

HAYALPERDESİ

Sayı: 16 Mayıs-Haziran 2010

**KAMERA,
MOTOR!**

ŞİDDET!

➤ Elia Süleyman'ın
Çağrışım Sineması

➤ Semih Kaplanoğlu:
"Sinemayı Görüntüye
Hapsetmemek Gerek"

➤ İlk Ansiklopedim: Sinema
Giovanni Scognamillo

HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 16, Mayıs-Haziran 2010

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.

Betül Demirel

Mücahid Eker

Yayın Ekibi

Murat Pay

Mustafa Emin Büyükcoşkun

Tuba Deniz, Esra Bulut

Hilal Turan, Cihat Arınç

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbaş

Katkıda Bulunanlar

Ahmet Çorak, Ahmet Terzioğlu, Alim Arlı, Barış Saydam, Burçak Evren, Celil Civan, Cihat Caner, Enes Özel, Erkam Özkan, Fuat Er, Giovanni Scognamillo, Hasanali Yıldırım, Mehmet Ali Özkan, Mehmet Ufuk, Salih Pulcu, Selim Karlıtekin, Selma Yardım, Şehitnur Zülfikar, Ümit Aksoy, Zahit Atam.

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

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

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Perdedeki/Aynadaki Şiddet

Yönetmenin en gizli duygularına, anlam ve değer dünyasının en kuytu köşelerine ışık tutan bir “ayna” olarak sinemanın gizleyebildikleri olabildiğince sınırlı. Buna karşın az sözle çok şey söyleyebilmesi en büyük meziyeti.

Bu sayımızda insanın tabiatına bitişik bir güdüye, şiddete, şiddetin sinemadaki görünümüne odaklanmaya çalıştık. Dosya kapsamında fiziksel, psikolojik ve ideolojik yansımalarıyla yer yer gizli yer yer saldırgan bir biçimde perdeden sızan şiddete ve üzerimizdeki etkilerine dair kimi sorular sorduk. Sinema ve şiddet mevzuuna giriş niteliğindeki yazısıyla İhsan Kabil, şiddet ve sinema arasındaki kan bağına dikkat çeken çalışmasıyla Hasanali Yıldırım, Benjamin’den hareketle şiddet ve adalet gerilimini irdeleyen Celil Civan, şiddet, iktidar ve vicdan üçgeninde Haneke’nin buz kamerasına odaklanan Fuat Er dosya yazarlarımızdan bazıları.

Kolektif belleğimizin, coğrafyamıza hâkim metafizik ve kültürel iklimin sinemada ilk kez büyük bir ustalıkla imgeleştirdiği çalışması *Bal’la Semih Kaplanoğlu* söyleşi sayfalarımızın konuk; sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo ise “Neden Film Seyrediyoruz?” köşemizin.

“1 Yönetmen 3 Film” sayfalarımız dilsizliğe, vatansızlığa mahkûm edilişlerini sinemanın açtığı alanda sorgulayan Filistinli yönetmen Elia Süleyman’ı ağırlıyor. Metafizik tartışmasını Ahmet Uluçay sineması üzerinden sürdüren Cihat Arınç ise Perspektif sayfalarımızda yer alıyor.

Sinema gündemimizi yaza girerken sıcak tutabilmek ümidiyle...

Ayşe Pay



Hayallerin sığınağı "sinema salonları" bir bir boşalıyor.

Alkazar, Rüya ve şimdi de Emek.

Şehirlerimizi, hafızanın vücut bulduğu mekânları rant için dönüştüren sermaye sahipleri, anılara, düşlere ve hafızaya da el attı.

Hayallerimize, hafızamıza, sinemaya, sinemalarımıza sahip çıkmanın vaktidir.

Emek Sineması'na sahip çıkmanın vaktidir şimdi.

HAYALPERDESİ



38

DOSYA

KAMERA, MOTOR!
ŞİDDET!

Dosyada, açık ve örtülü biçimlerinden politik ve psikolojik görünümüne kadar geniş bir çerçevede sinemada şiddet konusu tartışmaya açılıyor.



30

SÖYLEŞİ

SEMİH KAPLANOĞLU

Yusuf üçlemesinin son halkası *Bal*'la 60. Berlin Film Festivali'nden Altın Ayı'yla dönen Semih Kaplanoğlu ile yaptığımız söyleşide *Bal*'da gördüklerimizin, zamanın, mekânın, rüyaların, anın üzerindeki sınırları aralamaya çalıştık.

02 HAYAL PERDESİ'NDEN

VİZYON

06 *Bal*: Açılan Anlar/Enes Özel

12 Masumiyetin Yitirilişi: *Beyaz Bant*
Barış Saydam

18 *Kosmos* ya da "Her Şey Yarım"
Mehmet Ali Özkan

24 "Çizgi" sini Zorlayan *Büşra*/Esra Bulut

SÖYLEŞİ

30 SEMİH KAPLANOĞLU: "Sinemayı
Görüntüye Hapsetmemek Gerek"
Tuba Deniz-Ayşe Pay

38 DOSYA

40 Sinema ve Şiddet İlişkisi Üzerine...
İhsan Kabil

46 Ben Sana Mecburum/Hasanali Yıldırım

50 Adaletin Şiddeti/Celil Civan

56 Haneke'nin Ölümcül Oyunları/Fuat Er

62 Gündelik Dilden Sızan Şiddet: *Fil*/Ayşe Pay

68 Şiddetin Sinemadaki Psikolojik
Görünümleri/Şehitnur Zülfikar

74 Ah Min'el Şiddet/Selim Karlıtekin

PERSPEKTİF

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

1 YÖNETMEN 3 FİLM

86 Donuk, Trajik ve Komik: Elia Süleyman'ın
Çağrışım Sineması/Tuba Deniz

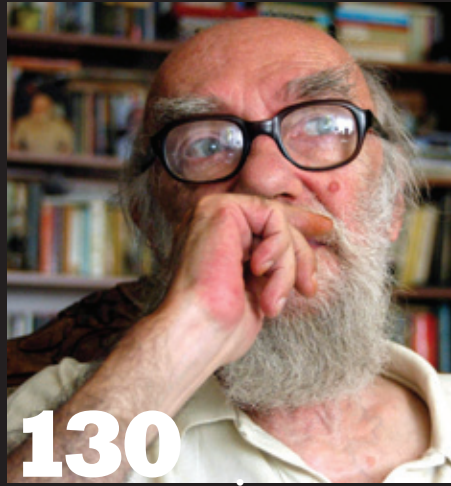


86

1 YÖNETMEN 3 FİLM

Elia Süleyman

1 Yönetmen 3 Film sayfalarımızın konuğu, kendine has üslûbuyla Filistin’de yaşananlara dair bir bellek mücadelesini veren Filistinli yönetmen Elia Süleyman.



130

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Giovanni Scognamillo

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, “Neden Film Seyrediyoruz?” köşemizde sinema serüvenini ve sinemanın kendisi için ne ifade ettiğini anlattı.



118

AÇIK ALAN

Resmi İdeoloji ya da Alt Edemediğimiz Patoloji

Son dönemde beyazperdeye sökün eden Atatürk konulu filmler (*Mustafa*, *Veda* ve *Dersimiz Atatürk*) tarih-gerçek-temsil/kurgu ilişkisi üzerinden bir analizle *Açık Alan*’da.

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

92 29. İstanbul Film Festivali/**Barış Saydam**

KISA-CA

98 *Kars Öyküleri*/**Mustafa Emin Büyükcoşkun**

BELGESEL ODASI

102 83 Dakika Kaç Pound Eder?
Ahmet Terzioğlu

ESKİMEYEN FİMLER

106 Film Kameralı Adam’ın Söyledikleri...
Hilal Turan

112 Ağa Zügürt, Hanım Kiraz/**Ümit Aksoy**

AÇIK ALAN

118 Resmi İdeoloji ya da Alt Edemediğimiz Patoloji/**Mücahid Eker**

BEYAZ AYARI

124 Kalbimizi Kıran Film: *Vesikalı Yarım*
Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

130 Canlı, Devasa Boyutlu İlk Ansiklopedim: Sinema/**Giovanni Scognamillo**

KİTAPLIK

134 Türk Sinemasına Yeniden Bakmak: *Yeşilçam Günlüğü*/**Betül Demirel**

SİNEFİL

138 Özgür İrade-Takdir-i İlâhi Paradoksunda Bir “Yankesici”/**Selma Yardım**

142 Zarafetin Şiddeti: *Dogville*/**Erkam Özkan**

bal:

AÇILAN ANLAR

ENES ÖZEL

**Bal'da an, devasa, sınırı kesti-
rilemez bir su kütlesi gibi çıkar
karşımıza; berrak, akışkan ve ke-
sintisiz. Olabildiğine uzayan plân-
sekanslar, kristalize hâle gelen
sinema dili, plânların birbirine
organik ve bir anlamda da irreel
eklemlenmesi bizi geniş bir anın
içine alır.**

“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında.
Yekpâre, geniş bir ânın,
Parçalanmaz akışında.”¹

Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçle-
mesi *Bal* filmiyle birlikte nihayete
eriyor. *Yumurta* (2007)'da orta
yaşlarına tanık olmaya başladı-
ğımız Yusuf karakteri, *Bal*'la çocukluğuna,
yuvasına, yurduna, evine, başlangıca ve
kökene dönüyor; belki tekrar, belki de ilk
defa. Yusuf'un hayatında tanık olduğu-

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, İstanbul:
Dergâh Yayınları, 1981, s. 17.

muz iki uç noktayı hatırmıza getirirsek bir tür dönüş, tamamlanan bir çember çıkıyor karşımıza. Yusuf'un bir çoban köpeği karşısında sabahladığı o acayip gecenin ardından oturduğu kahvaltı masası, *Bal*'ın ilk sahnelerinde oturduğu baba kucağıyla veya annesi ve babasıyla oturduğu kahvaltı masasıyla üst üste geliyor. Bir dönüş, bir yaşam çizgisinin kıvrılıp tekrar kendine bitmesi, kendi üzerine katlanması... Bu aynı zamanda yeni bir olgunlaşma düşüncesi, tekâmüle dair yeni bir perspektif. Bu açıdan Yusuf üçlemesinin tamamının "ev" ve "yurt" hakkında olduğu söylenebilir. Üçleme boyunca Yusuf karakteri çeşitli yoğunluk eşiklerini aşarak evinden kopuyor ve nihayet tekrar evini buluyor. *Bal* gerçek evi, yurdu gösterirken aynı zamanda da evden kopuşun ilk aşamasına tanıklık ediyor; *Süt* (2008) ise ikinci aşamasına. *Yumurta*, Yusuf'un tekrar eve dönüşüyle ya da evi yeniden buluşuyla noktalanıyor (Elbette bu kadar kesin bir matematikle ilerlemiyor üçleme.). *Yumurta*'nın sonu ile *Bal*'ın başlangıcı (yazının başında da değindiğim gibi) bir çemberi tamamlıyor: Yusuf'un başladığı yere dönüşü, kendini tekrar başladığı yerde buluşu...

Üçlemeyi baştan sona veya sondan başa okumak mümkün. Bu iki anlamda da böyle; hem Yusuf en nihayet evinde tekrar sükûn bulunduğu için hem de eğer *Bal*'ı bir geriye bakış, bir hatırlayış olarak düşünürsek, çocukluğuna orta yaşından bakan Yusuf, çocukluğundaki evine tekrar dokunduğu,



Bal'da her şey şairane bir bakışın enerjisiyle, bu enerjinin doğurduğu hâlden hâle akışla, bu akışın içinde gerçekleştiği kesintisiz anda ve bu an içinde açık hâle gelen ebediliğin sezgisiyle olup bitiyor. Ölüm de, yaşam da, anne de, aşk da, mağdurluk ve güç de bu sezgiyle dönüşüyor.

onu tekrar kavradığı için. İşte bu çember, her çember gibi bize ebediliğin bir imgesini veriyor ve ebediliğe işaret ediyor. Bir baş ve son kurgusundan uzaklığıyla bir ebedilik düşüncesine taşıyor bizi; ebediliğin ta kendisine değil. Bu imge sadece bir düşünce, bir tasarım verdiği için üçlemedeki zamanın önemini anlayabilmemiz için yeterli değildir. Üçlemede karşımıza çıkan zaman kavrayışı bu imgenin sunabileceğinden daha derin, daha ince ve daha yetkindir. Bu dönüş izleği, bir aşkınlık olarak neredeyse kozmolojiktir. Bununla birlikte içkinlik düzleminde ebediliğin ve ebedilik-zaman

Küçük Yusuf şiir yazmıyor, şiir nedir bilmiyor bile, ama dünyada şairane ikamet ediyor. Bir şairin dünyada şairane ikametini, bir insanlık hâli, bir varlık minvali olarak karşımıza çıkarıyor Semih Kaplanoğlu. Bu durumda Hölderlin'in "insan dünyada şairane mukimdir" dizesinin aklımıza düşmemesi mümkün mü?

ilişisinin yetkin bir sunumuyla karşılaşırız. Ama bu, üçleme boyunca bir sunumdan öteye geçer, bütün dokuyu kaplayan bir iskelete dönüşür. Üçleme bize ebedilik ve zaman ilişkisini sunmaz, bizatihi kendisi bu ilişkinin sunumu hâline gelir. Üçlemenin ebediliğe pencereler açan zaman kullanımını anlayabilmek için belki Kierkegaard'ın şu cümlesi yardımcı olabilir: "An, zaman ile ebediliğin temas ettiği noktadaki muğlaklıktır, an kavramı ile zaman ve ebedilik sürekli bir temas noktası bulur."²

Genel olarak üçleme ve özelde *Bal* yekpare bir anın kesintisizliği ve sürekliliği duygusunu yaratır. Olabildiğine uzayan plân-sekanslar, özellikle *Bal*'la birlikte kristalize hâle gelen sinema dili, plânların birbirine organik ve bir anlamda da irreal eklemlenmesi bizi geniş bir anın içine alır. *Bal*'da an, devasa, sınırı kestirilemez bir su kütlesi gibi çıkar karşımıza; berrak, akışkan

² Soren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, Çev: Türker Armaner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006, s.85.



ve kesintisiz. Ölümlü bir varlığın, hele hele bir çocuğun bu an içindeki ve anla birlikte devinimleri zaman ve ebediliğin temas ettiği o muğlak nokta duygusunu filmin her karesinde tekrar tekrar uyandırır. Sonsuzluk ve ölümlülük, ebedilik ve zamansallık kavram çiftleri, film içinde görkemli bir birlikteliğe kavuşur; her biri bir diğerine açılır. Özellikle *Bal*'da bu ebedilik ve zamansallık ikiliği, tabiatın bir dekor, hatta dekordan da öte uzamı ve zamanı tamamen kaplayan bir varlık olarak belirışıyle daha da çarpıcı bir birlikteliğe kavuşur. Tabiatın, insanı acz içinde bırakan görkeminin ve nevi şahsına münhasır ritminin, tabiatın koynuna sığınmaktan başka çareleri olmayan, tabiata ayak uydurmaya çalışan insanların bambaşka ritmiyle çakışması, bize çok çarpıcı başka bir imge sunar. Bu, tabiat içindeki canlıların ve ölümlü insanların birbirinden apayrı olan doğal sürelerinin



karşılaşmasıdır. Şehirde bu kadar keskin bir karşılaşmanın ve bu kadar derin bir farkındalığın yaşanması pek mümkün değildir. Çünkü şehirde insan tek, homojen bir süreyi deneyimler ve onun kendi süresi olduğunu düşünür. Hâlbuki Bergson'un söylediği gibi biz şekerin çayda erimesini beklerken bile şekerin kendi doğal süresine riayet etmek durumunda kalırız. Tabiat içindeki insanın, tabiatın süresiyle eğitilmesi, *Bal*'da çok daha etkileyicidir. Çayın yetişmesini beklemek, arının bal yapmasını beklemek, devasa ağaçların karşısında kendi ölümlülüğünü ve acizliğini bir kez daha tecrübe etmek, kendi süresi içinde serpilmiş milyonlarca varlık içinde kendi ritminin ayrıcalıksız olduğunu fark etmek... Ve bütün bu süreleri en uca taşıdığımızda hepsini içinde barındıran o devasa "an". Bu anlamda *Bal*, sinemada eşine az rastlanır bir duygu yaratmaktadır. Zaman

kullanımı ile insanın ölümlülüğünü sonsuzca büyük bir maharetle açar Semih Kaplanoğlu. Bunu biraz da zamanın doğrusal kavranışının, zamanı birbirini takip eden anların bitişikliği olarak tasarlayan tasavvurun reddi olarak görmek gerekir. Semih Kaplanoğlu'nun "Benim için insanın geçmişi, ayrıca şu anda burada bulunuyor."³ şeklindeki sözleri de ancak bu bağlamda aydınlığa kavuşabilir. Burada "geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi"⁴ diyerek bellek ve süre özdeşliğini vurgulayan Bergson aklı gelir.

Bal ve *Süt*, pek çok kişinin belirttiği gibi bir rüya işlemi olduğu kadar bir geriye dönüş, bir hatırlama sürecidir. "Şimdi içinde biriken ve saklanan geçmiş" fikri, çocukluğunu ve gençliğini hatırlayan orta yaşlı Yusuf'un tecrübelerinin en güzel ifadesi değil midir? "An içine an açmak", tam da böyle bir şey değil midir? Anaakım sinema, anın kesintisizliğini olabildiğine örtterek, onu parçalayıp yekpare bir an duygusunu gizleyerek ve kesitleri art arda getirip bitştirerek homojen ve evrensel bir süre düşüncesine göre işlerken, Semih Kaplanoğlu "an içine an açmak"la meşgul

3 Burçin S. Yalçın, "Film yaparken bir ayağım hep şiirin üzerinde", *Zaman Gazetesi*, 12 Nisan 2010, <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=972013&title=film-yaparken-bir-ayagim-hep-siirin-uzerinde>, (12 Mayıs 2010).

4 Henri Bergson, *L'Energie Spirituelle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959, s. 815'den Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2010, s. 91.



olmaktadır. Yusuf'un belleğinde parlayan çocukluk anları, art arda sıralanmamakta, neredeyse bir arada bulunmaktadır. Hepsi üst üste, iç içedir; birinin içinde diğeri açılmakta ve hepsi de tek bir anın içinde parlamaktadır. Saatler süren bir olayı hatırlamamızın bir an sürdüğünü, bize saatlerce devam etmiş gibi gelen bir rüyanın birkaç saniye içinde görüldüğünü düşünürsek, bu algıya aslında hiç de yabancı değiliz. Film içinde, anlar yan yana dizilmeyip iç içe açıldıkça ve biz, her bir an içinde farklı süreleri tecrübe ettikçe en nihayetinde tek bir anın kesintisizliğinin ve dolayısıyla sonsuzluğun sezgisine ulaşırız yavaş yavaş.

Yazının başından beri kullandığım “kesintisiz an” ifadesi “değişmeden sürüp gitme” gibi yanlış bir şekilde anlaşılmalıdır. Zira *Bal*'da, anın kesintisizliği duygusu içinde Yusuf'un hâlden hâle geçişini temaşa ederiz. Hâlden hâle geçiş ve kesintisizlik, birbirinin üzerini örtmez, aksine birbirlerini belirgin-

leştirerek var olur. Neredeyse biri diğerin varlık koşulu hâline gelir. Yusuf'un başından art arda belli olaylar geçmez ama Yusuf devamlı yoğunluk eşiklerinden atlar, sürekli bir devinim hâlinde yaşar. Yusuf'un süresine dâhil edilerek biz, bu hâlden hâle geçişi izlemekle yetinmeyiz, neredeyse onu tecrübe ederiz. Eğer bu bir tür kesintisizlik içinde gerçekleşmese, hâlden hâle geçişi asla yakalayamazdık. Belli hâller görür ve bu hâller arasında belli bağlantılar kurmak zorunda bırakılırdık. Hâlbuki *Bal* içinde Yusuf, neredeyse hâlden hâle akmaktadır. Bu akış içinde bütün nüanslar, bütün yumuşak geçişler, bütün kırılmalar, bütün titreşimler ve bütün dalgalanmalar yakalanmaktadır böylece.

Yumurta, Yusuf karakterini dışarıdan bir bakışla anlatır: belli bir olay örgüsü, karakterin izlediği yol, kader... Karakterin ruh hâli ancak bu dolayımalarla belirginleşir. *Süt* ve özellikle *Bal*'da ise bu dışarıdan bakış dönüşür ve her şey hâlden hâle akışın merceğinde kırılmaya uğrar. Bu sayede de Yusuf'un şairliğinin kökenlerine vakıf olma imkânı bulunur: okuldaki mağduriyet, kekelemelik ve bunun karşısında çok kuvvetli bir karakter olarak karşımıza çıkan babanın kazandırdığı tabiat bilgisi... Böylece anlıyoruz ki Yusuf'un şairliğinin kökenleri tabiatta gizli; hem dışında, onu içinde barındıran tabiatta hem de Yusuf'un kendi tabiatında. Çok örtük, hiç vurgulanmayan ama içten içe bir trafo gibi üçlemeye enerjisini sağlayan şey bu şairane tabiat, şairane bakış. Bu

bakışın en sarıh ve en berrak ifadesi ise henüz şiirle bile tanışmamış, fakat neredeyse şiiri yaşayan Yusuf'u izlediğimiz *Bal*'da karşımıza çıkıyor. "Şiirle buluşmamız neredeyse dünyaya yeniden gelmektir. Bu da her şeyi yeni görüyor, dokunuyor, öğreniyoruz demektir."⁵ diyor İlhan Berk. Bu tam da çocuğun hayretlerle tutuşan yumuşak ve esnek teması değil midir? Yani küçük Yusuf şiir yazmıyor, şiir nedir bilmiyor bile, ama dünyada şairane ikamet ediyor. Bir şairin dünyada şairane ikametini bir insanlık hâli, bir varlık minvali olarak karşımıza çıkarıyor Semih Kaplanoğlu. Bu durumda Hölderlin'in "insan dünyada şairane mukimdir" dizesinin aklımıza düşmemesi mümkün mü? Kaplanoğlu "insanlığın çocukluğu" dediğinde sadece alet edevat kullanımını düşünüp de bundan pek de bağımsız olmayan "dünyada şairane ikamet"i düşünmemek olur mu? *Bal*'da her şey bu yeni bakışın enerjisiyle, bu enerjinin doğurduğu hâlden hâle akışla, bu akışın içinde gerçekleştiği kesintisiz anda ve bu an içinde açık hâle gelen ebediliğin sezgisiyle olup bitiyor. Ölüm de, yaşam da, anne de, aşk da, mağdurluk ve güç de bu sezgiyle dönüşüyor. *Bal*'ın sonunda artık ölümlü olan Yusuf, insanın ölümlülüğü karşısında kaçıp ormana sığınıyor; kim bilir, belki de orada akan başka bir süre ona sonsuzluğu sezdirdiği için.

5 İlhan Berk, *Logos*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 14.



BAL

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Oyuncular: Bora Atlas, Erdal Beşikçioğlu, Tülin Özen

Türkiye, Almanya, 2010, 103 dk.

www.kaplanfilm.com/tr/bal.asp

Vizyon Tarihi: 9 Nisan 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





MASUMİYETİN YİTİRİLİŞİ: BEYAZ BANT

BARIŞ SAYDAM

Haneke, *Beyaz Bant* ile Avrupa tarihinin karanlık dönemlerine giderek Avrupa kültüründeki önemli bir kırılma anını irdeleme fırsatı yakalar. *Saklı* da “bastırılan” yaşanmış tarihi ortaya çıkarma çabası, *Beyaz Bant*’ta doğrudan büyük bir kırılma anının yeniden canlandırılmasıyla daha da görünür kılır.

