Cehennem, öteki
insanlardır (*L'enfer, c'est les autres*)" diyen
Sartre bunların başında gelir. Bu yüzden Le-
vinas, *Totalité et infini: Essais sur l'extériorité*
(1961) adlı eserinde fenomenolojiyi etik ile
yeniden biçimlendirerek yüz-yüze karşılaş-
manın fenomenolojik bir tasvirini sunmayı
amaçlar ve böylece öznelarasılık sorununu
Husserlyen fenomenoloji ve zihin felsefe-
sinin ortaya koyduğu "başkasının bilinebi-
lirliği" tartışmasından çıkararak onun biliş-
öncesi (*précognitifs*) nüvesine dikkat çeker:
"Yüz, tasavvur (*vision*) için verili (*donné*)
değil midir? Peki nasıl oluyor da bir çehre
halindeki tezahür, bizim bütün duyusal de-
neyimimizi karakterize eden şeyden [yani
nesnelere ilişkiden - C.A.] farklı tarzda bir
ilişki belirliyor? (*Le visage n'est-il pas donné
à la vision? En quoi l'épiphanie comme visage,
marque-t-elle un rapport différent de celui qui
caractérise toute notre expérience sensible?*)"
(Levinas 1971, s. 203; 1979, s. 187)

Evet, *visage* (surat, çehre, veçhe, yüz),
"gündelik yönelimsel bilincin nesnesi de-
ğildir; vefakat o yönelimsellikte açılan bir
'gedik'tir." (Cohen 1987, s. 18) O, ötekinin
kendisini bendeki öteki fikrinin ve dünya
algısının sınırlarını aşarak ve mutlak aşkın-

lığın varlığını izhar ederek sunma yoludur:
"Öteki, namütenahi bir şekilde müteal
(*transcendent*) kalandır, nihayetsiz şekilde
yabancıdır, ağıyardır; kendisinde onun teza-
hürünün meydana geldiği ve beni kendine
doğru çeken çehresi, bizler için -ki bu biz'in
henüz tahakkuk etmemiş hususiyetleri (*les
virtualités*) doğamıza kazınmıştır ve varo-
luşumuz sayesinde gelişir- müsterek olan
bu dünyayı yarıp geçer." (Levinas 1971, ss.
211-2; 1979, s. 194)

Levinas, çizdiği bu çerçeveye Heidegger'in
egzistansiyel analitiğini dolaylı olarak eleş-
tirir; ona göre özne için "mutlak tecrübe,
(Varlığın) örtüsünü-kaldırmak (*dévoilement*)
değil, (Başkasının) kendini-izhar-etmesidir
(*révélation*): ifade edilenin, ifade eden ile
çakışmasıdır; ki bu, Öteki'nin mümtaz ve
rüçhan şekilde zuhur edişidir; bir suratın
herhangi bir şeklin fevkinde ve ötesinde
tezahür edişidir." (Levinas 1971, ss. 61;
1979, s. 65-6)¹ Hulâsa, bütün bu bahsini
ettiklerim şunu ima ediyor: "Yüz ile kurulan
ilişki, bir nesneyi-biliş (*connaissance d'objet*)
değildir." vefakat etik bir ilişkidir. (Levinas
1971, ss. 72; 1979, s. 75) Bir başkasının
yüzüyle karşılaşmak, beni hiç beklemediğim
bir hadisenin oracıkta oluvermesine maruz
bırakır. Levinas'ın deyişiyle "Öteki'yle ilişki,
Öteki'yle yüz-yüze gelmek, Öteki'ni bir anda
hem sunan hem saklayan bir çehreyle kar-

1 Karş. "Mutlak tecrübe, Varlığın-örtüsünü-kaldırmak
değildir. Öznel bir ufka dayanarak Varlığın-örtüsünü-
kaldırmak, zaten *noumène*'i isklamaktır (*L'expérience
absolue n'est pas dévoilement. Dévoiler, à partir d'un
horizon subjectif c'est déjà rater le noumène*)." (Levinas
1971, ss. 62; 1979, s. 67)

şlaşmak, bir süjenin hiç ummadığı bir hadisenin apansız meydana geldiği durumdur ki, kat'î surette süjenin önünde cereyan etmesine rağmen, kişi onun karşısında tamamen aciz vaziyettedir.” (Levinas 1987, ss. 78-9)

Sineklerin Tanrısı: İle-varolmanın Değişen Mekânları

Dünya-içinde-varolma Dasein için en temel varoluşsal durumdur. Ve varolma, her zaman bir *ile-varolma* anlamına gelir. İle-varolma her ne kadar varoluşsal bakımdan en temel ve *değişmez* durum olsa da, sosyokültürel ve politik formları bakımdan zorunlu ama *değişkendir*. Mekânsal şartlar, dünya-içinde-başkalarıyla-beraber-varolmanın sosyokültürel ve politik formlarını belli ölçülerde belirleyebilir. Peter Brook'un *Sineklerin Tanrısı* adlı romandan uyarladığı film, mekânın bu belirleyiciliğinin imkânlılık koşullarını alegorik ve görsel bir düşünce deneyiyle sınamaya girişiyor.

Film bir uçağın okyanus üzerinde uçarken bir adanın kıyılarına yakın bir noktada denize düşmesi neticesinde kazadan ölmeden kurtulan küçük erkek çocuklarının, adadaki “tabiat hâli” içerisinde sürdürdükleri hayatı ve kurdukları düzeni, karar alma süreçlerinde ve nihai hedefler (adadan kurtulmak için çabalamak yahut adada yaşamayı sürdürmek) üzerinde aralarında ortaya çıkan çekişmeleri ve anlaşmazlıkları konu ediniyor. Kurumların tıkr tıkr işlediği medeni bir hayattan, kurumların ve devletin var olmadığı bir tabiat hâline geçiş, ıssız bir adaya düşen bireyin ve toplulukların yaşantısını



Mekânsal şartlar, dünya-içinde-başkalarıyla-beraber-varolmanın sosyo-kültürel ve politik formlarını belli ölçülerde belirleyebilir. Peter Brook'un *Sineklerin Tanrısı* adlı romandan uyarladığı film, mekânın bu belirleyiciliğinin imkânlılık koşullarını alegorik ve görsel bir düşünce deneyiyle sınamaya girişiyor.

ve “öteki” algısını ne yönde etkiler? Erken Aydınlanma'nın izlerini taşıyan *Robinson Crusoe* romanının çizdiği iyimser tablonun aksine *Sineklerin Tanrısı*, bir ütopyadan ziyade İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupalı entelektüeller arasında ortaya çıkan karamsarlığı dışavuran sarsıcı bir distopya sunar.

Hobbesçu bir *Homo homini lupus*'un görsel bir ifadesi olan filmin ilk çeyreğinde geçen “Nihayetinde bizler yabanî değiliz, İngiliz'iz ve İngiliz her şeyin en iyisidir.” cümlesini söyleyen, kendinin şuurunda/rasyonel/medeni bireyler, filmin son çeyreğinde yer-



lerini dilsel anlamdan uzak sesler çıkararak kendinden geçen, çılgınlık eşliğinde âdeta efsunlanmış bir hâlde bir ateşin etrafında dönerek kabile dansı yapan, birbirini öldüren bir “yabaniler” topluluğuna bırakır. Adanın tabii ortamı, “medeni”lerin aklını karıştırır, onların temel korkularını bir anda su üstüne çıkarır, dünyaları adım adım yılana benzeyen vahşi hayvanlar, deniz canavarları ve hayaletlerle doluverir. Ralph (James Aubrey)’in elindeki denizkabuğundan yayılan ses-mekânının temin ettiği ve varoluşsal zeminini teşkil ettiği kurallar/hukuk, “insan” kalmayı başarabilmelerinin tek yoludur ve başlangıçta herkes bunun farkındadır. Zamanla bu farkındalık ve mutabakat hâli, yerini “güçlünün -Jack’in (Tom Chapin)- aklının hükmetmeye başladığı” bir uzlaşmazlığa terk eder. Böylelikle *hükümdar* (*sovereign/hukuk*) ve *canavar* (*beast/orman kanunu*) -yahut medeniyet ve barbarlık- ayrımının sınırları da yavaşta silikleşmeye başlar; daha doğrusu, bu iki kavramın iç içeliği ve ayrılmazlığı ifşa olunur. (Derrida 2009) Filmdeki

kahramanlardan Simon (Tom Gaman)’un “canavarın dış dünyada değil, herkesin içinde olduğu”nu vurgulaması buna işarettir.

Hegelyen “ile-varolma” fikrini kıyasıya eleştiren Benjamin’in “Medeniyetin hiçbir belgesi yoktur ki, o aynı zamanda barbarlığın da bir belgesi olmasın.” (Benjamin 1969, s. 256), sözünde ifade ettiği gibi Batılı anlamıyla “medeniyet”in kurgusökümü yapıldığında, barbarlığın onun tam kalbinde yattığı görülür. Batılı öznenin ben-idraki, öteki söz konusu olduğunda indirgemecedir (röduktif). Neticede filmde “Öteki”nin varoluşunun Ben’in tanıyıp bilmesine indirgenemez olduğu”nu hatırlatan karanlık bir gecede Simon’un yüzü, Ben’in öldürme arzusunun nesnesine dönüşür. Ardından “Öteki”nin kendini izhar ettiği” bir gündüz vaktinde, bu defa Domuzcuk (Hugh Edwards)’un yüzü öldürme arzusunun nesnesi hâline gelir.

Sineklerin Tanrısı’ndaki çocukların denizle çevrili doğal sınırlara sahip bir adanın içinden çıkabilmelerinin fiziken mümkün olmayışı, aslında evrenin çevrelediği doğal sınırlara sahip “Dünya”ımızın içinden çıkmayıpımızı, dünyaya mahkûm oluşumuzu, küresel savaşlardan kaçamayışımızı yeniden düşünmek için fırsatlar sunan bir analogi. Bir adada Robinson gibi yapayalnız kalsak dahi *ile-varolma* durumundan çıkabilmemiz mümkün değil. O hâlde, Levinas’ın fenomenolojik etiğinde vurguladığı gibi, Öteki’ni bilissel bir nesne olarak zihnimize inşa ederek bilmek ve yönetmek eksenli bir algı (*connaissance d’objet*) ile ötekinin kendisini bana öğretmesine (*le premier enseignement*) ve benimle beraber yönetime katılmasına,

karar alma süreçlerine müdahale etmesine, yani adım adım beni dönüştürmesine açık olmak arasındaki fark üzerine yeniden düşünülmezsizin, siyaset bir-arada-varolma formlarının imkânlarını üreten bir pratik değil, bunu engelleyen bir pratik olmaya mahkûmdur.

“Efendi-köle” diyalektiğini sözde katılımcı bir ortamda “temsil” stratejileriyle görünmez kılarak işleten, uyuşturucu bir “dâhil etme” (*inclusion*) söylemi eşliğinde yürütülen konvansiyonel bilgi üretimiyle başkasını kendi algısının sınırlarına hapsolmuş bir “bilişsel nesne” olmaya indirgeyen ve bu şekilde soğurup yutmaya çalışan, Öteki’nin varlığını ve kendini çeşitli şekillerde izhar etmesini Batılı öznenin “otantisitesini tehdit eden bir unsur yahut hâl” olarak konumlandırarak çoktabakalı yalıtıcı bir siyasetin hüküm sürdüğü coğrafyalarda ise çatışma kaçınılmazdır. Nitekim Avrupa’nın ve ABD’nin kolonyal tarihinde ilerlemeci bir tarih metafiziğinin ilham ettiği “medeniyet idealine ulaşmak” uğruna yapılan barbarlıklar ve zulümler dikate alındığında, dahası bugün “Afganistan’a ve Irak’a medeniyet götürmek” yahut “Avrupa’da göçmenlerin aşındırdığı medeniyet idealini yeniden canlandırarak korumak ve yaşatmak” söylemlerindeki neo-kolonyal ve muhafazakâr ses tonuna bakılınca, *Sineklerin Tanrısı* romanının ve filmlerinin güncelliğini koruduğu görülüyor.

Kaynaklar:

- Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zorn. Schocken Books.
- Cohen, Richard A. 1987. “Translator’s Introduction.” İçinde Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Derrida, Jacques. 2009. *The Beast and the Sovereign*. Vol. 1. Ed. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaut. Trans. Geoffrey Bennington. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.
- Hegel, G.W.F. 2008. *The Phenomenology of Spirit*. Trans. Terry Pinkard (Almanca-İngilizce çift dilli çevrimiçi baskı).
- Heidegger, Martin. 1996. *Being and Time*. Trans. Joan Stambaugh. New York, NY: State University of New York Press.
- Husserl, Edmund. 1960. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Trans. Dorion Cairns. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Levinas, Emmanuel. 1971. *Totalité et infini: Essais sur l’extériorité*. Paris: Kluwer Academic.
- _____. 1979. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- _____. 1987. *Time and the Other*. Trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Being Singular Plural*. Trans. Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford, CA: Stanford University Press.



Üç dört kişinin elindedir Türk sineması. En gençleri benim, en gençleri 60 yaşında. Bu kişiler gittiği vakit Türk sinemasının belleği yok olacak. Yazmak isteseniz de o döneme, belgelere ve bilgilere ulaşamayacaksınız. Bu insanların elindeki arşivler alınıp kamuya açık hâle getirilmezse bir bellek yok olacak.



FOTOĞRAF: MÜCAHİD EKER

BURÇAK EVREN: “ARŞİVLER KAMUYA AÇILMAZSA BİR BELLEK YOK OLACAK”

**SÖYLEŞİ : BARIŞ SAYDAM
MÜCAHİD EKER**

Son yıllarda ülkemizde üretilen filmlerle birlikte seyirci sayısının da artış gösterdiğine, yurtdışındaki festivallerden alınan ödüllerle Türk sinemasının dünya çapında da görünürlük kazandığına şahit oluyoruz. Bu toz pembe tablonun arkasında ise önemli bir soru duruyor: Sinemaya olan bu ilgi Türk sinemasını ileri taşımaya yeterli mi? Madalyonun arka yüzüne baktığımızda, ülkemizde sinemanın hâlâ bir eğlence aracı olarak algılandığını ve henüz bir sinema tarihimizin bile oluşturulamadığını görüyoruz. Sinema yazarı ve tarihçisi Burçak Evren’le yaptığımız söyleşi, bu açıdan hem ülkemizin sinema tarihi konusundaki eksikliklerini hem de sinema alanının sosyal, ekonomik ve kültürel veçhelerinde yaşanan paradoksları ortaya koyuyor.

Türk sinemasıyla ilgili araştırma yaparken karşılaşılan sorunlar neler size göre?

En büyük sorun kaynak sıkıntısı. Öncelikle sinemayı yapanlar, yani yapımcılar, yönetmenler ve oyuncular yaptıkları işe saygı duymamışlar; sinemayı ticari açıdan ele almışlar. Alınıp satılan bir meta gibi görmüşler sinemayı. Büyük şirketler, yönetmenler bile kendi filmleriyle ilgili dokümanları saklama gereği duymamış. Düşünün, bir insan vesikalık resmini saklar değil mi? Bir film çektiğiniz zaman en azından afişlerini, lobilerini, hatta filmin bir kopyasını saklamak gerekir. Fakat hiç kimse bunu ciddiye almamış. Ben kendi kitaplarımı hazırlarken, ansiklopedilere sinema maddelerini yazarken çok zorluk çektim. Birçok yönetmenin hiçbir arşivinin olmadığını, üstelik filmlerini sayabilecek bir hafızaya bile sahip olmadıklarını gördüm. Baha Gelenbevi hariç. O her filmin afişlerini saklamış, her filminin albümünü yapmış, albümlerin arkasına o filmle ilgili çıkan bütün eleştirileri almış. Bugün

yapımevlerine gidip de orada o yapımeviyle ilgili bir araştırma yaptığınız vakit, bırakın senaryoları, çekim notlarını, o filmle ilgili lobi veya afiş bulmak bile gerçekten zor. Ne yazık ki böyle bir saklama, biriktirme ya da yapılan işe değer verme misyonu yok.

Peki, bu araştırmalara Kültür Bakanlığı'nın, kütüphanelerin desteği nasıl?

Sıfır. Sinema alanında araştırma yapacakların müracaat edebilecekleri bir kurum yok Türkiye'de.

Kaynak sorunu dışında metodolojik olarak da belli sıkıntılar var mı? Yani sosyolojik ve tarihsel perspektif üzerinde yükselen araştırmalar ne durumda?

Türkiye'de bu tür araştırma yapan gruplara baktığımızda öncelikle akademisyenler, üniversiteler çok zayıf, içi boş ve tamamıyla o metodolojinin, yani sistemin tutsağı. Bir filmi dönemiyle özdeşleştirmedığımız vakit film sakıt olur. Siz bugünkü dönemi anlattığınız vakit Türkiye'nin bir panoramasını çizemezseniz her şey ayakta kalır. Bugün yazarların yüzde 99'u Türk sinemasının geçmişini bilmiyor. Yirmi yıldır çıkan dergilere bakın, yüzde 99'u yabancı sinema. Ben bir araştırma yaparken 1910'larda, 1920'lerde hiç zorlanmıyorum. Ama 1980'lere, 1990'lara geldiğimde zorlanıyorum. Çünkü bana done teşkil edecek, kendi arşivim, kendi notlarım dışında bir tek inceleme, araştırma, makale yok, bulamıyorum. Bir yönetmen ölüyor, bir sayfalık yönetmen değerlendirmesi, irdelemesi yok. Türk Sineması'nda değişimler, dönüşümler

oluyor, bunlara tercümanlık eden bir tek yazı yok. Ama bizim çıkardığımız *Yedinci Sanat*'a bakın, hepsi birer belge gibiydi. Araştırma, inceleme olgusu Türk sinemasında yok oldu.

Diğer taraftan sinemayla ilgili ayrıntılı bir araştırma yaptığınız vakit ticari bir karşılığı olmuyor. Sinema kitabının satışı sadece bin tanedir, o da çok şanslıysa. Dergilerin satışı iki-üç bin. Endüstrisi, işleyişi, salonları, yayınları, akımları, eğilimleri, ekolleriy-le dördörtlük bir sinema tarihine ihtiyaç var. Fakat bunu bir kitaba sığdıramazsınız. On kitap yaptığınızda sizi kim finanse edecek, bu da ayrı bir konu.

Sinema kitaplarında birbirinden farklı bilgilere rastlayabiliyoruz. Bu metinler nasıl doğrulanabilir, sağlamaları nasıl yapılabilir?

Ben Türk sinema tarihinde ilk araştırma yaptığım vakit kuşkulu davrandım. İlk kaynağı görmeden hiçbir şeye inanmadım. O kaynağa sizin inmeniz lâzım. Bunu iki şekilde yapmalısınız: Birincisi, gerçekten o kaynak var mı? İkincisi de o kaynak iyi yorumlanmış mı? En önemlisi de bu: Kaynağı yorumlamak. İşte benim *Gelişim Sinema*'da 1984'te yaptığım ve günümüze kadar süren ilk Türk filmi tartışmaları da bununla alâkalı. Bu film var mı, nerededir? Her filmiyle ilgili her şeyi saklayan Fuat Uzkınay'ın ilk Türk filmi olduğu söylenen film (*Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*, 1914) ile ilgili bir tek notu, bir tek sözü olmaması olacak iş mi? *Resimli Hayat* ve *Perde* dergilerinde çıkan konuşmasında her şeyden söz ediyor, bu filmde söz etmi-

yor. Foto Film Merkezi'nde de yok bu film. Rusya'ya da müracaat ettik, fakat arşivlerinde böyle bir film olmadığını söylediler. Ortada olmayan ve hakkında kesin bilgi bulunmayan bir filmle biz Türk sinemasını başlatamayız. Oysa Manaki Kardeşler'in çektiği Sultan Reşat'ın Balkan ziyaretinin (*Sultan Reşat'ın Rumeli Seyahati*, 1912) Türkiye'de Apollon Sineması'nda gösterilmiş iki metrelik ilânını buldum ben.

Önceden Osmanlı tebaasından olsa da ulus-devletin yeni kimlik ve coğrafya tanımının dışındaydı Manaki Kardeşler. Dolayısıyla onların filmlerini Türk filmi kategorisine yerleştirip yerleştirmeme tartışmaları var.