Yedinci Kıta (*Der Siebente Kontinent*, 1989)’da bir slogana dönüşürecek kadar net bir şekilde özetlediği “Kapitalizm öldürür!” ifadesi üzerinden 20. ve 21. yüzyılın hem kendisine hem de yaşadığı çevreye yabancılaşan kayıtsız bireylerini içinde yaşadığımız çağın dinamikleriyle anlatan Michael Haneke, son filmi *Beyaz Bant* (*Das Weisse Band*, 2009) ile Avrupa tarihinin karanlık dönemlerine giderek Avrupa kültüründeki önemli bir kırılma anını irdeleme fırsatı yakalar. Yönetmenin *Saklı* (*Caché*, 2005)’da

“bastırılan” yaşanmış tarihi ortaya çıkar-maya yönelik çabası, *Beyaz Bant*’ta doğrudan büyük bir kırılma anının yeniden canlandırılmasıyla daha da görünür kılınır.

I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde küçük bir Alman köyünde geçen hikâye, bizleri toprak sahibinin toprağıyla birlikte çalışanlarının da hayatlarında söz sahibi olduğu feodal döneme götürür. Kiliseyi temsil eden rahip ile toprak sahibi Baron, cemiyet ilişkilerinin güçlü olduğu, tarımsal üretimle geçinen bu küçük köyde en büyük iki otoritedir. İkisinin otoritesi de sorgulanamayacak kadar mutlaktır. Rahip, Protestan ahlâkını köydeki diğer çocuklara da öğretir. İleride III. Reich döneminin yetişkinleri olacak çocuklar böylece otorite tarafından belli bir ideolojiyi benimsemeye zorlanır. Baron ise görüntüsüyle filmde fazlaca yer almasa da sırf konumu itibarıyla köydeki herkese hükmetmektedir.

Protestan Ahlâk Anlayışı

I. Dünya Savaşı’yla birlikte yıkılan feodal yapının yansımasını bizlere sunan küçük bir köyde geçen olaylar, ileride gerçekleşecek tarihi gelişmelerin habercisi olması dışında, Max Weber’in “kapitalizmin ruhu” dediği Protestan ahlâk anlayışına vurgu yapması bakımından da önemlidir. Yozlaşan kiliseye karşı savaş açan ve Katolik kilisesinin hiyerarşik yapısını eleştirerek kiliseyi devlete bağlayan Martin Luther, öte yandan burjuvazinin dinsel aristokrasiyi saf dışı ederek ulusal monarşiyi



kurmasına da yardımcı olur. Luther’e göre “Tanrı tarafından belirlenen bu düzende din adamları da dahil olmak üzere tüm sınıflar ve vatandaşlar itiraz etmeden yöneticilere boyun eğmelidirler; hatta yöneticiler dinsiz ya da adaletsiz olsalar bile başkaldırmamalıdır.”¹ Leo Huberman da Protestan öğretiyi ilgili şöyle der: “(...) Protestan öğretisi, aslında kapitalist girişim ruhunun bir aynasıdır. Çalışkanlığın ve tutumluluğun savunulduğu, lüksün, israfın ve tembelliğin yerildiği bu öğretisi, servet birikimini ve çalışkanlığı gerektiren kapitalist sistem ile koşutluklar taşımaktadır.”²

Filmlerindeki kapitalizm ve burjuva sınıfı

1. Alaaddin Şenel, *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat Yayınları, 1995, s. 295.

2. Leo Huberman, *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, Çev: Murat Belge, İletişim Yayınları, 1991, s.191.



Haneke şiddetin bir iletişim aracına dönüşmesinin nedenlerini sorgularken öte yandan Saklı'da olduğu gibi şiddetin aslında bir yanıyla da iktidarın gücünü somutlaştırma girişimine dönüştüğünü gözler önüne serer.

eleştirisini Protestan ahlâkıyla temellendiren Michael Haneke, ayrıca Nasyonal Sosyalistlerin “mutlak inanç”, “disiplin” ve “verimlilik” temelinde yükselen ideolojileriyle de koşutluk kurar. Otoriteyi kayıtsız şartsız kabul eden Lutherci Protestanlıkla yetiştirilen çocuklar otoriteyle sorun yaşarlar. Kendilerine söylenen öğretileri aslında yerine getiremediklerini fark ettiklerindeyse yaşadıkları içsel çatışmadan, vicdan azabından ve sürekli aşağılanıp ceza çekmekten dolayı

içlerinde biriktirdikleri öfkeyi ailelerine yönlendirirler. Bastırılan duygular ve içeride kalan öfke, bir yolunu bularak dışarıya sızar. Haneke bu noktada, tıpkı yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin getirdiği kayıtsızlık hâli ile şiddet arasındaki birbirini besleyen ve yeniden üreten ilişki gibi paradoksal bir ilişkiyi açığa çıkarır. Şiddet, iletişimsizliğin bir sonucuyken bir süre sonra bireyin duygularını aktarmada bir işlev kazanır. Kendilerine hiçbir şekilde söz hakkı verilmeyen edilgen bireylerin “var” olduklarını ispat eden ve düzene uyum sağlayamadıklarını gösteren bir ifade aracına dönüşür.

Haneke şiddetin bir iletişim aracına dönüşmesinin nedenlerini sorgularken öte yandan *Saklı*'da olduğu gibi şiddetin aslında bir yanıyla da iktidarın gücünü

somutlaştırma girişimine dönüştüğünü gözler önüne serer. İktidarla şiddet arasındaki ilişkiyle ilgili Mark Hobart'ın yorumu bu açıdan dikkate değerdir: "Şiddet, aslında şiddeti uygulayan ama şiddeti denetleyemeyeceğine inanılan köylüler kitlesinden uzaklaştırılmıştır. Bu nedenle şiddet, seçkinlerin iktidarının bir dışavurumu olur; çünkü iktidar soyut olduğundan, girdiği biçimlerin yorumlanması gerekir."³ *Saklı*'da Mecid'in kendi boğazını keserek intihar etmesini sağlayan gizli güç, *Beyaz Bant*'ta da köylülerin intihar etmesine ve kendi çocuklarına şiddet uygulamasına neden olur. Mutlaklığı tartışılmayan bir gücün etkisi altındaki köylüler, böylece "seçkinler iktidarının" gücünü bizlere kanıtlar. Bu "gizli güç", iktidarını görünür kılmak için örtük şiddete başvurur. *Saklı*'daki George'un ya da *Beyaz Bant*'taki Baron'un doğrudan bir şiddet eylemi gerçekleştirmesine gerek yoktur. Çünkü karşılarındaki kişi ya da kişilere olan üstünlüklerini onlara yasaklamalar getirme ve onları dışlama şeklinde kullanırlar. Böylece iktidarlarını somutlaştırmış olurlar.

Brechtlyen cılaştırma

Estetiğin, aşırılıkları bile birer tüketim ürününe dönüştürdüğüne inanan Michael Haneke,

Yaban-

bu yüzden filmlerinde şiddet eylemlerinin sunum şeklinde farklı bir yol izlerken seyirciyle karakterleri arasında doğabilecek olası özdeşleşmeleri de engellemeye gayret eder. *Ölümcül Oyunlar (Funny Games, 1997)*'da seyirciye göz kırpan katil ve *Bilinmeyen Kod (Code Inconnu, 2000)*'da sahne aralarında kullanılan karartmalar yönetmenin Brechtlyen yabancılaştırma efektlerine örnek gösterilebilir. *Beyaz Bant*'ta ise yönetmen, bizzat filmin siyah-beyaz renkleriyle ve filmdeki hikâyeyi bize anlatan öğretmenin dış sesiyle bu etkiyi yaratır. Siyah-beyazla filmin geçtiği dönemi betimleyen ve insan



3. Mark Hobart, *Şiddet ve Susku: Bir Eylemin Siyasasına Doğru*, Cogito, S. 6-7, Kış-Bahar 1996, s. 52.



doğasına göndermede bulunan yönetmen, ayrıca hikâye geçmişte yaşanmasına rağmen günümüzde kullanılmayan bir renk paletiyle hikâyeyi nakleder. Bu tercih, seyirciye yaratılan metanın aslında sentetik olduğuna dair bir mesaj verir. Bizzat film, biçemiyle seyircide yabancılaştırıcı bir etki bırakmayı amaçlar. Bununla birlikte, bir dış sesin hikâyeyi anlatması ve anlattığı hikâyenin bazı bölümlerinin “kulaktan dolma” bilgilerle şekillendiğini bizlere bildirmesi de Haneke’nin hikâyesinin her şeyden önce bir “kurmaca” olduğunun altını çizmesinden kaynaklanır.

Z. Tül Akbal Süalp Avrupa tarihi için şöyle der: “Evet iktidar ve bilgi bu tarihi yazar, hegemonya işler; öyküsü kesilen ve başkalaştırılarak anlatılan, sonunda öyküyü anlatana benzer.”⁴ Haneke *Beyaz Bant*’ta Avrupa tarihinden önemli bir kesiti aktarıırken, üslubu sayesinde öyküyü anlatana benzemekten kurtulur. Göstermekten ve söylemekten çok izleyenin kafasında “görüntüler kurmayı” amaçlayan yönetmen, bu sayede “anlatıcı” olma tehlikesinden de kendisini uzak tutmayı başarır. Önemli ta-

4. Z. Tül Akbal Süalp, *Yedinci Kıta, Toplum ve Bilim Dergisi*, S. 18, Ocak 2005, s. 50.

rihsel gelişmelerin hemen öncesindeki bir dönemi ve bu dönemdeki toplumsal yaşamı aktarırken “başkalaştırma”ların olacağını filmin girişindeki anlatıcıyla birlikte ifade eder. Hegemonyanın işlediği bir tarihte “bastırılan”ın üzerine giderek, kendi temalarının merkezine doğru bir yolculuğa çıkar. Tipik bir Avrupalı burjuva aileyi temsil eden Anne ve George’un tarihsel gelişimiyle ilgili önemli ipuçları verir. Şiddeti bir iletişim aracı hâline dönüştüren bireylerin şiddeti önce ailelerine sonra da savaşın başlamasıyla “düşman” a yönlendirmesini soğukkanlılıkla gösterir. Finalde, I. Dünya Savaşı’na gönüllü olarak gitmek için sıraya giren gençlerin görüntüsü ve arka plânda çalan Protestan ilâhisinin vurguladığı üzere kötülük artık “ulusun düşmanı”dır. Bu sayede çocukların kollarına masumiyetlerini hatırlatmak için takılan beyaz bantların benzerlerinin bu sefer “ötekileştirmek” adına II. Dünya Savaşı’nda Yahudilerin kollarına takılmasının altında yatan ironiye de açıklık getirir. Masumiyetin ve saflığın sembolü olan beyaz bant siyaha dönüşürken insanlık tarihinin de önemli kırılma anlarından birine karşılık gelir.



BEYAZ BANT

Filmin Orijinal Adı: Das Weisse Band

Yönetmen: Michael Haneke

Senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Ulrich Tukur, Susanne Lothar, Burghart Klaußner, Josef Bierbichler, Mercedes Jadea Diaz

Avustralya, Almanya, Fransa, İtalya, 2009, 144 dk.

<http://dasweisseband.x-verleih.de>

Vizyon Tarihi: 30 Nisan 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



KOSMOS ya da “HER ŞEY YARIM”

MEHMET ALİ ÖZKAN

Soyut dili, şiirsel akışı, kendine has bir anlam dünyası kurma çabası, sinematografik yetkinliği, politik olanı politik olmayan bir dille anlatmaya yarayan buluşları ile Reha Erdem sineması Türk “yönetmen sineması” alanında özel bir yere sahip. Filmlerinin sunduğu hayat görüşüne ve mesajlarına katılmasanız, dilini ve üslûbunu benimsemesiniz de -olumlu ya da olumsuz- derin etkiler bırakır sizde. Söyleşilerinde kendisinin de belirttiği gibi aslında Reha Erdem’in tüm filmleri benzer temalar etrafında kuruludur: aşksızlığın hayatı nasıl kurduğu, babaya/ataya (ataerkine) duyulan derin öfke, bu öfke sonucu isyan edebilmenin ya da edememenin sonuçları... Bu temel temalar dolayımında Reha Erdem “gerçeği, ahlâkı, insanı, erkek ve kadınlığı; bunların ontolojik, bireysel, sosyal, politik düzlemlerdeki anlamlarını, aşkı, cinselliği...” sorgular durur.

Erdem’in son filmi *Kosmos* (2009), gerek aldığı ödülle gerekse hakkında yazılanlarla epey gündemde kaldı ve uzunca bir



aradan sonra gösterime girdi. “Kozmos” son derece iddialı ve duyulduğu anda pek çok şey vaat eden bir kelime. Bütün kavramsal derinliği ve potansiyel açılımlarıyla bir Türk filmine ad olması ise aslında heyecan verici.

Film hayli ilginç; çok karmaşık ama son tahlilde Reha Erdem sinemasının tipik bir örneği. Yönetmenin sineması açısından bakıldığında “her şey yerli yerinde”: Yine bir öksüren ebeveynimiz var. Hayvanlar, hem de bu kez mezbahanedeki uzun makro plânlarla ya da kuşlar, köpekler ve kuş sesleri şeklinde filme mebzul miktarda dâhil edilmiş. Her filmde otoritenin, babanın/atanın temsilcisi olarak kullanılan bir fallik öge, bu kez meydanın ortasındaki heykelde sürekli arz-ı endam ediyor. Bu arada (nihayet) öldürülmüş bir *babanın cenazesi* de bir arabanın üzerinde oradan oraya gezdirilip duruyor ve öldürenin kim olduğu tartışması dönüyor sürekli. Arka plânda müthiş bir gürültü var ve bunlar çoğunlukla uzaktan gelen bomba sesleri, bazen de radyo parazitleri yahut çeşitli efektler... Özetle hem film içi hem de filmler arası ilmekler son derece güçlü bir şekilde atılmış durumda yönetmenin bu çalışmasında da. Filmdeki ana figür, yani asıl adı Battal olan Kosmos, kendini kültürel, töresel, gündelik, ortalama yaşantıya ait tüm görüntü ve alışkanlıklardan azat eylemiş, yarı meczup, hayvanların dilinden anlayan, kendisini hayvani boyuta indirgemek yoluyla hayatın sırrına ermiş şamanik/dervişimsi biri. Kendisi tabiatla “cem” olduğu için sağalmakla kalmamış, sağaltma gücü de kazanmış.

Reha Erdem, *Kozmos*'la politik olanı cesurca masaya yatırıp alabilene müthiş sosyolojik çözümler sunmayı başarabilirken, politik ve sosyal olanla ilgili daha varoluşsal nedenlendirmelere ve oradan da reçetelere sıçramaya kalkıştığında, kendi benzetmesiyle söylersek “yere çakılıyor”, “göge” ulaşamıyor.

Film, bilinmezler yurdundan ağlayarak gelen Battal'ın görüntüsüyle açılır. Battal “hikmetli, Allah kapısı olan, kötülük çıksa da kök salmadan bozulan” bir sınır şehrine girerken, deredeki sulara kapılan bir çocuğu kurtarır ve ablasına teslim eder. Battal'a yatacak bir yer ayarlanır, iş verilir. Ancak Battal “yüreği, verdiği emeğin karşılığında bir şey ummasın diye çalışmaktan yüz çevirmiş”tir. “İnsan için yemeden ve içmeden ve emeğiyle canını sevindirmeden başka bir şey yok. Bunu yapan da Allah.”tır. Çay ikram ederler ama o istemez. Çünkü “aşk istiyor”dur, “aşk hastası”dır Battal (Battal'ın kısık sesle yaptığı konuşmalar, aslında büyük oranda yönetmenin kendi sesidir. Bu, pek çok söyleşisinde filmlerinin ana derdi olarak belirttiği “aşksızlık”ın Kosmos dilinden ifadesidir. Bir başka deyişle yönetmen “ete kemiğe bürünmüş, Kosmos diye görünmüş” gibidir.). Battal yabancıdır. Ancak çocuğu kurtarması, kimseyle konuşmayan huysuz bir çocuğu iyileştirmesi, sürekli öksüren yaşlıca terziye sarılıp öksürüğünü dindirmesi gibi olaylar,

Reha Erdem sinemasının tipik bir örneği olarak *Kosmos*'ta Battal (*Kosmos*)'ın kısık sesle söyledikleri, şamanvari ya da hikemi bir özentî taşısa da ciddi bir "mizan" sorunuyla malûl bütün o kelâm, filmin metafizik/mistik olanla bağlarını kurmayı başaramıyor. Bütün çabalara rağmen film mistik bir mecraa akmıyor.

onun şifacı olarak görülmesini sağlar. İnsanlar onun kaldığı yerin önünde kuyruğa girer, ama o herkese şifa sunmaz/sunamaz. Allah rızası için oğluna bakmasını isteyen bir ihtiyara "Bedenimin bildiğini ben bilmem, benim bildiğimi de bedenim bilmez. Bedenim ve ben Allah'tan korkarız." der ve adama bir tomar para uzatır (Bu para "çalınmıştır". Kosmos, başkalarına yardım etmek ya da tek gıdası olan çay/su ve şekerle para yetiştirebilmek için sık sık dükkân camlarını kırıp kasaları boşaltır.). Bir ara da oraya sürgüne gönderilmiş bir kadın öğretmeni köpeklerden kurtarır ve onunla cinsel beraberlik yaşar.

Kurtardığı çocuğun ablasıyla tekrar karşılaştığında müthiş heyecanlanır. Kız "Neptün" olur, Battal da "Kosmos"; birlikte kuşlar gibi çılgınlık atarlar. Daha sonraki bir sahnede Neptün'le Kosmos kendisinin ve kızın ayakbalarını çıkaracak, bulduğu bir oje şişesini el ve ayaklarındaki kemiklerin üzerini boyamakta kullanacaktır. Bütün bunlar vahşice kuş çılgınlıkları eşliğinde bir tür şamanik ritüel atmosferinde, manik bir sevinç fırtınası içinde gerçekleşir. Boya-



ma işi bittiğinde ayakları ve elleri kuşların pençelerini andırmaktadır. Bu hâllerıyla son derece tuhaf bir dans yaparlar; cinsel anlamda bir beraberlik olmadan tıslayarak, uçup kaçarak, etraftaki bütün kâğıtları da havalandırarak "vahşi" bir kur gerçekleştirirler. Ancak, bütün "hayvansı yanıyla" Neptün'ü sevmesine rağmen, Kosmos öğretmenin evine yeniden gider. Baştan çıkarıldığını düşünerek derin bir üzüntüye kapılan kadını yatıştırmaya çalışır:

-Vücudumuzun isteği ruhumuzun da isteği değil mi?

-Değil! Senin dediğini hayvanlar yapıyor. Nerde kaldı insanın farkı?

-Bir fark yok ki!

-Sus ahlâksız yabani!

Bu kadın yüksekçe bir balkondan kendini atar. Böylece yaşanan bir cinselliğin, taraflardan birine kötülük ve zarar getirmesi motifi bir kez daha karşımıza çıkar yönetmenin sinemasında.



Komutan ve onun topallayan baldızı da otoritenin etrafındakileri sakatlamasının temsilcisi olarak dolanır durur etrafta. Eczaneden onun için ilaç çalan Kosmos, acı içinde inleyen kadına şöyle sorar: “İnsan ne ki temiz olsun? Ve sen Allah (...) benim derdimi bilmez diyorsun. (...) Yüzünü Allah’a kaldır.” Kosmos onun hastalığını çıplak sırtından soğururken komutan yetişir ve bir kovalamacı başlar. Neptün ve babasının yardımıyla kurtulur Kosmos. Ancak giderken şifa verdiği çocuğun ölmüş olduğunu görür. Yapmaya çalıştıkça yıkmakta, bir yandan şifa verirken bir yandan da ölümlere ve zararlara sebep olmaktadır. Bu kötülüklerin sebebi bir ara düşen uydu mudur, o da anlaşılmaz yeterince. Ve Kosmos şehri terk eder.

Kosmos, elbette bu filmdeki en önemli figür; evrenin bozulmamış hâlini, insanın teknoloji-den, kültürel ve sosyal hayattan, hâsılı modern hayatın getirdiği her şeyden uzak, saf durumunu temsil etme iddiasında. Bunun, dini terminolojiyle söyleyecek olursak, aşağı

yukarı “fıtrat” kavramına denk düştüğü ya da en azından böyle bir arayışı dile getirdiği söylenebilir. Gelgelelim Reha Erdem’in idealize ettiği bu ilk(s)el, vahşi, hayvani (dolayısıyla Erdem’e göre en masum, saf ve temiz) durum, hakikatle hiç de örtüşmüyor. Yani *fıtrat bundan ibaret değil*. Kosmos figürü çok eksik, çok indirgenmiş bir “evren/insan” tanımına, anlayışına dayandırılmış. Oysa kozmos, yani âlem, yaşadığımız coğrafyaya da egemen olan Nebevi anlam dünyasından hareketle söylersek, nizama tâbi kevn/kâinat demektir; kaosun zıddı oluşuyla da bir “nizam koyucu kudret”e işaret etmektedir. Âlem tecelligâh ve hayretgâhtır, ilâhi isimlere parlak bir ayinedir; holistik yapısıyla zerresinde bütünü gösterirken bütünde zerreye göz kırpanıdır. Yani makro hâliyle hayret, heybet, görkem uyandıran, mikro hâliyle de bir insanın akıl ve kalp ayinelerine sığıp aşk çirasını yandırandır. Ve hakiki “kozmos” en nihayetinde *Rabbinin otoritesine* mutlak itaat ve secde hâlinindedir. Böylesi fıtrî bir kozmosla uyum hâlindeki mikrokozmos olan “kul” insan da tüm bu ilâhi yansımalarından payını alacak, kâinatın diğer unsurlarının bilinçsizce yaptığı secdeyi, bilinçli bir şekilde yaparak evrenle bir uyum sergileyecektir. Önce tüm seküler, nefساني vb. otoriteleri ret ve onlara isyan makamında “La ilâhe” derken, hemen ardından gerçek ve tek mutlak otoriteye “teslim” olup “illâllah” diyecek, bütün kalbiyle ona bağlanacaktır. Filmde Kosmos’un “Bedenim ve ben Allah’tan korkarız.” sözünü bu bağlamda düşünürsek bu neye işaret eder? “Beden”



tamam diyelim, ama “ben”i ne yapacağız? Köpeğin, kedinin, taşın, toprağın “bedenin” Allah’tan korktuğuna, onun emrine “mutlak” itaatte bulunduğuna şüphe yok ama bu beden, kendisine *şuur emanet edilmiş* “insan”ın bedeni olunca, “ben”in bilinçli bir tercihi olmadan, “ben” ilâhi ve mutlak otoriteyle irtibata geçip onun “şeriatı”na itaat sözü vermeden (yani ilâhi otoritenin “ahlâkıyla ahlâklanmadan”), gerek bedenin gerekse “ben”in Allah’tan korktuğundan nasıl söz edebiliriz? Böylesi kutsal bir korkuyla donanmış bir beden ve ruh filmdeki Kosmos karakterinin eylemlerini sergileyebilir mi? Dolayısıyla lâfzi düzlemdeki bu “Bedenim ve ben Allah’tan korkarız.” ifadesi, karakterin bize sunulan hayat seyri ve davranış biçimiyle uyum sağlamaz.

Kosmos olmak, Kosmos’a benzemek için, *ahlakî* kuralların tamamından “hayvani yanımıza ulaşana dek” soyunmak gerekir yönetmene göre. Oysa “ahlâk” kelimesi de

“hulk”tan, dolayısıyla “aslî yaratılışımızdan, yani fitratımızdan” haber vermez mi? Hem sahi Allah’tan nasıl korkacağız? Bunun yolu yordamı nedir? Bedeni ve kendisi Allah’tan korkan biri nasıl bir hayata talip olur? Pratiğinden yoksun bir din, din midir?

Reha Erdem’in isyan ettiği şey iktidar, atar-erki toplum yapısı ve tüm o yapıyı meşru kılan töresel, geleneksel, kültürel araçlar ve görünümüdür. Bu, gayet yerinde ve ihtiyacımız olan bir şeydir. Ancak yönetmen dilini daha özenli ve daha incelikli kurup toptancılık tuzağına düşmekten kurtulabilirdi. Diğer taraftan yönetmenin tamamen Kosmos’tan yana bir tavır koymayıp filmdeki anlamıyla Kosmos’luğun çelişkilerine de odaklanmaya çalışmış olması önemli. Çünkü filmde şöyle bir mesaj da çıkmıyor değil: “Bütün kültürel, töresel görüntülerden sıyrılırsanız ve toplumda o şekilde yaşarsanız da varlığınız insanlara bir şekilde zarar vermeye devam edecektir. Kaş yapayım derken göz çıkartacaksınız.”

Niyetinden şüphe etmek bize düşmez ve umulur ki Reha Erdem henüz arayış demlerindedir; dolayısıyla bulabildiği cevap ancak bu filmi yapmasına yetmiştir. Oysa biraz daha beklense, şaman kültürüne dair beslenmelerle yetinmek yerine hikmet-i âleme dair kitaplar etüd edilseydi, “beden”e garip ve orantısız bir yücelik atfeden, dolayısıyla fitrata dönüşü “hayvani yanımıza dönüş” olarak sunan, onu fetişleştiren bir “Kosmos” yerine gerçek anlamda metafizik olandan/tasavvuftan beslenen, ehli hikmet bir derviş “Kosmos” tipi ortaya konabilirdi.

Reha Erdem “bedeni ve kendisi Allah’tan korkan birisi” olarak Kosmos’u hayvani iç-güdülerine (yahut ilhamlarına) rücu etmiş, indirgenmiş biri şeklinde çizdiğinden, ele aldığı meseleyi derinleştiremiyor.

Battal’ın kısık sesle söyledikleri, şamanvari ya da hikemi bir özenti taşısa da ciddi bir “mizan” sorunuyla malûl bütün o kelâm, filmi metafizik/mistik olanla bağlarını kurmayı başaramıyor. Bütün çabalara rağmen film mistik bir mecraa akıyor. Daha en başta yönetmenin bu filmde dayandığı epistemolojik temeller metafizik bir yönelimin önünü kapatıyor. Derin sanatçı sezgisiyle yönetmen, “fıtrat” arayışında olduğu hissini uyandırıyor ancak çizilen karakter ne yazık ki fıtrati bedene hapsediyor. A Ay (1988)’daki Yekta’nın sözleriyle söylersek “her şey yarım.” Bu filmdeki “kozmos” da yarım. Reha Erdem sineması bu görünümüyle sosyal, toplumsal, kültürel olanla -ve elbette ergenlik sorunuyla- hesaplaşmasını tam olarak bitirebilmiş değil. *Kosmos*, ontolojik göndermelerle dolu bir film olarak çok erken çıkmış, iyi pisirilememiş yazık ki. Reha Erdem sineması “aşkın” bir mecraa uzanabilecekken teşhislerde isabetli, ama hâl çaresinde bir türlü öze yanaşamayan “şaşkın” bir sinema olarak kalıyor. Politik olanı cesurca masaya yatırıp alabilene müthiş sosyolojik çözümler sunmayı başarabilirken, politik ve sosyal olanla ilgili daha varoluşsal nedenlendirmelere ve oradan da reçetelere sıçramaya kalkıştığında, kendi benzetmesiyle söylersek “yere çakılıyor”, “göge” ulaşamıyor.



KOSMOS

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Oyuncular: Sermet Yeşil, Türkü Turan, Hakan Altuntaş, Murat Deniz, Asil Büyükoğuz, Sencar Sağdıç

Türkiye, 2009, 122 dk.

<http://www.kosmos.com.tr>

Vizyon Tarihi: 16 Nisan 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Büşra Türk sinemasının vazgeçilmez klişelerinden birinin tekrarı şeklinde okunabilir: Dindar karaktere yahut tiplere yakıştırılan yahut yapıştırılan ideolojik yük, insani doğanın önüne geçer ve herhangi bir insanda normalleştirilen hâller ondaki (aslında ideolojisindeki) çelimsizliğe, zayıflığa ve tutarsızlığa atıfla açıklanır.

“ÇİZGİ”SİNİ ZORLAYAN BÜŞRA

ESRA BULUT

Karikatürist Bahadır Boysal'ın yaklaşık üç sene önce *Leman*'da çizmeye başladığı “Büşra”, 2010'da beyazperdeye taşındı. “Büşra”nın çizgideki serüveni başörtüsünün kamusal alanda yasaklanması ile başlarken film, kamusal alandan tecrit edilmek istenen başörtülüler ile kamusal hayatın engellerine takılmamış olanlar arasında irtibatı sağlamak adına denenen yollardan biri olur. Ele alınan konunun sadece bir “sorun” şeklinde görülmesiyle başlayan serüven, çizerin, yönetmenin, oyuncunun elindeki malzemeye şekil vermekte zorlanmasına rağmen ortaya başörtülü bir kahraman çıkarır.



Büşra'nın "başındaki örtü", ülke olarak sınırdan kurtulamadığımız konulardan biri. Kamusal, sosyal ve İslâmi pratikleri anlamında tartışılmalı meselesi, mahrem bir alana işaret ederken bireysel bir tercih olmanın ötesinde üzerine yapıştırılan ideolojik göndermeler yahut yüklerle değerinden yoksunlaştırılarak merkezini yitiriyor. Yanlış bir zeminde işlenen ve pek çok sorunsal peşinde sürükleyen bir meselenin tarifi, sinema konusunda rüştünü henüz yeni yeni ispatlamaya çalışan bir ülke olarak elbette bizi zorluyor. Meselenin toplumsal yönden handikaplar barındırması, ekstra sorunların ortaya çıkmasına sebebiyet veriyor.

Muhafazakâr aile yapısına sahip Büşra, okulunun bitmesiyle iş dünyasının kapısını aralar. Alis'in "Harikalar Diyarı"na girişi kadar fantastik sayılabilecek bu aralanış, seyirci üzerinde

Büşra'nın dış dünyaya fırlatıldığı hissiyatını yaratacak kadar da güçlüdür. Büşra, olumsuz bir cevapla hayal kırıklığı yaşadığı iş yerinde "nihilist yazar" Yaman ile tanışır. Filmde nihilist/progresif olarak tanımlanan yazar, bohem bir kimliğin temsilidir. Yaman, Doğu'nun spiritüel öğretileriyle hayatına yön vermeye çalışan kız arkadaşı Alara ile ayrılmak üzere. Yakın bir zamanda aile dostlarının oğlu "efendi-imanlı damat adayı" Ferit ile evlenecek olan Büşra ise tesettürlü bir genç kızdır. Dindar kız ile nihilist adam arasında imkânsız bir aşk doğar. İmkânsızlıklarla örtüşen hayat pratikleri her iki cephede tavizlere kapı aralar. Nihilist adam sınırlarını zorlayarak tesettürlü bir kıza âşık olduğunu çevresine yüksek sesle söylemeye başlar, hatta aşkı için kavgalar eder. Tesettürlü kız ise içinde konumlandığı "mahremiyet alanı"nın sınırlarında gidip gelir.



“Öteki”ni kabullenerek ya da reddederek varolmak

Modernizmin getirisi olan bireysellik, filmin söyleminde içkinleşmemiş bir gönderme olarak kalır. Bu yüzden önyargıların bir yana bırakılıp “benzemeye ya da benzememeye çalışmak” şeklinde açıklanabilecek filmin ana teması her ne kadar altı çizilmek istense de yalnızlık değildir. Yönetmen sürekli dış ses kullanımıyla yalnızlık vurgusunu çoğaltsa da filmin asıl derdinin, kendini var ederken “öteki”ni kabullenmeye ya da reddetmeye zorlanma hâli etrafında geliştiği görülür.

Yönetmen Alper Çağlar’ın da vurguladığı üzere filmde tesettürlü bir insanın yaşam pratiklerini anlamak adına ciddi bir çaba söz konusu. İşin problemleri tarafı ise

“öteki”leştirilen bir kahramanı anlamaya çalışırken tamamen anladığını varsayarak anlatma çabasına girişmekten kaynaklanır. Öteki, daha baştan tanımlandığından anlamak için önce tanımlamalardan kurtulmak ve yepyeni bir sayfa açmak gerekir. Oysa Çağlar’ın anlatmaya çalıştığı “öteki”, kendi dünyasında hiçbir sahici göndermesi bulunmayan tesettürlü bir bireyin temsilidir. Yönetmenin yine bir röportajında tesettürlü bir insana duyduğu önyargının filmde sonra da yerini koruduğunu vurgulaması, Büşra ile tanımladığı “öteki”nin ötekiliğinin altını bir kez daha çizer. Tesettürlü bir kızın ev hâli, dışarıdaki giyim tarzı, bilgisayarda kamera açmak istediğinde hâlâ başörtüsü takıp takmaması gibi detaylar, vâkıf olunamayan ötekini anlama/ anlatma çabasından öteye geçmez.

İç dünyasına girilemeden sadece dış gözlemlerden yola çıkılarak tarif edilen Büşra, dindarlığı ve zaafı arasında gidip gelirken ayakta durmakta zorlanır. Büşra'ya ilişkin en çarpıcı şey ise ne kadar yanlış yaparsa yaparsın aslında özünde iyi birisi olmasıdır. Her muhabbetin geyik unsuru hâline gelen, ağırlığı hafifleten, zaafı silikleştiren “özünde iyi” olma hâli onca yanlışla rağmen vurgulandığı için işe yaramaz. Büşra'nın zaman zaman saflıkla karıştırdığı iyiliği, çevresindeki hiçbir tehdit unsurunun farkında olamama sınırına kadar varır. İyilikle örtülmeye çalışılan zaafı, filmin diğer karakteri Yaman üzerinde meşrulaştırılır. Karakterlerin ideolojik düzlemdeki farklılıkları, birini doğru diğerini yanlış kılar; Yaman'da normalleştirilen hâller, diğerinin zaafı olduğu için Büşra'yı iyileştirmek adına masum, “özünde iyi” olma mecburiyetini beraberinde getirir. Tesettürlü bir bireyin, “öteki”nin yaşam pratiklerini anlamak adına yapılan onca antreman tutarsızlıklarla dolu bir filmi doğurur.

Aşk rüzgârıyla savrulan Büşra, insani zaafı ve dindar kimliği arasında kalarak filmin en çelimsiz karakteri hâline gelir. Başına taktığı örtü, maddeden ayrı tanımıyla etrafına mahrem bir alan çizip gözetilmesi gereken bir mesafeyi anlatırken o, beşeriyetle yoğrulmayı seçerek bu mahremiyeti ihlâl eder. Henüz başörtüsünü çıkarttığı sahneye gelmeden bu sınır zaten çoktan aşılmıştır. Mahremiyeti zedeleyen tavizler, biçim ve muhteva arasındaki tezat, seyirci üzerinde bir meşrulaştırma vesilesidir. Bu durum yö-

netmen kadar “öteki”leştirilene içkinleştiremeyen seyirci kitlesi için de “dindar insanların mahremiyet alanı” ile alâkalı sıkıntılı soruları beraberinde getirmeye açıktır. Dindar kimliğinin çok uzağında bir tavırla âşık olduğu adamı öpen, bir barda düzenlenen davete katılan, en nihayetinde sevdiği ada-

Yönetmen sürekli dış ses kullanımıyla yalnızlık vurgusunu çoğaltsa da filmin asıl derdinin, kendini var ederken “öteki”ni kabullenmeye ya da reddetmeye zorlanma hâli etrafında geliştiği görülür. Ne Yaman entelektüelliğinin ve nihilistliğinin hakkını verir ne de Büşra başındaki örtünün; karakterler de film gibi kafası karışık ve sallantıda kalır.





Şüphesiz film üzerine en çelişkili yorumlar başörtüsü konusundaki önyargıları kırıp kıramayacağı noktasında gelişti. En hüzünlü tarafı ise Müslüman bir ülkede yaşayan başörtüsü takan bireylerin “öteki”likten kurtularak hoşgörü kazanmaları için bir filme muhtaç olmaları sonucuna varılmasıydı.

mın yarasına merhem olmak için dans ettiği meydana başörtüsünü çıkartan Büşra, bu feda ediş ile film içerisindeki başörtüsü vurgusunu zedelemeyebilir. Çünkü Büşra iyidir ve başörtüsünü sevdiğinin yarasına sarmak için, yani insani bir durum adına “feda” (!) eder. Büşra’nın masum kimliği dindar kimliğini film boyunca bastırır ve başörtüsünü bir aksesuar gibi taşımasına neden olur. Nihayetinde başörtüsü masumiyete feda

edilse de feda edilen aslında masumiyetin ve mahremiyetin ta kendisidir.

Atatürk heykelinin önünde dans ettikten sonra aynı heykelin önünde başörtüsünü çıkartan Büşra, yönetmenin ve çizerin kendisine yük ettiği ideolojik örtüden kurtulur ve artık resmi ideoloji ile aynı safta yer alır. Büşra’nın başörtüsü, resmi ideoloji ile barışırken dağınık saçlarını koklayan Yaman sayesinde başörtüsünü araçsallaştıran bir tanımlamanın da imajına dönüşür. Aslında *Büşra*, Türk sinemasının vazgeçilmez klişelerinden birinin tekrarı şeklinde okunabilir: Dindar bir karaktere yahut tiplere yakıştırılan yahut yapılandırılan ideolojik yük, insani doğanın önüne geçer ve herhangi bir insanda normalleştirilen hâller ondaki (aslında ideolojisindeki) çelimsizliğe, zayıflığa ve tutarsızlığa atıfla açıklanır. Filmde dindar

bireyin (Büşra'nın) zaafı, insani doğasına bitişik algılanması gerekirken her nasılsa yaslandığı değerler sisteminin çürüklüğünü, dünyaya uymazlığını, uyumsuzluğunu anlatır.

Büşra, prototiplerinin zenginliği, eski Türk filmlerine göndermeleri ve replikleri ile son derece eklektik bir yapıda ilerler. Yalnızlık çatısı üzerine kurulmaya çalışılan film, nihilist yazar Yaman ile dindar kız Büşra'nın imkânsız aşkıdan yönetmenin kendi değişimi ile bir Romeo-Juliet hikâyesi doğurtmaya çalışır. Oysa film, bu çıkarımın çok uzağında kavga sahnelerindeki gibi karikatür kıvamında bir seyirle izlenebilir. Ne Yaman entelektüelliğinin ve nihilistliğinin hakkını verir ne de Büşra başındaki örtünün; karakterler de film gibi kafası karışık ve sallantıda kalır.

Şüphesiz film üzerine en çelişkili yorumlar başörtüsü konusundaki önyargıları kırıp kıramayacağı noktasında gelişti. En hüzünlü tarafı ise Müslüman bir ülkede yaşayan başörtüsü takan bireylerin "öteki"likten kurtularak hoşgörü kazanmaları için bir filme muhtaç olmaları sonucuna varılmasıydı. İslâmi pratiklerden yoksunluğu ve tüm eksiklerine rağmen tesettür meselesinin ülkede nasıl algılandığının bir çeşidi olarak izlenebilir *Büşra*. Kendi toplumsal sorunlarımızı ithal edemeyeceğimizi ve kendi değer yargılarımızla imtihana sokabileceğimizi hatırlayarak bu meseleyi klişelerden uzak daha sahici yorumlarla işleyebiliriz. Aksi takdirde çizgi karakter olarak başlayan Büşra'nın serüvenini sinemada da çizgiden öte izleyemeyeceğiz.



BÜŞRA

Yönetmen: Alper Çağlar

Senaryo: Bahadır Boysal, Alper Çağlar

Oyuncular: Mine Kılıç, Tayanç Ayaydın, Coşku Cem Akkaya, Ayşe Çiğdem Batur.

Müzik: Ufuk Evcimen, Yağmur Sarıgül, Aziz Berk Erten

Türkiye, 2010, 105 dk.

<http://www.busrafilmi.com>

Vizyon Tarihi: 19 Mart 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



SEMİH KAPLANOĞLU



FOTOĞRAF: TUBA DENİZ

“

**Film izleyiciye bir
güzellik duygusu
versin ve bu da
kâinatın yaratıcısına
karşı bir derinlik
ve şükran duygusu
yaratsın istedim.
Film yapmak benim
için bu duyguyu
ortaya çıkarmakla
eş bir şey.**

”

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ - AYŞE PAY

“İnsan bu dünyada bir rüyadadır. Bu yüzden tabir etmesi emredilmiştir.” der İbn Arabi. Tabir etmek, yani karşıdan karşıya, öte tarafa geçmek, nehri geçmek... Zira rüya tabircisi görülen suretlerin ötesine gider, onların manalarına ulaşır.

Semih Kaplanoğlu'nun Altın Ayı ödüllü filmi *Bal* (2010) da tabir edilmeyi bekleyen bir rüya gibi; her izleyeni bir yakadan öte yakaya geçirmeyi vadediyor. Filmdeki görüntüler anlaşılmayı bekleyen bir şiirdeki sözcükleri hatırlatıyor; okundukça açılıyor, anlaşıldıkça çoğalıyor... Kaplanoğlu ile yaptığımız röportajda *Bal*'da gördüklerimizin üzerindeki sırları aralamaya, onların ötesine geçmeye, özetle bir taraftan diğer tarafa geçmeye çalıştık.

***Bal*, karanlığın içinden yükselen “Oku!” emriyle başlıyor ve neredeyse bir ibadet ritmiyle devam ediyor. Siz filmi çekerken yahut montaj sırasında genel olarak ibadet ritmini yakalamak gibi bir kaygı gözettiniz mi?**

Tam anlamıyla öyle bir düşünce değildi, ama film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu da kâinatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu yaratsın istedim. Film yapmak benim için bu duyguyu ortaya çıkarmakla eş bir şey. Bu şekilde yola çıkıp bunu yapabilmeniz çok kolay olmayabilir; o dili kurmak, hissettirmek... Bunun için belli referanslara ihtiyaç var;

Yusuf kıssası, filmin başındaki karanlıktan gelen “Oku!” emri gibi. Bunlar derinleşmeyi, dikeyleşmeyi ve belli hisleri ortaya çıkarmayı sağladı.

Burada asıl önemli olan niyet tabii. O niyetle mizansenleri oluşturmaya başladığınızda, oyuncu yönetimi gibi birtakım başka şeyler de ister istemez yerine oturuyor.

Filmlerinize hâkim bu ritim aslında televizyon ve anaakım sinema aracılığıyla alıştırıldığımızın çok dışında.

Holivud ya da televizyon estetiğiyle ben hiçbir şeye nüfuz edemeyeceğimizi düşünüyorum. Onların hepsi uçar gider, hakikati kucaklamaz. Aynı duyguları veren farklı, hızlı yöntemler de geliştirilebilir tabi. Fakat ben yapmaya çalıştığım şeyin böyle olması gerektiğini derinden hissediyorum.

Tevhidi bir iş yapacaksak parçalamaktan kaçınmamız gerekiyor; benim bulduğum yegâne yöntem bu. Zaman ve mekân duygusu çok önemli; parçalanmaması elzem. Çektığımız her bir plânın sorumluluğunu, idrakini taşımamız önemli. Tabii ben de bir yandan her filmde bu dili biraz daha öğreniyorum: Ahenk, ses, yavaşlık, hızlilik... Doğanın, kozmik olanın ritmiyle bunun yapılabileceğini düşünüyorum. Semayı ele alalım meselâ, otuz saniyede hızla yapılsın. Böyle bir şey olabilir mi? Burada bir gelenek var. Siz o gelenekten kopup, modern zamanın icadı sinema hızlıdır dersiniz bu sanat mühendisliği olur ve buradan bir şey çıkmaz. Bu konuda benim kafam çok net.



Bal, Semih Kaplanoğlu, 2010

Modern dönemde tabiat, zaman, mekân hep bir rekabet unsuru; bedeninizle bile yarışıyorsunuz. Hâlbuki filminiz zaman ve mekân ile yarış hâlinde değil, hayatın içinden bir soluk gibi geçip gidiyor.

Bizim en büyük sorunumuz günlük hayatta idrak edememek, fark edememek, algılamamak ve görememek. Hâlbuki Kur'an-ı Kerim'de görmek üzerine o kadar çok şey söylenmiş ki. Kalplerin, gözlerin görememesi ya da hissetmek üzerine; "şah damarından yakın olmak" gibi.

Tabii biz her şeyi göremiyoruz, idrak edemiyoruz. Biz şu an buradayız ve sadece burayla mı sınırlıyız? O zaman daha geniş, daha derin bir algı yaratmamız gerekiyor. Dedğim gibi sinemanın temel meseleleri zaman, mekân diye düşünüyorsanız o derinliği yansıtmamız ve

parçalamamız önemli. Kameranın kesmeleri, kısaltmaları bizim görebileceğimiz, sezebileceğimiz ve kalbimizle algılayacaklarımıza engel olabilir.

Akıldan çok kalp sanki sizin öncelediğiniz...

Ama akıl da aynı zamanda. O akleden "kalp". Ben çok akli bir yapı da kurduğumu düşünüyorum.

Yusuf kıssası *Bal*'da daha belirginleşiyor; baba Yakup, rüyalar, ceylan... Bu özel bir tercih miydi?

Tercih ettim. Nehrin öbür tarafını görmek, suyu görmek... Çocuğun bir tür suya yaklaşması, babasının yaşadığı kriz sırasında korkmaması, karşıda ceylanı görmesi... Orada cennet duygusunu bir şekilde hissettirmek istedim; kadınların Miraçname okuduğu sahnede arkadaki halının üzerinde de aynı ceylanı görmemiz... Onların

hepsi oluşturulmuş şeyler. O sahenin uzamaması da önemli; aksi takdirde gerçeklik algısındaki dozu kaybedebiliriz. Aslında her sıkılmışlık, kötülükle birlikte bir ferahlık da vardır; bunu hatırlatacak bir sahne o. Küçük bir çocuğun nehirden su alıp babasına vermesi ve hep umut taşıması... O sahenin bize sadece bu dünya ile sınırlı olmadığımızı hissettirmesiydi amacım. Mekânı da, nesnelere de her şeyi öyle kullandım.

Bu manada Miraç gecesi çocuğun kova-daki suda ay suretini görmesi ve o imajın bozulup tekrar ortaya çıktığı sahne de etkileyiciydi.

Ayın sudaki yansımalarının bozulup yeniden oluşması, dünyanın görüntüsü, algımız hakkında. Aynı zamanda ayın yarılması ve tekrar birleşmesi de anlaşılabilir buradaki imajdan.

Yusuf kıssası, rüyalar ve rüya tabirleri üzerinden ilerliyor. Sizin filminizde de rüyalar, tabirleri ve hayat iç içe. Rüyaya nasıl bir anlam yüklüyorsunuz?

Rahmani rüyalar ve şeytani rüyalar var. Ben rüya yorumları okuyorum, belli kaynaklara bakıyorum. İslâm toplumlarında rüyalar hep yorumlanmış ve bunlar çağdan çağa değişmiş; insanların rüyaları değişmeye başlamış. Rüya aslında temas kurduğumuz bir yer.

Burada olmak ile olmamak arasındaki ilişkiyi temsil ediyor sanki. Tıpkı üçlemenin her filminde karşımıza çıkan epilepsi krizi gibi.

Rüyaya benim atfettiğim şey o. Filmlerin de

Tevhidi bir iş yapacaksak parçalamaktan kaçınmamız gerekiyor; benim bulduğum yegâne yöntem bu. Zaman ve mekân duygusu çok önemli; parçalanmaması elzem. Çektiğimiz her bir plânın sorumluluğunu, idrakini taşımamız önemli.

rüya olduğunu ve yorumlanmaya ihtiyaç duyduğunu düşünüyorum. Diğer türlü rüya değil kâbus oluyorlar. Rüya olmalı ki yorumlanabilmeli. Krizi de öyle düşündüm. Baba ile oğul arasında bir iz lâzımdı. Her sara krizinde cenneti hatırlatan bir alan açmaya çalıştım. *Süt* (2008)'te motosikletten düştükten sonra su, doğa sesiyle bunu denedim. *Bal*'da yine ormandaydı kriz sahnesinde; su kenarındaydı. *Yumurta* (2007)'da da çıkırık dönüyor. Bütün epilepsi sahnelerini üst üste koyduğunuzda üç boyutlu bir şey çıkar diye düşünüyorum.