Peki, Türkiye'ye sinemayı ilk getiren Sigmund Weinberg Türk müydü? Fotoğrafi ilk getiren Abdullah Biraderler Türk müydü? Değil. Tarih bilgisi sıfır olan biri bile en azından şunu sorar: Sultan Reşat 1911'de Balkanlar'a niye gitti? Kendi imparatorluğunu, kendi topraklarını ziyarete gidiyor Sultan. Ben illâ bu filmdir demiyorum ama bulduğum en eski tarih budur. Aslında bundan evvel *Hamidiye Kruvazörü* var, *Sultan'ın Cuma Selamlığı* var. Bunlar bütün gazete kupürlerinde var; demek ki bunlar çekilmiş, çekilmemesi mümkün değil.

Osmanlı'nın son döneminden bugüne dek devam eden kimlik tanımı üzerindeki tartışmaların, Türk film tarihi yazımı ve tanımı üzerinden de sürdüğüne tanık oluyoruz bir bakıma.



Manaki Kardeşler (Burçak Evren arşivi)

O da olabilir ama daha çok tarih bilgisiyle alâkalı bir durum bu. Bakın, Manaki Kardeşler Makedonyalı. Peki o yıllarda Makedonya neresi, Sultan Reşat niye gidiyor? Yabancı bir ülkeye gitmiyor, kendi ülkesine gidiyor. Söylediklerine göre Kosova'da 500 bin kişiyle Cuma namazı kılıyor. Bu sorun, yarın Diyarbakır'da çevrilen filmin Türk filmi



FOTOĞRAF: MÜCAHİD EKER

mi yoksa Kürt filmi mi olduğu sorununa kadar gelir; daha başka yerlere de gelir.

Aslında yavaş yavaş geldi; şu an var böyle tartışmalar.

Gelecek. Makedonya bizim değil dersiniz, yarın burada da benzer şeylerle karşılaşsınız.

Türk sinema araştırmalarıyla ilgili nitelikten ve nicelikten bahsettik. Nicelik yönüyle aslında toptasak senaryolar da dâhil 350-400 kitap çıktığını görüyoruz. Araştırmalardaki sıkıntıları sadece kaynak sıkıntısına bağlamak yeterli mi sizce?

Hayır. 1990'lara kadar sinema yayıncılığının hiçbir ticari yanı yoktu; bir sinema dergisinin tirajı üç bin bile değildi. Sinema hep bir eğlence, bir hoşça vakit geçirme aracıydı. Biz her sinema dergisini çıkarırken şöyle bir program yaparız: Türkiye'de altmış tane iletişim fakültesi var, şu kadar sinema bölümü var, şu kadar kişi sinemayla uğraşiyor, şu kadar kişi sinemasever. 100 bin rakamı çıkar toplamda. Hadi 50 bini, hatta 75 bini

almasın, 25 bin kişi alır deriz. Ama iki-üç binin ötesine geçilmemiştir. Magazin tarzı çıkarılan dergilerde belki dört bin tiraj bulundu, ama onları sinema dergisi saymıyorum ben; yabancılardan alınan bültenlerden oluşanları da saymıyorum.

Ayrıca sinemayla ilgili yazar takımı da değişti. Sinema yazarı önce eleştirmenlikle başlar. Eleştirmen belli bir duruma geldikten sonra artık gündelik olandan uzaklaşır ve bütün bu birikimini, bilgisini kitap olarak ortaya koymaya başlar, değil mi? İyi bir araştırma-inceleme yaparak da dikkat çekebilirsiniz.

Böyle bir araştırmanın yayınlanacağı mecra konusunda da sıkıntı var aslında.

Zaten birincisi, o tür bir yazar takımı yetiştiremedik. İkincisi sinema alanında bin kitap basılmış diyelim, bunun sekiz yüzü 1990'lardan sonra çıkmıştır. Alim Şerif Onaran'ın birkaç kitabıyla bazı senaryo kitapları dışında ciddi satış yapanları göremezsiniz. Bugün bile ağırbaşlı, sinemayı teorik olarak ele alan dergilerin tirajları binin altında ve okunduğunu da sanmıyorum. İkinin arasında, yani popüler olamayan ama akademik de olmayan *Yedinci Sanat* gibi, *Yeni Sinema* gibi dergiler artık günümüzde çıkarılamaz. Çünkü onu çıkarabilecek bir kadroya sahip değiliz. Bırakın kitap yapmayı, eleştiri yapan dahi yok. SİYAD'ı ilk kurduğumuzda ne yapıyorduk? Üç kitabı olacak, en az bir gazetede iki yıl düzenli yazı yazmış olacak. Ama şimdi böyle değil ki.

Biz sinemanın belli dönemlerine tanıklık

ettik. 1965'te girdik sinemaya. Ondan sonraki dönemin içinde bizzat yaşadık. Şimdi genç bir insanın o dönemleri bilmesi mümkün değil. Ben Baha Gelenbevi'nin evine giderdim. İlk kitabımı zaten Faruk Kenç'le yaptık. Yılmaz Güney'le saatlerce konuşurduk. 12 Eylül'ü, 27 Mayıs'ı yaşadık biz. Bunları bildiğim için o dönemleri de değerlendirebiliyorum. Ama kitaplardan okumayla ne kadar olur? Şimdi böyle bir kuşak var. Peki biz gidersek ne olacak? Bakın üç, dört kişinin elindedir Türk sineması. En gençleri benim, en gençleri 60 yaşında. Bu kişiler gittiği vakit Türk sinemasının belleği yok olacak. Turan Gökhan öldü, arşivi nerede? Erman Şener gitti, arşivi nerede? Çetin Özkırım gitti, arşivi nerede? İki, üç kişi daha kaldı. Yazmak isterseniz de o döneme, belgelere ve bilgilere ulaşamayacaksınız. Bu insanların elindeki arşivler alınıp kamuya açık hâle getirilmezse bir bellek yok olacak.

Sinema bölümlerinin sayısı her sene artıyor; belli bir arşiv satın alarak başlıyorlar işe. Ama bu arşivler sadece kendi üniversitelerinde kalıyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Ben sekiz üniversitede ders veriyordum, şimdi azalttım, dörde indi. Hiçbir üniversitede sinemayla ilgili bir şey yok, bu bir. Benim ders verdiğim üniversitelerde sinemacıdan başka her şey olunur. İkincisi, size üç okul kitaplığını anlatayım. Birisi kilitli ve yıllardır açılmamış, sadece göstermelik duruyor. Üstelik bunlar önemli

Bir mihenk taşı olmadan tarih yazılmaz. İlkleri bulamazsanız yürüyemezsiniz. Ben bir araştırma yaparken 1910'larda, 1920'lerde hiç zorlanmıyorum. Ama 1980'lere, 1990'lara geldiğimde zorlanıyorum. Çünkü bana done teşkil edecek, kendi arşivim, kendi notlarım dışında bir tek inceleme, araştırma, makale yok, bulamıyorum.

kişilerin kitaplığı. Literatürü de zayıf ama açılmıyor. Diğer kitaplıkta çalışan bir kişi bile görmedim ve sinemayla ilgili ne kadar gereksiz malzeme varsa orada. En ilginç de alınmasın diye koli bandı çekilmiş kitapların üstüne. Nedenini sorduğum vakit, çalınmaması için dediler. Yani hiçbir sinema okulunda doğru düzgün bir kitaplık yok; dertleri de değil sinema okullarının. Meselâ ben bir üniversiteye binlerce arşivi size vereyim dedim, fakat hiç kimse buna yanaşmadı. Üniversitenin bünyesinde ayrı bir bölüm açıp Türkiye'deki bütün üniversitelere karşılıklı bilgi alışverişini servis etmesini teklif ettim, buna da kimse yanaşmadı. Bugün araştırma, inceleme yapacaksanız hangi üniversitede ne bulacaksınız? Üniversitelerin ne yöneticileri ne sahipleri ne de öğrencileri böyle bir şeyi talep ediyor; okullardaki sistem de müfredat da buna uygun. Öğrencileri kitaplığa, etüde, araştırmaya sevk edecek hiçbir sistem yok. Zaten çocuklar bunu yapsa da, onları anlayacak, araştırmayı değerlendirecek kapasitede hoca yok. Şimdi ben kalkıp Türk

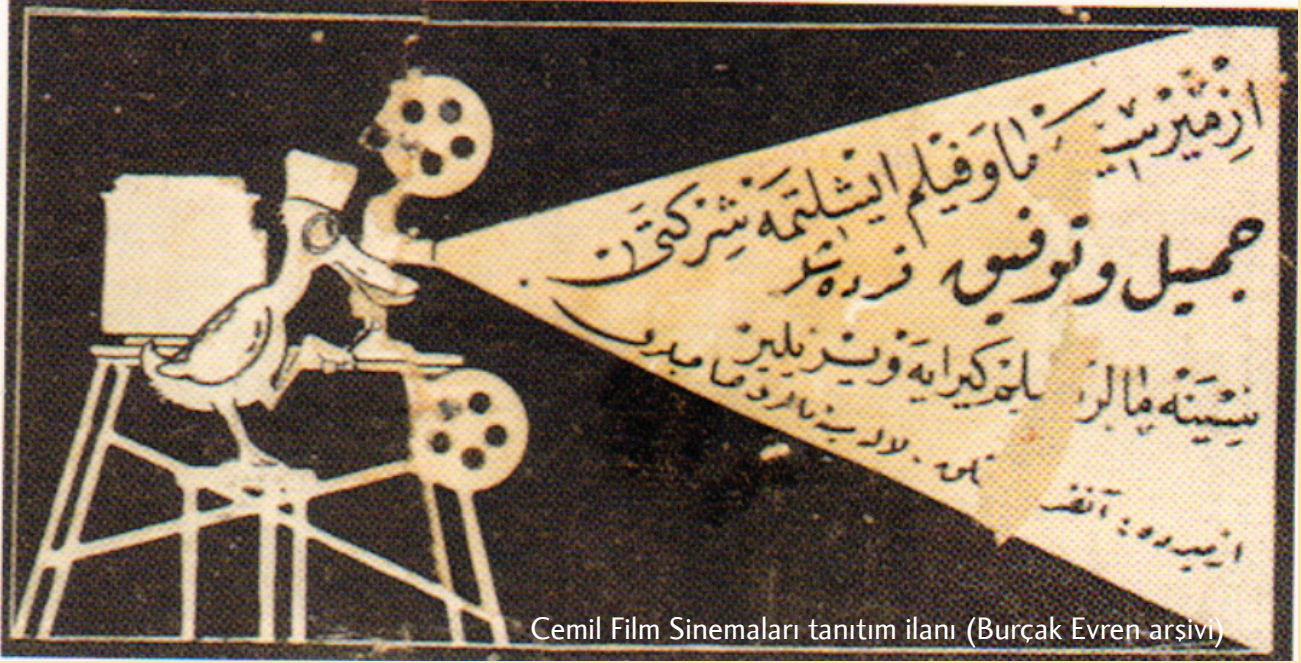
Bugün yazarların yüzde 99'u Türk sinemasının geçmişi bilmiyor. Yirmi yıldır çıkan dergilere bakın, yüzde 99'u yabancı sinema. Bir yönetmen ölüyor, bir sayfalık yönetmen değerlendirmesi, irdelemesi yok. Türk Sineması'nda değişimler, dönüşümler oluyor, bunlara tercümanlık eden bir tek yazı yok.

sinemasının sosyolojisiyle ilgili bir kitap koysam ortaya kim değerlendirecek? Hep paradoks içindeyiz.

Son dönemde çıkan Türk sinema tarihiyle ilgili kitaplar hakkında ne düşünüyorsunuz? Her yazar bir anlamda Türk sineması başlığı altında kendi sinema tarihini yazıyor.

Her konuda herkes kitap yazabilir, kimsenin tekelinde değil bu. Ama sinema tarihine soyunan bir kişi, bir kitap hazırlamaya kalktığı vakit, mevcutların dışında farklı tarzda bir şey söylemek zorundadır. Bunu söyleyemiyorsa zaten ikinci bir kitap yapmaya gerek yok. Meselâ benim bir kitabımda bütün tarih kitaplarındakinin tam tersi bilgiler var. İlk filmde ilk renkli filme, ilk sesli filmde ilk "cinemaskop"a kadar birçok şeyi değiştirdim. Bazen bana diyorlar ki ilk saplantın var. Doğru, var. Çünkü bir mihenk taşı olmadan tarih yazılmaz. İlkleri bulamazsanız yürüemezsiniz. Bunlar çok önemli. Peki, bu bize neyi getirir? Bakın, ilk renkli film Ali İpar'ın 1954 tarihli *Salgın* filmidir. Muhsin Ertuğrul bundan sonra *Halıcı Kız*'ı yapıyor. Ondan

sonra *Çanakkale Aslanları*'na kadar 10-12 yıl renkli film yapılmamıştır. Nedir nedeni? Çünkü *Halıcı Kız* o kadar kötü çıkıyor ki bir daha renkli filme kimse yatırım yapmıyor. Bu ne demektir? Sinema ekonomisine dönüyoruz: *Halıcı Kız*'ın sponsoru kimdi? Yapı Kredi Bankası. Türk sinemasında ilk defa sinemanın dışındaki bir sermaye sinemaya kanalize olmuştu. Bu ne demektir 1954'te? Eğer bu film tutmuş olsaydı, dışarıdaki sermaye Türk sinemasına kanalize olmuş olsaydı, Türk sineması çok başka yerlerde olurdu. 1954'teki olay 1990'larda bir daha yaşandı. Türk sinemasına o sermaye 30-40 yıl sonra dönüyor. Yönetmenler o kriz döneminde Efes Pilsen'den aldıkları parayla bir birlik kurmuşlardı. İki film çektiler. Nasıl? Bölüklü film çektiler, yani kendi aralarında paylaştılar bir filmi. *Halıcı Kız*'daki hatayı yaparsınız, yapmayın; bu iki filminizi iki usta yönetmen çeksin, para kazansın, dışarıdan gelen bu sermaye çok iyi kullanılsın dedim. Ne oldu? İkisi de çöktü ve Efes Pilsen desteğini çekti. Şimdi ilk renkli filmde çıkıp nerelere kadar getiriyoruz. Yabancı sermayenin Türk sinemasına girmesi ve Türk sinemasının canlanması, renk unsurunun Türkiye'ye o filmlerin başarısızlığından 25 yıl sonra girmesi, aynı hatanın tekrarlanması... Tarihi böyle yorumladığınız vakit, aslında hepsi birbirine çok benziyor. Yani geçiş döneminin argümanlarıyla bugünün bağımsız sinema argümanları böylece örtüşüyor. Onlar "Muhsin Ertuğrul'a alternatifiz" derken ne yaptılar? Birer film çektikten sonra kendi yapımevlerini kurdular. Bağımsızlar



Cemil Film Sinemaları tanıtım ilanı (Burçak Evren arşivi)

ne yaptılar? Türk sinemasının dibe vurduğu vakit yönetmen oldular, kameraman oldular, oyuncu oldular, yapımcı oldular, senarist oldular. Yani bütün riskleri göze alarak film yapmanın üstesinden gelebildiler.

Hatta dağıtıma bile başladılar.

Tabi. Sinemayı böyle değerlendirdiğiniz vakit daha çok malzeme çıkabiliyor. Farklı bakış açıları görülebiliyor. Sinemanın ruhu da böyle yakalanabiliyor.

Son olarak Türk Sinemasıyla ilgili araştırma yapacaklara kaynak çalışmalarını için ne önerirsiniz? Aslında kaynaktan çok sanıyoruz ki metot daha önemli, nasıl bir metot tavsiye edersiniz?

Şimdi bakın, ben bir kişinin kitabını aldığım vakit ilk baktığım yer kaynakçası. İkincisi benim inemediğim, farkına varamadığım farklı bir kaynak var mı ona bakarım. Benim

titizliğim hep farklı kaynaklar bulmak, o farklı kaynaklarla hem mevcutları değiştirmek hem sinemayı değiştirmek. Zaten sinema tarihçisi -sadece sinema tarihçisi değil genelde tarihçi- belge, bilgi peşinde koşmalıdır; bu çok önemli. Bir fotoğrafı okumasını, yorumlamasını bilmesi lâzım sinema tarihçisinin, ama Türkiye’de bu yok.

Bir yazı okuduğunuzda saptama varsa o önemlidir. Onun için, birincisi mevcut kaynakları ve kişileri çok iyi değerlendirmek, bunların dışında bir şey ilâve ederek farklı bir kompozeyle, farklı bir yorumla sunmak gerekiyor. Bir kere Osmanlıca’yı çok iyi bilmek gerek. Bizim Osmanlı arşivine girip de değerlendiremediğimiz binlerce kaynak var. Türk sinemasını iyi bilir ve bu bilgimizi de Osmanlıca kaynaklarla örtüştürebilsek ortaya çok daha güzel çalışmalar çıkabilir.

[YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ](#)



EROL MINTAŞ: “BEN COĞRAFYAMA YAKLAŞAN BİR İÇ BAKIŞIM”

SÖYLEŞİ: MÜCAHİD EKER

Konusu, hikâyeleme biçimi ve başarılı üslûbuyla kısa filmler arasında dikkat çeken *Berf*, yurtiçi ve yurtdışında katıldığı önemli festivallerden ödüllerle dönünce adını daha fazla duyurdu. Erol Mintaş'ın Anne Oğul Üçlemesi'nin yine bol ödüllü ilk filmi *Butimar*'dan sonraki adımı *Berf*, çatışmada ölen oğlunun acısıyla yatağa düşen, diğer oğlu da son isteği “bir avuç kar”ı almak için gittiği dağda vurulan bir annenin hikâyesini anlatıyor. Yıllardır süren bir savaşın ve politik tartışmaların kargaşasında göze görünmeyen bir trajediyi anlatan filmin, 47. Antalya Altın Portakal'da kazandığı En İyi Kısa Film ödülünü Mintaş, “uykuları helikopter sesleri arasında bölünmeyecek çocuklara” adamıştı. Konu seçiminde gösterdiği hassasiyeti, filminin anlatımında da gözeten Mintaş, görsellikle kurmaya çalıştığı ritim ve minimal diliyle filmi ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmeyi başarıyor.



Filmin temel katmanlarından ölümün, hikâyenin geçtiği bölgede şimdiye kadar gösterildiğinden farklı olarak daha sakin, daha vakur anlatılması da *Berf*'in incelikli yanlarından biri. İlk filmi *Butimar*'da Kürt güzellemesi yaptığı gerekçesiyle eleştiriler alan Mintaş, *Berf*'te de cenaze sahnelerinde neden ağıt yakılmadığı sorularına muhatap oldu. Mintaş, ölümlerin ideolojik söylemle bayraklaştırıldığını, bölgenin cenaze kültürünün son otuz yıllık politik meselelerle değiştiğini, ölümün aslında bir süreç olduğunu ve bu süreçte ağıt olsa da kendisinin ağıt yakılmayan anları göstermek istediğini söyledi. *Berf*, hikâyesinden görselliğine, karakterlerinden diyaloglarına kadar bütün unsurları incelik, hassasiyet ve samimiyetle öne çıkan bir film. Önümüzdeki yıllarda kısa ve uzun metraj filmleriyle adından çokça söz ettireceğe benzeyen Erol Mintaş'la *Berf*'i ve sinema dünyasını konuştuk.

➤ *Berf*'in doğum ve çekim hikâyesiyle başlayabilir miyiz?

Üçleme olarak başlayan bir fikrim vardı. Daha çok tematik bir üçleme. Hikâyelerin birbiriyle çok somut bağları yok yani. *Berf*, bu üçleme için yazdığım ilk hikâyeydi aslında. Ama gelişen süreçler sonucunda önce *Butimar*'ı çektik sonra *Berf*'i.

➤ Savaşa dair anlatılarda politik tartışmaların hengâmesiyle savaş dilinin hâkim olduğu bir atmosfer vardır. *Berf*'te didaktik bir dil kurmadan da söyleyeceğini söyleyen çok yalın bir anlatı var. Politik tartışmalarla çevirili



olduğumuz bir ortamda bu dilden sıyrılmak zor olmadı mı?