***Bal*'da Yusuf küçük bir kızın şiir okuyuşuna şahit oluyor. Arthur Rimbaud'un "Ne bir söz, ne düşünce, yalnız bitmeyen bir düş" dizesinin bulunduğu *Duyum* şiiri. Yusuf kıssası gibi üçlemeye bu şiir de şekil vermiş gibi.**

Rimbaud'un ilk şiiri o. Bu şiir bana modern zamanın, günümüz sanatının başnoktası gibi geliyor. Modern şiirin, şairlerin babası diyebileceğimiz bir adam Rimbaud; onun elinden tutmaktı niyetim. Bizim şairlerimizin şiirleri de kullanılabilirdi ama ben onun bütün şiirleri, eserinin de çağımız şiirini temsil ettiğini düşünüyorum. Filme de çok uygun.



Süt, Semih Kaplanoğlu, 2008

Tarkovski sinemanın şiirselliğinin simgeselliğe aykırı olduğunu vurgular. Film analitik bir yapıya sahipse bir formül çözer gibi okuyabilirsiniz onu. Hâlbuki şiirsel anlatım çok daha katmanlı bir yapı kurar ve herkes kendine göre bir yorum getirebilir.

Tarkovski'nin *Kurban* (1986)'ında meselâ Hz. İbrahim ile Hz. İsmail'in kıssası tam olarak oturuyor. Onların hizmetçisi olan kızda Hacer'i bile görüyorum. Kızın bir ileri bir geri koşuşu vardır. Bunların hiç rastgele olduğunu zannetmiyorum. Film başladığında çocuk boynundan ameliyat

olmuştur; bir kurban denemesi yapılmıştır ve çocuk da bunu kabul etmiştir. Çocuk babası yokken de ağacı sulamaya devam eder; en kaotik dönemde bile.

“Sadeleşme, benim sinemayla ilişkimde şiirden edindiğim yegâne disiplindir.” diyorsunuz bir röportajınızda...

Şiir, bu ülkede yaşadığımız için genlerimizde olan bir şey. Benim ilk sanatla karşılaşmam da şiirle olmuştur. Hâlâ ilgiliyim şiirle ve onun öğretmiş olduğu bir disiplin var. Az kelime kullanmak, az şeyle çok şey an-

latmak. Bu şiirsel anlatımı sinemaya uygulamaya çalışıyorum, eksilterek anlatmaya.

Şiir, gündelik dilin yetersiz kaldığı yerde ortaya çıkan bir şey aynı zamanda.

Şiir dili kıran, bizi dilin mahkûmiyetinden kurtaran bir şey.

Sizinki de görüntüyü biraz görüntüden kurtaran bir şey diyebilir miyiz?

Bizim geleneksel sanatlarımızda da soyutlama, tekrar eden ritim duyguları vardır. Bu soyutlama meselesini çok önemli buluyorum. Batı geleneğinde daha figüratif bir anlatım sözkonusu; son yüzyılda soyuta döner. Fakat bu da bizim anladığımız şekilde soyutlama değil. Bizim için kelimeler kutsal. Hat sanatını düşünün, hem görsellik hem de onların işaret ettiği manalar ve o manaların güzelliğini ve hareketini hissettirmek vardır. Her bir görüntü de bir soyutlamaya sebep olabilir. Görüntü ile ilişkimizin bize ait kısmından bahsediyorum. Sadece fotoğraf, suret, görüntü ile sınırlı değil bu; idrak, algı meselesi. Bizim üzerine ekleyebileceğimiz farklılıklar var. Bir *Amentü Gemisi* (1969)'ni düşünün meselâ. Ne kadar farklı bir okumadır. Hem içerideki manayı veriyor hem onu estetize ediyor hem de yeni bir şey olarak karşımıza çıkarıyor. Sinema yaparken aslında bütün bunlardan öğreneceğimiz çok şey var. Sinemayı sadece görüntüye hapsetmemek gerekiyor, kuru görüntüye.

***Bal*'da çocuğun yeryüzündeki dile uyumsuzluğu ile bir başka dile yol alması var.**

Üçlemeyi sondan başa çekmiş olmanın en önemli kısmı bu: Bizi en acıtan ve en çok umut veren böyle bir şeye, çocukluğa sahip olduğumuzu bilmemiz; onu tekrar keşfedebileceğimizin habercisi. Ne kadar kötü olsak da, kötü yaşasak da aslında bizde mevcut olan bir kaynak bu. Biz bu dünyadaki varlığımızın nereye bağlı olduğunu biliyoruz.

Bir eksiklik imkâna dönüşüyor. Bu filmin bütününe yayılmış. *Bal*'dan sonra *Yumurta*'yı çekseniz nasıl olurdu diye düşünmeden edemiyor insan. Buradaki çocukluk, o bakir alan, berraklık insana daha çok dokunuyor. *Yumurta*'da ise araya o kadar çok perde girmiş ki...

Çok acı değil mi? Bir çocuk var: *Bal*'daki Yusuf. Biz seyrederken onun ne olacağını biliyoruz. O sonra o çocuk oluyor, sonra o adam. Hayatta bir cevheri var. Aslında hepimizde yok mu? Üçlemeyi sondan başa çekmiş olmanın en önemli kısmının bu olduğunu düşünüyorum: Bizi en acıtan ve en çok umut veren böyle bir şeye, çocukluğa sahip olduğumuzu bilmemiz; onu tekrar keşfedebileceğimizin habercisi. Ne kadar kötü olsak da, kötü yaşasak da aslında bizde mevcut olan bir kaynak bu. Biz bu dünyadaki varlığımızın nereye bağlı olduğunu biliyoruz. Üçlemeye baştan başlasak belki bu kadar etkili olmazdı.



Yumurta, Semih Kaplanoğlu, 2007

***Yumurta*'da Yusuf karşısına çıkan köpeğin bir nevi onu durdurmasıyla şehre dönmekten vazgeçiyordu; *Süt*'te balık onu annesinin evlenmek istediği adama taş atmaktan alıkoyuyordu; *Ba1* da bir arı defterine konarak adeta onu babasının ölümünden haberdar ediyor. Filmde tabiat daima konuşuyor. Hâlbuki günümüzde tabiatın sesini duymadığımız ölçüde maneviyattan da uzaklaştık.**

Her birinin ayet olduğunu düşünürseniz başka türlü ele alamazsınız. Ben de öyle bakmaya çalışıyorum. İnsan yüzüne, doğaya, her şeye o gözle bakma insiyakı oluşuyor. O zaman da öncelikler drammatizasyon, karakter vs. kendi içinde başka bir süreçten geçmeye başlıyor. Batı algısı tabiatı ehlileştirilmesi, ele geçirilmesi gereken bir

sey gibi görür. Bizde böyle değildir. Bizi kendimizden uzaklaştıran, aynı zamanda doğayla irtibatımızı bozan şeylerdir.

Üç filmin de şimdiki zamanda, bir anda geçmesi, rüyalar, hatıralar ile yaşanan anın birbirine karışması, bize dayatılan zaman algısına karşı bir duruş diyebilir miyiz?

Üçlemenin üzerine düşünmeye başladığım andan itibaren her hikâyenin şimdiki zamanda geçmesini istedim. Bu da demek ki üç tane Yusuf var, o zaman üçünün de soyadı birbirinden farklıdır. Çünkü karakterler ne kadar ayrı da olsa özleri itibarıyla çok da farklılık taşımadıklarını düşünüyorum. O yüzden de kendimce böyle bir mantık çerçevesine alarak, üç ismi değiştirerek bunun olabileceğini düşündüm. Birbir kronolojik yapı kurmak istemedim.

Tarihsellik bizi “insan icadı” bir çerçeveye yerleştiriyor; bu belâlı bir şey. Sonuçta bir insan hep şimdiki zamanda değil midir zaten? Çocukluğumuz da gençliğimiz de yazılmış kaderimize, geleceğimize, rüyalar, hatıralar da bizim içimizde. Bunun şimdiki zamanda geçmesinin sakıncası olmadığını düşündüm.

Hep şu perspektifi oturtmaya çalıştım: Bizim kırk yaşındaki şair Yusuf aslında bütün bunları hatırlatıyor. Her filmde karakterlerin belirsiz bir noktaya bakışları vardır. Aslında o nokta, onların diğer filmlerdeki belirsiz bakışlarıyla birleşir. Kız orada kazak örüyor, adam çerçevenin dışına doğru bakar, düşünür, aklından bir şey geçer. Aklından geçen şey, *Bal*'daki annenin örgü örmesi ve “Yusuf, acıktın mı oğlum?” diye sorduğu sahneye göndermedir aslında. Filmin içinde bileşkeler var. O yüzden ben hepsinin şimdiki zamanda geçmesini istedim. *Bal*'daki çocuğun takvimden tarihi okuduğu an dışında keskin bir tarihselliğe de hapsetmedim.

***Bal* filmi, bütün bu konuştuklarımız çerçevesinde kendi kaynaklarımızdan beslenerek, kaba bir anlatıma düşmeden ne kadar güçlü eserler ortaya çıkarılabileceğinin de bir örneği oldu. Pek çok yönetmen adayı için de cesaret vericiydi gerçekten.**

Benim için film çekerken ikinci, üçüncü niyetlerden biri de o cesareti genç arkadaşlara verebilmek. Girdiğimiz alan çok mümbit fakat pek örnek yok. Uluslararası alanda sadece birkaç yönetmen var. İbni

Anlatımı çok boyutlu imgeler yoluyla ve “ben idrakini oluşturan” geleneği, birikimlerimizi sinematografik alana “ruhunu”, “özünü” bozmadan nasıl dönüştürebiliriz? Çabamıza nasıl katkı sağlar? Sürekli bunlara kafa yoruyorum.

Arabi gibi kaynakları okudukça, derinleştikçe görüyorum; o kadar çok dile getirebileceğimiz, faydaya vesile olabilecek eserler üretilebilir ki...

Anlatımı çok boyutlu imgeler yoluyla ve “ben idrakini oluşturan” geleneği, birikimlerimizi sinematografik alana “ruhunu”, “özünü” bozmadan nasıl dönüştürebiliriz? Çabamıza nasıl katkı sağlar? Sürekli bunlara kafa yoruyorum. Niyetim hep şu: Yaptığımız filmler hayırlara vesile olsun. Bu çok basit bir şey gibi algılanabilir ama öyle. Mümkün olduğunca bunun için çaba sarf ediyorum. Nihayetinde bütün amaç kendi tanıklığımızı, şahitliğimizi aktarabilmek.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



KAMERA, MOTOR! ŞİDDET!

İnsan doğasında varolan şiddet, insana ve yaşama dair gerçekliği yansıtmaya çabalarından biri olan sinemada da kendine sıklıkla yer bulur. Şiddetin melodramdan korkuya, komediden maceraya, polisiyeden gerilime ve tarihi filmlere kadar sinemada farklı türlerde tezahürlerini görmek mümkün. Sinemanın kaba bir gerçekliğe hapsedilmesi, şiddetin ifşası problemini de yanında taşır. Bununla birlikte şiddetin içselleştirilmesine ve meşrulaştırılmasına yol açar. Dosyada, fiziksel, psikolojik, ideolojik biçimleriyle sinemada doğrudan ya da dolaylı görünümünde sergilenen şiddet konusunu masaya yatırıyoruz.

SİNEMA VE ŞİDDET İLİŞKİSİ ÜZERİNE... **40**
İHSAN KABİL

BEN SANA MECBURUM **46**
HASANALİ YILDIRIM

ADALETİN ŞİDDETİ **50**
CELİL CİVAN

HANEKE'NİN ÖLÜMCÜL OYUNLARI **56**
FUAT ER

GÜNDELİK DİLDEN SIZAN ŞİDDET: *FİL* **62**
AYŞE PAY

**ŞİDDETİN SİNEMADAKİ PSİKOLOJİK
GÖRÜNÜMLERİ** **68**
ŞEHİTNUR ZÜLFİKAR

AH MİN'EL ŞİDDET **74**
SELİM KARLITEKİN

DOSYA

SİNEMA VE ŞİDDET İLİŐKİŐİ ÜZERİNE...

İHSAN KABİL

KENDİŐİ BİR DİŐAVURUM DİZGESİ OLAN SİNEMA, İRADİ OLMASA DA UMUMA ARZ ETTİŐİ İMGELERLE BİR YANIYLA NESNEL BİR TAVİR İÇİNDE GÖRÜNÜYORKEN DİŐER YANIYLA TAHAKKÜM EDİCİ BİR POZİSYONA BÜRÜNEBİLİR. SİNEMANIN HEM MEZİYETİ HEM DE EN BÜYÜK ZAAFI OLAN GÖSTERME YETİŐİNİN, ŞİDDET KONUSUNDA BELLİ ÖLÇÜLER İÇİNDE HAREKET EDİLMEDİŐİ TAKDİRDE NELERE YOL AÇABİLECEŐİ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK GEREKİR.



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Fritz Lang, 1920

Konum itibarıyla kendisi bir dışavurum dizgesi olan sinema, iradi olmasa da umuma arz ettiği imgelerle bir yanıla nesnel bir tavır içinde görünüyorken diğer yanıla tahakküm edici bir pozisyona bürünebilir. Yönetmenin senaryo oluşturmaya dair tasavvuru ve zihni kurgusu devreye girdiğinden beri, yani sinemanın ilk günlerinde kurmaca filmin tarihe sökün etmesiyle beraber, bu nesnel dediğimiz durumdan ziyade iradi bir yaklaşımla hikâye etme yöntemi benimsenmiştir. Sinemanın değişik türleri sessiz sinema çağından itibaren bu sanat dalında belirleyici olmuş, bu türler, mahiyetine bakılmaksızın belli

dozlarda şiddeti gündeme getirmişlerdir. Şiddetin değişik biçimlerde zuhur ettiği türler dram, melodram, bilimkurgu, komedi, polisiye, korku, gerilim, macera, savaş, fütüristik, tarihi veya western olabilir. Değişik tayflarda ortaya konan bu şiddet gösterisi, seyircinin ilgisini daha fazla çekmekten yüksek gişe yapmaya kadar değişik saiklerle ortaya konmuş, pek insani olmayan bir şuurla aslında sinema duygusunu zedeleyen bir imgeleştirme olarak kendini göstermiştir.

Şiddetin değişik türlerde sergilenmesi dediğimizde çelişik bir ifade ortaya çıkıyor gibi algılanabilir. Ancak insan edimlerinin vasat veya normal dediğimiz parametreler



Akbaba'nın Üç Günü, Sydney Pollack, 1975

Sinemada değişik tayflarda ortaya konan şiddet gösterisi, seyircinin ilgisini daha fazla çekmekten yüksek gişe yapmaya kadar değişik saiklerle ortaya konmuş, pek insani olmayan bir şuurla aslında sinema duygusunu zedeleyen bir imgeleştirme olarak kendini göstermiştir.

üstündeki (pasif anlamdaysa altındaki) tezahürleri, şiddetin değişik uygulamaları şeklinde belirebilir. Örneğin komedi ve melodram gibi şiddete çok daha uzak duran türler öyle dramatisasyonlarla beslenebilir ki, birden komedinin sulandırılmış, şirazesini bozulmuş hâliyle veya melodramın iç bir gerilimle psikolojik şiddete maruz kaldığını kaydedebiliriz. Öte yandan, toplumsal algılamalar anlamında, her toplumun veya inanç sisteminin kendine has prensipleri, tutamakları, değerleri çerçevesinde sokağı görüntüleyen -aslında nesnel

gibi görünen- bir kamera çalışmasında dahi kültürel şiddetin farklı kullanımına tanık olabiliriz. Değerler sisteminin hallaç pamuğu gibi atılmaya başladığı, pozitivizmin, aydınlanmacılığın, dünyevileşmenin başat hâle gelmeye giriştiği, sinemanın zuhurunun tam da o tarihi dönemlere rastladığı on dokuzuncu yüzyıl sonları yirminci yüzyıl başları, göstermeciyi yanı sıra ağır basan, bütün sanatların kendinde mündemiç olduğu bu sanat dalında şiddet, iki yumuşak karından birini teşkil etmiştir.

Şiddetin tezahürlerinin dolaylı veya doğrudan olma temelinde farklı dozlarda sergilendiğini düşünürsek, basit veya masum gibi görünen bir imgenin dahi göndermelerini, çağrışımlarını, işaretlerini, alt okumalarını hesaba kattığımızda oldukça sorgulanabilir bir sanat edimiyle karşı karşıyayız demektir. Bu bağlamda her şeyden önce yönetmenin duruşunun, sorumluluk duygusunun, varlık şuurunun çok önemli olduğu görülecektir. Bir şiddet eyleminin bire bir kendisini vermekle -genel kabul gördüğü anlamıyla herhangi insani bir edimin ya da sıradan gibi görünen cinsi bir imgenin, bu duygulanımı harekete geçirecek bir "gösteren" in diyelim- fikri olarak insanı aşağılayacak ideolojik veya felsefi bir göstergenin sergilenişi birbirinden ayrı gözüküyor gibi olsa da varacakları nokta veya iki ucun birleşimi psikolojik şiddetin bir uygulaması olabilir. Şiddeti, insanın antagonisti olarak ele alabiliriz. Çok değişik formlarda karşımıza çıkan bu olgu, hayatta olduğu



Kıyamet, Francis F. Coppola, 1979

gibi sinemada da, ne yazık ki, insanın fitratına dair hassasiyetler gözetilmeden, ruhu ne kadar kırabileceği düşünülmeden kimi menfaatler veya ideolojik yönsemeler uğruna varlığını devam ettiregelmiştir.

Farkında olarak veya olmayarak ortaya konan bu şiddet gösterileri, seyircinin sinemaya yaklaşımını, bakışını da yakından etkilemiştir. Belli insani değerlere sahip bir seyirci profili, sinemanın ilk günlerinde gösterilen plâj görüntülerinden, iki karşı cinsin samimi hâllerinden rencide olmuş, dolayısıyla belli bir şiddete maruz kalmıştır. Bunun yanında yine kara film havasındaki filmlerde ve gayrimesru yolları gösteren, bazı kumpasları perdeye getiren filmlerde, eğer bu olaylar olduğu gibi pe-



Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi,
F. W. Murnau, 1922

liküle aktarılıyorsa, seyirci yine sinemanın bu göstermecî tavrı yüzünden belli bir şiddete uğruyor demektir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan derin bir hayal kırıklığıyla çıkan sanat camiası, insan tekindeki ve toplumdaki şiddetin kökenlerini değişik vesilelerle sinemada aramıştır. *Dr.*



Zindan, Ingmar Bergman, 1949

Caligari'nin Muayenehanesi (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) ya da *Nosferatu*, *Bir Dehşet Senfonisi* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921) gibi filmlerde belirgin olarak ortaya çıkmayan şiddet, yine de şiddetin toplumsallaşması anlamında zihinlerde bir yer edebilir. Amerikan sessiz filmlerinde, yine türlerde ortaya çıkan şiddet görüntülerine tanık olabiliyoruz. Sovyet montaj sinemasında ise hem zihni hem de ideolojik olarak sınıf çatışmasının ve felsefi çelişkinin perdeye yansıdığı bir şiddeti görebiliriz. Western'lerin yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber ya da macera türünün değişik versiyonlarında yine bu duygunun öne çıkarıldığını görebiliyoruz. Öte yandan Japon ve Hint sinemasındaki epik türde, yani tarihi kor-

delalarda, şiddetin rahatlıkla sergilendiği filmlere rastlayabiliyoruz. Bir Bergman'ın bütün filmografisini düşündüğümüzde, psikanalitik açıklamaya muhtaç şiddet sahnelerinin nasıl hükümferma olduğunu görebiliriz. Korumacı yaklaşımlar içinde olan sosyalist Sovyet ve Çin sinemaları ise olumlu bir tavırla iradi şiddete yer vermemişler, ancak savaşı konu alan yapımlarda gereği kadar tatbikatı resmetme yoluna gitmişlerdir.

Peckinpah'ın *Şeref Madalyası* (*Cross of Iron*, 1977), Coppola'nın *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979), Cimino'nun *Avcı* (*Dear Hunter*, 1978) filmlerini hatırladığımızda savaş ve şiddetin nasıl acımasızca yan yana getirildiğini görebiliriz. *Texas Testere Katliamı* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) gibi kana

ve mantık dışılığa bulanmış bir şiddet uygulaması hangi kaba sığacaktır? 1970'lerde öne çıkan Amerikan filmlerinde, *Vahşi Koşu* (*Marathon Man*, 1976)'dan *Atları da Vururlar* (*They Shoot Horses, Don' They?*, 1979)'a, *Akbabanın Üç Günü* (*Three Days of the Condor*, 1975)'nden *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973)'a, öncesinde Larry Peerce'in hisleri alabora eden *Olay* (*Incident*, 1967)'ından *Rosemary'nin Bebeği* (*Rosemary's Baby*, 1968)'ne, sonraki on yılda *Brubaker* (1980)'a kadar birçok yapımda şiddetin maalesef neredeyse vazgeçilmez, olmazsa olmaz bir olgusalıkta temsil bulduğunu müşahede etmekteyiz. 1980'lerin ortasından itibaren *Terminator*'la bugünlere dek sürecek bilgisayar ortamı animasyonların desteğindeki şiddet görselleştirmeleri ise, şiddet olgusunu cilalayan ve teknik anlamda adeta mükemmelleştirerek estetize eden bir mahiyet sergilemektedirler.

Türk, Mısır ve devrim öncesi İran sinemasında daha çok avantürlerde duyguların manasız tüketimine dönük bir şiddet görselleştirmesine gidildiği söylenebilir. 1970'lerde Türkiye'de, 60'lardan itibaren dünya sinemasında, Japon Yeni Dalgası'nda cinsi sömürü filmlerinin, gariptir ki, bir açıdan bizdeki veya Mısır sinemasındaki "hazret"li filmlerdeki ruhları dumura uğratan değişik formlarda şiddet uygulamasından söz edilemez mi? Devrimden sonra İran sinemasında şiddet olgusu, fitrata uygun film yapım yönelimiyle dönüştürülmüş, insanın diğerinin yakasına



Olay, Larry Peerce, 1967

yapışması, köseli anlatımın giderilmesi, çelişkilerin törpülenmesiyle varoluşu yapıcı ve yapılandırıcı bir temele oturtulmuştur.

Sinemanın hem meziyeti hem de en büyük zaafı olan gösterme yetisinin, şiddet konusunda da belli ölçüler içinde hareket edilmediği takdirde nelere yol açabileceği üzerine düşünmek gerekir. Şiddeti bütün boyutlarıyla göstererek gerçekçilik adına insan ruhunu manipüle etme hakkı hiçbir yönetimde olmasa gerektir. Üstelik kimi zaman bu sanal uygulamaların bazı insan hayatlarında nasıl gerçeğe dönüştüğünü popüler kültürde görmekteyiz. Bütün hayatı edimlerimizde olduğu gibi sinemada da kontrollü bir üslûptan yana bir tavır içinde olmalıyız. Gerçekçilik adına yapılan bu tür sergilemeler, uzun vadede insanı neredeyse yaralayan bir sürece dönüşmekte, sanatın kimliğini de sorgulanır hâle getirmektedir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

BEN SANA MECBURUM

HASANALİ YILDIRIM

SİNEMANIN ÜÇ ALTIN MADENİ VARDIR: ŞİDDET, DEHŞET VE CİNSELLİK. BAZILARINDA ESER MİKTARDADIR BU ÖŐELERDEN EN AZ BİRİNİN ORANI, BAZILARINDA BOL KEPÇE. AMA “SİNEMA NEDEN MÜTEŞEKKİLDİR?” SORUSUNA BULUNABİLECEK EN İSABETLİ KARŞILIK, BU HALİTADA GİZLİ.



Vahşi Belde, Sam Peckinpah, 1969

Sinema ile şiddet beşik kertmelidir.

Ebeveyn tercihinden neşet etmiş bir kertme değil bu aslında; sonradan olma ve gönül rızasıyla. O yüzden de gayri tabii gelmez taraflara. Her iki taraf da razıdır bu kertmeye. Çünkü hareketli görüntüde “kendiliğinden saklı” hareket, sinemanın birincil olmazsa olmazı. İşte bu yüzden sinema adıyla dünyada izlenen ilk görüntüler, yalnızca insanları ilk kez bu denli dehşete düşüren hareketli görüntüler değil, aynı zamanda ilk sanal dehşet kaynağıydı da.

Sinemanın ilk cümlesi şiddet barındırıyordu açıkçası; muhtemelen son cümlesi de bu yolda ilerleyecek. Şiddet ve ikiz kardeşi dehşet, ilk sinema gösteriminde perdeye yansıyana nasıl bir hınçla yapılmışlarsa artık, bugün dahi o kulvarda seyretmekte; elele ve kolkola.

Gerçek hayatta sözün bittiği yerde başlayandır şiddet; sinemada ise sözün başladığı yerde.

Sinemanın üç altın madeni vardır: şiddet, dehşet ve cinsellik. Bazılarında eser miktardadır bu öğelerden en az birinin oranı, bazılarında bol kepçe. Ama “Sinema neden müteşekkildir?” sorusuna bulunabilecek en isabetli karşılık, bu halitada gizli.

Mesele “Bir filmin içinde şiddet sahnelerine hangi oranda yer vermek caizdir?” sorusuna gelip tıkanıldığında asıl, ortada mesele var demektir. Çünkü şiddet, miktarıyla kendisine cevaz alanı yaratılabilecek bir haslette değildir. Çünkü sinema şiddet yüklüdür. Ve şiddet yükler muhatabına.

Uzaktan akrabası tiyatro da benzer bir yapışıklık ilişkisi yaşar şiddetle. Klâsik tiyatro anlayışı basit ama kof bir hokkabazlıkla aşar sıkıntıyı: Şiddeti göstermeyeceksin! Kendisi gösterilmeyen şiddet nasıl sahne alır tiyatrodaki peki? Etkisi ve sonuçlarıyla. Tiyatro ile sinemanın şiddetle aralarındaki

ilişki tarzının farklılığı işte tam bu aşamada karşımıza dikilmekte. Tiyatro modernite ile girdiği ilişki sonrasında şiddete kucak açmakta, sinema ise modern düşüncelere yakınlığı oranda şiddete sırtını dönmekte.

Tarih boyunca kan, vahşet, ölüm, öldürme nedir bilmeyen tiyatro sahnesi, özellikle 60'lardaki kıvrılmanın ardından, kanlı bir cirit alanına döndü dense yeri. O güne değin ancak kostüm değeri taşıyan kılıçlar kınlarından çıkıp rakiplerin boğazını parçalamaya, yahut yanmayan masa lâmbasının yanı başında, oyunun sonuna değin öylesine duran tabancalar patlamaya başladı.

Üstelik şıpınışi dramalarda değil bir tek; çağdaş oyunların herhangi birinde şiddetin nasıl tezahür edeceğini tahmin etmek olanaksızlaştı. İşin belki daha ilginç yanı, tiyatroyla özdeşleşmiş klâsiklerin herhangi birinin, örneğin zamanımızda sahnelenmiş bir Hamlet'in, çağdaş dramaturji anlayışının süzgecinden geçmiş zamane versiyonunda kan gövdeyi götürebilmekte.

İma etmek, beklenen etkiyi elde etmek bakımından çok sönük bir ifade türü artık zamanımızın sinema seyretmiş muhatabının nezdinde.

Tiyatroya oranla sinemada işler daha belirgin tayin edilebilmekte. Gişeye oynamak isteyen bir filmin elinde, artık hiçbir sihri kalmadığı hâlde fevkalâde etkisini sürdüren şu meşhur formül varsa mesele yok demektir: Binlerce kez denenmiş anlayışla kotarmak kaydıyla, on binlerce kez anlatılmış hikâyeyi tekrar anlatmaktan gocunma.

İçine bolca entrika kat; üzerine biraz cinsellik, yanında az biraz gizem falan... Ve bir de 17+ yaş sınırlamasına takılmayacak oranda şiddet, vahşet, dehşet... Yeter ki bütün bunları tempolu bir kurguyla aktar.

“Efendim bir de sanat sineması var hani. Bu söylenenler ticari sinema için belli oranlarda geçerli olsa da meseleye şu açıdan baktığımızda...”

Hikâye!

Sinema şiddettir. Çünkü yapısı gereği “farklı”ya yapışık kalmaya mahkûm bu ifade türü, özü gereği de şiddete meyyal sosyopatlığa yatkındır. Çünkü sinema, bizatihi çatışmadan edemeyen bir ifade türüdür. Hikâyeleme zorunluluğunun getirdiği bir aksaklıktır bu.

Sinema, özellikle de tipik sinema, çatışma anlayışı üzerine kuruludur. Çatışma şiddeti doğurur ya. İster bireyin bireyle çatışması olsun bu, isterse bireyin içinde yaşadığı toplumla yahut bizzat kişinin kendisiyle...

İşte o yüzden yalnızca ticari sinema için bir kurtarıcı değildir Sam Peckinpah. Sanat sineması denilen ve günümüzde ticaret dışı bırakılamayacağı anlaşılan sinema anlayışı için de “estetik” ile “estetize edilmiş”in bulanıklaştığı puslu ortamda dil düzleminde birbirlerinden rol çal-



mayı mutat alışkanlık hâline getirdiklerini hatırlamakta fayda var. (Tam burada, “estetik” ile “estetize edilmiş” sıfatlarının değer yüklü düzlemde, birbirlerine taban tabana zıt anlamlar yüklediklerini vurgulamak yararsız; bilmekteyim.) Şimdiden uyarayım: Peckinpah’ın surda açtığı gedikten resmi geçit yapan isimlere dikkatle baktığınızda aralarında tahmin edilemeyecek miktarda “gayri ticari” yönetmenin yeraldığını görmek dudağınızı uçuklatabilir.

Demek ki bir kez daha vurgulamakta yarar var: sinema-şiddet ilişkisini ele alırken işi “Sine-



, Arthur Penn, 1967

Sinema şiddettir. Çünkü yapısı gereği “farklı”ya yapışık kalmaya mahkûm bu ifade türü, özü gereği de şiddete meyyal sosyopatlığa yatkındır. Çünkü sinema, bizatihi çatışmadan edemeyen bir ifade türüdür. Hikâyeleme zorunluluğunun getirdiği bir aksaklıktır bu.

mada şiddetin ne kadarına izin verebiliriz?”e dökmek, abesle iştigal sayılsa yeri.

Avrupa-merkezli (bir başka açıdan baktığımızdaysa Avrupa-merkezci) düşünme anlayışının en bariz tezahür zeminini sinema ürünlerinde süzeriz. Bu düşünce anlayışının derinlerinde saklı, muhtemelen köklerinin izini pagan dönemlere değin sürebileceğimiz kimi öğeler, beyazperdede izlediklerimize ne düzeyde arkaplânlık teşkil etmekte? Başka bir ifadeyle: Doktor Jekyll ile Mr Hyde aslında geçirgen ve bir tek karakter değil mi?

Demek ki ilkin muhatabını tatmin takıntısından sıyrılması gerek sinemanın. Ardından insanın bizzat kendisini, sonrasında olanca geniş anlamıyla çevresini, nihayetinde de tanrısını idrake yönelik sahici meselelere yönelmesinin ardından devşirdikleriyle mevcut sirk maymunu dili bir tarafa bırakması.

Seyirci röntgencilige mahkûm edildiği müddetçe sinema şiddetin pençesinden kurtulamaz çünkü.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

ADALETİN ŞİDDETİ

CELİL CİVAN

YASADIŞI ŞİDDETLE SAĐLANMIŐ BİREYSEL ADALETİ YÜCELTİP MEŞRU ŞİDDET VE HUKUK MEKANİZMASINI ELEŞTİREN FİMLERDE TEMEL VARSAYIM ŞUDUR: ŞİDDET ADALETİ ENGELLEMEZ, GÜÇLENDİRİR. “RUTİN DIŞINA ÇIKMAK” MEŞRU ŞİDDET AYGITININ KENDİNİ YENİLEMESİNİ SAĞLAR.



İçindeki Yabancı, Neil Jordan, 2007

Dikkat: Okuyacağınız yazı yüksek dozda şiddet içermektedir.

Walter Benjamin *Şiddetin Eleştirisi*'nde bireysel şiddetin hukuk sistemini tehdit ettiğini söyler. Ancak sorun, şiddetin varlığı değildir. Şiddet, şiddet olduğu için değil hukukun tekelinde olmadığı için kötüdür: “Şiddet, hukukun elinde olmadığı sürece, hizmet ettiği yasadışı amaçlar dolayısıyla değil bizatihi hukukun dışında var olması dolayısıyla hukuka karşı bir tehdit oluşturur.” Öyleyse şiddet, hukukun emrinde olduğu sürece, amacı ister yasal ister yasadışı olsun sorun çıkarmaz. Alıntının devamında Benjamin, büyük suçluların, amaçları ne kadar sapkın

olursa olsun, hukuku alt etmelerinden dolayı halk arasında gizli bir hayranlık uyandırdıklarını söyler. Devletin mesru şiddet aygıtında açılan bireysel ve sapkın bir gedik, kitlelerin gizlice nefes almasını sağlar. Halkın bu teveccühünde Benjamin'in sözünü etmediği başka bir boyut daha vardır: Büyük suçlulara hayranlığın bir veçhesi de adaletle olan ilişkidir. Hantal devlet mekanizmasının çarkları yüzünden adalet hiçbir zaman yerini bulamaz; böyle zamanlarda halkın hayranlık duyduğu suçlular, bürokrasiyi aşarak adaleti yerine getirirler. Hukukta sapkın bir gedik açmakla bireysel adaleti sağlamak birbirinden ne kadar uzaktır? Bireysel şiddet, hukuku tehdit mi eder, tahkim mi?

Korku filmlerinde kurbanların çoğunlukla gençler olması rastlantıdan fazlasını ima eder: Ahlâk ilkelerini, toplumsal kuralları sekteye uğratma eğilimi taşıyan “enerjik gençler”, elinde bıçak, elektrikli testere taşıyan bir suçlu aracılığıyla toplumsal düzenin kurallarını öğrenirler.



İhtiyar Delikanlı, Chan-wook Park, 2003

Bireysel Şiddet: Adaletin bu mu dünya?

Neil Jordan'ın *İçindeki Yabancı* (*The Brave One*, 2007) isimli filminde, genç bir çift Central Park'ta dolaşırken saldırıya uğrar. Erkek ölür, kadın hastaneye kaldırılır. Erica (Jodie Foster) hastaneden çıktıktan sonra saldırganları bulmak için uğraşır ama çabaları neticesiz kalır. Hantal ve kayıtsız bürokrasi, onu görmezden gelmiş, uğradığı “somut” şiddeti ciddiye almamıştır. Bunun üzerine Erica, adalet aramak için yasadışı yollarla bir silah temin eder. Bir gece met-

roda taciz edilince saldırganları öldürür. Bundan sonra her gece dışarı çıkıp adaleti sağlamaya başlar. Üstelik cinayetleri işlerken halkın basbayağı açıktan desteğini alır. İnsanlar geceleri saldıran, taciz eden “serseriler”den ve bu serserileri durduramayan meşru şiddet mekanizmasından şikâyetçi oldukları için Erica onların kahramanı olur. Filmin adının da ima ettiği gibi o “cesur olan”dır. Herkesin aklından geçip de yapmaya cesaret edemediğini Erica yapar. Film boyunca işlenen “yasadışı adalet”in peşindeki Dedektif Mercer (Terrence Howard) filmin sonunda, erkek arkadaşının katilini öldüren Erica'nın cinayetini örtbas eder ve Erica'nın yakalanmasını önler. Buradaki düğüm, Mercer'in yasadışı şiddeti örtbas edip hukuk dışına çıkması değil aksine Erica'nın yasadışı şiddet aracılığıyla hukukun içine girmesi; adaleti yerine getirmesidir. Başka bir ifadeyle Erica, elindeki bireysel şiddeti hukukta bir gedik açmak için kullanmak yerine hukuku güçlendirmek için kullanır. Dahası, adalet hantal olduğu için her yere ulaşamaz ama Erica dar sokaklarda dolaşabilir. Erica'nın şiddeti, yasadışı olmasına yasadışıdır ama adalet anlayışı mevcut adalet anlayışıyla aynıdır. Erica, siyaset ve bürokrasiden şikâyet eden teknokrat bir işbitiricilikle çarkların daha hızlı dönmesini sağlar. Bu anlamda film, şiddetin kökenlerini, mevcut adalet sistemiyle bağlantılarını kurcalamak yerine, adalet makinesinin hızını eleştirmekten başka bir şey yapmaz. Filmin mesajı açıktır: “Elimizdeki adalet en iyisi, keşke biraz daha hızlı olsa.”

Kirli Harry (*Dirty Harry*) serisinden Nick Love'un *Kanunsuzlar* (*Outlaw*, 2007) isimli filmine, Steven Seagal, Charles Bronson veya Cüneyt Arkın "külliyyat"ından James Wan'ın *Ölüm Emri* (*Death Sentence*, 2007)'ne kadar bireysel adaleti yüceltip meşru şiddet mekanizmasını eleştiren filmler, Jordan'ın filmiyle benzer endişeleri taşır: Savcılar yavaş ve kayıtsız, polisler beceriksiz, medya istahlı ve kahraman ikirciklidir. Fantastik bir anarşist tavırla başlayıp en akla gelmez muhafazakâr sonla biten *Adalet Peşinde* (*Law Abiding Citizen*, 2009), seyircilerin nefretini kazanan finaliyle sözkonusu filmlerin önermesini de itiraf eder: Bireysel şiddet, adalet mekanizmasını eleştirebilir ama ortadan kaldıramaz. Ufak rötuşlar adaletin güçlenmesi için gerekli motivasyonu sağlar. Adalet kendini düzeltir ve sizi sizin silahınızla vurur.



Adalet Peşinde, F. Gary Gray, 2009



Testere, James Wan, 2004

Kant ve Jigsaw: Gençler akıllı olun!

Kant'ın ahlâkı belirleyen "koşulsuz buyruğu", "aynı zamanda genel bir yasa olmasını isteyebileceğin bir ilkeye göre hareket eder. Burada "sana yapılmasını istemediğin şeyi başkasına yapma" gibi koşullu bir durum yerine öznel bir vurgu vardır: "Ne yaparsan yap, yaptığın evrensel bir yasa olacaktı gibi yap." Dolayısıyla Kant'ın ilkesi "suç evrensel bir kural olmasın diye suç işleme", "cinayet evrensel bir yasa olmasın diye cinayet işleme" demektir. Aynı Kantçı ilke insanı da belirler: Buna göre insan bir araç değil, amaçtır ve insan hayatı kutsaldır.

Testere (*Saw*) serisinin kahramanı Jigsaw (Tobin Bell) kanser olduğunda hayatın kutsal olduğunu anlar ve insanlara hayatın değerini öğretmek için kanlı oyunlar kurar. Bu oyunların bir amacı da suçluları cezalandırmaktır. Jigsaw'ın oynadığı oyunların iki ahlâki ilkesi vardır öyleyse: Sağ kalan, yaptığı kötülükten vazgeçer ve kötülük "evrensel



Yedi, David Fincher, 1995

David Fincher'ın kült filmi *Se7en*'daki katil, Hıristiyanlıktaki yedi günaha karşılık yedi cinayet işler. Yedi evrensel günah, katilin adaletini meşrulaştırır. Adalet anlayışı dini motiflerle evrensellik kazanırken şiddetin adalet sağlayıcı işlevi bir kez daha karşımıza çıkar.

bir ilke" olmaz; kişi hayatın kutsal olduğunu anlar. Tastamam Kant'ın dediği gibi.

Korku filmlerinin genel ilkesi Kantçı ahlâk yasasıdır. Bu filmlerde kurbanların çoğunlukla gençler olması rastlantıdan fazlasını ima eder: Ahlâk ilkelerini, toplumsal kuralları sekteye uğratma eğilimi taşıyan "enerjik gençler", elinde bıçak, elektrikli testere taşıyan bir suçlu aracılığıyla toplumsal düzenin kurallarını öğrenirler. Dolayısıyla "amaçları ne kadar sapkın olurlarsa olsun"

büyük suçlular hukuku alt etmek yerine, toplumun işlemini sağlayan yazılı ve sözlü kuralları tahkim eder. Bu filmler kan ve şiddet kadar muhafazakâr bir dil de içerir. Filmin sonunda kurtulan gençlerin iki seçeneği vardır: Ya öğrendikleri toplumsal kurallara uyup uslu dururlar ya da benzer cinayetleri onlar da işler. Dolayısıyla bu filmler, toplumsal uzlaşmayı sağlayacak suçluların nasıl "istihdam edildiklerini" de anlatır.

Sinema tarihinin en zeki ve entelektüel seri katili Hannibal Lecter da benzer bir ahlâki ilkeyle çalışır. Ridley Scott'ın yönettiği *Hannibal* (2001) filmindeki kurbanlardan biri işini iyi yapmayan bir müzisyendir. Lecter, enstrümanını iyi çalmadığı için zavallı müzisyeni cezalandırır. Burada iki suç vardır: Lecter müzisyeni öldürmekle suç işlemiştir ama müzisyen de kötü çalarak ondan daha az suçlu değildir. Lecter diğer cinayetleri de benzer sebeplerle işler. David Fincher'ın kült filmi *Yedi* (*Se7en*, 1995), benzer bir adalet mekanizmasını dini motiflerle anlatır. Hıristiyanlıktaki yedi günaha karşılık katil, yedi cinayet işler. Yedi evrensel günah, katilin adaletini meşrulaştırır. Adalet anlayışı dini motiflerle evrensellik kazanırken şiddetin adalet sağlayıcı işlevi bir kez daha karşımıza çıkar. Bu satırların yazarı da dâhil olmak üzere birçok kimsenin sevdiği *İhtiyar Delikanlı* (*Oldboy*, 2003), muhafazakâr bir

Freudiyen önermeyle adalet mekanizmasını bu kez bilinçdışı bağlamında yeniden-üretir. Sözkonusu filmlerin estetiği, toplumsal düzenin etiğiyle kesişir. Buradaki temel varsayım şudur: Şiddet adaleti engellemez, güçlendirir. “Rutin dışına çıkmak” meşru şiddet aygıtının kendini yenilemesini sağlar. İster anaakım ister bağımsız olsun, bu filmlerin en önemli özelliği seyirciye şiddeti gösterirken toplumsal düzenin bilinçdışını işaret etmesidir. Toplumsal veya Lacancı tabirle sembolik düzen, bütün o rutin akışı ve sükûneti altında kanlı bir şiddeti saklar. Şiddet adaleti ortadan kaldırmaz, sıkılaştırır.

Şiddet mi, zorbalık mı?

Sözkonusu filmler, adaletin temeli olan şiddeti apaçık gösterirken, toplumsal ideolojiyi yeniden-üretir. Yasadışı bireysel şiddet, adalet mekanizmasını yeterince hızlı olmadığı için eleştirir; yoksa bireysel şiddet ile adaletin uyguladığı şiddet arasında ideolojik bir fark yoktur. Bu filmlerle seyircinin adalet duygusu tatmin olurken ideolojik bağlılığı da pekişir.

Jean Genet, toplumsal düzenin şiddetine zorbalık adını verir ve ona göre bu zorbalık “en beklenmedik biçimlere bürünür, ilk anda zorbalık olarak ortaya çıkarılamayan biçimlere.”

Bunlar sadece “bürokrasi” gibi sembolik biçimleri değil ama “polis esmer tenlilere sen diye hitap etmesi, bahşiş karşısında dalkavukça yerlere kadar eğilme, kaz adımlarıyla yürüme, Haiphong’un bombalanması, kırk milyonluk Rolls-Royce” gibi toplumsal bi-



İhtiyar Delikanlı, Chan-wook Park, 2003

çimleri de içerir. Bunlar o kadar çoktur ki “ne kadar sayıp döksek, zorbalığın büründüğü ve kendini onlar aracılığıyla dayattığı çok çeşitli görünümleri andıran olayları tüketemeyiz.” Adalet gibi ideoloji de toplumsal meşruiyetini bu kanıksanmış biçimlere borçludur.

Genet’in şiddet ile zorbalık arasında yaptığı ayrımı sorguladığımızda önümüze cevaplandırılması gereken pek çok soru çıkar. *Dövüş Kulübü (Fight Club, 1999)*’nü düşünelim: İnsanları mağdur eden bankacılık sistemi mi zorbalıktır, bankaları havaya uçurmak mı? *V for Vendetta (2005)*’yı düşünelim: Demokrasi görüntüsü altında diktatörlük mü zorbalıktır, parlamentoyu bombalamak mı? *Celda 211 (2009)*’i düşünelim: İnsanları hapsetmek mi zorbalıktır, hapishanede isyan çıkarmak mı?

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

HANEKE'NİN ÖLÜMCÜL OYUNLARI

FUAT ER

HANEKE'NİN ASIL SÖYLEMİ KESİNLİKLE GÖSTERDİKLERİNDE DEĞİL GÖSTERMEDİKLERİNDE, ALAN DIŞINDA SAKLI. YÖNETMENİN ŞİDDETİ GÖSTERİME SOKMAKTAN ZİYADE ŞİDDETİN SONUÇLARINDAN HAREKET ETMESİ BU NİYETİN SONUCU. FİLMOGRAFİSİ BOYUNCA HANEKE'NİN BUZ KAMERASI NE BİR KARAKTERE YOĞUNLAŞIR NE DE HERHANGİ BİR YARGI İÇERİR. AMA O SOĞUKLUK BAMBAAŐKA BİR ŞİDDETE YOL VERİR.

“Asıl soru daha çok ‘seyirciye şiddet ve şiddetin temsili karşısındaki konumunu nasıl gösteririm’dir, ‘şiddeti nasıl gösteririm’ değil.”

Michael Haneke

Michael Haneke'nin şiddete yaklaşımı Holivud'un müşterisi bol ve görece yüzeysel şiddetinden farklı bir yerde konumlanır. Haneke şiddeti ele alırken titiz bir usul izler. Herhangi bir psikolojik çözümleme veya çözüm önerisinden ziyade şiddet sorunsalını gözümüzün önüne serer. Bu yüzden şiddet eylemlerini detaylı bir biçimde sergilemekten çok şiddetin doğasına dair sorular sorarak seyirciyi düşünmeye çağırır. İlk üçlemesindeki kara boşluklarla seyirciye düşünme payı vermesi bunun açık göstergelerindendir. Haneke sinemasını tartışırken yönetmenin sadece şiddeti değil, seyircinin şiddetin temsilleriyle ilişkisini de odağına aldığına altını çizmek gerek. Örneğin *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 1992)'nda şiddet eylemini hiçbir zaman doğrudan görmeyiz. Benny'nin videocuda tanıştığı kızı öldürmesi doğrudan ve ayrıntılı olarak verilmez. Benny silahı ateşler, geri döner, silahı tekrar doldurur, yine silahın sesini işitiriz. Fakat bunları bile Haneke kendi kamerasından vermez, daima bir aracı yoluyla seyirciye yansıtır. Bu araç Benny'nin kamerasının kaydettiği görüntüleri yansıtan televizyondur. Pek





Benny'nin Videosu, Michael Haneke, 1992



Benny'nin Videosu, Michael Haneke, 1992

çok filminde örneklerine rastladığımız bu tavrıyla Haneke, özünde seyirciyi sarsmayı amaçlar. Seyircinin, izlediği şiddet temsillerine karşı kayıtsızlığını kırmaya çalışır. Bunu da sıklıkla seyircinin samimiyetsizliğini yüzüne vurarak gerçekleştirir. *Benny'nin Videosu* örneğinde aslında seyircinin bakışı Benny'ninkiyle özdeşleştirilir. Ve şiddet karşısındaki/içindeki kayıtsızlık, bu kayıtsızlığın şiddetini ifşa eder.