Dediğiniz gibi daha çok sezgisel bir dil kullandım. Bazı şeyleri seyircinin sezmesini, bulup çıkarmasını istedim. Şimdi biz sinema yapıyoruz, anlattığımız meseleyi tabii ki sinemanın estetik olanaklarını kullanarak şekillendireceğiz. Zaten politik meseleler her gün gündemde; önemli olan bütün bu gündemin dışında, üzerinde pek de durulmayan insan ve doğadır. Sadece bir askeri operasyonun sonucuyla, kaç düşman öldürülüp ne kadar mevzi elde edildiğiyle ilgilenilirse, savaşta perişan olan sivil halk, perişan olan doğa pek de önem arz etmeyecektir. O savaşta beden ve ruh sağlığı bozulan savaşçılar hiç önemli olmayacaktır o zaman. Bu filmde de önemli olan savaşın sivil insanların günlük yaşamındaki yansımalarıdır dedik ve öyle yola çıktık.

Erol Müstecaplı'nın *Berf* film setinde

“Ölüm bir süreçtir, bir an değil. Bu sürecin bazı yerlerinde ağıt yakılır, bazı yerlerinde susulur. Bugüne kadar hep ağıt yakılan anlarını gördük. Ben sessizlikle acıların demlendiği diğer anları aldım.”

➤ Filmleri politik açıdan değerlendirmeye çalışmak, zihinlerin sadece bu şekilde işlediğini göstermeye yetiyor. Bu paradigma, şimdiye kadar bir çözüm üretmediyse bunu değiştirmek gerekiyor mu? Böylesi bir kaygınız var mı?

Benim böyle bir kaygım yok; ben sadece içimden geçen sinemayı yapmak istiyorum. Ama diğer yandan mevcut durum tabii ki değişmeli.

➤ Sorunu sürekli politik olarak düşünenin dışında, diğer bir hasarlı bir bakış da yerli oryantalizmden kaynaklanıyor sanırım. Bir tarafta Kürtlere, bölgedeki

savaşa ve sorunlara dair bütün algı ve düşünme biçimlerini kurmaya çalışan bir dış bakış, diğer tarafta kendi coğrafyasının derdini anlatırken onun gerçeğinden uzaklaşabilen bir iç bakış. *Berf*'te sahicilik ve samimiyet hemen göze çarpıyor. Bunu yakalayabilmek için nerede durmak, nerden bakmak gerekiyor?

Aslında bir insanı en iyi kendisi anlatır. Fakat bazen insan kendini anlatırken kişiliğe bağlı olarak ya çok öznel ve taraflı oluyor ya da gerçeklikten kopuk bir nesnellik ortaya çıkıyor. Bunu dengelemek lâzım; hayat bir denge meselesi. Bunu yakalamak için kendimiz olmamız yeterli diye düşünüyorum. Kendimizi anlatırken dürüst ve samimi olmamız gerekiyor. Aslında ben kendi coğrafyama yaklaşan bir iç bakışım. Kendi pencereden bakıyorum ve benim pencereden görünenler bunlar.

➤ Filmin temel katmanlarından bir tanesi olan ölüm, gayet vakur, sakin bir biçimde karşılanıyor. Öleceği düşünülen annenin etrafında sürekli Kur'an okunuyor, kadınlar sükûnetle onun başında bekliyor. “Neden ağıt yakılmıyor” şeklindeki eleştirileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ölüm de bir süreçtir. Sadece bir an değildir. Bu sürecin bazı yerlerinde ağıt yakılır, bazı yerlerinde susulur. Bugüne kadar hep ağıt yakılan anlarını gördük bu sürüp giden zamanın. Ben sessizlikle acıların demlendiği diğer anları aldım sadece. Hayatın bir parçası da bu değil mi?

➤ **Filmde çok az diyalog var. Bu tercih, kurmaya çalıştığınız anlatı dilinden mi kaynaklanıyor?**

Aksine filmimde çok diyalog var. Olması gereken yerlerde aslında diyaloglar. Bazı sessiz sahneler de var ki benim için çok önemli; sessizliğin sese döndüğü sahneler... Ben yeterince diyalog var diye düşünüyorum.

➤ **Oyuncuları bölge insanlarından seçmenizin sebebi nedir?**

Sadece bir sebebi var: O yaşlarda Kürtçe oynayabilecek oyuncu yok ülkemizde maalesef. Ülkemizde iyi Kürtçe filmler çekilebilir belki. Gelecek tekliflere hazırlıklı olayım diyen oyuncu var mı bilmiyorum. Kürtçe bilmeyen, yapay bir şekilde konuşan, o dilin jest ve mimiklerini doğal bir şekilde vermeyen bir oyuncuyla çalışmak istemedim.

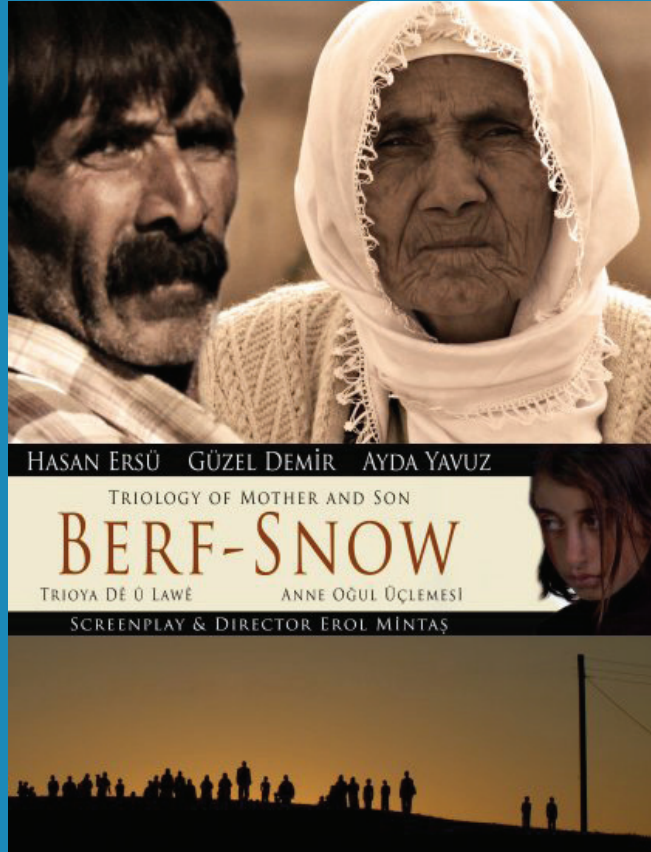
➤ **Berf'te Romanya'dan ortak bir yapımcı ile çalışmışsınız. Kısa filmciler için bırakın yurtdışını, yurtiçinde bile destek bulmak zordur. Bu bağlantıyı nasıl kurdunuz?**

Tamamıyla tesadüf. Bulgaristan'da Balçık'taki bir festivalde yapımcılarımızdan Ayşe Buruk'un aracılığıyla *Butimar*'ı izlemişlerdi; öyle tanışmış olduk.

➤ **Gelecek projeleriniz nelerdir? Üçlemenin son filmi ne zaman çekmeyi plânlıyorsunuz? Senaryosu hazır mı?**

Şimdi üçlemenin üçüncü hikâyesi üzerine düşünüyorum. Henüz tam karar vermiş değilim. Ne zaman çekeceğim şimdilik belli değil. Diğer taraftan uzun metraj senaryom üzerine çalışıyorum.

“Filmimde daha çok sezgisel bir dil kullandım. Ele aldığım meseleyi sinemanın estetik olanaklarını kullanarak şekillendirmeye çalıştım. Politik meseleler her gün gündemde; önemli olan gündemin dışında pek de üzerinde durulmayan insan ve doğadır.”



YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Filmekimi'nin en çok merak edilen filmlerinin başında, kuşkusuz Weerasethakul'un son filmi *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* geliyordu. Filmlerinde insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, Tayland kültüründe yerleşik olan mitleri de içine alarak anlatan yönetmen, son filminde de alışık olduğumuz stilini sürdürüyor.

FİLMEKİMİ'NDEN GERİYE KALANLAR

BARIŞ SAYDAM

Her sene ekim ayında düzenlenen, Berlin, Venedik, Toronto ve Cannes Film Festivali başta olmak üzere dünyanın dört bir yanında yapılan festivallerde ilgiyle karşılanan filmleri sinemaseverlerle buluşturan Filmekimi, bu yıl da programında birbirinden önemli yapımlara yer verdi. Cannes Film Festivali'nin önceki senelere nazaran daha “dolu” içeriği Filmekimi'ne de yansdı. Bu yüzden ilk gösterimini Cannes'da yapan pek çok önemli film de etkinlikte kendine yer buldu.

Programın en çok merak edilen filmlerinin başında, kuşkusuz Tim Burton başkanlığındaki Cannes jürisinden “Altın Palmiye” ödülünü

kazanan Taylandlı şahsına münhasır yönetmen Apichatpong Weerasethakul'un son filmi *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010) geliyordu. Filmlerinde insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, Tayland kültüründe yerleşik olan mitleri de içine alarak anlatan yönetmen, son filminde de alışık olduğumuz stilini sürdürüyor. Ama bu sefer önceki filmlerine göre seyircilere filme tutunmaları için sağlam bir omurga da sunmayı ihmal etmiyor. Cannes'da “Jüri Ödülü”nü kazanan *Tropik Hastalık* (Sud Pralad, 2004) ile *Yüzyılın Işığı* (Sang Sattawat, 2006)'nda görülen eksiklikler yönetmenin son filminde tekrarlanmıyor. Weerasethakul filmografisinin en iyi filmi *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor*, Filmekimi programının da en iyilerindendi.



Aslı Gibidir, Abbas Kiyarüstemi, 2010

Galalarda yer alan bir diğer önemli film de Ken Loach'un son filmi *Tehlikeli Yol* (*Route Irish*, 2010)'du. Irak Savaşı'nda paralı askerlik yapan çocukluk arkadaşı Frankie'nin ölüm nedenlerini araştıran Fergus'un psikolojisi üzerinden savaşı anlatan yönetmen, önceki filmlerinin aksine politik anlamda da farklı bir yerde duruyor. Irak Savaşı'nda sivilleri kadın ve çocuk demeden nedensiz yere sırf "yanlış yerde ve yanlış zamanda" oldukları için öldüren İngiliz askerleri, başkarakter Fergus'un ağzından aklanıyor. Fergus Irak'ta yaşadıklarını Frankie'nin eşine anlatırken, savaşın ortasında karar vermenin zorluğundan,

ölmekle öldürmek arasındaki ince çizgiden, terörist ve sivil ayrımı yapmanın imkânsızlığından dem vuruyor. Ama film savaşın nedenlerinden hiç bahsetmediği gibi bu nedenleri de umursamıyor. Film boyunca savaşın Irak'ı Ortaçağ'a geri döndürdüğünden, Amerika'nın Irak'ın petrol kuyularını işlettiğinden, çokuluslu şirketlerin Irak'ı kendi aralarında paylaştığından, bulunamayan kitle imha silâhlarından ve İngiltere'nin Irak Savaşı'ndaki rolünden bahsedilmiyor. Bize bir askerlinin psikolojisi üzerinden savaşta karar vermenin ne kadar zor bir şey olduğu anlatılıyor ve savaşta verilen zayıatları değerlendirirken bunu



Tanırlar ve İnsanlar, Xavier Beauvois, 2010

da göz önünde tutmamız, o psikolojiyi bilmeden yorum yapmamamız isteniyor. Neticede Loach'un son filmi, sorgulayıcı ve eleştirel bir bakıştan yoksun kaldığı için seyirlikten öteye geçemiyor.

Filmekimi programında yer alan ustalardan Jean-Luc Godard ve Abbas Kiyarüstemi de son filmlerinde sıradan işlere imza atıyor. Akdeniz'de ilerleyen dev bir yolcu gemisiyle başlayan, Fransız kırsalında bir benzin istasyonu işleten bir ailenin hikâyesiyle devam eden, geminin uğradığı limanların insanoğlunun kolektif belleğinde yarattığı çağrışımları hem sözlü hem de görsel olarak ekrana getiren bir kolâj bölümüyle anlatılanları birleştiren *Sosyalizm (Film Socialisme, 2010)*, Godard filmleri içinde belki de izlenilebilirliği görece en yüksek filmlerden biriydi. Filmde deforme edilerek kullanılan sözel çağrışımları o dillere hâkim

olmayanların anlayamayacağını varsaysak da *Sosyalizm*, güncel referansların çokluğu ve bu tarz kurgulama tekniğine günümüz insanların daha yatkın oluşu nedeniyle *Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou, 1965)* ve *Haftasonu (Week End, 1967)* gibi filmlere oranla takip etmesi daha kolay bir film. Ama esas sorun, takip ya da filmin içine girip girememesi meselesi değil. *Sosyalizm*, her şeyden önce isminin taşıdığı ağırlıkla yaşanan görsel ve işitsel veri bombardımanını taşıyacak sağlam bir zeminden yoksun; omurgası, temel bir izleği ve takip edilecek bir yönü yok.

Kiyarüstemi ise *Aslı Gibidir (Copie Conforme, 2010)*'de, günümüzde kopyanın aslından ayırt edilemez hâle geldiğini göstermenin haricinde, asıl ve kopya arasındaki ilişkiyi bir erkek ve kadın arasındaki yakınlık üzerinden anlatmaya çalışsa da



Sosyalizm, Jean-Luc Godard, 2010

son kertede film, entelektüel meselelerin tartışıldığı, ama özünde romantik bir ilişkinin yer aldığı sıradan Fransız filmlerinin ötesine geçmeyi başaramıyor.

Bu yılki Cannes Film Festivali'nde son dakikaya kadar herkesin favorisi olan ve ismi "Altın Palmiye" için geçen Xavier Beauvois'in *Tanırlar ve İnsanlar* (*Des Hommes Et Des Dieux*, 2010) filmi de bir diğer hayal kırıklığıydı. Cezayir'deki otorite boşluğundan yararlanarak ülkede terör estiren gerillaların kuşattığı bir manastırdaki din adamlarının hikâyesi üzerinden, bir yandan Fransa ile Cezayir arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yandan da Hıristiyanlıkla Müslümanlığı tek bir çatı altında birleştirmeye çalışan film, herkesi anlayış ve sevgiyle kucaklayan naif bakış açısıyla ele aldığı konuları derinlemesine anlatmakta yetersiz kalıyor. Ama filmin en büyük soru-

nu, manastırdaki din adamlarının felsefi ve teolojik sorgulama sürecini ve koşut olarak iki dini tek bir paydada birleştirme girişimini, Hıristiyanlıktaki mitler üzerinden ve bu dinin anlayışlı uygulayıcıları tarafından yapmaya çalışması. Buna karşılık filmdeki Araplar ya gerilla ya da yardıma muhtaç insanlar olarak gösteriliyor. İki din arasında bir denge sözkonusu olmadığı gibi, film sonlara doğru iyice didaktik bir tutum sergileyerek başlardaki tefekkür hâlinde uzaklaşıyor. İlk bir saatlik bölümü düşündürücü olsa da, final itibarıyla *Tanırlar ve İnsanlar* ele aldığı derin konuları etraflıca anlatmaktan yoksun.

Etkinliğin merakla beklenen bir diğer filmi Sylvain Chomet'nin iki boyutlu animasyonu *Sihirbaz* (*L'illusionniste*, 2010)'dı. Film, Jacques Tati'nin kızı için yazdığı senaryodan yola çıkarak hem Tati'ye

Ji-Woon Kim'in son filmi *Şeytanı Gördüm*, aslında festivalin gizli başyapıtı sayılabilir. Görece uzun süresine rağmen temposunu hiç düşürmeden içerdiği ters köşelerle sürekli seyirciyi şaşırtmayı başaran filmin esas başarısı ise bir intikam hikâyesi anlatırken aynı zamanda insan doğası üzerine de söz söylüyor olması.

bir saygı duruşunda bulunuyor hem de hüznü bir baba-kız hikâyesi anlatıyor. *Belleville'de Randevu* (*Les Triplettes de Belleville*, 2003)'dan daha duygusal tonlarda ilerleyen *Sihirbaz*, programın en iyi filmlerinden biriydi. Cannes Film Festivali'nin kapanış filmi olan *Ağaç* (*The Tree*, 2010)'ın klişelerle bezeli hikâyesinde eksikliğini hissettiğimiz şey *Sihirbaz*'da daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkıyor. Julie Bertucelli melodrama sırtını yaslayarak, filmini bir çekirdek aile övgüsüne dönüştürürken, Chomet artık eskisi gibi ilgi görmeyen bir sihirbazın ve hayatı yeni yeni tanımaya başlayan küçük bir kızın yolculuk hikâyesini son derece gerçekçi bir bakışla beyazperdeye aktarıyor.

Benjamin Heisenberg'in, gösterildiği festivallerde ilgiyle karşılanan filmi *Hırsız* (*Der Rauber*, 2010), gerçek hayattan alınmış bir hikâyeyi ekrana getirirken, gerçeklikle arasındaki bağın zayıflığı yüzünden iyi bir seyirliğin ötesine geçemiyor. İyi çekilmiş ve iyi oynanmış bir film olmasına rağmen, kendini kurmaca evrenin sınırlarından dı-

sarı taşıma hevesiyle iyi olduğu noktaları da parlatmaktan yoksun kalıyor. Mathieu Amalric'in *Turne* (*Tournée*, 2010)'si de *Hırsız*'la aynı kaderi paylaşarak, yönetmenin zorlama romantizmi ve gerçeklikle arasındaki ilişkiyi zaman zaman abartması nedeniyle güç kaybediyor. İki film de iyi başlıyor ama sonlara doğru yarattıkları kendi evrenlerinden dışarıya çıkarak, son bir hamleyle seyirciyeye şirin gözükme yarışına giriyor. Amalric, özellikle filmin ilk bir saatinde son derece gerçekçi ve trajik bir hikâye anlatırken başarısını filmin anlatım diliyle de destekliyor. Fakat netice itibarıyla film elindeki potansiyeli sonuna kadar kullanmaktan yoksun kalıyor.

Danis Tanovic'in *Güzel Bir Hayat Düşlerken* (*Cirkus Columbia*, 2010) filmi, Yugoslavya'nın dağılmasına neden olan savaşta karısını ve yeni doğan çocuğunu geride bırakarak Almanya'ya kaçan Divko'nun savaştan sonra köyüne geri dönüşünü anlatıyor. Bu geri dönüş hikâyesi bir yandan Tito zamanı Yugoslavyası ile Tito sonrası bölünmüş Yugoslavya'yı karşılaştırmak için de malzeme veriyor. Emir Kusturica filmlerindeki gibi arka planda bu coğrafyada yaşanan değişimi trajikomik bir hikâyeye anlatan Tanovic, komünizmden sonra gelen faşist rejimle birlikte aynı topraklarda yaşayan insanların tişört değiştirir gibi milliyet değiştirdiklerini (filmdeki karakterlerin üzerindeki milli formalara dikkat!) ve milliyetçilik rüzgârının etkisine kısa sürede kapıldıklarını da açık ediyor. Özellikle yaşıt



Sihirbaz, Sylvain Chomet, 2010

iki gencin başlarda birbirlerini hiç yalnız bırakmayan iki sıkı arkadaşken, bir anda birbirlerine düşman kesilmeleri durumu net bir şekilde ortaya koyuyor.

Acı Tatlı Hayat (Dalkomhan Insaeng, 2005)'in yönetmeni Ji-Woon Kim'in son filmi *Şeytanı Gördüm (Akmareul Boattda, 2010)* ise aslında festivalin gizli başyapıtı sayılabilir. *İhtiyar Delikanlı (Oldeuboi, 2003)*'dan sonra *Uzakdoğu*'da bir furya hâline gelen intikam hikâyelerine yeni bir halka ekleyen film, görece uzun süresine rağmen hem temposunu hiç düşürmüyor hem de içerdiği ters köşelerle sürekli seyirciyi şaşırtmayı başarıyor. Filmin esas başarısı ise bir intikam hikâyesi anlatırken

aynı zamanda insan doğası üzerine de söz söylüyor olması. Bir canavarı takip ederken canavar olma tehlikesiyle karşılaşan başkarakterin içsel gerilimi ve finaldeki düşündürücü diyalog, filmin polisiye hikâyesini desteklediği gibi filmi benzerlerinin bir adım ötesine taşıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



LONDRA'DA FILM FESTİVALLERİ

Londra Türk Film Festivali'nin açılışı, Çağan Irmak'ın Prensesin Uykusu başlıklı filminin dünya premier'i ile gerçekleştirildi. Açılış töreninde efsanevi oyuncu Şener Şen'e Altın Kanat Hayat Boyu Başarı Ödülü takdim edildi.