Seyircinin konumuna yönelik eleştirinin Haneke'nin film-leri içinde özellikle *Ölüm-cül Oyunlar (Funny Games, 1997)*'da açık edildiği söylenebilir. Bu filmde de şiddet, gerçek anlamda gösterilmez, sadece filmdeki (Bresson usulünce yerleştirilmiş) müziklerle veya katillerin yahut aile üyelerinin yüzlerindeki ifadelerle verilir. *Benny'nin Videosu*'nda Benny'nin cinayetin öncesi ve sonrasındaki eylemlerine sessizce odaklanan kamera, *Ölüm-cül Oyunlar*'daki şiddeti

detaaylı kan ve işkence görüntülerine değil, odağına yaralanmış babanın ayağa kalkmaya çalışırken yaşadıklarını alarak veya dua etmeye zorlanan annenin çaresizlik dolu yüzünü uzun çekimle kaydederek resmeder. Anne, baba ve çocuğa musallat olan katillerden Paul'un doğrudan kameraya dönmesi ve seyircinin tatminini sorgulaması Haneke'nin seyircinin ikiyüzlülüğüne karşı yaptığı en sert saldırıdır. Bununla birlikte görüntünün geri sarılmasıyla örülen yabancılaştırma, bu saldırının dozunu zirveye taşır. Paul'un dik bakışı, seyirciyeye yönelen sözleri ve bu geri sarma ile kurulan ironik özgöndergesellik şüphesiz Haneke'nin seyirciyle oynadığı en ölümcül oyundur.

Saklı Şiddet

Haneke'nin asıl söylemi kesinlikle gösterdiklerinde değil göstermediklerinde, alan dışında saklı. Yönetmenin şiddeti gösterime



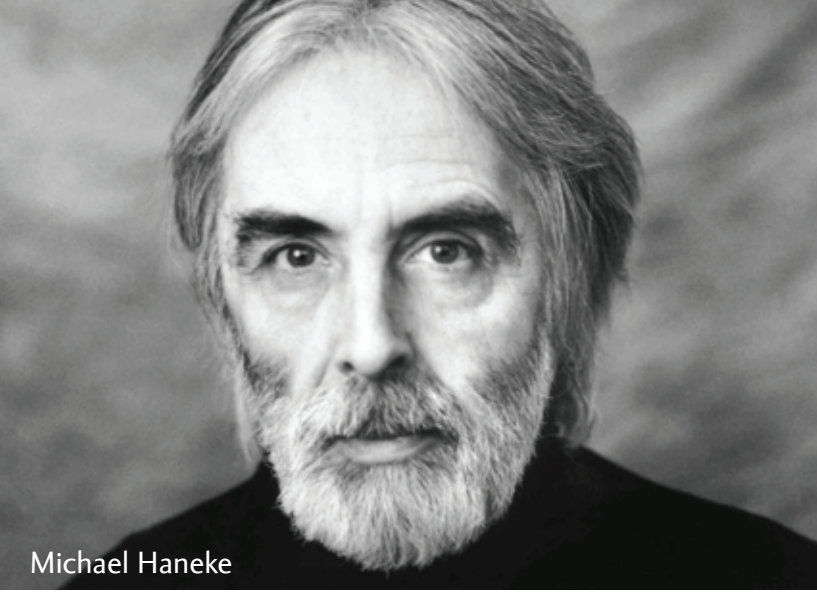
Yedinci Kıta, Michael Haneke, 1989

sokmaktan ziyade şiddetin sonuçlarından hareket etmesi bu niyetin sonucu. Filmografisi boyunca Haneke'nin buz kamerası ne bir karaktere yoğunlaşır ne de herhangi bir yargı içerir. Ama o soğukluk bambaşka bir şiddete yol verir. *Buzullaşma Üçlemesi (Vergletscherungs-Trilogie)*'nin ilk filmi olan *Yedinci Kıta (Der siebente Kontinent, 1989)*'da karakterlerin yüzlerine değil ellerine, hatta ellerine bile değil nesnelere odaklanır kamera. Anne, baba ve çocuğun toplu intiharına doğru ilerleyen filmde yakın plânda gösterilen her nesne içerdiği tekinsizlikle dehşet saçar. Mülkiyete karşı bastırılmış şiddet, objelere yönelerek açığa çıkarken asıl şiddet ailenin o suskun oturmalarında, modern hayatı kaplayan o ağır sıkıntıda saklıdır; babanın durmamacasına hayatını kuşatan nesnelere karşı nefretinde ama daha çok ölmek için çırpınısında gizlidir.



Yedinci Kıta, Michael Haneke, 1989

“Şiddete gerçek anlamını geri vermeye çalışıyorum: Acı, birine zarar verme.” diyen Haneke şiddetin doğasına dair sorular sorarak seyirciyi düşünmeye çağırır. Bunu yaparken baltasını hem şiddetin asıl faillerine (iktidar ağlarına) indirir hem de suç ortaklarına (seyirciye); şiddetle...



Michael Haneke

Bu noktada özellikle üçleme için Foucault'nun modern toplumlarda egemen olan bio-iktidarın işleyişine dair çözümlemesinin verimli bir okumaya kapı araladığı söylenebilir. Egemen iktidarın aksine modern toplumlarda hâkim olan disiplinci iktidar, toplum önündeki çıplak cezalandırmayı, dolayısıyla şiddet uygulamalarını gereksiz görür. Ama bu kez iktidarın söylemi görünmeden bireylerce içselleştirilir. Buradaki amaç "itaatkâr, kurallara, düzene ve kendini kuşatan otoriteye boyun eğmiş ve bu otoriteyi içselleştirmiş bir birey yaratmaktadır." Burjuva toplumunun bir ürünü olan bio-iktidar incelikli mekanizmalarıyla bireyleri görünmeden kuşatır, onları norma uymaya zorlar. Yasa geri çekilmiştir belki, fakat normların önderliğinde bir normalleştirme toplumu ortaya çıkmıştır. Ölüm, işkence, bedene karşı her türlü yaralayıcı veya ölümcül müdahale de geri çekilmiştir. Zira bio-iktidar bedene

fazlasıyla önem verir ve onu uysallaştırmak, ekonomik işleyişle bütünleştirmek, dolayısıyla verimli kılmak ister. Hâliyle insan bedeni ve hayatı, kapitalizmin gelişimi için bütünleşebildiği/normalleşebildiği sürece vazgeçilmez önemdedir. Bu yüzden okul, aile, ordu, hastane ve fabrikalara yayılan bir iktidar ağı hükümfermadır.

Bu bağlamda Haneke'nin filmlerinde iktidarın görünmez şiddetinin yankısına dair bir döküm yaptığı söylenebilir. Orta sınıf çekirdek ailenin, yani norma uygun işleyişin en ideal örneği olan yapının sıkça üzerinde durması da bu yüzdendir. Normalizasyon sürecinin saklı şiddeti *Yedinci Kita*'da eşyaların parçalanmasıyla açığa çıkarılırken, üçlemenin ikinci filmi, ismi ve işleyişiyle bu parçalanmayı sürdürür. *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)'nda farklı karakterler ve olaylarla örülü 71 anla tek kişinin gerçekleştirdiği cinayetdeki toplumsal suç ortaklığının olasılıkları sorgulanır. Film, çekildiği döneme ait güncel olaylara dair televizyondaki haber programlarından alınma görüntülerden kesitler sunar; ki bu Haneke'nin hemen her filmi için geçerlidir. Bu (film de parçalayan) kesitlerde, üçüncü sayfa haberlerinden ziyade dünyanın çeşitli yerlerinde süren savaşların görüntülerine yer verilir. Şiddetin *gerçekten* ne olduğuna ilişkin bu uyarı parçaları, hem şiddet anlamındaki parçalanmışlığı gösterir hem seyircinin şiddet temsilleri karşısındaki samimiyetsizliğini parçalar hem de yaşamı korumaya alan iktidarın huzur



Saklı, Michael Haneke, 1992

maskesini yırtar. İktidarın saklı şiddeti parça parça ele alınır. Bilhassa cinayeti işleyecek olan karakterin masa tenisi oynarken toplara nefretle ve tutulmuşçasına vuruşunu dakikalarca izlediğimiz sahnede korkunç bir iktidar ekonomisi gizlidir.

Haneke'nin filmlerini ayrıntılı olarak burada değerlendirme imkânımız elbette yok. Ancak *Yedinci Kıta*'dan *Ölümcül Oyunlar*'a, *Bilinmeyen Kod* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000)'dan *Saklı* (*Caché*, 2005)'ya ve *Beyaz Bant* (*Das weisse Band*, 2009)'a kadar yönetmenin film programının iktidarın görünmez şiddetini ve onunla birlikte seyircinin sorumsuz konumunu hedef aldığı açık. Aslında Haneke'nin kısa ve öz ifadesi çok şey söylüyor: "Şiddete gerçek anlamını geri vermeye çalışıyorum: Acı, birine zarar verme." Haneke bunu yaparken



Saklı, Michael Haneke, 1992

baltasını hem şiddetin asıl faillerine (iktidar ağlarına) indiriyor hem de suç ortaklarına (seyirciye); şiddetle...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

GÜNDELİK

DİLDEN SIZAN

ŞİDDET: *FİL*

AYŞE PAY

GUS VAN SANT'IN NEDEN SORUSUNA GÖRÜNÜRDE HİÇBİR CEVAP ARAMADAN/YAMAMADAN COLOMBİNE LİSESİ KATLİAMI'NI ANLATTIĞI ÇALIŞMASI *FİL*, GÜNDELİK DİLDEKİ SIZINTININ NASIL BİR YARIĞA DÖNÜŞTÜĞÜNÜ RESMEDER. SUÇUN NEDENİNE DEĞİL KÖKENİNE, ANA RAHMİNE GİDER; FAİLLER YERİNE FAİLLERİ ÇEVRELEYEN DÜNYAYA, DOLAYISIYLA BU DÜNYAYI ALIIMLAMA BİÇİMLERİNE ODAKLANIR.



Gündelik hayatın içine yerleşen her yüzey, beyazperde, TV, PC, iPod ekranı, reklâm panoları, tabelâlar, gazete ve dergi sayfaları durmadan belleğimize saldırır. Her şey bizim için düşünür/düşünülür; bizim için bir “toplumsallaşma” öngörülür. Bir an olsun bizi yalnız bırakmayan bu iletişim ortamında, “güncel”in dili durmadan yinelenir; boşluksuz, aralıksız, mesafesiz. Malûmat bizi esir almıştır. Bu bağlamda Baudrillard’ın “simülakr” ve “simülasyon” kavramları soruna daha yakından bakmamızı sağlayacaktır: “Mo-

dern *fatum* (modern yazgı) işte budur. Kokuşmuş, çürümüş site toplulukları artık Tanrıların gazabına uğramamaktadır. Çünkü bir kamera objektifi, tıpkı bir ‘laser’in yaptığı gibi yaşanan gerçekliği öldürebilmek için onu parçalarına ayırmaktadır.”¹ İçinde bulunduğumuz iletişim ağı, “hızlı”, “doğru” ve “tarafsız” malûmatlarla yeni bir “ben”, yeni bir model, yeni bir maske, yeni bir sanrı kazanmamızı sağlar: dün-

1. Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2008, s. 52. Metindeki aynı esere atıflar metin içerisinde sayfa numarası verilerek belirtilecektir.



yanın bilgisine “hâkimiyet”. Medya adını verdiğimiz bu “simülakr”, durmadan yinlediği kısırdöngünün ağına takılanlara bir armağan daha sunar: kayıtsızlık.

Sinema bu iletişim ağının içinde en ayrıksı alanı kaplar. Güncelin bombardımanına karşı sinema bir başka imkânı kucaklar. Anaakım örnekleriyle güncelin dilini, ezberini tekrarlarken bağımsız örnekleriyle “hafıza” alanına yerleşir. Deleuze’ün ifadesiyle “sinemayla halk özneleşir, kitleler

düşüncenin öznesi olur”. Bu, aktüalitenin elimizden aldığı varoluşsal duyuşumuzun iadeitibarıdır. Güncelin baskısıyla birikmiş mağduriyetimiz bir iç gerilime dönüşür. Başa çıkılamayan bu gerilim, içedönük bir patlamayla neden sonuç ilişkisine bağlı kalmadan beyazperdede yer yer şiddetin görünümüleri şeklinde varlık bulur. Bastır-dıklarımız kolektif hafızadan sızıp beyazperdeye sökün eder; kimi zaman bile iste-ye kimi zaman da şuarsuzca.

Yıl 1999. Columbine Lisesi. 20 Nisan günü Eric Harris ve Dylan Klebold adlı öğrenciler, yarı otomatik silahlarıyla okulda on üç kişiyi öldürür, yirmi dört kişiyi yaralar, ardından intihar eder. Katliama dair malûmat günlerce medya organlarında dolaşır. Çünkü haberi oluşturan öğelerin, 5N 1K modelinin bir halkası eksiktir: Neden? Halkayı tamamlamak, “haber”den kurtulmak için olaya bir gerekçe aranır/yamanır. Fakat soruya doğru cevabı bulmak mümkün olmaz.

Amerikan bağımsız yönetmenlerinden Gus Van Sant’ın neden sorusuna görünürde hiçbir cevap aramadan/yamamadan Columbine Lisesi Katliamı’nı anlattığı çalışması *Fil (Elephant, 2003)*, gündelik dildeki sızıntının nasıl bir yarığa dönüştüğünü resmeder. Suçun nedenine değil kökenine, ana rahmine gider; failer yerine faileri çevreleyen dünyaya, dolayısıyla bu dünyayı alımlama biçimlerine odaklanır.

Henüz ilk sekanslarında bir PC oyunu gibi açılır ekran. Bir araba yolda bir oraya bir buraya çarparak ilerler. Handiyse ku-

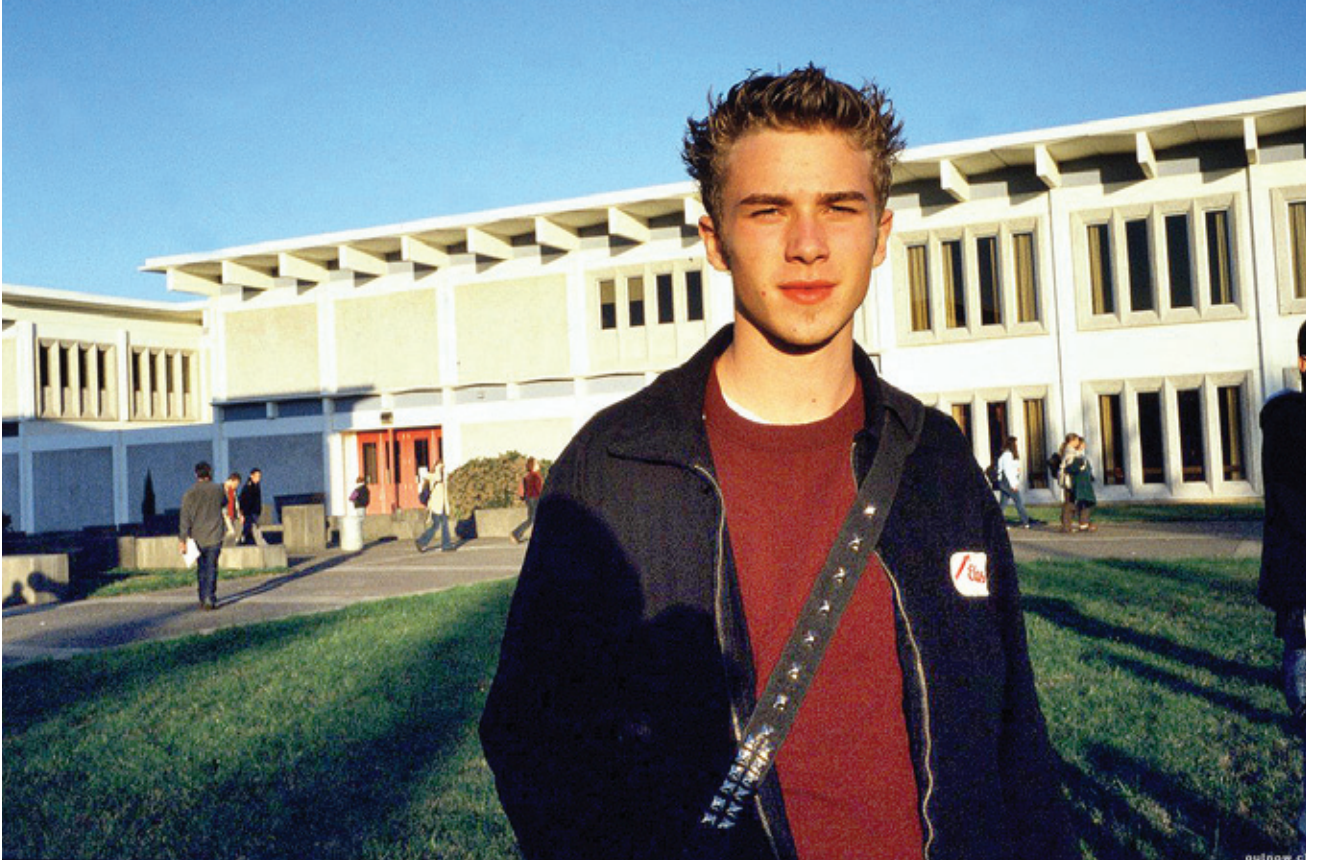
mandanın seyircinin elinde olduğu hissi uyandırılır. Arabayı kullanan babanın sarhoşluğu ise gerçeklik düzlemine sıkı sıkıya tutunulacağıın işaretidir. Zira film bize hayatı/gerçeği anlatmaktadır. Katliamın yaşandığı bir zaman kesiti, gelgitlerle farklı karakterlerin muhataplığında tekrar tekrar anlatılır. Hikâye doğal mecrasını izlemez. Gus Van Sant'ın kamerası hem zamansal hem mekânsal döngüsel bir hareketin içerisinde. Kamera olayın faileri yerine tek tek pek çok karaktere odaklanır. İsimler belirir ekranda. Çünkü yönetmen onları fark etmemizi ister. Birer stereotip olarak konumlanan oyuncuların her biri aslında birer temsildir. Ezilmişliği, dışlanmışlığı, refah içerisindeki huzursuzluğu, sorumsuz ve ilgisiz ebeveynleri, Amerikan rüyasının içi boşluğunu, popülerliğin ardındaki kofluğu, hâsılı fark edilememenin, özneleşememenin gerilimini anlatır film. Kameranın seyirciyi tutsak ettiği döngü, güncel denilen "simülakr"ın içerisindeki kısırdöngünün de işaretidir bir bakıma.

Katliamı gerçekleştirecek çocukların televizyonda izledikleri Nazi belgeseli, bir yandan kolektif hafızanın taşıdığı şiddeti işaretlerken diğer yandan TV örneğinden hareketle iletişim ağlarının hayatımızdaki rolüne dikkat çeker: İçinde bulunduğumuz çağda insanları yok etmek için Hitler'e ihtiyacımız yoktur. Çünkü Hitlervari saldırgan politikasıyla daha geniş bir yaşam alanına hükmetmek için durmadan yinelediği kodlarla yarattığı simülasyon evrenin dışın-



Sinemanın doğasına ve imkânlarına hâkimiyetiyle Gus Van Sant'ın ustalıkla kamerası, eleştiriyi bakışa yerleştirir. Yani seyircinin gözünü perdede gördüklerinin basit düzlemine değil vizörden bakan gözün ta içine çevirir. Zamanın, çağın belleği beyazperdede vücut bulur ve sinema düşüncenin uzamı olur.

da bir yaşam alanı bırakmayan medya, hayatımızın her alanına sızmaktadır. "Güncel olaylar (ya da haberler) adlı film insanda bir *kitsch*, bir retro ya da bir porno izlenimi uyandırmaktadır. Herkes bunun böyle olduğunu bilmekle birlikte kimse bu gerçeği kabul etmeye yanaşmamaktadır. Simülasyonun gerçekliği tahammül edilmesi imkânsız bir gerçekliktir." (s. 67) Güncelin hoyrat, dayatmacı, ezici dili belleğimizde depolanır ve anlama saldırır. Her şeyin içi



boşaltılmıştır; yaşamın, ölümün, sevginin, inancın... İngilizce bir deyimden betimlediği gibi yaşamımızın orta yerine kurulan ve hepimizin görmezden geldiği koskoca bir sorun vardır: “Salonda oturan bir fil var.” (“There’s an elephant sitting in the living room”)

Fil’de mesafe esastır, yönetmen bir duygu yaratmayı asla istemez. Aksine seyircinin filmi, katliamı bir bilgisayar oyununun içindeymiş gibi bir duyarsızlıkla izlemesini öngörür. Böylelikle pek çok değişkeniyle güncel adını verdiğimiz simülasyon evrenin içine sığıştığımız gerçeğini yüzümüze çarpar. Oyuncuların amatör oluşu, gerçek hayattaki adlarıyla temsil edilmeleri gibi öğeler belgeselvari bir

gerçeklik yaratırken, filmin sonunun olaya bağlı kalmaması da katliama değil de katliamın, suçun kökenine dair söz söyleme isteğinin cisimleşmesi şeklinde okunabilir.

İçine sığıştığımız yaşam biçimi, güncelin dili, yalnız olduğumuz gerçeğine saldırıp hızlı, doğru ve tarafsız bir toplumsallaşma vaadiyle bizi bir “simülakr”ın içinde savunmasız, yapayalnız bırakmıştır. “Gerçeğin bulunmadığı yerde düzene saldıracaksınız. İşte bu yüzden simülasyon her zaman için gerçeğe saldırmaktan yanadır.” (s. 41) Malûmat yığınının yarattığı kaotik atmosferde, bir simülasyon evrende nesneleşen, fark edilmeyen insan, yaratığı cehennem/kâbusun içinde arar ne yazık ki ken-

dini; duygusuzca, kayıtsızca. Tıpkı *Fil*'in sonunda okula/düzene saldıran Alex'in iki sevgiliyi, Nate ve Carie'yi öldürüşünü bir oyuna çevirmesi gibi. Tıpkı durmaksızın evlerimizin içine, belleğimize, en mahrem alanlarımıza dek sızan, gerçeklik duygumuzu parçalayarak algımızı körelten, bakışımızı nesneleştiren "simülakr"ın iç dünyamızı da katletmesi, yok etmesi gibi.

İçinde yaşadığımız, nesneleştirdiğimiz simülasyon evrenden başımızı çıkartmadıkça, uzaklaşmadıkça, onun içine itile kakıla sığışmayı sürdürdükçe "Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir." (s. 15)

Filmin sonunda seyirciyi apaçık bir gerçekle baş başa bırakır yönetmen: Katliamın faileri herhangi biri de olabilir; John, Michelle, Elias, Benny, çocuğumuz, arkadaşımız, komşumuz... Belki de biz... Sinemanın doğasına ve imkânlarına hâkimiyetiyle Gus Van Sant'ın ustalıkla kamerası, eleştiriyi bakışa yerleştirir. Yani seyircinin gözünü perdede gördüklerinin basit düzlemine değil vizörden bakan gözün ta içine çevirir. Zamanın, çağın belleği beyazperdede vücut bulur ve sinema düşüncenin uzamı olur.

Kendi içinde taşıdığı kimi etik problemlerle *Fil*, ait olduğu coğrafyaya için "bakış"ın kaotik, çekincesiz, teşhirci dilini işaretler. Bununla beraber *Fil*'in ülkemizde yakın zamanda gerçekleşen Bilge Köyü Katliamı'na dair de söyleyecek bir sözü olduğu gerçeği, sinemanın evrensel dilinin kolektif hafızaya, vicdana için olduğunu bir kez daha hatırlatır.



YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

ŞİDDETİN SİNEMADAKİ PSİKOLOJİK GÖRÜNÜMLERİ

ŞEHİTNUR ZÜLFİKAR

ŞİDDET İÇERİKLİ FİMLERE SEYİRCİNİN İLGİSİ, İZLEDİKLERİ PSİKOPAT KARAKTERLERİN ASLINDA KENDİLERİNİN ANTOGİNİSTİ OLMASIDIR. BU KARAKTERLER SIRADAN, AHLÂKLI İNSANIN HİÇBİR ZAMAN YAPAMAYACAKLARINI YAPAR VE BİLİNÇDİŐİ FANTEZİLERİNİ EYLEME DÖKERLER. GÜNDELİK HAYATIN GİDİŞATINDAN ETKİLENMEMELERİ VE ÖZGÜVENLERİ İLE DE SEYİRCİDE HAYRANLIK UYANDIRIRLAR.