CİHAT ARINÇ

Pek çok büyük şehirde olduğu gibi, Londra'da da ekim-kasım ayları sanat faaliyetleri bakımından hummalı geçen bir dönem. Frieze Sanat Fuarı'nın, şehrin birçok semtindeki muteber galerilerde ve ihtisamlı müzelerde açılışı yapılan sergilerin ve konser salonlarının duvarlarını inleyen müzik festivallerinin yanı sıra film festivalleri de sinemacıların kürenin birçok yerinden gelen yepyeni filmler ve yönetmenlerle buluşturuyor. South Kensington'daki *Ciné Lumière*'de 24 Eylül-7 Ekim tarihleri arasında devam eden 6. Londra İspanyol Film Festivali'yle açılan Sonbahar-Kış 2010 film festivali sezonunda, müteakiben 13-28 Ekim tarihleri arasında Londra'nın en şümüllü festivali olan 54. Britanya Film Enstitüsü (BFI) Londra Film

Festivali seyirciyle buluştu. Akabinde Londra Film Senaristleri Festivali (29-31 Ekim), 4. Londra Rus Film Festivali (29 Ekim-7 Kasım), Londra Çocuk Filmleri Festivali (30 Ekim-7 Kasım), 16. Londra Türk Film Festivali (4-18 Kasım), 3. Londra Yunan Film Festivali (8-15 Kasım) ve 1. Londra İran Film Festivali (19-26 Kasım) şehrin sinema salonlarına hareket ve heyecan getirdi. Kasım ayında ayrıca 20. Londra Lâtin Amerika Film Festivali (19-28 Kasım), 1. Londra Japon Film Festivali (23-28 Kasım) ve 12. Londra Yahudi Film Festivali (27-28 Kasım) dâhilinde birçok yeni film gösterilecek. Londra'da dünya sinemaları sınıfında yukarıda bahsi geçenlere ilâveten yılın çeşitli dönemlerinde Fransız, Alman, İtalyan, Portekiz, Romanya, Kürt, Çin, Tayvan, Hint, Kanada, Afrika, Asya ve Avustralya film festivalleri; dünya sineması kategorisi dışında



ise Doğu Londra Film Festivali ve Bağımsız, Çocuk, Bilim-Kurgu ve Fantastik film festivalleri düzenleniyor. Bu yazıda sırasıyla üç film festivalinden bahsedeceğim.

54. Britanya Film Enstitüsü Londra Film Festivali

54. BFI Londra Film Festivali, Mark Romanek'in Kazuo Ishiguro'nun romanından uyarladığı merakla beklenen *Never Let Me Go* başlıklı filminin dünya *premier*'inin yapıldığı görkemli bir açılış merasimiyle 13 Ekim akşamı başladı. Festivalde Yeni Britanya sinemasından Avrupa sinemalarına, dünya sine-

malarından deneysel filme, arşiv filmlerinden kısa film ve animasyona uzanan dokuz farklı kategoride onlarca film gösterildi.

Yönetmenliğini Julian Schnabel'in yaptığı Fransa-İtalya-İsrail-Hindistan ortak yapımı *Miral*, İsrail-Filistin çatışmasını tecrübe eden ve barışı tesis edebilmenin yolunun eğitimden geçtiği düşüncesiyle, Hind Hüseyini (Hiyam Abbas) adlı yatırımcının desteğini alarak Filistinli çocuklar için bir yetimhane ve okul kuran Miral (Freida Pinto) adlı genç bir kadının kişisel hayat hikâyesine odaklanan ve bitmeyen bir savaşın sosyo-politik şartları üzerine fert-

lerin tecrübelerinden hareketle yeniden düşünebilme imkânı sağlayan bir film. Kadınların ataerkil değer ölçülerinin hüküm sürdüğü çeşitli toplumlarda sürdürdükleri hayatı ve mücadeleleri konu edilen filmler arasında ayrıca Güney Afrika-Almanya ortak yapımı *Life, Above All* (yön. Oliver Schmitz), İran yapımı *Orion* (yön. Zamani Esmati), İngiltere-Hindistan ortak yapımı *Pink Saris* (yön. Kim Longinotto) ve kürtaj yaptırmak zorunda kalan bir kadının yaşadıklarının duygusal bir dille anlatıldığı Almanya yapımı *Blessed Events* (yön. Isabelle Stever) dikkate değerdi.

Haritada ortadan bölünmüş şizofren şehir Lefkoşa'yı, ulus-devletler arası hudutları ve sömürgecilik tarihini sorunsallaştırarak "eleştirel coğrafya" disiplini kapsamında okunabilecek *The Indian Boundary Line* (yön. Thomas Comerford), *Flag Mountain* (yön. John Smith), *Why Colonel Bunny Was Killed* (yön. Miranda Pennell) başlıklı filmler, festivalin belgesel kuşağının dikkat çekici örneklerindendi. Batılı işgalci güçlerin yürüttüğü savaşlarda rol almış askerlerin ve ailelerinin savaş anındaki ve sonrasındaki tecrübelerini kaydeden *Armadillo* (yön. Janus Metz), *In Our Name* (yön. Brian Welsh) ve *The Tillman Story* (yön. Amir Bar-Lev) gibi belgesel ve etnografik filmler ise yeni sömürgeciliğin görsel tarihini sunan ve eleştirel jeopolitiğe katkı sağlayan eserlerdi. Festivalin en çok konuşulan ve tartışılan filmi ise Eyad Zahra'nın yönettiği ABD yapımı *The Taqwacores* adlı film. Film, Müslüman

bir *punk* müzik grubunun hem geleneksel ve selefi diskurları hem de "terörle savaş" şeklinde formüle edilen İslâmofobik Batılı diskuru silkeleyen, istikrarsızlaştıran ve rahatsız eden "arada" yaşantılarını ve "protest" tavırlarını son derece ironik (yer yer sarkastik) bir dille anlatan Michael Muhammad Knight'in aynı ismi taşıyan romanından bir uyarlama. Filmin İngiltere *premier*'inden sonra yönetmen ve senarist Eyad Zahra, senarist ve uyarlanan romanın yazarı Michael Muhammad Knight ve oyuncularından Volkan Eryaman New York'tan video konferans yoluyla ve başrol oyuncusu Bobby Naderi bizzat katılarak festivale konuk oldular ve gösterim sonrasında seyircilerin film hakkındaki suallerini cevapladılar.

Hem 54. BFI Londra Film Festivali'nde hem de 16. Londra Türk Film Festivali'nde gösterilen Türk-İtalyan yönetmen Ferzan Özpetek'in İtalya yapımı satirik komedi filmi *Mine vaganti/Loose Cannons/Serseri Mayınlar*, evin eşcinsel oğlunun yıllarca gizlediği gerilimli hayat tecrübesini sonunda ailesiyle paylaşmaya karar vermesi sonrasında yaşanan olayları konu edinenek, İtalyan toplumunun konuşmaktan kaçındığı netameli bir meseleyi son derece dikkatli ve ölçülü bir üslûpla ele alıyordu.

Festivalde ayrıca Jean-Luc Godard'ın son filmi *Film Socialisme* ve Mısır sinemasının genç yönetmenlerinden Ahmed Abdullah'ın Mısır'ın İskenderiye şehrindeki yeraltı müzik grupları üzerine çektiği *Microphone* başlıklı filmi de görülmeye layık filmler arasındaydı.



16. Londra Türk Film Festivali'nde Hayat Boyu Başarı Ödülü bu yıl Şener Şen'e takdim edildi.

16. Londra Türk Film Festivali

Bu yıl on altıncısı düzenlenen Londra Türk Film Festivali'nin açılışı, 4 Kasım Perşembe akşamı Çağan Irmak'ın *Prencesin Uykusu* başlıklı filminin dünya *premier*'i ile Empire Leicester Square Sineması'nda gerçekleştirildi. Geceye katılan seçkin İngiliz ve Türk davetliler arasında Türk sinemasına büyük emek vermiş bir aktör olan Şener Şen, film ve tiyatro oyuncusu Genco Erkal ve filmin yönetmeni Çağan Irmak da vardı. Açılış töreninde efsanevi oyuncu Şen'e Altın Kanat Hayat Boyu Başarı Ödülü takdim edildi. Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* (2009) filmi ise Altın Kanat Digiturk Dijital Dağıtım Ödülü'ne lâyık görüldü ve 30.000 Amerikan doları tutarında dağıtım sözleşmesi hakkı kazandı. Filmin görüntü yönetmeni

Barış Özbiçer, ödülü Kaplanoğlu adına aldı. Festivalde *Bal*'a ilâveten, Kaplanoğlu'nun üçlemesinin diğer filmleri *Yumurta* (2007) ve *Süt* (2008) de gösterildi. Ses yönüyle başarılı bir film olan Reha Erdem'in *Kosmos* (2009)'unun ilk gösteriminin ardından yönetmenle bir soru-cevap faslı gerçekleştirildi. Film İngiliz ve diğer milletlerden seyircilerden de ilgi gördü. Seren Yüce'nin 2010 Antalya Altın Portakal Uluslararası Film Festivali'nde "En İyi Film" ve "En İyi Yönetmen" ödüllerine lâyık görülen ve 2010 Venedik Film Festivali'nden de "Geleceğin Aslanı" ödülüyle dönen filmi *Çoğunluk*, Londralı seyirciden büyük ilgi gördü ve tam not aldı. Yüce'ninki dışında festivalde gösterilen ve yine Türk aile yapısının bunalımlı tarafları üzerine yoğunlaşan bir başka film



de Amerikalı yönetmen Theron Patterson'ın *Dark Cloud/Bahtı Kara* (2008)'sıydı.

Transkültürel sanat ağı Kultursprünge'nin kurucularından küratör Martina Priessner'in *Wir Sitzen Im Süden/Yedek Memleket* başlıklı ilk uzun metraj belgesel filmi çağrı merkezlerini konu ediniyordu. Filmde çağrı merkezi çalışanları Bülent (30), Murat (39), Fatoş (43) ve Çiğdem (33) telefonlara Ralf Becker ya da Ilona Manzke gibi tipik Almanca isimlerle çıkarırken, büyük bir sabır ve nezaketle hizmet verdikleri müşteriler bazen şirketlerinin nerede olduğunu sorduğunda "Güneydeyiz" diye cevap veriyorlar. Frankonya ya da Baden şivesi veya kusursuz yüksek Almanca konuşan çağrı merkezi çalışanları gerçekten de "güneyde", yani İstanbul'un merkezindeki klimalı büyük ofislerde çalışıyor. Hepsi de isteyerek yahut mecburiyetten İstanbul'da yaşıyor. Priessner'in belgeseli, Almanya ve Türkiye arasında gelgitler yaşayan çağrı merkezi çalışanlarının hayatlarına ve geleceğe dair hayallerine dair bir film. Avusturyalı yönetmen Sebastian Brameshuber'in *Müezzin* başlıklı belgesel filmi ise Türkiye'de ezan okuma yarışmalarını ve yarışmaya katılan adayların yaşadığı heyecanları ve rekabeti konu ediniyordu.

Serhat Karaaslan'ın yönettiği dört dakikalık tek plânlık diyalogsuz bir film olan *Xwîn/Kan* ise, kamerasını bazı törelerde gelinlerin bakire olduğunu görmek için gerdek gecesi istenen "kanlı çarşaf" üzerine odaklıyor ve kadınlara uygulanan ataerkil denetim kültürünü sorunsallaştırıyordu.

Festivalde Ahmet Uluçay da unutulmadı. Yönetmenliğini Yasin Ilgaz Irmak'ın yaptığı üç dakikalık *Vantilatograf* başlıklı film, "Sinemaya olan tutkusu ve azmi ile genç sinemacılara rol model olan Ahmet Uluçay'a armağan" şeklinde takdim edilerek seyircisiyle buluştu.

1. Londra İran Film Festivali

Bu yıl ilki düzenlenen Londra İran Film Festivali, 19 Kasım akşamı Apollo Sineması'ndaki görkemli bir açılışın ardından yönetmenliğini Muhammed Resulov'un yaptığı, efsanelere dayalı şiirsel bir film olan *The White Meadow*'un gösterimiyle başladı. İran-İrak Savaşı'nı inceleyen *And Life Went On* (yön. Meryem Muhacir) adlı kısa film ve *Doomsday Machine* (yön. Sudabe Muradiyan) adlı belgesel film-den İran'da ilkbaharın gelişini kutlamak için tertip edilen Nevruz şenliklerini konu edinen *The Day of Creation* (yön. Sudabe Mucaviri) başlıklı deneysel filme, Tahranlı sokak müzisyenlerinin hayatına kamera tutan *The Accordion* (yön. Cafer Penahi) adlı kısa film-den Tahran'da pizza kültürünün yaygınlığını inceleyen *My City Pizza* (yön. Alâ Muhsini) adlı belgesele, İran içinde

ve dışında yaşayan ve üreten İranlı kadın sanatçıların hayatlarını inceleyen *Pearls on the Ocean* (yön. Robert Adanto) başlıklı belgeselden İranlı kadının bedeni üzerinden günümüz İran kültürel geleneklerini sorgulayan *Rough Cut* (yön. Firuze Hüsrevani) adlı filme ve bir kadının kürtaj yaptırma girişimini konu edinen *Between Two Dreams* (yön. Umid Abdullahi) adlı kısa filme uzanan geniş bir yelpaze Londralı seyircileri bekliyor.

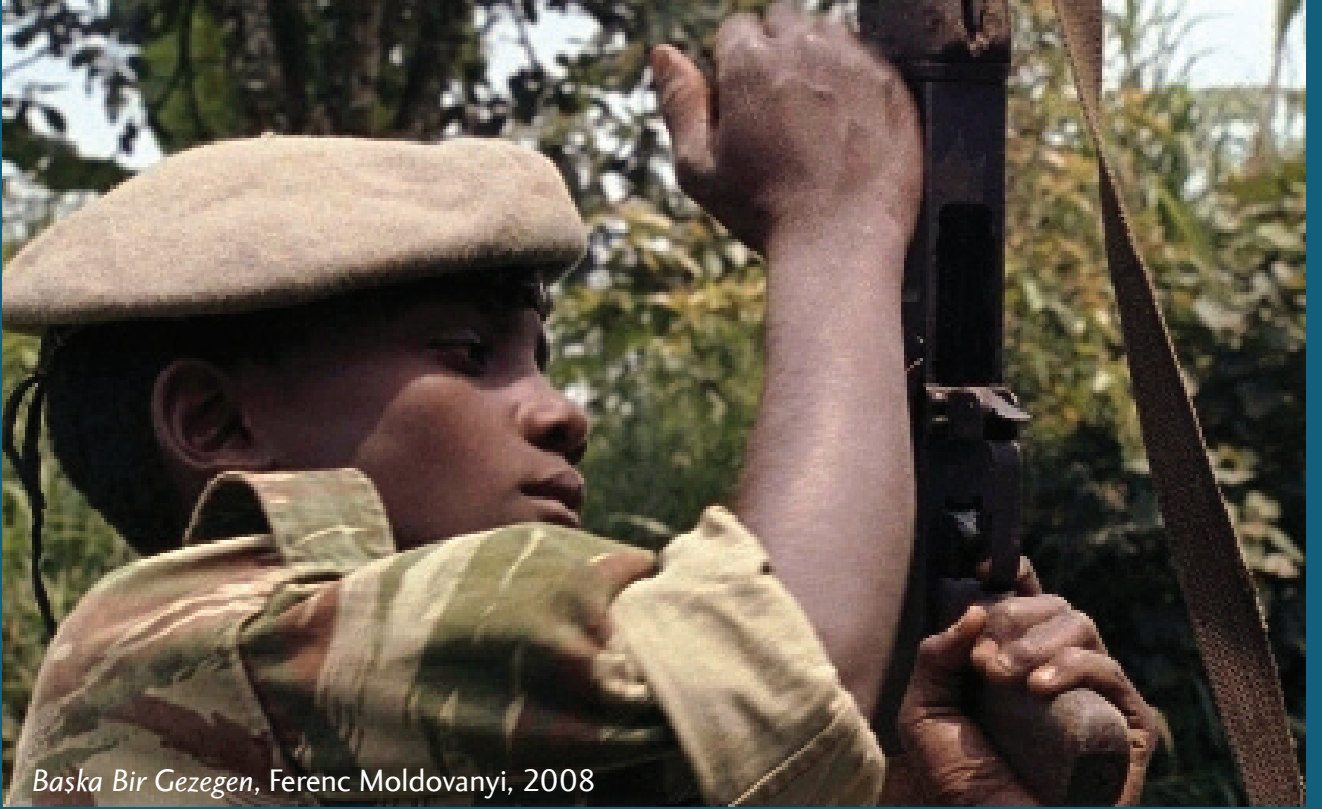
Son olarak, festivalden eğlenceli bir hatıra: İslâm devrimi sonrasındaki İran'da kadının kimliği üzerine İranlı kadın sanatçılar Şadi Karidiyan, Şirin Neşat, Perestu Foruher, Hale Enveri, Sara Rehber, Leyla Pazuki, Efsan Kitapçı, Melike Nayini, Bahar Sebzevari, Efsun Guher Deşdi, Pune Maghezehi, Mona Hakimi-Schüeler, Tera- vet Talâpesend, Şadi Yusufyan ve Nigar Ahkami ile yapılan röportajlar ve tartışmalar etrafında yürüyen *Pearls on the Ocean* başlıklı belgesel filmin 22 Kasım Pazar- tesini akşamı Piccadilly Circus'taki Apollo Sineması'nda gerçekleştirilen gösterimi esnasında bir ara beklenmeyen bir şekilde perdedeki görüntü sıçramaya, sesler gidip gelmeye başladı; nihayet ses-görüntü senkronizasyonu fena hâlde bozuldu. Festival yönetimi paniğe kapıldı, gösterim durduruldu, seyircilerden özür dilendi ve seyirciler bilinmeyen bir vakte kadar salondaki koltuklarında beklemeye başladı. O sırada salondakiler arasında konuşmalar ve gülüşmeler oldu.



Kısaca söylemek gerekirse, bir kısım seyirciler filmde baskın bir *başörtüsü karşıtlığı* yapılmasından hareketle komplot teorileri üreterek “film gösteriminin devrim muhafızlarının bir ajanı tarafından sabote edildiğini” öne sürerken, diğer bir kısım seyirciler kahkahalar arasında bu durumun “ilâhî bir ikaz” olduğunu iddia ediyordu. Nihayet bu şamata sürerken, görüntü kalitesi son derece düşük bir başka kopya ile filmin devamı gösterilmeye başlandı; öylesine berbat bir kopyaydı ki bu, sadece renk ve ışık niteliği kaybolmakla kalmadı, perdede pikseller bile seçilebiliyordu!

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Baska Bir Gezegen, Ferenc Moldovanyi, 2008

ON ÜÇÜNCÜ
1001 BELGESEL
FİLM
FESTİVALİ'NDEN
İZLENİMLER

Ayşenur GÖNEN

Belgesel Sinemacılar Birliği'nin on üçüncüsünü gerçekleştirdiği 1001 Belgesel Film Festivali bu sene 29 Ekim-4 Kasım tarihleri arasında gerçekleşti. 22'si Türkiye yapımı toplam 68 belgesel Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, Goethe Enstitüsü, Muammer Karaca Tiyatrosu ve Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde izleyicileriyle buluştu.

Festival bu yıl geçtiğimiz yıllara nazaran bir dizi yenilikle açıldı. Dikkat çeken yeniliklerden biri, "Belgesel Arkası" başlıklı etkinlikler dizisiydi. Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi ve Muammer Karaca Tiyatrosu'ndaki gösterimlerin hemen hepsinde izleyiciler filmlerin yönetmenleriyle söyleşi imkânı buldular, izlenimlerini paylaştılar ve yönetmenlere sorularını yönelttiler. Festivalin on üçüncü yılındaki ilklerden birisi de Ersan Ocağın yönettiği dört saatlik seminerdi. "Dijital Ortamlarda Belgesel Sinema" ve "Belgesel'in Sinematografik Ufku" başlıklı iki oturumluk mini atölyede belgeselciliğin bugününe, gidişatına ve yeni yeni görülen deneysel örneklerin sorgulanmasına yer verildi. Yine geçen yıllardan farklı olarak filmler, ana temalarına uygun renklerle isimlendirilen kategorilere ayrılmıştı: Siyah, kırmızı, sarı, mavi, mor ve yeşil bölümler. Örneğin siyah

Bu yıl 1001 Belgesel Film Festivali bir dizi yenilikle açıldı. Dikkat çeken yeniliklerden biri "Belgesel Arkası" başlıklı etkinlikler dizisiydi. Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi ve Muammer Karaca Tiyatrosu'ndaki gösterimlerin hemen hepsinde izleyiciler filmlerin yönetmenleriyle söyleşi imkânı buldular, izlenimlerini paylaştılar ve yönetmenlere sorularını yönelttiler.

bölüm savaş, zorbalık, toplumsal bunalım öykülerine, kırmızı bölüm işçi ve emekçi öykülerine, mor bölüm coğrafya, iklim ve kültürle ilişkili filmlere, yeşil bölüm doğa ve insan konulu filmlere ayrılmıştı.

Festival, 96 dakikalık *Başka Bir Gezegen* (*Another Planet*, 2008) isimli Macaristan, Belçika ve Finlandiya ortak yapımı bir belgesel ile açıldı. Macar Yönetmen Ferenc Moldovanyi imzalı bol ödüllü ve yüksek bütçeli bu filmin çekimleri üç ayrı ülkede gerçekleştirdi: Kongo, Ekvador ve Meksika. Savaşa, çalışmaya ve fahişeliğe zorlanan kimliksiz çocukları anlatan filmde yönetmen kendi ifadesince cennet-cehennem temsili olarak yorumlanabilecek imajlar kullanıp görsel karşıtlıklar aracılığıyla bir dil kurma gayretine girişiyor. Buna rağmen *Başka Bir Gezegen* için "Kurgusu iddiaları kadar güçlü mü?" yahut "Ele aldığı konunun hakkını veren bir film mi?", en önemlisi de "Açılış filmi olacak kadar görkemli bir yapım mı?" diye de sormak gerekiyor.



İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları
Nezahat Gündoğan, 2010

Önceki senelerin aksine bu yıl festivale damgasını vuran yerli yapımlar da oldu. Metnini Sema Kaygusuz'un yazdığı, Nezahat Gündoğan'ın yönettiği *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*, yerli filmlerin rüştünü ispatladığı yetkin örneklerden birisi olarak izleyici karşısındaydı.

Dersim'in Kızları, Ergen Öyküleri ve Düşlenen Filmler

Önceki senelerin aksine bu yıl festivale damgasını vuran yerli yapımlar da oldu. Metnini Sema Kaygusuz'un yazdığı, Nezahat Gündoğan'ın yönettiği *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* yerli filmlerin rüştünü ispatladığı yetkin örneklerden birisi olarak izleyici karşısındaydı. Filmin konusu adından da kısmen çıkarılabileceği gibi 1937-38 Dersim Harekâtı'nın bugüne kadar uzanan sonuçları üzerineydi. Belgesel, harekât sırasında asimilasyon politikasının bir parçası

olarak ailelerinden koparılıp başka şehirlerdeki asker ailelerinin yanına yerleştirilen çocukları, Dersim'in kayıp kızlarını anlatıyor. Yüzlerce örneği bulunan kayıpları, aileleri tarafından izi bulunamayan iki kuzenin kuşaktan kuşağa aktarılan iki tutam saçının hikâyesi özelinde ilk kez gündeme getiren filmin, yönetmenin ifadesiyle arayışlara yardım etmek gibi işlevsel bir amacı da var. Filmin sonunda iki tutam saçın sahipleri buluşturulmasa da Huriye ve Fatma isimli kardeş çocukları yetmiş yıl sonra bulunup bir araya getiriliyor. İzleyiciye ise bu iki kadının birebir tanıklıklarına ve "dün gibi hatırladıkları" acı anlarına şahitlik etmek kalıyor.

Festivalin 29 Ekim'de Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'ndeki gösterimleri dört bölümlük bir diziye ayrılmıştı: *Teen Stories (Ergen Öyküleri)*; *Masumiyetin Sonu*, *Kriz*, *Kayıp Hayaller* ve *Neredeyse Yetişkin ama...* İsviçreli yönetmen Beatrice Bakhti'nin çocukluktan yetişkinliğe doğru yol alan bir grup gencin hayatlarını sekiz yıl boyunca izleyerek gerçekleştirdiği film, festivalin dikkat çeken çalışmalarından biriydi. Belgesel sayesinde ebeveynleri ayrı, haylaz, asi, izlenimleri güçlü, alaycı, fevri Virgine'i; yedi yaşında intiharı denemiş, içe dönük, zayıf, iletişim sorunları olan, sık sık ağlayan, müziğe ve bilgisayar oyunlarına düşkün Xavier'i; ebeveynleri ayrı, içe dönük ve evcimen Thyssou'yu; yoksul bir ailenin tek çocuğu, iletişime açık, eğlenmeyi seven Melanie'yi; isyankâr ve suça meyilli Jordan'ı; bir rahibin kızı ve önceleri inançlıyken daha sonra sorgulayıcı olan, zaaf-

rının bilincinde, yenik Aurele'yi tanıyoruz. Çocuklar ailelerine anlatmadıkları düşünce ve duygularını kamerayla paylaşma cesaretini gösteriyorlar. Belgeselin amacı, çocukların 10-18 yaş arasındaki tehlikeli dönemlerini, büyüme evrelerini, parçalanmış ailelerinin sorunlarıyla baş etme biçimlerini, bağımsızlık taleplerini, suça eğilimlerini, özeleştirilerini gözleme imkânı tanıyarak ailelerin çocukları üzerindeki farkındalıklarını geliştirmek. Örneğin kötü not alma gerekçesiyle yaşanan ergen intiharlarının anlaşılmasına kapı aralayabilmek. Filmin sonunda her birinin meslek sahibi olduğunu ve hayatlarını yola koyma aşamasına geldiklerini görmek izleyiciyi bir nebze rahatlatıyor. Örneğin Virgine, aşçı asistanı, Xavier tekniker, Aurele büro memuru, Jordan aşçı ve Thyssou radyo sunucusu -ki en şaşırtıcısı da bu- oluyor. Melanie ise ailesinin işlettiği lokantada çalışıyor.

Bu yıl çokça örneğine rastladığımız deneysel filmlerden biri, iki bölüm hâlinde gösterilen Eric Pauvels imzalı, *Düşlenen Filmler (Les Films Révés, 2010)*'di. Masa başından kalkmadan ciltler dolusu temel eser kaleme alan antropologların durumu Avrupalı seyahatnâme yazarlarının hiç görmedikleri üçüncü dünya ülkeleri hakkındaki izlenimleri gibi çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. *Düşlenen Film*, bu tartışmaları kurcalayan, öğretilen ve ağız eleştiren bir film.

Filmin kahramanı Ulysses, oturduğu yerden dünyanın kalanını düşleyen, yönet-



Ergen Öyküleri, Beatrice Bakthi

menin deyişiyle “dünyaya bir kulübeyi izleyen kurbağanın baktığı gibi bakan” biridir. Ulysses, evini terkedip denizde yelkenlisiyle maceraya atılan, aslında “Nasıl yaşamalı?” sorusunun peşine düşen bir adam ve film, bu bohem gezginin çekmek istediği ama çekmediği -belki de asla çekemeyeceği- filmlerin eskizleri üzerine kurulu. Filmin parçalar hâlinde serimlediği öğeler arasında öne çıkanlardan birisi de Macellan ve Kolomb'un keşfettiği yerlerdeki doğa, insan ve kültür unsurlarına dair görüntüler. Bu film bir yönüyle keşif duygusunu tecrübe etme, bir yandan da Macellan ve Kolomb'un keşiflerine derinlemesine bir kesik atma girişimi olarak görülebilir. Didaktizmin bütünüyle uzağında, yer yer alaycı bir üslûpla kotarılan film, esasında bunların hiçbirinin altına kalın bir hat çekmiyor. Hatta film belki de sadece “Ulysses'in hikâyesini dinleyen bir çocuğun hayali”.



Son Mevsim: Şavaklar, Kazım Öz, 2009

Son Mevsim Şavaklar ve Görücüye Çıkan “Söz ya da Ölüm”

Festivalin merak edilen ve beğeniyle izlenen yerli yapımlarından biri, Kazım Öz’ün belgeseli *Son Mevsim: Şavaklar*’dı. Film, Dersim yöresinde yaşayan, hayvancılıkla geçinen ve baharla birlikte koyunlarını da alarak göç yoluna düşen şavakların dört mevsimini nefis pastoral görüntüler eşliğinde beyazperdeye aktaran “belgesel” bir yapım. Belgeseli tırnek içine alıyorum çünkü Öz’ün filmi klâsik formda bir dökümanter değil. Görsel arayışları olan deneysel bir yapım. Bilgi aktarımına değil duygu aktarımına ağırlık veren belgesel, uyandırmak istediği etkiyi başarıyla gerçekleştiriyor. Film bir babanın uyumadan önce kızlarına anlattığı kurtlar ve kuzular hakkındaki masalla başlıyor. Koyun yetiştirerek geçimini sağlayan babanın ağırlığını, koyunlarını, kuzularla birlikte büyüttüğü çocuklarını, yolculukların dört mevsimini

biraz keder ama çoğu kez keyifle izliyoruz. *Son Mevsim: Şavaklar*, çoğunlukla politik bağlamda gündeme gelen Dersim’e, yörede az bilinen bir topluluğun hiç bilinmeyen hayatına ayna tutan samimi bir film.

Festivalde televizyona yönelik filmler arasında Fransa’dan İbrahim Segal imzalı güçlü bir örnek de vardı. Segal’ın *Söz ya da Ölüm (La Parole ou la Mort, 2009)* isimli filminin kendi ülkesi dışındaki ilk gösterimi İstanbul’da gerçekleşti. “Köktencilik”i konu alan film “Nasıl olur da savaş ve barış bize aynı kelimelerle yani ilâhi kelamla verilir?”, “Kelimeler nasıl olur da savaş malzemesi hâline gelir?”, “Söz ve ölüm arasındaki bağlantı nedir?” gibi soruları gündeme getiriyor. Bu soruların cevapları aranırken varılan sonuçlar oldukça umut vaad ediyor. Köktenci hareketlerin aslında küçük gruplar tarafından yürütüldüğü tezini savunan film, bu eğilimler gibi dinler, milletler arasındaki ayırıcı duvarların da miadının dolduğunu söylüyor. Segal’e göre hâkim medyanın manipülatif tavrının aksine bu eylemler geniş kitlelere mal edilecek hareketler değil artık, yalnızca yerel durumlardan ibaret. Yani korkulacak bir şey yok!

Bunlardan başka festivalde anılmaya değer pek çok film vardı elbette. Bağımsız belgesel sinema örneklerine ulaşma imkânı oldukça kısıtlı olmasına rağmen bu yıl bununla ilgili olumlu bir gelişme de yaşandı. Buna göre gösterimleri kaçırınlar artık Belgesel Sinemacılar Birliği’ndeki Cep Salon’da bu filmleri istedikleri zaman izleme imkânına sahip olacaklar.

“İSTANBUL EXPRESS” ZİYARETİ

Söyleşi: Özkan Yılmaz

“İstanbul Express” adlı proje, NISSI MASSA Film Atölye Şirketi tarafından ekim ayında hayata geçirildi. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden toplam kırk beş genç sinemacı, trenle on sekiz kenti dolaşarak değişik toplumların yaşayışları ve dilleriyle ilgili belgesel niteliğinde kısa filmler çekti. Gençler, filmlerini tamamladıktan sonra “İstanbul Ekspres” adını taşıyan trenlerle 10 Ekim’de İstanbul’da buluştular.

“İstanbul Express” gösterimlerinden önce projenin genel koordinatörü Esra Demirkıran ile projeleri üzerine ufak bir sohbet gerçekleştirdik.

İstanbul 2010 Kültür Başkenti kutlamalarının yapıldığı bu yıl gerçekleştirdiğiniz “İstanbul Express” isimli projeniz ile hedefledikleriniz nelerdi?

Projemiz Avrupa’da çok dilliliği konu alıyor. Bu başlık altında beş alt kategori oluşturduk; Avrupa’nın farklı şehirlerinden katılan kırk beş genç belgeselcinin gözü ile bu alt kategoriler üzerinden belgesel çalışmaları hayata geçirildi. Avrupa’da çok dillilik, gençlerin iletişim sıkıntıları, uyum problemleri gibi birçok konuyu ekrana taşımayı hedefledik. Biz çalışmanın amacına ulaştığına inanıyoruz.

“İstanbul Express” projesinin sürecinden biraz bahsedebilir misiniz?

Proje Avrupa Genç Sinemacılar topluluğu NISSI MASSA’nın ve İstanbul 2010 Kültür Ajansı’nın sponsorluğunda yürütüldü. Çalışmaya kırk beş genç sinemacı on beşerlik gruplar hâlinde Talin, San Sebastian ve Torino şehirlerinden katıldılar. Üç ayrı trende on beşer kişilik gruplar hâlinde bölünen genç sinemacılar, kendi içlerinde de üçer kişilik alt gruplara ayrıldılar. Tren yolculukları sonrasında İstanbul’a vardıklarında on beş belgesel film üretmiş oldular. Yolculuk süresince üç trendeki toplam kırk beş genç belgeselciye eşlik eden koordinatörler ve tecrübeli belgeselci eğitmenler vardı. Bu yönüyle eğitim niteliği de taşıyan projede, profesyonellerin de süreci takibi ile çalışmaların kalitesi arttırıldı.

Sizce projenin en temel sonucu ne oldu?

Projenin en temel sonucu, Türkiye ile Avrupa arasında kültürel köprüleri daha da güçlendirmiş olmasıydı. Gençler arasındaki iletişimi arttırdığımızı düşünüyoruz; umut ederiz ki bu iletişim gelişerek büyür.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





HIROŞİMA SEVGİLİM: ZAMAN SENSİN

HİLAL TURAN

Hiroşima Sevgilim "belleğin kırılan gücü"nü yansıtır. Hatırlamak kadar unutmak da belleğin fonksiyonlarından biridir. Geçmişini hatırlamaya çalışmak kadar, kurtulmak istenen anlar da vardır kuşkusuz; anların yükünün taşınamadığı hâller.

Geçmiş zaman da gelecek zaman da

Bilince izin vermez pek

Bilinçli olmak zamanda olmamaktır.

Ama gül bahçesindeki an,

Çardağa yağmurun bastırdığı an,

İçinden rüzgâr gecen kiliseyi sisin bürüdüğü an,

Ancak zaman içinde hatırlanabilir:

Geçmiş ve gelecekle.

Zaman ancak zamanla fethedilebilir.

T.S. Eliot, "Burnt Norton"

Fransız yönetmen Alan Resnais, sinema eğitimi alıp, kısa film ve belgeseller çekerek adım atar sinemaya. Çağdaşları Godard, Truffaut, Rohmer gibi isimleri Yeni Dalga ile özdeşleşen “Cahiers du Cinema”cılardan değil, “Arts” dergisi etrafında toplanan Sol Yaka Sinemacıları’ndandır. Ama Yeni Dalga yönetmenlerinden önce sinemaya başlamasına rağmen özellikle *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) ve *Geçen Yıl Marienbad’da* (*L’année dernière à Marienbad*, 1961) gibi sinema tarihi açısından devrim niteliğindeki filmleriyle başta ait olmadığı bir akımın en büyük isimlerinden olup çıkar.

Resnais, dönemin “Yeni Roman” anlayışından etkilenerek sinemasını zaman ve bellek üzerine kurar. Fransız Yeni Romancılar Alain Robe-Grillet ve Marguerite Duras’ının romanlarını uyarlayan Resnais, şimdiki, geçmiş ve hatta geleceği, bellek ve hatırlama vasıtasıyla iç içe geçirir. Bilhassa sinemanın temel ögesi kurguyu bir kadının belleği üzerinden kuran *Hiroşima Sevgilim*, sinema tarihi açısından köşe taşı niteliği taşır.

Filmin senaryosu Marguerite Duras’ya aittir. Hiroşima’da çekilen, barışı anlatan bir filmde rol alan bir Fransız aktris, çekimlerin bitimine birkaç gün kala Japon bir mimarla tanışır ve aralarında geçmişin suçluluk duygularının da karıştığı bir ilişki başlar. Kadın, adamla yaşadığı tutku dolu aşkla geçmişe döner ve İkinci Dünya Savaşı’nda Fransa’da bir Alman askeriyle yaşadığı ilk aşkı hatırlar. Japon mimarla

birlikte Hiroşima’yı gezerken atılan atom bombasının izlerine tanık olur, yoğun bir suçluluk duygusuyla birlikte geçmişle yüz yüze gelir. Hatırlama üzerine kurulan filmde, geçmiş ve şimdi birlikte yürümektedir. Kadın ve adamın birkaç gün süren tutkulu ilişkisi, geçmişin gölgesi altında kalacak, adamın tüm ısrarlarına rağmen kadın Japonya’da kalmak istemeyecektir.

“Sen Hiçbir Şey Görmedin Hiroşima’da”

Filmin ilk sekansında, Hiroşima’daki bir otel odasında bir kadın ve erkeğin çıplak bedenlerini görürüz. Hiroşima’da yaşanan felâket hakkında konuşan bu çıplak bedenlerin sözlerine paralel, Hiroşima’ya atılan atom bombası sonrası insanların yaşadığı dramı tüm “çıplak”lığıyla sergileyen belge görüntüler akar perdede: Hiroşima sokakları, hastane, müze, kopmuş, parçalanmış insan bedenleri... Bomba, insanların, binaların, denizlerin, bulutların üzerinden eşit şekilde geçmiştir. Eğilip bükülmüş binalar, uzuvlarını kaybetmiş bedenler bütün bir şehrin, Hiroşima’nın hikâyesini anlatır.

Peki ama Hiroşima’nın acısını pornografikleştiren bu görüntüler, gerçekte Hiroşima’ya dair ne söyler? Erkek karakter, Hiroşima Müzesi’nde gördüğü fotoğraflardan, canlandırma filmlerinden, onların Hiroşima’nın acısını ne kadar sahici anlattığından bahseden kadına ısrarla şöyle der: “Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima’da...” Aslında Susan Sontag’ın kitabı,



Hiroşima'da her şeyi gördüğünü iddia eden kadının durumunu veciz bir şekilde özetler: "Başkalarının Acısına Bakmak". Kadının Hiroşima'da yaptığı tam olarak budur.

Başkalarının acısına baktığımızda tam olarak ne görürüz? Susan Sontag'a göre savaş fotoğrafları ya da belgesel görüntüleri aslında tam bir retorik türüdür. Ona göre "Bu fotoğraflar bir olguyu tekrarlayarak çoğaltırlar. Onu basitleştirirler." Sontag bu nedenle yaşanan acıları unutturmamak, bir daha yaşanmasını engellemek gibi ibretlik bir misyon yüklediğimiz savaş fotoğraflarının hiç de bu amaca hizmet etmediğini, aksine acıyı normalleştirirken ona muhatap olan bizleri de edilgenleştirdiğini söyler:

"Başkalarına çektirilen ve bizim görüntüler şeklinde izlediğimiz, acılarla kurduğumuz düşsel yakınlık, uzaklarda ıstırap çeken insanlarla ayrıcalıklı izleyiciler arasında düpedüz gerçek dışı bir bağ olduğunu düşündürür ve bu bağ iktidarla ilişkimizi düzenleyen gizemlerdendir. Ne kadar acı duyarsak o acılara yol açan gelişmelerde bir suçumuz olmadığı hissine kapılmamız o kadar kolaylaşır. Sempatimiz acizliğimizin yanı sıra masumiyetimizin de ilanıdır."

Gerçekten de son yüzyılda gerçekleşen Bosna, Ruanda, Irak, Filistin ve 11 Eylül katliam ve trajedileri, oturma odalarımızda "televizyon"lardan naklen izlediğimiz görüntü ve seslere dönüşmüş durumda.

Kadın Hiroşima'ya gelişini tam da bu nedenle açıklar: “Bir şeye yakından bakmak gerekir.” Ancak “bakmak” doğası gereği bir mesafe gerektirir. Ne kadar yakınlaşırsak yakınlaşalım nesnenin karşısındayızdır. O hâlde kadının dediği gibi “Bir turist gözyaşı dökmekten başka ne yapabilir ki?” Nihayetinde Hiroşima'nın trajedisini anlamaya çalışan kadın bunu, Hiroşima Müzesi'ndeki fotoğraflara bakarak değil, kendi kişisel geçmişinde yaşadığı travmanın acı dolu hatırlayışıyla başaracaktır.

Zamanın Sarkacında Salınırken: Saatın Tik Taklarından Kişisel Zamana

19. yüzyıl pozitivizminin etkisindeki klâsik romanın kronolojik zaman algısını kıran Yeni Roman, kişiselliğe ve bilinç akışına dayanan bir zaman kurgusu oluşturur. Bu zaman anlayışı, büyük anlatılarda rastlanan “kronos”tan, yani başı, sonu ve ereği olan “mitik zaman”dan tümüyle farklıdır. Yeni Romancılar, klâsik roman anlatısını ve saatin tik taklarıyla ölçülen dünyevi zamanı adeta parçalara ayırır.

Hiroşima Sevgilim de tümüyle bu devrimci zaman kurgusunu temel alır. Film boyunca anlatı zamanı yiter; geçmiş, şimdi, gelecek Proustyen tesadüflerle içi içe geçer. Anlatı zamanı olan bir gün, kadının zihninde, sevgilisinin ölümünden bu yana geçen on dört yıla tekabül eder. Böylece biz seyirciler de kadının belleğinin sınır tanımayan temposunda kayboluruz adeta.

Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* romanının başında çaya batırılan madlen kurabiyeyle çıkılan zihinsel zaman yolculuğu, *Hiroşima Sevgilim*'de kadının gözünün Japon sevgilisinin eline takılması ile gerçekleşir. El, kadının Nevers'te ölüm döşeğindeki Alman sevgilisinin elini hatırlatır. “Biri geçmişte diğeri şimdide iki imgenin karşılaştırılmasından doğan” hatırlama eylemiyle, kadının belleği Pandora'nın Kutusu misali açılmıştır bir kere. İtinayla belleğin tavan arasına kaldırılmış anılar birbiri ardına sökün etmeye başlar. Proust'un bir sözcükle birkaç zamanı birden yakalaması gibi, filmdeki görüntülerde de geçmiş ile şimdi bir aradadır.

Tanpınar'ın ifadesiyle “yekpare zaman”la “taksim kabul etmiş zaman” arasında gelip gider öykü. El sahnesiyle kadının Nevers anılarına geçerken, komodinin üzerinde kadın ve erkeğin kol saatlerini gördüğümüz anda tekrar takvim zamanına, dünyevi zamana döneriz. Şimdiki zamanda kadın Hiroşima'dan o gün ayrılmak zorunda olduğunu söyler adama.

Tekrar kadının zihninde çıktığımız yolculukta Nevers'te Alman sevgilisinin ölümünden sonra aklını kaybettiğini ve ailesi tarafından bodruma kapatıldığını öğreniriz. Aradan on dört yıl geçmiş olsa da kadının zihninde zaman, sevgilisinin öldüğü gün durmuştur. Hayata yeniden dönüşünü şöyle anlatır: “Katedrallerin çanları akşam altıda çalar hep. Bir gün duydum onları. Görmeye başladım, gölgelerin odanın köşesine doğru uzadığını... Saat altı buçuk...



Kış bitti... Ne kötü, seni daha az görüyorum artık... Seni unutmaya başladım.” Kadın artık çan seslerini duymaya, dolayısıyla dünyevi zamanla barışmaya başlamıştır.

Aslında filmin ve onun beslendiği Yeni Roman akımının zaman algısında süreç felsefesi, bilhassa Henri Bergson’un fikirleri ciddi önem taşır. Bergson’un “la duree” (süre) kavramıyla modernist roman pratiği arasında sıkı bir bağ vardır. Bergson’a göre, süreyi yaşayabilmemizin koşulu bellektir. Bellek zaman aralıklarını yener, geçmiş, şimdi olarak yaşanır. Süreyi bütünlüğü içinde yakalayiveren ise sezgidir. Bergson “içsel süre”yi şöyle tanımlar:

“İçsel süre, belleğin geçmişi şimdide taşıyıp devam eden yaşamı; ya içinde geçmişin durmadan büyüyen imgesinin ayrık bir biçimini taşıyan, ya da daha büyük olasılıkla, geçmişin niteliğinin sürekli değişimiyle arkamızdan sürüklediğimiz, yaşlandıkça daha da ağırlaşan bir yük olduğunu gösteren şimdidir.”

Modernist anlatılarda zaman, yazar ve yönetmenin geçmişte gezinmesiyle kurgulanır. Aslolan geçmişi her an yeniden üreten sonsuz bir şimdidir. Yirminci yüzyıl anlatısı, adeta saatin tik taklarına karşı savaş açar. Takvimlerle, saatlerle ölçülen zaman cazibesini yitirir. Yaşanan zaman, yani an, ancak “anımsanan zaman”la köprü oluşturduğu için önemlidir. Yirminci yüzyıl anlatılarının temel izleği artık kişisel zamanın kurgulanmasıdır. *Hiroşima Sevgilim*’in yaptığı da tam olarak budur.

Bellek Hayattır

“Bellek bir terzidir, hem de kaprisli bir terzi. İğnesini bir içeri, bir dışarı, bir aşağı bir yukarı, bir oraya bir buraya götürür. Bir sonra ne geleceğini, o geleni neyin izleyeceğini bilemeyiz.” (Virginia Woolf, *Orlando*)

Hiroşima Sevgilim’in belleğin gücü üzerinde temellendiği zaman kurgusu, aslında romanın olduğu kadar sinemanın da önünde ciddi imkânlar oluşturur. Filmde anlatı, zaman ve mekânın fiziksel sınırlılığından kurtulup, insan belleğinin dinamizmini, özgür temposunu yansıtır.

Gabriel Garcia Marquez, *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında belleğin olmadığı bir dünyayı anlatır. Bir salgın hastalık nedeniyle belleklerini tümüyle kaybeden insanlar, hatırlayabilmek için çaresizce etrafındaki tüm nesnelere etiketlemeye başlarlar. Hayatı bir bütün olarak değerlendirme yeteneklerini kaybetmişlerdir artık. Çünkü bellek, insan tekine “kendilik bilinci”ni kazandıran

yegâne unsurdur. Kişilik duygumuz can alıcı bir biçimde geçmişimizi hatırlamaya dair öznel deneyime bağlıdır. Anılarımız eşsiz bir biçimde bize aittir, başkalarınınkine kesinlikle benzemez. Bu nedenle, eğer sanatın amacı yaşam deneyiminin hakikatini kavramaksa, bunun yolu belleğin ve zamanın anlaşılmasından geçmektedir.

Geçmiş Geçmeyince

Kadın: “Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmamak için. Senin gibi unuttum. Senin gibi ben de avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim, gölgelerden, taşlardan bir belleğim.”

Hiroşima Sevgilim “belleğin kırılğan gücü”nü yansıtır. Zira hatırlamak kadar unutmak da belleğin önemli fonksiyonlarından biridir. Geçmiş hatırlamaya çalışmak kadar, kurtulmak istenen anlar da vardır kuşkusuz; anıların yükünün taşınmadığı hâller... Filmde kadının Alman sevgilisinin kaybından duyduğu acı, Avrupa'nın faşizme dair kolektif bilinçaltındaki suçluluk duygusuyla birleşir. İlk aşkını kollarında kaybeden, onun son saatlerine tanık olan kadın da geçmişten, Avrupa'nın geçmişinden, hayalet gibi kaçmaktadır. Ancak kadın bir o kadar da unutmaya direnmektedir. Unutmaktan daha acı olan, unutmaya başladığını fark etmesidir.

Hiroşima Sevgilim unutmamanın toplumları etkileyen bir salgın hastalık hâle gelmesinin ve travmayı hatırlamamanın metaforu olarak geçmişe ve gerçekliğe yeniden uyanıştır.

Hiroşima Sevgilim tümüyle devrimci zaman kurgusunu temel alır. Film boyunca anlatı zamanı yiter; geçmiş, şimdi, gelecek Proustyen tesadüflerle içi içe geçer.

Filmin sonunda birbirlerine “Sen Hiroşima’sın”, “Sen de Nevers’sin” diye hitap eden kadın ve erkeğin kişisel acıları, şehirlerin acılarıyla bir daha unutulmamacasına eşitlenir. Acının cisimleştiği yerde ise hayat yeniden başlar. Çünkü unutmamanın temel olduğu bir çağda hatırlamak etik bir eylemdir.

Kaynakça

Esin Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar* (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003).

Daniel L. Schater, *Belleğin İzinde*, çev. Eda Özgül (İstanbul: YKY, 2010).

Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008).

Nurettin Topçu, *Bergson* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002).

Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Yayınları, 2004).





Teoriden Pratiğe: FİLM ÇEKMEK-2

GÖKHAN YORGANCIGİL

Üniversite öğrencisi olduğum yıllardı. İlk kez bir film setinde görev alacaktım. İçimdeki sinemacı olma isteği o yaşlarda henüz son hâlini almamıştı. İki şeyi çok iyi hatırlıyorum: Bir, bulunduğum setteki film çekim imkânlarını ve filmciliğe ait profesyonel ortamı beğenmeme duygusu. İki, alelade bir plânın çekimi için bile ne çok zaman harcanması gerektiği. İlk duygum, yani Türkiye'deki film endüstrisine tepeden bakma hâlim çok uzun sürmedi. Çünkü üçüncü

asistan olarak ilk kez tanıştığım filmcilik şartlarını beğenmemek için zihnimdeki tek gerekçe televizyondan izlediğim kamera arkası görüntüleri idi. Kamera arkası deyince de televizyonlarda magazin maksatlı yayınlanan Hollywood film setlerinden görüntüler anlaşılıyordu. Sadece ortada dolanan kabloları toplamakla görevli bir çalışanın olduğu o devasa setlerin havasıyla benim içinde bulunduğum film setinin havası son derece farklıydı. Ben o büyük setlerde görev almıyordum. Böyle niteliksiz ekip ve ekipmanlar arasında benim kıymetim bilinemezdi. Düşünün ki çalıştığım o ilk film setinde ben,

biz çalışanlar için karavan beklerken oyuncular için bile karavanlar hazır edilmemişti. Allahtan kısa zaman sonra bu hastalıklı ruh hâlimden kurtuldum. Üçüncü asistan olarak çok basit görevleri yerine getirirken bile ufak tefek hatalar yapmam, tecrübenin ne kadar önemli olduğunu anlamam bu konuda çok etkili oldu. İlk fırçamı yiyince ışıltılı Holivud kamera arkası görüntülerinin verdiği zırva hayallerden sıyrılmaya başlamıştım.

Bu kamera arkası programlarının böyle bir zararı var. Sinema alanının dışındaki insanlar, özellikle gençlerin pek çoğu, sinemacılığı bu görüntülerle tanıyıp zihninde bu şekilde kodluyor. Bu işin havası, sinemanın kendi doğasının önüne geçiyor. Kimi kırmızı halı hayalleriyle bu işe yakayı kaptırıyor kimi de oyuncusuna rolünü anlatan çok havalı bir yönetmen imgesine takılıp kalıyor. Bunların hiçbiri sorun değil. Yeter ki bir an önce gerçekleri kabullenebilelim.

Cekim Koşulları ve “Patlayan Mekânlar”

Yavuz Turgul’un çok sevdiğim ve bence Türk sinemasının en iyi filmlerinden biri olan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990)’nde tasvir edilen film seti ile elektronik klâketlerin, karavanların, devasa yerleşimlerin, yani Holivud’un kıyaslanması, kabağünü beğenmeyen civciv gibi genç ve yerli sinemacı adaylarında bir hoşnutsuzluk doğuruyor. Ama unutmamak lâzım ki, dünyada bir yıl içinde gördüğümüz elli milyon dolar ve üzeri bütçelere sahip film sayısı çok fazla değil. Ayrıca sinema kamera arka-

sı görüntülerinin ışıltılı dünyasından ibaret değil. Üstelik o büyük bütçeli filmleri yapanların sinema hayatlarına nasıl başladıklarına da tekrar bakmakta yarar olabilir.

İşte bütün bu düşünceler kendi filminizin setinde aklınıza gelir mi bilinmez, ama eğer Türkiye’de film çekiyorsanız, bir şekilde kendinizi, bir “tripod”un üzerinde bir kamera, bir kameraman ve bir oyuncu ile meselâ Eminönü kalabalığının ortasında bulabilirsiniz. Hem de ter içinde, elinizdeki senaryoda yazan şeyleri gerçekleştirme-ye çalışır, meraklı ve işsiz bir kalabalık sizi izleyip içlerinden bazıları devamlı “Hangi kanal abi?” diye sorarken.

Sinemayı zor bir iş ve zanaat hâline getiren en önemli faktörlerden biri, hiç şüphesiz çok sayıda insanın emek verdiği kolektif bir çalışma olması. Bu insanlardan yalnızca bir tanesinin işini yeterince özenli yapmaması filmin başarısızlığında rol oynayabilir. Bu şekilde sinema işi kuantum fiziğinin en popüler konularından biri olan Belirsizlik İlkesi’ni çağrıştırır. Bir atomaltı parçacığın aynı anda hem momentumunu hem de konumunu bilemezsiniz. Temel parametrelerden en az bir tanesi sizin için her daim belirsizdir. Sinemada da böyle, hem de âlâsıyla.

Prodüksiyon grubu, her sahne için o sahenin çekim gününden önce mekân ayarlamıştır. Bu, kiralanmış veya rica minnet ayarlanmış bir mekân olabilir. Ancak set jargonuyla ifade edecek olursak “mekânın patlamadığı” bir set acaba var mıdır? Bu noktada iki anımı paylaşmak isterim. Asis-

tanlık yaptığım dönemde Türkiye standartlarında pek de fena sayılmayacak bir bütçeyle çalıştığımız bir film setinde mekân patlamıştı. Prodüksiyon grubu gayet pişkin bir şekilde mekânın patlaması kendi kabahatleri değilmiş gibi “Hocam hemen başka bir mekân baksak...” gibi dâhiyane bir öneri getirdi. Eminim bu fikir o an sette başka hiç kimsenin aklına gelmemişti. Nihayetinde bir jeneratör kamyonu, iki malzeme kamyonu ve üç adet minibüs ile İstanbul’un eski bir semtinin dar sokaklarında mekân aradığımızı hatırlıyorum. Ben asistan iken gerçekleşen bu hadisenin akşamında kendime “bir gün eğer bir film çekersem mekânlara çok iyi çalışacağıma, her mekânı yedekleriyle beraber garantiye almadan işe başlamayacağıma” söz vermiştim. Gel gelelim kendi filmimin çekimlerinde “Ay bizim ev de filmlerde görünsün.” diyen yaşlı bir çiftin evinin önünde mekân parası vermeden yapacağımız çekim, yaşlı çiftin o gün şiddetli bir kavgaya tutuşması sonucunda “patlamıştı”. Ama yedekli çalışmaya söz vermiştim ya, müthiş bir özgüvenle hemen prodüksiyon grubuna talimat verdim: “Hemen yedek mekâna gidelim, olabilir, dünya hâli!” (O talimat verme anı eminim ki Holivud kamera arkası görüntülerindeki yönetmenlere en benzediğim an olmuştur.) Ne var ki prodüksiyon amiri bir süre sonra yanıma gelip “Hocam, yedek mekân olarak tespit ettiğimiz apartmanın yöneticisi çekim yapmamıza izin vermiyor.” deyince “men dakika duka” sözünün bir başka boyutunu da anlamış oldum.

Batılı Film Seti-Yerli Film Seti

Bir film çekiyorsanız temel parametrelerinizden en az bir tanesinin belirsiz olduğunu mutlaka hatırlamalısınız. Sesli çekim yaptığınız mekânda gece saat ikiye kadar trafik gürültüsü sizi bloke edebilir ya da dış çekim günlerinizden birinde şakır şakır yağmur yağabilir. Hem de meteorolojinin aksi istikametteki bütün tahminlerine rağmen.

Washington DC ya da başka Batılı metropollerin karakteristik görüntülerini hatırlayın. Yurtdışında yaşama ve çalışma tecrübesi olanlar bilir, Batılı zihin bizim zihnimizden farklı çalışıyor. Bu farklılık üstünlük mü gerilik mi tartışılır, ama şurası kesin ki bu da bir film çekimi gibi çok sayıda değişkene bağlı. Üstelik film çekimine ait değişkenlerin pek çoğu da film ekibinin dışındaki değişkenlere bağlı. Bu da değişkenlerin tümünü kontrol altına almak, Batılı olmayan bir zihin tarafından imkânsıza yakın bir durum anlamına geliyor. Bir başka deyişle Türkiye’de Alman mühendislik harikası bir makine gibi işleyen bir film setiniz olamaz. Ama şunu da söylemekte fayda var ki Erzurumlu İbrahim Hakkı da “Mevlâ görelim neyler, neylerse güzel eyler.” diyerek benzer bir konuya değinmiş aslında. Başka bir ifadeyle bizim film setlerimiz de tıpkı Mısır Çarşısı ve etrafı gibi olacaktır. Bu da bize mimetik ve plâstik bir kamera önü yaratmaya çalışma çabası yerine belki de “oluş” hâlinde, organik, hareketli, kendi dinamikleriyle evrilen bir film seti sunacaktır: Gerçekliğin taklidi bir film seti değil, gerçek ve var olmaya devam eden bir film seti. Bu şekilde bakınca

ne kadar iyimser bir resim çıkıyor değil mi? Unutmamak gerek ki Robert McKee'nin öykü üçgenindeki minimalist öykülerin pek çoğu bu şekilde filme alınıyor.

Cekimler Bittikten Sonra

Ülkemizde film endüstrisi teknik anlamda dünyanın gelişmiş endüstrilerinden çok geride değil. Toplum olarak inşaat sektörüne olduğu gibi teknolojik oyuncaklara da çok meraklıyız. Bir de internet hayatımıza girdi ya, filmcilik alanında aklıevvelerin yaptıkları büyük kısmı işlevsiz ve pahalı icat, anında film setlerimizde boy göstermeye başlıyor. Elektronik oyuncakların sette göz boyama gibi bir işlevi vardır. Değişik tipleri olan vinçlerden birine bağlanmış bir kamera, o vincin havada salınması gibi şeyler çok sayıda kişiyi etkiliyor. Hareketli kamera kullanmak bir yönetmenin iyiliğini belirleyen bir ölçüt oluyor. Eh, kamera arkası da Holivud kamera arkalarına benzediği sürece sorun kalmıyor. Paralar harcanıyor, bu sayede insanlar ve belki seyirci de kendini iyi hissediyor.

Çekimlerinizin su gibi akıp gittiğine inanamayacaksınız. Filminiz için post-produksiyon evresi başladığında ise karşınıza çıkan karmaşık işlemler ile faturalardaki rakamlar gözbekelerinizin büyümesine sebep olacak. Bir filmin üretilmesi sırasında yapımcıları rahatlattığı öngörülen bir an vardır: Kurgusu, miksajı bitmiş filmin ilk kopyasının izlenmesi. Fakat onca gerginliği ve karmaşanın arkasından, aksayan bin bir tarafıyla ortaya



Bizim film setlerimiz de tıpkı Mısır Çarşısı ve etrafı gibi olacaktır. Bu da bize mimetik ve plâstik bir kamera önü yaratmaya çalışma çabası yerine belki de “oluş” hâlinde, organik, hareketli, kendi dinamikleriyle evrilen bir film seti sunacaktır: Gerçekliğin taklidi bir film seti değil, gerçek ve var olmaya devam eden bir film seti.

koyduğunuz filmi izlemek sizi rahatlatmıyor. Çünkü seyirci sizin mazeretlerinizle ilgilenmiyor. Böyle bir beklenti içinde olmak bile sinemanın doğasına aykırı.

İyi bir film yapmak için bir şansınız vardı, onu kullanıp kullanmadığınızı ise hiçbir zaman gerçekten bilemeyeceksiniz. Böyle anlarda etrafta sizi pohpohlayan birilerinin olması işinize yarayacaktır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü, Peter Jackson, 2003

ÖTEKİLERİN TÜMÜ DÜŞMANIMIZDIR-3 İNSAN SAYILMAYANLAR

MEHMET UFUK

Doğdu, ama iyi ama kötü yaşadı ve öldü. Buyurun size tek cümlede canlı bir organizmanın yaşam öyküsü özeti. Daha kısası da mümkün: Doğdu, öldü. Yeterli olmadığını söyleyebilirsiniz; doğru, ama kesinlikle yanlış olduğunu ileri süremezsiniz. Ustaca bir iki kalem darbesi ile Hitler'i bıyığından, De Gaulle'i burnundan, Ecevit'i kasketinden rahatlıkla tanıyabilirsiniz.

Fizyonomi üzerinden yapılan bu sanatsal özete karikatür deniliyor. Topografya üzerinden yapılan bilimsel özete de harita diyoruz. Üzerinde Akdeniz yazan maviye boyanmış o kağıt ya da plâstik parçası size Hitler'in bıyığı kadar komik gelmeyebilir ama aslında atlarda gördüğünüz karikatürden bile daha "kara kütür" bir çizimdir. Ama sınırları, çerçeveyi ve temas noktalarını görmek için o basitleştirmeye muhtaç olduğumuz da bir gerçek. Baudrillard'a soracak olursanız tuzlu sularda kulaç atma imkânımızı kaybedeli zaten çok oldu, ha-

ritaya mahkûmuz. Özetle, özete muhtacı. Bilimsel bile olsa her özetin kısmi bir karikatürleştirme olduğu malûm. Garip ama gerçek deyişi gibi her özet için şöyle dememiz mümkün: Komik ama gerçek. 1968'den 1991'e, 1991'den 1999'a kadar iki sayıdır yapmaya çalıştığım özetler için söyleyebileceğiniz gibi.

Hatırlarsanız Rocky'nin İvan Drago'yu yere sermesi (*Rocky IV*, 1985) ile eski çağ (Soğuk Savaşı) kapamış, *Robin Hood: Hırsızlar Prensi* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991) ile yepyeni bir çağa kapı açmış (teröre karşı Sıcak Savaş) ve toplam 12 sayfada 1999'a ulaşmış, yazımızı *13. Savaşçı* (*13th Warrior*) ile noktalamıştık. Bu kadar hızlı bir özet yapmaya mazeret olarak da "Tarihin Sonu" tezini göstermiştik. Oradan devam edelim.

ABD-Kuveyt yapımı *13. Savaşçı*'da Müslüman Antonio Banderas'ın payına mavi gözlü, sarı saçlı pagan savaşçılara yardım ve yataklık etmenin düştüğünden dem vurmştuk. Öteki, yani düşman, çok korkunç olduğu için bu yardım ve yataklık etme eylemi bize çok dokunmamıştı. Ne de olsa karşılarında, hani neredeyse Tora Bora diyebileceğimiz mağaralarda yaşayan, bir görünüp bir kaybolan, insan kanı dökmekten zevk alan, kanlı eylemlerinden sonra inlerine dönen, düşmanlara ait kafataslarını mağaralarda istifleyen, ayı olmaya öykünen ayı tapıcılar vardı. Yapımcıların Mircae Eliade'nin eski topluluklardaki ayı tapımı ile yazdıklarına aşina oldukları bel-

Yüzük Kardeşliği "karanlığın gücü yayılıyor" sloganı ile 2001'de gösterime girdi. 11 Eylül 2001'de malûm saldırılar gerçekleşti. Bir ay geçmeden, ABD ve İngiltere, "Kuzey İttifakı" adı altında Afganistan müdahalesini başlattı.

liydi. Bu yaratıklara karşı Ahmed bin Fadlan, yenilmez kuzeyli savaşçılar Vikinglerle dayanışmayı da ne yapacaktı! İnsanlığı ortadan kaldırmaya ant içmiş insansılara karşı ortaklaşa sürdürülecek kutsal savaş! İnsansıları ortadan kaldırmanın mesuliyetinden insanoğlu zaten azade değil midir?

Soğuk Savaş'tan "Medeniyetler Çatışması"na

Sovyetler sonrası yeni dönemde "Medeniyetler Çatışması" tezinin verdiği ilhamla kotarılan seri filmlerdeki asli tema bu olacak ve sürekli işlenecektir. Yüzüklerin Efendisi serisinde Saruman'ın önderliğindeki Orklarla diğer mendebur ötekilere karşı Gandalf'ın manevi rehberliğinde Elflerle insanlar "Son İttifak" çatısı altında çarpışarak dünyayı ışığa boğacak, *Neo Matrix* (1999)'te kendisine kim olduğunu hatırlatan Morpheus ve "gerçek insan"lar Tank, Dozer ve diğerleriyle birlikte hikâyenin ötekileri, yani "gerçek olmayan insanlar" ve makinelere karşı çarpışarak Zion'u kurtaracak, dünyaya karanlığın yayılmasını engelleyecektir.

Yüzüklerin Efendisi'nin üçüncü hikâyesi "Kralın Dönüşü"nin sonunda manevi otorite

“Öteki”nin sınırlarını genişlettiğinizde, sadece uluslararası sularda seyreden yardım gemisindekileri değil, bütün dünyayı gözünüzü kırpmadan katledebilir, bu yapıp etiklerinizden hiçbir mesuliyet duymayabilir, hatta “ne var ki bunda?” bile diyebilirsiniz.

Gandalf, dünyevi otorite Aragon’a tacını kendi elleri ile takacak, *Matrix* serisinin sonunda Kâhin, “olacakları biliyor muydun?” sorusunu “hayır ama inanmıştım” diye cevaplayacaktır. Biri tarih öncesini diğeri tarih sonrasını konu alan her iki seri de çağdaş, laik, sosyal, ileri, modern hukuk devletleri zaman-mekânının ötesinde, üstünde, berisinde aşkla, aşkın uhrevi alanlara, Reagan’ın bir zamanlar Sovyetler ile yapılacağını düşündüğü kutsal Armageddon savaşına doğru kanat çırpacaktır. Zaman Gandalf’ın aziz, Neo’nun mesih, neomuhazakârların iktidar olduğu zamanlardır.

Yüzüklerin Efendisi serisinin ilk filmi *Yüzük Kardeşliği* (*The Fellowship of the Ring*) 2001’de gösterime girdi, *İki Kule* (*The Two Towers*) 2002’ye, *Kral’ın Dönüşü* (*The Return of the King*) 2003’e yetiştirildi. *Matrix* 1999’da çekilmişti. İşe yarar bir senaryo olduğuna karar verildiğinden *Matrix Reloaded* ve *Matrix Revolutions*’ın 2003’e yetiştirildiğini varsayabiliriz. Cümleyi söyle kurmakta bir beis görmüyorum: Üçlemeler 2003’e “yetiştirildi”. Niçin? Kamuoyunu haksız olduğu açıkça ortada olan, meş-



Matrix Revolutions, Wachowski Kardeşler, 2003

ru olmayan, gerekçelerinin yalan olduğu başladıktan hemen sonra ortaya çıkan bir savaşa hazırlamak, muhtemel tepkileri kırmak, savaşın olağan, hatta kutsal olduğuna inandırmak için. Bu kadar basit mi? Cevap veriyorum: Evet, bu kadar basit.

Matrix’te kendisine atıf yapılan Baudrillard’ın “Sinemanın gücü sını ve askeri araçların gücünden, Pentagon’dan ve hükümetlerin



Harry Potter ve Felsefe Taşı, Chris Columbus, 2001

gücünden daha büyüktür”¹ yaklaşımını Wachowski Biraderler de, onlara bu vazifeyi “reloaded” edenler de elbette biliyorlardı. Bu filmler önceden plânlanmış savaşın destekleyici unsurları olarak kullanıma sokuldu. Sanal savaşlar gerçek savaşın döl yatağı oldu.

Ridley Scott’ın yönettiği *Gladyatör* (*Gladiator*, 2000) filminde yanlış ellere düşmüş İmparatorluk’un kurtarılmasını, emanetin ehline tevdi edildikten sonra kutsanmasını seyrettik. Somali’de ABD ile General Aidid’in güçleri arasında 1993’te geçen çatışmayı konu alan *Kara Şahin Düştü*

¹ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı, 2003), s. 91.

(*Black Hawk Down*) romanının uyarlanması 2001’de geldi. İkiz kuleler ile Kara Şahin’in düşüşü her nasılsa denk düştü. Sene 2001’di, yönetmen aynıydı. Düşman bu filmde apaçıktı; acımasız, aç ve karaydı.

1997’de piyasaya çıkan Harry Potter serisinin ilk kitabı *Felsefe Taşı* (*Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, 2001) da aynı tarihte sinemaya uyarlandı. Şövalyelerin cirit attığı zamanların, Ortaçağ şatolarını andıran mekânların atmosferinde geçen filmde yavaş yavaş güç toplamaya çalışan kötülük, güler yüzlü bir karakterin sarığının altına gizlenmişti. Sonrasında San Francisco’da bir Sih, başındaki sarık yü-



13. Savaşçı, John McTiernan, 1999

zünden 11 Eylül'ün sorumlularından sayılarak kızgın bir ABD vatandaşı tarafından öldürülecekti.

Yüzüklerin Efendisi serisinin ilk filmi, kardeşliğe her zamankinden çok muhtaç olunan böyle bir ortamda, *Yüzük Kardeşliği* adı altında, "karanlığın gücü yayılıyor" sloganı ile 2001'de gösterime girdi. Aynı tarihte, yani 11 Eylül 2001'de malûm saldırılar gerçekleşti. Bir ay geçmeden, BM'den bir karar çıkmasını beklemeden 7 Ekim'de ABD ve İngiltere, "Kuzey İttifakı" adı altında Afganistan müdahalesini başlattı. ABD Başkanı Bush, müdahale öncesi *Matrix*'de Morpheus'un Neo'nun kafasına vura vura öğretmeye çalıştığı düsturu dünya kamuoyu ile paylaştı: "Bizden biri değilsen onlardan birisin". Ağzından kaçan Haçlı Seferi ifadesi danışmanları tarafından dil sürçmesi diye geçiştirildi.

Morpheus şunları demişti: "Matrix bir sistemdir Neo. Bizim düşmanımız. Avukatlar, öğretmenler, polisler, marangozlar... Kur-

tarmak istediğimiz onların zihinleri. Onları kurtarana kadar sistemin bir parçası olarak kalacaklar. Sistemden çıkarmadığımız herkes potansiyel bir ajandır. (Burası sisteme katmadığımız olarak da okunabilir.) Bizden biri değilsen onlardan birisin."

Hollywood'un Gözüyle 11 Eylül

Müstakbel yıkımın dış düşman yerine sistemin çürümüş yapısından kaynaklanacağını söyleyip 11 Eylül'ün neredeyse bire bir aynısını final sahnesinde gösteren *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, 1999), gizli servisler marifeti ile "hiçbir yönetmenin kurgulamayı aklına bile getirmedeği büyüklükte bir terör saldırısı"nın gerçekleşeceği ve suçun teröristlere atılacağı kehanetinde bulunan *Kod adı Kılıçbalığı* (*Swordfish*, 2001), yeni icat edilmiş "önleyici saldırı doktrini"nin üst düzey emniyet mensuplarınınca kötücül amaçlar için nasıl istismar edilebileceğine işaret eden *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, 2002), güvenlikten sorumlu yetkililerin nasıl tehdit hâline gelebilecekleri ve suçu kolaylıkla olağan şüphelilerin sırtına yükleyebilecekleri uyarısında bulunan *Uçuş Planı* (*Flightplan*, 2005), yabancı ülkelere demokrasi götürme söyleminin enerji koridorlarını kontrol edebilmenin manivelası olduğunu ifşa eden *Syriana* (2005) gibi filmler de oldu. Bütün bu eleştirilere Ridley Scott *Cennetin Krallığı* (*Kingdom of Heaven*, 2005) ile karşılık verdi. Güçlü olduklarında Müslümanlar Kudüs'ü söke söke almamışlar mıydı? Güçlü olanın Kudüs'ü alması haktı.



Cennetin Krallığı, Ridley Scott, 2005

Ama bahsettiğimiz filmler içinde hiçbir karakter Dozer'in kardeşi Tank'ın fütursuzluğuna erişemedi. Tank'a göre yerin altında kalan son insan şehri Zion'da doğmuş olmayan hiç kimse gerçek insan sayılmazdı. Dolayısıyla hepsi telef edilebilirdi. "Öteki"nin sınırlarını bu kadar genişlettiğinizde, sadece uluslararası sularda seyreden yardım gemisindekileri değil, bütün dünyayı gözünüzü kırpmadan katledebilir, bu yapıp ettiklerinizden hiçbir mesuliyet duymayabilir, hatta "ne var ki bunda?" bile diyebilirsiniz.

Matrix Reloaded'da Morpheus'un Konsey'i ikna etmek için yaptığı konuşmayı bozuma uğratarak kafası karışık okura derdimi anlatmaya çalışayım:

Okurlar Konseyi: Herkes senin inançlarını paylaşmıyor Morpheus Mehmet.

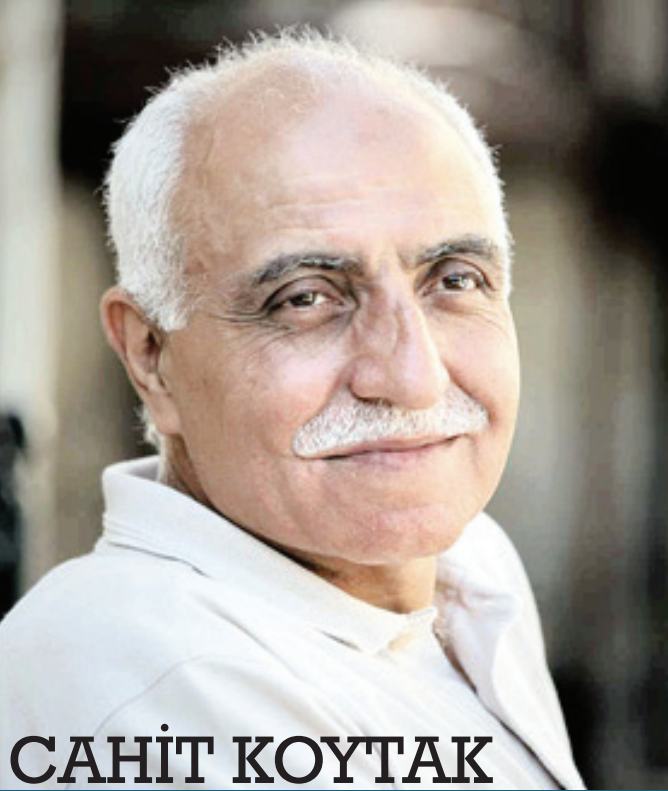
Morpheus Mehmet: Zaten paylaşımları da gerekmiyor. Rastlantı diye bir şey yok. Buraya bir rastlantı sonucu gelmedik. Ben rastlantıya asla inanmam. Eğer üç gemi, üç kaptan, üç amaç varsa bu rastlantı anlamına gelmez. Bu sadece tedbirli davranmak demektir. Sanırım bunu yazmak kaderim.

Okurlar Konseyi: Ya yanılıyorsan Morpheus Mehmet! Ya bütün bunlar, yazdıkların hepsi saçmalıkça!

Morpheus Mehmet: Bir de tam tersini düşünün. Ya ben haklıysam, ya yazdıklarım doğruysa!

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





CAHİT KOYTAK

'SİNEMA KUŞU'

neden mi film seyrediyorum, babalık?
gerçekten de, neden bu kadar çok
film seyreder durur insan
ve karışır gider *gölgelere* bu kadar?

neden bu kadar çok rüya *tüketiyorum*
ve bu kadar çok hayat, bu kadar
çok hikâye, kısacık ömrümde?
hemen her filmden çıkınca da,
neden dönüp çevreme bakıyorum,
dönüp kendime bakıyorum, dönüp
ben dediğim o duvar çatlağına,
anahtar deliğine?

“*benim* kendi hikâyem, babalık,
benim kendi hayatım, yahu?
diye soruyorum, kendime,
peki ama, nerde bıraktımdı onu,
o beyaz fareyi, o ürkek fareyi?”

dur bakiyim, dur bakiyim...
ve sonunda buluyorum, kuşkusuz,
nerde olabilir ki zaten,
santim kıpırdamamacasına yerinden,
her zaman unuttuğum çukurda yine!

at atılmaz, sat satılmaz bir sürü ıvır zıvır,
hurda harap hatırayla birlikte
doksan dakika önce bıraktığım delikte,
gündelik hayat dedikimiz,
ham çekimlerle, film yumaklarıyla dolu
su metruk mezbelelikte yani...

bense, seyrede ede, başka hayatlardan,
başka sinemalardan
tadımlık zevkler devşirmek için değil, artık,
seyrederken kafama *sardırıldığım*
hayal *şeritleriyle*, rüya yumaklarıyla
yalnızca bana has bir *gerçeklik*,
yalnızca bana has bir krallık,
yeri göğü, cenneti, cehennemiyle
bana ait bir melekût kurmak için içimde
her gün daha çok sinema,
her gün daha az gerçek hayat,
bazen gerçekten daha gerçek,
daha parlak, daha net,
katman katman hikâyeye,
yumak yumak rivayet
ve boy boy benlik,
tür tür akıllılık, delilik emiyorum,
emiyorum habire
ve yığıyorum içime.

birakıldığı yerde, bırakıldığı gibi
durmayan, duramayan, canlanan, kıpırdayan,
titreşen, hışırdayan, motor sesi çıkaran
ve dalga dalga çoğalan, çoğalan
çoğalan, hızlanan ve akan,
akıp duran bitmez tükenmez, diri,
tempolu bir *kendilik*,
bir birlik, bütünlük
kurmak için sıfırdan,
öyküler arasından öyküler,
trükler, trükler ve sahneler,
hortlaklar, hayaletler, gölgeler,
tek sahnede, değilse, tek sekansta
eskiyen, çürüyen, tozuyan ve yenilenen,
yenilenen, sürekli yenilenen kimlikler,
kişilikler, yüzler, masklar ve ruhlar
seçiyorum kendime.

sonra birbirine ekliyorum onları,
ve onlara kendimi...
bazen yekûndan düşmem gerekiyor
kimi kareleri, kimi sahneleri, kimi
sekanslarıyla
bu '*kendim*' dediğim şeyi.

böyle böyle, doldurup da içimi,
cin peri insan fare
vesaire vesaire civıltılarıyla
ağzımdan, burnumdan, kulaklarımdan taşan
hayat kırpıklarından, film karelerinden
kanatlar yapıyorum kendime,
değişen büyüklükte
kanatlar ve kuyruklar
ve kuşkusuz, yine değişen uzunlukta,
değişen yoğunlukta yazgılar,
var oluş biçimleri, var oluş eskizleri...

bazen at, bazen ot, bazen taş,
bazen kalem ve kılıç,
ve uçan dağ, uçan fare,
hani, artık gökten ne ki yağar,
ne ki düşerse yere...

demek ki, yalnız film seyretmiyorum,
dünyanın gelmiş geçmiş en ilginç,
en özgün, en uzun ve en yoğun
sinema örneğini,
'*kendim*'i, kendi tarihimi
yaratmış oluyorum, ayrıca,
yeryüzünde yaşanmış,
düşlenmiş bütün hikâyeleri
kendi basit hikâyeme katarak, doğallıkla...

ve bir cihangir gibi tek kılıç darbesiyle
değil belki, değil belki, babalık,
ama bir fare gibi kemire kemire
parçalamış oluyorum, böylece
gündelik hayat denen o Gordion düğümünü,
imgelemin boğazına bağlanan.

çok film seyrediyorum, evet,
çok film seyrediyorum, çok...
ömrü sonsuza kadar çekip uzatmanın
değil, değil kuşkusuz,
ama yazgıyı kaynatmanın, kaynatmanın,
damıtmanın, yoğunlaştırmanın,
sıkıştırmanın, sıkıştırmanın ve böylece
sonsuzun iki ayağını bir pabuca sokmanın,
ebediyeti, en fazla, yüz yirmi dakikalık
bir sinema filmine sığdırmanın
yolunu arıyorum belki de.
bilmiyorum, bilmiyorum, babalık.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Mizgîn Müjde Arslan'ın Agora Kitaplığı'ndan çıkan *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk* adlı çalışması, temelde Yeşim Ustaoglu sinemasını, Fransız Yeni Dalga akımına referansla *auteur* kavramı etrafında incelemeye tâbi tutuyor. Arslan, 1984 tarihli *Bir An'ı Yakalamak* adlı kısa filmde başlayarak 2008 tarihli *Pandora'nın Kutusu*'na kadar Ustaoglu filmografisindeki dokuz filmi özetlerken aynı zamanda filmografideki "ölüm, yas, yüzleşme, kimlik, aidiyet" gibi ortak temaların varlığına dikkat çekiyor.



BİR AUTEUR OLARAK YEŞİM USTAOĞLU

SEMA KARACA

Ustaoglu'nun insani, duygusal ve kurguyu vicdanla kestiiren film yöntemini titizce ele alıyor.

Arslan'ın çalışması temelde Yeşim Ustaoglu sinemasını, Fransız Yeni Dalga akımına referansla *auteur* kavramı etrafında incelemeye tâbi tutuyor. "Auteur sineması" sözkonusu olduğunda önümüze hemen bazı sorular çıkıyor: Türkiye'de *auteur*'lük tartışmaları ne boyuttadır, Türk sinemasında kimlere *auteur* denebilir ya da ülkemizde bu kavram nasıl anlaşılıyor? Arslan, Türkiye'de *auteur* sinemasından dem vuran eleştirmen sayısının azlığından, mevcut eleştirmenlerin de meseleyi -kısmen- yanlış anladıklarından bahsediyor. Yazar -içinde buldukları şartlar göz önüne alınarak- Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ'in bu anlamda incelenebileceği kanısında. Gelecekte ise Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler sayesinde tartışmanın yeniden gündeme gelebileceğini umut ediyor.

gora Kitaplığı'ndan çıkan *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, Marmara Üniversitesi'nde sinema eğitimi alan film eleştirmeni Mizgîn Müjde Arslan'ın yüksek lisans teziyle birlikte, tez sürecinde Ustaoglu'yla yaptığı söyleşiden oluşuyor. Yönetmenin serüvenini *auteur* kavramıyla birleştirerek yeni bir tanımlamaya giden Arslan, kitap boyunca



Auteur Sinemasını Tanımlamak

Tanım itibarıyla *auteur*, görüntüye hap-solmaktan kurtulmuş; anlamı daha derinlerde, edebi, felsefi açılımlarda yakalamaya çalışan; döneminin ruhunu içselleştirdiği gibi bir taraftan da ona muhalefet edebilecek kadar eleştirel duruş sahibi bir sinemanın yaratıcısıdır. Yaptığı filmi, baştan sona en ince ayrıntısına kadar kurgulayan, her saniyesini hissederek filmin içinde yeniden var olmaya çalışan bir sinema anlayışına sahip yönetmenler *auteur* olarak kabul edilmekte. Farklı zaman ve mekân kurgusuyla, her seferinde farklı hikâyeler pesinde koşuyor olsa da, bir *auteur*'ün filmografisi boyunca dertleri hemen hemen aynıdır. O içine doğduğu dünyayla, gerçeklikle, yaşamla, sistemle, kendiyle hesaplaşmak, sorularla yaşamak zorundadır. Seyircisine sorular sormak, bunu yaparken kurduğu dille sinema geleneğine bağlanırken ona eleştirel şekilde yaklaşmak, sinemaya benliğini katmak yükümlülüğü altındadır. Tıpkı Arslan'a "*auteur* olmak kendi hikâyeni anlatmaktan geçer" diyen Ustaoglu'nun yaptığı gibi. Çünkü sözkonusu olan yalnızca *auteur*'ün diliyle anlam kazanabilecek, onun imzasıyla özgün bir anlatım üslubu yakalayabilecek bir hikâyedir. Bu anlamda Ustaoglu için de Haneke ve Tarkovski *auteur* sinemacılarıdır. Zira filmlerini bir şekilde kendileriyle içselleştirir, kişisel hikâyelerden yola çıkarlar. Ne var ki varılan

derinliği ifade etmek açısından bakıldığında hiç de kişiselleştirilemeyecek ağır mevzuların konu edildiği, bunun da son derece özgün biçimde seyirciye nakledildiği görülür. Bu anlamda *auteur*'lükte vurgu kişisellikte değil yönetmenin sözünde, ona ait dildedir. İster kişisel ister siyasi bir hikâyeyi anlatsın *auteur* sinemasında öne çıkan Ustaoglu'nun dediği gibi yönetmenin "sadece ve sadece ona ait, ona özgü dili, üslubu" kullanmasıdır.

"Sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmden diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan" elde edilecek sonuç, sanatçıyı, eseriyle birlikte yüceltmektir. *Auteur*'lük kişisel yaratımı yüceltip, bireysel deneyime odaklanmış görünse de her bireysel yaşamın çevresini saran toplumsal dokuyu asla göz ardı etmez. *Auteur*'lük, bu anlamda bireyi şekillendiren toplumsalın, belli bir zaman sonra özgün kişilikler tarafından eleştirilmesi ve hatta değiştirilmesini imâ eder. Nitekim Fransa'da ortaya çıktığı hâliyle bu teori, aykırı bir duruşun da temsilidir. Bugün toplumsal düzlemde tartışmaya açılan kimlik, aidiyet, milliyet, ulus-devlet, bireyselleşme, kapitalizm gibi meselelerin, Türk sinemasında henüz konuşulmaya cesaret edilemediği dönemlerde Ustaoglu tarafından dile getirilmesi, yönetmenin birey olarak toplumsal çerçeveyi aşan bir bakış geliştirdiğinin ispatı.



Ustaoğlu'nun Dünyası

Kitap, yazarın Yeşim Ustaoğlu filmografisini yerleştirdiği *auteur*'lük ekseninde, bugüne dek çektiği kısa ve uzun metrajlı tüm filmlerin adım adım çözümlenmesiyle ilerliyor. Arslan 1984 tarihli *Bir An'ı Yakalamak* adlı kısa filmde başlayarak 2008 tarihli *Pandora'nın Kutusu*'na kadar Ustaoğlu filmografisindeki dokuz filmi özetlerken aynı zamanda filmografideki ortak noktalara dikkat çekiyor. Ustaoğlu sinemasında görünen “ölüm, yas, yüzleşme, kimlik, aidiyet” gibi ortak temaların varlığı, yönetmenin *auteur*'lüğü hakkındaki tezleri güçlendiriyor.

Senaryo yazma süreci, oyuncu seçimi ve mekân tercihlerinden çekimden önce yapılan arşiv araştırmalarına dek birçok aşamadan elde edilen sonuçlar, Ustaoğlu'nu tanımak isteyenler için önemli yol işaretleri bırakıyor. Örneğin, yönetmenin, içinde ruhsal bakımdan varlığını duyamadığı senaryosu nedeniyle *İz* filmini serüveninin dışında konumlandırması, Ustaoğlu'nun eserlerine karşı beslediği iyelik hissinin şiddetini gözler önüne seriyor. Arslan'ın tez sürecinde Ustaoğlu'yla yaptığı söyleşi ise yönetmenin sineması kadar kişisel dünyası hakkında da bilgi veriyor. Sözkonusu söyleşi *auteur* kuramıyla koşut okunduğunda yönetmenin film dünyasıyla kişisel yaşamının nasıl iç içe geçtiğini açıkça gösteriyor.

Mizgîn Müjde Arslan'ın tartıştığı konuların yalnızca sinema ya da sanatla ilgili olduğunu söylemek, kitabı dar bir alana hapsetmek, dolayısıyla da esere haksızlık etmek olur. *Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk* psikoloji ve sosyolojiyle birlikte siyaset, kimlik tartışmaları arasında gidip gelerek dokunmuş bir insan hikâyesi sunuyor. Bu anlamda kitabın çok yönlü bir analiz çabasını yansıttığını belirtmek gerekiyor.

Künye: Mizgîn Müjde Arslan, *Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk* (İstanbul: Agora Kitaplığı, Ekim 2010), 164 sayfa.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ÖZGÜRLÜK YOLUNDA

400 DARBE

ŞEHİTNUR ZÜLFİKAR

Film eleştirisi ekolünden gelen Truffaut, Andre Bazin etkisi ile ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Akımı'nın öncü yönetmenlerindedir. Truffaut, ilk filmi *400 Darbe*'de mevcut düzene bir türlü uyum sağlayamayan bir çocuk üzerinden toplumsal eleştiriyi merkeze yerleştirir. Bir çocuğun hayatında sürekli kısıtlamalara yol açan aile, okul, ıslahevi gibi kurumlar üzerinden toplumsal yapıyı tartışmaya açar. Çocuk yeteneklidir, ama özgürlüğü bir türlü yakalayamaz. Kendi varlık alanını oluşturabilmek, toplum içinde bir şekilde ayakta kalabilmek için hırsızlık yapmaya ve yalan söylemeye meyleder. Bu noktada yönetmenin "iyi insan, kötü toplum" tavrı ortaya çıkar. Toplumun kuralları ve baskıları yüzünden bir çocuğun nasıl suç işlemeye başladığını anla-

tır Truffaut. Yeni Dalga'daki hayata tutunma ve varoluşsal sorulara odaklanma gibi unsurlar, Truffaut'da kendini seküler bir zeminde sosyal meselelere dönük olarak gösterir. Varoluşçu sorular filmde dünyaya atılmış -bir nevi istenmeden bırakılmış- ama özgürlüğü yakalama arzusuna da sahip bir çocuğun üzerinden tartışılır. Zaten Truffaut'un çocuk dünyasına yönelik ilgisi, kökleri derinlerde olan bu varoluşsal sorumluluk duygusuna ve hayatta tesadüflere yer bulunmadığı inancına dayanır. Nihayetinde Truffaut, bu filmde çocuk karakter üzerinden uygarlığın ve sosyalleşmenin gerekliliğini savunurken, "gizli bir doğal varoluş arzusu"nu gerçekleştirme imkânını da gözler önüne serer.¹

1. James Monaco, *Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz (İstanbul: Artıbir Yayınları, 2006), s. 77.

Yeni Dalga filmlerinde belli bir son yoktur. Akım, klâsik Amerikan sinemasındaki gibi karakterin değişimini ve belli bir olay örgüsünü içeren dram anlatımından farklı bir yapıya sahiptir. Bu yapıda, karakterin değişimi yerine mevcut durum ve bu duruma bağlı olarak yaşananlar resmedilir. *400 Darbe*'de de bu yapı vardır; bir çocuğun klâsik anlamda bir değişim yaşamaksızın topluma ve onun uyguladığı baskılara karşı verdiği mücadeleyi görürüz. Filmin başından sonuna kadar karakter tutarlıdır; özgür olmak tek arzusudur ve bu arzu film boyunca herhangi bir değişime uğramaz. Dolayısıyla film bize tam bir öykü anlatmak yerine karakterin yaşadığı süreci ön plâna çıkaran mozaik bir çerçeve sunar.

Yönetmen, karakterini anlatırken klâsik kurgu tekniklerine ve görsel biçimlere de yer vermez. Kimi zaman kamerayı alışılmadık bir yere koyar ve merak edileni seyirciden gizler. Kimi zaman da filmin akışı içinde beklenmedik sahneler, belgesel çekimi veya âni duraklatmalar ile seyircide yabancılaştırma etkisi uyandırıp ona izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır. Bu tarz anlatı, yönetmenin sinemaya bakışıyla örtüşür. Zira Truffaut'ya göre sinema dolaylı bir sanattır, ortaya koyduğu kadar aynı zamanda saklar da. Bu anlamda *400 Darbe*'yi bilhassa sinematografik sahada ana akım sinemadan farklı kılan birçok sahneden bahsedilebilir. Bunlardan en ilginç başkahraman Antoine'ın arkadaşı Rene ile Kırmızı Başlıklı Kız'ın kukla gösterisine gittikleri sahnedir. Bu sahne, aslında filmin akışın-

dan kopuk gibi dursa da enteresan bir şekilde filme sahiçilik katar. Seyirci, beklentisinin aksine kukla gösterisi yerine onu izleyen çocukların yüzlerini izler. Bu çekim tercihi, çocukların ne hissettiklerini anlama bakımından seyirciye ilginç bir deneyim yaşatır. Bir diğer örnek de Antoine'ın sorguya çekildiği ve adeta kamera ile konuştuğu sahnedir. Yönetmenin bu sahneyi filmde çok uygun bir yere oturtması, sahnenin dışarıdan bir müdahale ile değil de filmin olağan akışı içinden neşet etmesi, seyirci üzerinde yabancılaştırma etkisi uyandırır bile onu rahatsız etmez; aksine çocuğun hayatına başka bir ifadeyle filmin ritmine girmek için farklı bir yol açar.

Truffaut'nun filmlerinde en çok yapmak istediği şey, sinemada gündelik yaşamın dilini, ritmini yakalamaktır. *400 Darbe*'de bunu yaparken kendisine geniş bir özgürlük alanı oluşturur. Örneğin bir sahnede beden eğitimi öğretmeni öğrencilerini Paris sokaklarında yürüyüşe çıkarır. Öğretmenin ritmik şekilde ısıklık çaldığı bu yürüyüşte çocuklar, ısılığın ritmi ile paralel bir bir kaçar. Öğretmenin peşi sıra dizilmiş çocukların hızla azalışı, seyirciye yukarıdan gösterilir. Burada Truffaut, çocukların kaçması için bir neden oluşturur. Başka bir sahnede evden kaçan Antoine'ın aç olduğu için bir şişe süt çalıp yakalanmaktan korka korka sütünü hızla içmesini ve ardından boşalmış şişeyi kanalizasyona atarken -biraz önce duyduğu korkuyu unutmuşçasına- şişenin kırılma ânında çıkardığı sesi keyifle dinlemesini izleriz. Burada da çalma eylemi için bir özgürlük alanı



sağlayan yönetmen, yakalanma korkusuna rağmen nihayetinde karakterine çalmaktan keyif almanın yolunu da açmış olur.

Sinemayı hayatın merkezine koyan Truffaut'da gerçekçilik fazlasıyla öne çıkar. Dönemin Fransı'nda çocuklara yapılan muameleyi gösteren, küçük ama etkili bir politik duruş sergileyen *400 Darbe* filmi, gerçekçi bir zeminde ilerler. Filmin oldukça dürüst ve açık olması yönetmen ile seyirci arasındaki mesafeyi azaltmaya yöneliktir. Öyle ki otobiyografik unsurlar taşıyan filmde Antoine ile Truffaut'nun çocukluğu arasında paralellikler bulunabilir.

Hayatın Çekirdeği: Aile

400 Darbe, aile yapısına ve eğitim sistemine karşı ciddi bir eleştiri taşır. Antoine, kendisine şefkat göstermeyen bir anne ve ilgisiz bir üvey baba arasında kalmış bir çocuktur. Bu sebeple Antoine'nın, annesi dâhil neredeyse hiçbir "yetişkin" ile anlamlı

bir ilişki kurduğu söylenemez. Hatta Antoine, kendisine beklediği gibi davranmayan annesini sevmiyormuş gibi davranır. Bu yüzden katı ve kuralcı öğretmene okula gelmeme mazereti olarak annesinin öldüğünü söyler. Tutuklandıktan sonra karakolda sorguya çekildiğinde ise annesini neden sevmediği ortaya çıkar. Antoine'ın duyduğuna göre kendisi doğduğunda annesi bekârmış, hamileyken onu aldırma istemiş; sekiz yaşına kadar anneannesinin yanında kaldıktan sonra annesiyle yaşamaya başlamış. Kendisini toplumun dışında hissetmesine sebep olan unsur, işte tam da eksikliğini fazlasıyla hissettiği anne sevgisidir.

Filmde aile ilişkilerindeki vahametini gösterilmesi sadece Antoine örneği ile sınırlı kalmaz. Arkadaşı Rene'nin anne ve babasıyla ilişkisi de Antoine'dan çok farklı değildir. At yarışı düşkün bir baba ve alkolik bir anneye sahip olan Rene de kendi varlık alanını ailesini dışarıda bırakmak zorunda kalarak oluşturmaya çalışır. Eğitim sistemine yönelik eleştiri ise katı, kuralcı, agresif bir öğretmen temsiliyle kendini ortaya koyar. Böylesi bir öğretmen portresi ile çocukların üzerindeki baskı betimlenirken bundan kurtulmak için kuralları çiğnemek veya kaçmaktan başka seçenekleri olmadığı da vurgulanır. Böylece çocukların iyi kötü tüm davranışları meşru bir zemine çekilir.

Film, topluma yönelik eleştirileri kadar çocuk ruhunu iyi işliyor olması hasebiyle de takdire şayandır. Çünkü birçok olayı Antoine'nın gözünden izleyen seyirci, ister istemez onun

dünyasına giriverir. Bu açıdan film, aslında çoğu seyirciye tanıdık gelir. Seyirci, kendini rahatlıkla Antoine yerine koyabilir. Belli kuralara ve kurumlara bağlı kalarak yeri geldiğinde bir yetişkin yeri geldiğinde ise bir çocuk gibi davranması beklenen Antoine, kendisine dayatılan hayat içinde sıkışıp kalır. Böylesi bir ikilem içinde, arkadaşı Rene'nin de kendisine eşlik etmesiyle adeta yetişkin gibi davranmaya başlar. Arkadaşıyla sigara ve şarap içip tavlama oynar. Antoine kafasına koyduğu "büyük adam olma" hedefiyle bu bastırılmışlıktan kaçmak ister. Hiç görmediği ve oraya gidebilirse kimsenin kendisine karışmayacağına inandığı denize ulaşmayı hayal eder. Ne de olsa artık "kendi hayatı" nı yaşayacaktır. Arkadaşı Rene ile okulu ilk kez kırdığı gün tadına vardığı özgürlüğün kapıları artık ardına kadar açıktır.

Her ne kadar bir kural ya da otoritenin baskısı altında kalmayı özgürlüğü adına reddetse ve yetişkin bir ruha sahipmiş gibi gözüksün de Antoine nihayetinde bir çocuktur. Bu, bize en güzel şekilde karakoldan polis arabasıyla cezaevine götürüldüğü sahnede hissettirilir. Polis arabasının parmaklıklarından etrafı izlerken sanki dışarıya aitmiş gibi gözüktür Antoine. Hâlbuki yakın çekim ile yüzünü gördüğümüz zaman kendisinin ağlamakta olduğunu fark ederiz. O aslında yalnızdır, hiçbir yere ait değildir. Truffaut'un "İnsan başka insanlar olmadan hiçbir şeydir." sözünü bu sahnede Antoine'nın yalnızlığı ile hissederiz. Antoine'nın iç dünyasına girdiğimizde

ona karşı hem sempati duyar (durumu için kaygılanırız) hem de çocukluğun o belirsizlik hâlini bir kez daha deneyimleriz.

Bize film izlediğimizi hatırlatan son sahnedeki dondurulmuş kare, sinema tarihindeki etkili sonlardan biridir. Kahramanımız Antoine en sonunda o çok görmek istediği denize ulaşır. Denize doğru yürüdüktan sonra durur, aniden arkasında onu takip eden kameraya döner ve tam bu anda görüntü donar. Film, böylesi kabına sığmayan bir çocuğun deniz ile özdeşleşerek özgürlüğüne ulaşması ve bunu bizzat bize, seyirciye göstermesi ile son bulur.

Çocuklarla ilgili filmlerde çoğunlukla sadece yetişkinler önemsensinirken, *400 Darbe* bunun tam aksi bir yerde durur ve merkezine bir erkek çocuğunu koyar. Öyle ki filmde bu çocuğun doğrusu, filmin kendi doğrusu hâline gelir. Bu doğru, bir edilgenlik-saldırganlık karşıtlığı ile çocuk-yetişkin zıtlığı şeklinde ifade edilir. Truffaut'un film yaparken gerçek amacı, yaşamın tarihsel ayrıntılarını sunmak değil, onun niteliğini ve duygusal eğitimin önemini yakalamaktır. Filmde, bir çocuğun hayatı yalnızca tarihsel açıdan değil, on üç yaşında olmanın zorluklarını içeren duygusal bir anlatı şeklinde de sunulur. Sonuçta kesinlikle bir adaletsizliğin var olduğunu fark eden bu çocuğun yapabileceği tek şey, "dört yüz darbe yani ortalığı birbirine katmak" tır. Filmin başından sonuna anlatılan da bu deneyimden başka bir şey değildir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Hayal Perdesi Web Portalı

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

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

Sinema alanındaki merakınızı, sorularınızı, sorunlarınızı paylaşacağınız, tartışacağınız bir platform olarak Hayal Perdesi, sinemayla düşünenleri, sinemayla eyleyenleri www.hayalperdesi.net adresinde buluşturuyor.