Fargo, Coen Kardeşler, 1996

İnsan hayatında hem düşünce hem de davranış bağlamında kaçınılmaz kavramlardan biri olan şiddet, sinemada da sıkça işlenen bir olgu. Sinemada şiddetin görünümünü insan merkezinde çözümleyebilmemiz için psikolojik nedenlerine bakmamız faydalı olabilir; bilhassa bir neden gösterilmeden uygulanan şiddeti içeren seri katil filmlerindeki karakterlerin davranışlarını anlamlandırmamız açısından. Bu minvalde nedensiz şiddete çokça yer veren Coen Kardeşler'in *Fargo* (1996) ve *İhtiyarlara Yer Yok* (*No Country for Old Men*, 2007) filmlerindeki şiddet unsurunu karakterler üzerinden incelemek sinemada şiddetin psikolojik yansımalarını görmemize olanak sağlayabilir.

Erich Fromm *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı* adlı kitabında şiddeti temelde ikiye ayırır: tepkisel şiddet ve ödünleyici şiddet. Tepkisel şiddet bir insanın kendisini ya da başkasını korumak için uyguladığı şiddettir. Korkudan doğan ve bu yüzden en çok rastlanan şiddet türü diyebileceğimiz tepkisel şiddet, ölümlü değil yaşamla iç içe olup amacı bir yıkım oluşturmak değil koruma sağlamaktır. Bu şiddet, tehdit edilme duygusundan ve engellemelerin oluşturduğu gerginlikten doğar. Bu türe ilâve edebileceğimiz bir diğer tavır, öç alıcı şiddet olabilir. Tepkisel şiddet hastalık olarak görülmezken öç alıcı şiddet hastalığa yakın unsurlar içerir. Çünkü burada amaç savunmak değil zarar vermektir; gerçek olanı



Fargo, Coen Kardeşler, 1996

bozmak gibi akıl ile bağdaşmayan bir yönelim taşır. Çoğunlukla çocuğun edindiği bilgilerle etrafında gördüklerinin çelişmesi üzerine yaşama ve yaşamın güvenilirliğine duyduğu inancın yıkılmasından doğar.

Tepkisel şiddetin aksine yaşamla iç içe olmayıp yaşamın yerini almayı amaçlayan ve yaşamdaki boşluğun hastalıklı bir göstergesi olan ödünleyici şiddet, güçsüz olan bireyin mutlak bir edilgenliğe katlanamamasıyla üreticiliğini şiddet şeklinde ortaya koymasındır. Başkaları tarafından dönüştürülüp değiştirilerek pasif hâle gelen insan, aslında kendi etrafını değiştirme ve dönüştürme arzusu duyar. Eğer ki kişi bu güçlere sahip olabilecek durumda olmasına rağmen bunları kullanamıyorsa ya başka birinin hayatına katılıp etkin olmadığı hâlde etkinmiş gibi hissedecek ya da yok etme gücünü kullanacaktır. Yok etme gücünü kullanması şiddete başvurmasını kaçınılmaz

kılacaktır. Dolayısıyla bir yaşam yaratmaktansa yaşam yok etmeyi seçip güçsüzlüğünü kendince aşmaya çalışacaktır.

Fargo ve *İhtiyarlara Yer Yok*'ta merkeze yerleşen şiddet, ödünleyici şiddete girer. *Fargo*'da kadını kaçıran suçluların tavırları, konuşma tarzları ve kendi içlerinde yaşadıkları çelişki, bu iki insanın da birtakım sorunları olduğunu gösterir seyirciye. Özellikle suçlulardan Grimsrud'ın tam bir ödünleyici şiddet uyguladığına şahit oluruz. Filmin başlarında gayet soğukkanlı bir şekilde önce polisi, ardından kendilerini gören arabadaki iki kişiyi öldürmesi bu yönde bir şiddeti içerir. Kaçırdıkları kadına "nedensiz" yere kötü davranması, onu hiç umursamaması ve genellikle suskun olması da kendisinde bir sorun olduğunun göstergeleridir. Filmin sonlarına doğru kendisine karşı gelen ortağını yine hiç düşünmeden öldürmesi, hatta ağaç bileycisinden geçirmesi Grimsrud'ın ölümü sevmek gibi hastalıklı bir tavra sahip olması ile açıklanabilir. Ölümsever insanlar geçmişte yaşar, duygusal ama herkesten uzaktır, kabul ettikleri değerler sıradan insaninkilerin tam tersidir. Onları heyecanlandıran şey hayat değil ölümdür. Başarılarını yaşam yok etmek üzerine kurdukları için de şiddet onlara göre bir hayat tarzıdır. Filmde suçlunun uyguladığı şiddet, ancak böylesi psikolojik çözümlenmeler çerçevesinde anlamlandırılabilir.

Fargo'daki diğer suçlu Showalter'a ve uyguladığı şiddete baktığımızda Grimsrud ile aynı olmadığını görürüz. Showalter,

Grimsrud'a göre daha kibar, daha çelimsiz ve aslında daha korku dolu bir tablo çizer. Özellikle filmin başlarında herhangi bir insanda görülebilecek tepkiler veren bir suçluyken, sonra sanki Grimsrud'un beğenisini kazanmak için şiddete eğilimini arttırır. Fidyeye parasını almak için geldiği otoparkta kadının babasını, sürekli kızını sorduğu için öldürür. Otopark görevlisini de öldürerek ödünleyici şiddete başvururken yine de Grimsrud kadar ölümsever bir tavra büründüğü söylenemez. Kadının babasının otoparka giderken yanına silah alması ve parayı verdikten sonra kendisini vuran suçluya ateş etmesi, suçlulardan farklı olarak koruma amaçlı tepkisel şiddete örnek teşkil eder.

İhtiyarlara Yer Yok'u incelediğimizde katil olan ana karakter Chigurh'un *Fargo*'daki Grimsrud'tan çok daha fazla ödünleyici şiddet uyguladığını görürüz. Filmin başında polisi kelepçeyle soğuk bir şekilde öldürmesi, yolda arabayı durdurup içindeki adamı da aynı rahatlıkla öldürmesi hastalıklı olduğunun sinyallerini verir. Sattıcı adamın hayatını, yazı turada doğruyu bilmesi üzerine bağışlaması kendi kurduğu kurallara göre yaşadığını gösterir. Döne döne yükselen para çarkifeleği temsil eder adeta. Bu çarka hükmeden, ölüm ve yaşam kararlarını kendi küçük kaprislerine göre alabilen onnipotan bir yapıya mı öykünür



İhtiyarlara Yer Yok, Coen Kardeşler, 2007

katil, yoksa tersine, öldürme sorumluluğundan feragat ederek kaderin emrettiğini infaz eden seçkin bir varlığa mı?

Chigurh'taki ödünleyici şiddet eğilimleri, polis taklidi yaparak iki polisi öldürmesi, gayet rahat kuşa ateş etmesi ve motel odasında üç adamı soğukkanlı ve seri bir şekilde öldürmesinde izlenebilir. Bu örnekler bize katilin bir ölümsever olduğunu söyler. Kesinlik peşinde koşan, düzenli, saplantılı ve bilgiç kişiler olarak tanımlanan ölümseverler, ya yaşamayı sevmiyorlardır ya da yaşama karşı umursamaz bir tavır içerisindedirler. Chigurh'ta bu özelliklerin hepsi görülebilir. Moss ile karşılaştığında istikrarlı ve kendinden emin aralıksız ateş etmesi, bacağından yaralandığında ilaç almak için gittiği marketin önünde gayet rahat bir tavırla yangın çıkarması ve sonrasında acı çekmesine rağmen yarasını bilgiçlikle tedavi etmesi ölümseverliğini gözler önüne serer. Kendinden emin, bilgiç bir tavırla "Yolculuğun sonunu biliyorum." deyişi de yine ölümseverliğini vurgular.

Şiddet içerikli filmlerin amacının nesneleşmiş insanın heyecanını tatmin etmek olduğunu gözden kaçırmamız gerekiyor. Burada seyircinin psikolojik durumu da önem kazanıyor. Çünkü modern toplumda nesneleşen insan, bu durumdan biraz olsun kurtulmak için şiddet içerikli filmleri izleyerek özneleşmeyi umut ediyor ne yazık ki.

Moss ile Chigurh arasında başvurdukları şiddet açısından bir benzerlik görünmez. Çünkü Moss ödünleyici şiddetle, yani yok etme arzusuyla yaşayan biri değildir. O, aslında kendisine yöneltilen tehdit karşısında bir koruma alanı açmak ister ve bu yüzden Chigurh'a karşı tepkisel şiddet uygulamaya çalışır.

Chigurh karakteri, sıradan sinema seyircisinin bir antagonisti (*anatheması*) olduğundan bütün *yansıtmalı özdeşimler* de hedefi hâline gelir. Sıradan olabilmek için bütün aşırılıklarını bilinçdışına iten kişi/seyirci, karşısında bastırıldığı özellikleri gördüğünde bunların kaynağının aslında kendisi olduğunu hissetmemek için normalden yoğun bir tepki gösterir. Bunun sadece senarist-yönetmen işbirliği ile üretilmiş kurgu bir karakter olduğunu unuttur ve öyle bir hâle gelir ki oyuncuyu yolda görse saldırır. Ruhunda meydana gelen büyük bir öfke ve nefret dalgası, onu temelinden sarsacak raddeye varabilir. Bu yüzden de öfkeyi daha büyük bir öfkeye ve nefreti de daha büyük bir nefrete dö-

nüştürür. Böylece bir zamanlar bastırdıkları ile yüzleşeceği yerde, onları artık bastırmak yerine kendi dışına, yani başkasına (*anathemasına*) atar (yansıtır).

Peki ama seyirci filminden neden memnun ayrılır; tekrar seyrederek veya benzerlerini görmeye gider? Nefret bu kadar yoğunsa tekrar seyretmeye neden rağbet gösterir? Bu da *yansıtmalı özdeşim* mekanizmasının *özdeşim* kısmıdır. Bu kurgu karakter, sıradan, ahlâklı insanın hiçbir zaman yapamayacaklarını yapar ve bilinçdışı fantezilerini eyleme döker (*acting-out*). Üstüne üstlük bu psikopatlar, sıradan insanın hayranlığını çeken bazı özelliklere sahiptir. Gündelik hayatın gidişatından etkilenmedikleri için seyirci üzerinde çok güçlü bir izlenim bırakır, özgüvenleri ile gıpta uyandırır.

Peki Chigurh'daki böylesine bir yok etme arzusu nereden kaynaklanır? İnsanın nesnellik durumunu aşip salt insan olamaması bunun başlıca sebebidir. Sadizmin özünü oluşturan "bir canlı üzerinde tam bir egemenlik kurma dürtüsü" de yok etmeyi amaçlayan şiddetin bir alt sebebidir. Bu şiddette, güce sahip olma, kontrolü elinde bulundurma temaları için bir hâldedir. Bu temaları içeren şiddet, normal bir bireyin yaşama isteği kadar yoğun ve güçlüdür. Çünkü yaşanmamış bir yaşamın sonunda zorunlu bir şekilde meydana gelir. Chigurh öldürmek için *yansıtmalı özdeşime* ihtiyaç hissetmez. Çünkü o, şiddet duygularını bilinçdışına itebilen birisi değildir. Hatta tersine bu durum, onun uygulamalarında

bir üslûba çevrilir. Chigurh öldürürken karşısındaki onun için bir nesneye dönüşür, yani kurbanı bir hayvandan farksızdır.

Bir insanın karşısındakini bir nesne ya da bir hayvan gibi görmesinin sebebi nedir? Bir insanı karşısındakine bağlayan *anlam bağı* bu kişide neden oluşmamıştır? Chigurh bir bebekken annesi ile böyle bir bağ kuramamış mıdır? Bir bebeğin en temel psikolojik ihtiyacı, hatta nörolojik refleksi böyle bir bağlanmayı gerçekleştirmeye yöneliktir. Hatta Freud'un o temel içgüdüleri bile bebeği bu bağlanmaya iten hislerdir. Minik bebek, karşısındakinin bağlanmaya değmeyecek bir şey olduğuna bir kez inandığında ise artık etrafındaki herkes seyleşir, birer nesne hâline gelir.

Böylesi bir şiddetin bastırılması nasıl gerçekleştirilir diye sorduğumuzda, cezalandırılma duygusunun denenmesi önerilebilir. Ama aslında tek çözüm, insanın özünde sahip olduğu yaratıcılığı ve insanca güçlerini üretici bir şekilde kullanabilme becerisini geliştirmektir. Günümüz hayat algısının, yani yaşamayı sevip ölümden korkmanın tam tersi olan bu durum nasıl açıklanabilir? Makineleşen insan, kendi özünden uzaklaşıp artık nesne olmanın ötesine geçemiyorsa hayatını nasıl anlamlandırabilir? Mekanik araçları canlılardan daha çok seven cansız ve mekanik bir zihne mahkûm edilen insan, artık bir tüketim nesnesi hâline gelir. Peki, bir nesne olarak yaratılmayan insan nesneleştiğinde ve etrafındakileri de birer nesne olarak gördüğünde ne olur? Yok olma yolunda umutsuzluk içe-



İhtiyarlara Yer Yok, Coen Kardeşler, 2007

risinde kıvrılır. En nihayetinde ölüme ya da toptan bir yıkıma doğru kayar.

Nesneleşen insan meselesi günümüzde neredeyse her alanda olduğu gibi sinemada da önemli bir sorun. Sinemada yıkıma, sadizme ve şiddete artık fazlasıyla yer veriliyor. Coen Kardeşler'in nihilist bir tutumla çektikleri bu iki film gibi birçok örnekle karşılaşmak mümkün. Böylesi filmlerin ortaya konulma amaçlarının nesneleşmiş insanın heyecanını tatmin etmek olduğunu gözden kaçırmamız gerekiyor. Sinemada şiddetin çözümlemesini yaparken hitap edilen seyircinin psikolojik durumu da önem kazanıyor. Çünkü modern toplumda nesne hâline gelmek zorunda bırakılmış birçok insan, bu durumdan biraz olsun kurtulmak için (kendisi uygulamasa bile uygulandığını gördüğü) şiddet içerikli filmleri izleme yoluna giderek özneleşmeyi umut ediyor ne yazık ki.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

AH MİN'EL ŞİDDET

SELİM KARLİTEKİN

VAROLUŞUN TEKİNSİZLİĞİNİ İŞARET EDEN BEDEN, ŞİDDETİ, MAHRECİ KILAR. SÖZÜN MAHREÇ YERİ DUDAKLARDIR, AÇILAN AĞIZ DÜNYAYI KONUŞUR; SİNEMADA MAHREÇ BEDENLEŞİR-BEDENDİR, BEDEN DIŞARIYA HURUC EDER (PERDEYE/YÜZÜMÜZE ÇARPAR/PATLAR). SİNEMA BU ÇİFTE HAREKETİN, ÇAPRAZ ETKİLEŞİMİN TEMSİLİ DEĞİL, KENDİSİDİR. BEDENİN KENDİSİ (SİNEMANIN "BURA"SI) ŞİDDET HÂLINE GELİR.



Saklı, Michael Haneke, 1992

Kulağımıza şiddete dair çalınan onca sözden sonra dahi meseleye aldırıssız kalabiliyoruz (unutkanlık bastırıyor!), dahası soru kendini sormuyor bile: Şiddetin zamanı kimde işler? Nasıl veya ne değil; özneye dair, özne-oluşlarda zaman/uzay'ın açılışına dair, her an açılmasıyla birlikte, ötekilerle birlikte, bu açılışın -ki zamanla mekânın arası açılır- kendini özne olarak bilmesi, öznenin görmeden tanık olduğu bir tecrübe alanı açar ve kendini bu açıklıkta bulan sormak zorundadır: Burası kimdir?

Zikrettiğimiz iki sorunun müsterekliği yaratma işiyle ilgilidir (daha doğrusu birliktelikleri, yaratma işinin kendisini oluşturur, sadece yırtılma olarak tezahür eden bir nafiz) -ve sinemanın ne olduğu sorusu yalnızca burada sorulabilir; bu iki soru yaratmanın çapraz hareketini açar. “İnsan kimdir” sorusunun metafiziğin dört temel belirlenimi çerçevesinde, metafiziğin üstesinden gelecek (*Überwindung*) bir ayıklıktan yöneltildiği *Metafiziğe Giriş*'te Heidegger şöyle der:

“İnsanın özünün belirlenmesi özsel olarak bir sorudur... Her zaman var-



Ölümçül Oyunlar, Michael Haneke, 1997

lıktan yana nasıl durduğıyla bağlantılı olarak sorunun koyulması gerekir... [Parmenides'in 'düşünme ve varlık aynıdır'ına binaen] Varlık (*Sein*), ışıktadır, belirmek, gizlenmemişliğe adım atmak demektir. Bunun olduğu yerde, yani varlığın hâkim olduğu yerde düşünme de egemendir ve varlığa raci olarak vuku bulur. Düşünme kendini kendinde gösteren sabitin kavrayıcı bir-duruş- getirilmesidir...¹ Varlığın ve düşünmenin egemenliğinde (*Walten*) insan nedir?... Fakat insanlığın kendisi tarihsel olduğundan, onun kendi varlığına dair soru şekil değiştirmelidir: 'İnsanlık nedir?'den 'İnsanlık kimdir?'e... [Antigone'nun ilk korosunu binaen] İnsan, *tek* kelimeyle *to deinotaton*'dur, en tekinsiz olandır...

Bir bütün olarak varlık, egemen olarak, baskın gelendir (*Überwältigende*), evveli anlamında *deinon*'dur. Fakat insanlık *deinon*'dur, baskın gelen hâkimiyete ifşa olduğu sürece; çünkü insanlık özsel olarak varlığa aittir/racidir. Bununla birlikte insanlık, belirttiğimiz anlamda (hüküm süreni alır ve onu açıklığa girmeye bırakır) şiddet-icra ettiği için de *deinon*'dur... Varolanların (*seiende*) açığa vurulmuşluğu, insanın her şeyden evvel kendisi olması için -yani, varolanların arasında şiddet (*Gewalt*) icra ederken tarihsel olmak- üstesinden gelmesi gerekendir... Tüm şiddet-icralarının dolaysızca darmadağın olduğu *tek* bir şey vardır: Ölüm. Tüm bitirmelerin ötesinde bir son, tüm sınırların ötesinde bir sınır.²

Şiir, varolanları sözle aralayarak insanın mesken tutacağı açıklığı ayıkladığından şiddet icrasının kökensel ifadesidir; varoluşun şiddeti kendini terennüm eder. Bu anlamda dünyaya kulak vermek, dünyada olmak hâline kazılıdır.³ Varoluş sessizce kendini duyurur. İşitilen, zamanın geçisidir; insan şiirsel olarak hayatını sürdürür, zaman geçirir. Bu sürgit karşılaşmada (*Auseinandersetzung*) barınılır. Bu barınma, bedenseldir; vücudun titreşimleri, birlikte-olmanın mekânında dünyaya dair müşterek bir ton ekseni tesis eder. Müesses nizam siyasalın alanı, havanın iletkenliğinin harekete geçirilmesidir ve burada hareket, bedenleri sürükler; varlıktan dünyaya -*şiddetle*- açılırız.⁴ Şiirin sözle olan bu asli birlikteliği, aklımızı başımızdan alıp dünyaya bırakıyorsa sinema ne yapabilir?⁵ En iyisi şiire sormak:

Şiirinde asla yapamayacaksın
Bresson'un filminde yaptığını
Evinden kaçmış bir yük eşeğiyle
Bir sirk filinin göz göze gelişini
Asla anlatamayacaksın

(İzzet Yasar, *Asla Yazamayacaksın O Şiiri*)

Dünyaya gelmenin şiddeti, perdede -sözde olduğundan farklı bir şekilde- bedenlerin ses görüntü ve bakışın kesişiminde teşhir olunarak kendilerini anlama koyvermeleleriyle gerçekleşir. Şeylerin uzaksızlaştığı bir ilişkilenede bura'nın, insanın vücudunu yonttuğu ve bedeninin zaman aralıklarında tecessüm eden, mekân hâllerine dönüştüğü bu varlık okuması *göze çarpar!* "Tiyatro her

"Tiyatro her şeyden önce metnin tecessümüdür, metne ten ve kan, nefes ve duruş katar; bunun yanında sinema bedeni tecessüm eder, onu imler kılar"; sinema daimi surette eli kulağında bir bulunuş sunmaz, şeylerin birliğinin ölümlüler için imkânsızlığını ifşa eder ve sonluluğu açık eder. Bu anlamda sinema, Bilim Devrimi'nin hayatımızdaki/hayatımızı tecessümüdür, dünyanın bir içkinlik yüzeyi olarak bizi sarmalamasının kurgusudur.

şeyden önce metnin tecessümüdür, metne ten ve kan, nefes ve duruş katar; bunun yanında sinema bedeni tecessüm eder, onu imler kılar"⁶; sinema daimi surette eli kulağında bir bulunuş sunmaz, şeylerin birliğinin ölümlüler için imkânsızlığını ifşa eder ve sonluluğu açık eder. Bu anlamda sinema, Bilim Devrimi'nin hayatımızdaki/hayatımızı tecessümüdür, dünyanın bir içkinlik yüzeyi olarak bizi sarmalamasının kurgusudur (*mundus est fabula*): Şeylerin bilinemez mertebelerde şeyliklerinin unutulduğu -işlemlere indirgendiği- geçici bir varoluş sahasından madde-oluşların dünya matrisinin malzemesi hâline geldiği *teknik* bir (Kartezyen) uzaya getirilmesidir. Bu "nokta" da insan bedeni "gözün nüfuz edişinin devin-uyumuyla [kinesthesia: bedenlerin hareketlerinin algısı, hissi, anlamı]"⁷ "modern beden kinetiği"⁸ nin kesişimi hâline gelir.

Nihayet başta sorduğumuz soru/lar ("Şiddetin zamanı kimde işler?" ve "Burası



kimdir?") akacakları mecraa kavuştular: varoluşun tekinsizliğini işaret eden beden, şiddeti, mahreci kılar. Sözün mahreç yeri dudaklardır, açılan ağız dünyayı konuşur; sinemada mahreç bedenleşir-bedendir, beden dışarıya huruc eder (perdeye/yüzümüze çarpar/patlar). Sinema bu çifte hareketin, çapraz etkileşimin temsili değil, kendisidir. Bedenin kendisi (sinemanın “bura”sı) şiddet hâline gelir.⁹ Çünkü her beliriş artık tanıklığın inkâr edilemezliğini ortaya koyacaktır. Sinema dünya için yaratmanın ilk formudur; sonu gelmez bir şiddetin zamanını aralar ve gerçekliği böler.¹⁰

Haneke'nin *Saklı*'sının son sahnesindeki jestle tüm film geriye atan bir şekilde kat edilir; gündelik hayatın yollarının müesses nizamını tesis eden aralıklar açılır, kaldırımları *bir* tutan siva dökülür, mazlumun bakışları altında ölme isteği hem zalimi hem de

sanatçıyı açık eder. Söz konusu adil olmaya dair bir emir veya buyruk değildir; birlikte olmayı yaşanılır kılacak temel duyarlılıkların soru olarak sorulmasıdır ve beden, bahsettiğimiz imleyişini ortaya koyar, dünyayı kesip atar, önümüze, bir sağkalım sorusu olarak bırakır; bunu böyle bilelim diye.¹¹

NOTLAR

1. Burada düşünme olarak çevrilen kelime Heidegger'in Yunanca *noein* için karşılığıdır; Heidegger bunu Almancaya *Vernehmung* olarak çevirir. Bu kelime kendini gösterenin, belirenin, kendine gelmeye bırakmak; tanıklığa çağırarak, ifade almak; şeylerin nasıl gittiğini ve duruşlarını sorgulamak anlamlarına gelir. *Temel İlkesi* [Der Satz vom Grund]'nde *noein*, *Vorstell* olarak çevrilir; bu da en basit anlamıyla öne, açıklığa koyma, bırakma anlamlarına gelir. İnsan, “*polemos*'ta, varlığın kendisinin akın edişinin vuku buluşunda” imkânlıdır ve dünyanın tezahür edişi onda özsel bir kayıtlılık olarak bulunur; insan dünyayı bulunuşa, mevcudiyete getirir. Böylece insan bu vak'a üzre tarihe girer; insanlığın tarihselliği, insanın vuku bulduğu düşünmede açılır, insan burada *açığa çıkar*.

2. Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics* [Einführung in die Metaphysik, GA 40], Çev: Gregory Fried ve R. Polt, 2000 [1935]: Yale UP, s. 146-168 [105-120].

3. Nicholas Chare, Francis Bacon'da gürültü sorununu ele aldığı makalesinde resim ve müzik ilişkisini şöyle açıklar: “Başta çılgınlığın neşet ettiği çılgılık vardır. Başta acıların neşet ettiği acı vardır. Başta gürültü vardır. Gürültü, tekil ve çoğulun dışarısındaki tekilliktir. Algı ve

nesneleri gürültüden sadır olur ve ortaya çıkışlarında gürültüyü bastırırlar.” (“Regarding the Pain”, *Angelaki*, 2005, 10:3, s. 140).

4. “Düşününce gördüm ki tabanından yere mihlanmış gibi toprağa bağlılıktan oluyor bunlar. Yeryüzünü yırtta yırtta adım atıyoruz. Ayrılıklara dayanamıyoruz. İsyân bu, başımıza gelenlere razı değiliz.” Cahit Zarifoğlu, *Yaşamak*, 1990: Beyan Yayınları, s. 114.

5. “Eskiler iz sürerdi./Biz muttasıl arıyoruz yeni insanlar./Arıyoruz alemin iç yüzünden zihnimize/Yansıyan bir tasarımla gerçeği.” İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*, 2000: Şule Yayınları, s. 77.

6. Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Çev: Jeff Fort, 2005: Fordham UP, s. 65. Aynı okumayı Bresson şöyle dile getiriyor: “Model. Onu hayata geçiren şey (sözler, hareketler) tiyatrodaki gibi karşımızda görüntüsünü canlandıran şey değil; onu, kendi görüntüsünü yaratmaya iten şeydir” Robert Bresson, *Sine-matograf Üzerine Notlar*, 2000: Nisan Yayınları, s. 83.

7. Jean-Luc Nancy, *Muses*, Çev: Peggy Kamuf, 1996: SUP, s. 106 n19.

8. Peter Sloterdijk, “Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification”, *TDR: The Drama Review* 50:4 (T192) Winter 2006.

9. Sırası gelmişken şunu da söylemek icab ediyor: Şiddet karşıtı olunamaz, bu yaratıma ve tekilliğin kapanamaz farkına karşı olmak demektir. Bu zımnen dünyanın oldu bittiye getirilmesi, olana boyun eğişin meşrulaştırılmasıdır. Kapitalizmin bildiğimiz tek küresel küre imgesini sermayeleştirmesi bizi yanıltmasın, bu temel düşlem, şiddet yaşağıyla müşterilerine, insanlıklarını askıya almalarını gerektiren bir tabu sunar. Meseleyi

Sloterdijk’cı (*ibid.*) bir formülle şöyle özetleyelim: Artık eleştirinin konusu yanlış şiddetin sorgulanmasıdır ve burada yanlış şiddet dünyada olmağı tehlikeye atan her şeyi içerir.

10. Birbirimize bir filmi izleyip izlemediğimizi sorduğumuzda aslında bizi bölen uzamları kaldırmayı talep ederiz. Bir filmin yüzeyi, şahitliğimizde bedenimize katılır, başım gözüm üstüne gelir; vücudumu katmanlar dokunuşlarımı çoğullandırır. Anlamın müşterekliği (*şimdilerimizin izlerinin namevcut mevcudiyeti*) bölünür, parçalanır, paylaşılır ve kapanmaz bir yara olarak göze gelir. Başkasının arzusunu böyle de düşünmek gerekir.

11. Bir son söz (ve aslında bu yazıyı sonlandırmayışımın itirafı – dolayısıyla soruyu önebırakan bir müdahale): Görme sorunu, görmenin şekli meselesi tarihselliğinde gelenekseli bedenlenir. Modernite ve duyumlama üzerine Batı’da birçok çalışma yapılmakta. Umarız nasıl gördüğümüzü, hissettiğimizi bizde sorarız. Nâçizane *rü’yet* kavramını, tasavvuftan kelama ve felsefeden hukuka, kültürümüzün tüm alanları kat eden (kat etmiş) bir dünya hâlini düşünmeye başlamamızı önereceğim.



-2-

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

CİHAT ARINÇ

Perde-i zill-i hayâl yahut Hayalet Perdesi

Asuman Suner, *Hayalet Ev* (2006) adlı kitabında 1990 sonrası yeni Türk sinemasını teşkil eden filmlerin merkezinde birer “hayalet ev” olduğunu iddia ediyordu.¹ Yeni Türk sineması hakkında ortaya atılan bu iddia isabetli olsa bile “hayalet ev” kavramı böylesi sınırlı bir çerçeve içine hapsedilemez; çünkü film ortamının bizatihi kendisi, herhangi bir sinema geleneğinden bağımsız bir şekilde bir “hayalet ev”dir. Bir başka deyişle her film, hayaletleri ve ifritleri besleyip yetiştiren birer *phantomachia* yahut

1. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (İstanbul: Metis, 2006).

Film ortamının bizatihi kendisi, herhangi bir sinema geleneğinden bağımsız bir şekilde bir “hayalet ev”dir. Bir başka deyişle her film, hayaletleri ve ifritleri besleyip yetiştiren birer *phantomachia* yahut hayalet fabrikasıdır. Uluçay’ın sineması, bizatihi bu hayalet evin etrafında döner; onun filmleri *phantomachia* üzerine sinemasal birer düşünme denemesidir.

hayalet fabrikasıdır. Uluçay’ın sineması, bizatihi bu hayalet evin etrafında döner; onun filmleri *phantomachia* üzerine sinemasal birer düşünme denemesidir. *Optik Düşler*’in başlangıcında seyrettığımız evlerin duvarlarında oynayan sinemanın hayaletleri bunu ima eder. Filmlerin “hayalet ev” olduğu söylendikçe kastolunan elbette ki vampirlerin acayip hayatlarını konu edinen gotik filmler değildir; fakat tümüyle filmin hayaletli doğasıdır, yani uzaktan-varolma’dır (*tele-presence*). Jeffrey Sconce’un kavramı ödünç alınarak ifade edilirse film, “ifritlerin musallat olduğu medya” (*haunted media*)’nın uzaktan-görüntülü bir biçimidir.² Uluçay’ın *Optik Düşler*’deki kendi cümle-

2. Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham; London: Duke University Press, 2000).

lerinde şu anki var-olanlar dünyasına olan bu zamansal-mekânsal uzaklığın bahsi geçer: “Uzun kışlar, o köyler... Geceler boyu mistik ve fantastik bir sinema olan, duvarlarında gölgelerin oynadığı o köyler yok artık...” Osmanlı gölge oyunları için yazılmış bir perde gazelindeki şu ifadelerden ilham alarak söyleyecek olursak sinema, *yaşanmış zamanların hareketli izlerinin akıp gittiği, gelecek zamanların ima edildiği ve seyircilerin şimdiki zamanlarında kendisini her defasında yeniden tecrübeye sunan bir hayalet perdesi (perde-i zıll-i hayâl)*’dir:

*Sûret-i zâhiri bir zıll-i hayâldir perde
Âlem-i kevnî temâşâyâ misâldir perde
Mûcid-i perde de bir zıll-i hayâldir şimdi
Vakt-i müstakbele bir nisbet-i hâldir perde*³

Hayâl yahut Arada-olan-şey

Yukarıdaki mısralardan da anlaşılacağı üzere gölge oyunları için yazılmış perde gazellerindeki *hayâl* kelimesi, ne “dünya-gerçekliğinin karşıtı” olarak konumlanır, ne de “kurmaca anlatılar üreten hayalgücünün eseri” şeklindeki bir anlamla kayıtlanabilir. Burada mevzu bahis olan *hayâl*, *fictif* (kurmaca) yahut *fantastique* (hayalgücü mahsulü) olan hayâlden ziyade, var-olma ile yok-olma arasında asılı kalmaz. *Hayâl*, ne var-olmadır ne de yok-olmadır; o, arada-

3. *Karagöz Perde Gazelleri*, Hazırlayan: Ünver Oral (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), (IX numaralı perde gazelinin 1-2 numaralı beyitleri). Makale içerisinde bu esere yapılacak bundan sonraki atıflarda KPG kısaltması kullanılarak gazel numarası Roma rakamlarıyla, beyit numaraları ise Arap rakamlarıyla gösterilecektir.



oluştur.⁴ İşte bu yüzdendir ki “*Âlem-i kevnî temâşâyâ misâldir perde*” (Perde[ye bakmak], sanki Oluş dünyasını[n geçiciliğini] seyretmek gibidir). Eğer perde, mutlak bir var-olmayı ima ediyor yahut sabit ve sarsılmaz bir Gösterilen (*Le signifié*)’i işaret ediyor olsaydı burada gazel şairinin tercih

4. Perde gazellerinde bahsi geçen *hayâl* kavramı, “müt-ehayyileden veya mütevehhmeden hâsıl olan *hülya* (la fantaisie; l’illusion)” yahut “*kurmaca anlatı* (la fiction narrative)” şeklindeki yorumların ve açıklamaların sınırlarını bariz bir şekilde aşındırır. Zira burada bahsi geçen hayâl, İslâm felsefe geleneğindeki nazarî irfan okulunun kurucu babalarından sayılan İbn Arabî’nin Varlık metafizisinde var-olma ile yok-olma arasında salınan fanilerin mertebesi ve mevkii -yani orta âlem- olan Oluş dünyasını tanımlarken kullandığı “hayâl” (*imaginatio*) kavramıyla yakından ilintilidir. Gerçi İbn Arabî’nin ontolojisini oluşturan beş varlık mertebesi (*hazerât-ı hamse*) içerisinde duyularla algılanan dünya, Sühud âlemidir; Hayâl mertebesi ise Misal âlemidir ki, manevî olanla maddî olanın birbirine temas ettiği ara mertebedir. Fakat bir başka cihetten, Corbin’in de belirttiği gibi, İbn Arabî’ye göre, aslında tüm evren -yani Oluş dünyası- Varlık’in daima faal bir şekilde kendi kendisini hayal ediş sürecidir (*Imaginatio* yahut *Magia divina*). Hayâl, evrendeki tekevvünü (oluşu) mümkün kılan yaratıcı kuvvettir ki “O, her an ayrı bir tecellidedir, yeni bir olustadır (*Külle yevmin Hüve fi se’n*).” (55:30) bunu ima eder. Bkz. Henry Corbin, *Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn ‘Arabi* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

edeceği kelime hiç kuşkusuz *Âlem-i kevn* (Oluş dünyası) değil, *Âlem-i vücûd* (Varlık dünyası) olurdu. Hâlbuki perde gazeli şairimiz Hüsnî'nin burada bahsettiği Varlık (*Vücûd*) yahut var-olma (*mevcûdiyetye*) değil, Oluş (*Kevn*)'tur. Oluş dünyası, sadece *var-olanların* değil aynı zamanda *yok-olanların* dünyasıdır; çünkü *var-olanlar* (*mevcûdât*) aynı zamanda her an peyderpey yok-olmakta-olanlar ve nihayet yok-olanlar (*ma'dûmât*)'dır.⁵ Zamansallığın dönüştürücülüğünü hiçe sayan aynılık mantığının doğurduğu çelişkileri bir tarafa bırakıp söylersek Oluş dünyası, *arada-olan-şeylerin* dünyasıdır. Arada-olan-şey ise ya “var-olmadan yok-olmaya doğru yüzdüğü” için *yarı-hayalettir* yahut da “ne var ne de yok”

5. Fakat var-olanlar tümüyle yok olduklarında dahi, bu *mutlak yokluk* değildir. Bir kere var olmuş olmalarından ötürü dünyada bıraktıkları izler ve yaşanmışlık, onları *mutlak birer hayalet*e dönüştürür.

olmak cihetinden tastamam bir *hayalettir*. Gidenlerin izlerinin doğurduğu hayalet-siliğe ilâveten *var-olan şeyler* de kendi içlerinde aynı kalmaz, her an başkalaşır ve farklı bir şeye dönüşür; böylece her an bir önceki andaki hâlini bir *hayalet* olarak geride bırakır. İşte bu yüzden *esya hayaletlidir, hayalet içre hayalettir*:

*Gelenler hep giderler mahv olurlar tâ
Hayâl içre hayâldir görünen esyâ⁶*

6. Bu sır, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ın bitiş sahnesine de damgasını vurur. Recep, Mehmet'e yeni yazdığı bir senaryodan bahseder ve hikâyeyi anlatmaya başlar. Senaryoya göre, lâpa lâpa kar yağın soğuk ve fırtınalı bir kış gecesinde değirmencinin kapısı çalınır. Değirmenci, “Acep bu saatte kimdir bu gelen?” diye korkar. Derken kapıyı çalan kişi seslenir: “Hey, değirmenci! Buğdaylar var öğütülecek.” Değirmenci bir de bakar ki, bu gelen normal bir insan değil. Cin midir acaba? Yoksa ölüm meleği mi? Kimbilir! Recep tam bunları söylediği sırada, gerçekten de kafadarların bulunduğu avlunun kapısı ve pencereleri rüzgârın etkisiyle “tekinsiz” bir biçimde aniden kendiliğinden açılır. Bir de ne görsünler! Dışarıda fırtınaya eşlik ederek tipi yağıyor! →

Gelmekte-olan

Eğer eşya hayaletli ise, var-olanlar hayalet içre hayalet ise bu durumda *sabit* bir kendiliğin ve cevherin varlığı muhâldir; meğer ki buna kendileşme (*la subjectivation*), fertleşme süreci (*le processus d'individuation*) yahut -kulağa çelişkili gelse de- hareketli töz (*hareket-i cevheriyye*) denilmiş olsun. Hayalet ile ilişkiyi mümkün kılan ise “iz”dir, yani *zill* (gölge): “Mûcid-i perde de bir zill-i hayâldir şimdi” (Perdeyi icat eden kişi de *şimdi* bir hayalin gölgesidir). Gölge oyunu perdesinin mucidi de sonunda *öldü* ve bir gölgeye dönüştü: O *şimdi* bir hayalettir; ne de olsa ölüm meleşinin dokunuşu, bedensiz gölgeler ve tekinsiz hayaletler yaratmaya birebirdir. Mısradaki “şimdi” kelimesi kilit bir role sahiptir; zira o, *hayâl*’in zaman ile ilişkisini ima eder. Dolayısıyla “hayalin gölgesi” (*zill-i hayâl*), hiçbir zaman var olmamış bir *hülya* değildir, fakat bir zamanlar *burada* “bulunurken” *şimdi* “yok-olmuş” olanın izidir: *Zill-i hayâl*, hayalettir; yani bedensiz olduğu hâlde gölgesi olan bir “hortlak” (*revenant*)’tır. Elbette *şimdi*’nin üzerine sadece geçmişteki hayaletlerin gölgeleri düşmez, gelecek hayaletlerin de gölgeleri düşer: “*Vakt-i müstakbele bir nisbet-i hâldir perde*” (Perde, içinde bulunan durumu gelecek zaman ile ilintilendirmez). Bir başka ifadeyle *temâşâ-yı hayâl(et)* yahut *hayalet perdesi*, elbette sadece bu

Üstelik hava karanlık, vakit gece! Acaba bu, *gerçek olmadığı düşünülenin* gerçekliğe müdahalesi midir? Yoksa sinemanın zamanı nasıl parçaladığını, yaşanan şimdiyi nasıl yaşanmış şimdilerin müdahalesine açık hâle getirdiğini ima eden bir jest mi?



dünyadan geçip gitmiş ruhların hayaletlerini göstermez, fakat gelecek hayaletlerin, yani henüz *buraya* intikal etmemiş ve henüz *şimdide* meydana çıkmamış hadiselerin gelişini de *mâverâ-yı perde*’den (perde arkasından) sezdirir: Bir *sırr-ı muammâ* olarak benim kendi ölümüm ve onu bana hediye edecek olan ölüm meleği. Dahası film pratiği ve somut bir film, hem alternatif dünya kurguları için yapılmış bir düşünce deneyidir hem de yaşanmakta olan yıkımların ardından gelmesi *Beklenen* için sonsuz bir ümidin ışığıdır; hem ümitten beslenen, hem de ümidi besleyen bir ışık. Bu yüzden bilge kişiler, perdenin sadece gösterdiklerini değil, göstermeden ima ettiği *virtualités* üzerine de düşünür: “Ma’ârif ehline ma’lûn olur *sırr-ı muammâ*dır.” İşte “ibret”, gösterilmeksizin ima edilenleri, yani *sırr-ı muammâ*’yı sezebilmektir ve indirgemeci yorumlama faaliyetlerinin hepsinden uzaktır: O, sonlu bir *kavrama* ve *bilme* (*l’acte de connaître*) işi değil, sonu olmayan bir *yayılm* (*la dissémination*)’dır. Aklın ve duyuların kavrayamadığı bu sır, perdede yalnızca *sezebilenler* için belirgindir, alenidir (*ma’lûn*). Aynılık mantığının esiri olanlar ise perdenin salt yaşanan/yasanmış *gerçekliği aksettiren* bir



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

Perde ne bir aynadır, ne de bir hülya makinası. Perde bir uçurumdur yahut zaman ve mekân koordinatlarını bulanıklaştıran bir girdap! Şimdiyi ve burayı her yöne açan ve burada-ve-şimdi (hic-et-nunc)'nin kendi üstüne katlanıp kapanmasını, tarihsel bir köken arayışına sürüklenmesini yahut bir gelecek idealine adanmasını imkânsız kılan bir hayalet yatağı!

temsil (*la représentation de la réalité*) yahut parlak bir ayna (*mir'at-ı mücellâ*) olduğunu zanneder ve onun, Derrida'nın deyişiyle, Gelmekte-olan'ın (*â-venir*) bir habercisi olduğunu fark etmezler: "Ne anlar câhil ü nâdân sırr-ı muammâdan/Bakar zâhir göz ile sanki mir'at-ı mücellâdır" (Cahil ve boş işlerle uğraşan kimseler, aklın ve duyuların kavrayamayacağı bu sırdan ne anlar? Böyleleri gözlerini çevirip [perdeye] bön bön bakar; sanır ki [perde] parlak bir aynadır!).

Hayaletçi Göstergibilim

Perde ne bir aynadır, ne de bir hülya makinası. Perde bir uçurumdur yahut zaman ve mekân koordinatlarını bulanıklaştıran bir girdap! Şimdiyi ve burayı her yöne açan ve *burada-ve-şimdi* (hic-et-nunc)'nin kendi üstüne katlanıp kapanmasını, tarihsel bir köken arayışına sürüklenmesini yahut bir gelecek idealine adanmasını imkânsız kılan bir hayalet yatağı! Perde, maziyi oluşturan olayların tarihsel anlatılar aracılığıyla mutlaklaştırılan ilişkilene biçimlerini sorgulanmaya açık hâle getiren, tarihi hadiseler arasındaki mevcut tanımlı ilişkilerin zorunsuzluğunu ve kurgusallığını ifşa eden, olaylar arası ilişkileri tarihin her anında yeniden tanımlamaya teşebbüs eden, mutlaklık iddiasındaki her tanımın kırılğan ve yetersiz olduğunu ima eden, vakıaları yeniden konfigüre eden, yaşanmış zamanlar arasında yeni ağ örüntüleri ve yeni ilişkilene biçimleri keşfetmeye davetiye çıkartan dökonstrüktif bir pratiğin örgütlendiği yerdir. *Gelmekte-olan'* göstermeden işaret etme, yahut şimdide-var-olmayanı gösterme, tuhaf bir "hayaletçi göstergibilim" (*spectral semiotics*)'in habercisidir. Velhâsıl bir sinema salonunda perdede beliren ve asimetrik bir şekilde bize hitap eden *şimdide-var-olmayanlar*, sadece toplumsal geçmişin hayaletleriyle sınırlı değildir; fakat orada aynı zamanda bireysel düzeyde *görünmeden görünen* ve *gözetleyen* o Gelmekte-olan'ın, o gelecek zaman Hayaletinin de şu çılgılığı yankılanır: "Seninle karşılaşacağımız saat yaklaşıyor!" *Optik Düşler*'deki saat tamir etme sahnesinde gö-

rünen birçok saat ve birçok tiktak, her seyircinin “saatinin yaklaştığı”nı çağırıştırır; kändilin önüne tutulan film şeridinden duvara yansıyan “Korku” yazısı da sanki Gelmekte-olan’a dair bir farkındalığı ima eder.

Dünyâ-yı mâ-fihâ yahut Les virtualités du monde

Dünya, her an kendi kendisini yeniden doğuran bir ana rahmi gibidir; gelecekteki hâllerini henüz tahakkuk etmemiş ve tahakkuk etmesi zorunlu olmayan birer hususiyet olarak içinde saklar. Demek ki dünya içinde her an doğmaya hazır potansiyel bir başka dünya (dünyâ-yı mâ-fihâ) saklıdır ve bu başka dünyalar sayısızdır. Bir perde gazeli, bu potansiyel dünyaları ve onların perde ile olan münasebetini konuşmak için uygun bir zemin sunar:

*Dikkatle nazar kıl şu kubbe-i âsimâna
Bu dünyâ misâl-i hayâldir ehl-i irfâna
Zâhiren görünen bir perdedir
Lâkin dünyâ-yı mâ-fihâya bir nişânedir
Sanma bu perde zill-i hayâlden ibâretdir
Hakikatle bakılsa câ-yı ibretdir
Vukûât-ı zemânı gösterir perde
Neler gelmiş neler geçmiş selefde
Bu dehr-i dûn bir kimseye olmamış mekân
Bekâsız halk etmiş Cenâb-ı Müste’ân
Gelenler hep giderler mahv olurlar tâ
Hayâl icre hayâldir görünen esyâ*

İrfan sahibi kişiler, unutkan ve uykucu kişilerin aksine dünyanın bu habire deri değiş-



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

tiren hayaletsi doğasının her an farkındadır: “Bu dünyâ misâl-i hayâldir ehl-i irfâna.” Onlar gördükleri perdede beliren *les actualités du monde*’a (dünyanın tahakkuk etmiş gerçekliklerine, yani kamerayla *kayda alınmış olayın kendisine*) bakarak *les virtualités du monde*’u (dünyanın henüz tahakkuk etmemiş gerçekliklerini, yani *dünyâ-yı mâ-fihâ*’yı) *hads* yoluyla sezerler. İşte feraset ve basiret budur: “Zâhiren görünen bir perdedir/Lâkin dünyâ-yı mâ-fihâya bir nişânedir.” O hâlde perde sadece dünün hayaletlerini göstermez, o yalnızca geçmişin hayaletlerinden ibaret değildir. Eğer dikkatli bakılacak olursa perde, bir “*câ-yı ibret*”dir (tabiri sınırsız bir hadisenin mahallidir). Perde, *actualités* ve *virtualités*’in bir kesişimi, yani dünyanın tahakkuk etmiş ve henüz meydana çıkmamış birtakım hususiyetlerinin, yani yok olmuş ve henüz-buraya-intikal-etmemiş, şimdide-ayan-olmamış -Derrida’nın tabiriyle, *â-venir* (gelmekte olan)- fertler ve ferdileşmelerin tılsımlı bir terkididir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





1 YÖNETMEN 3 FİLM

ELİA SÜLEYMAN

DONUK, TRAJİK VE KOMİK: ELİA SÜLEYMAN'IN ÇAĞRIŞIM SİNEMASI

Yazı ve Fotoğraf: TUBA DENİZ

Haksız bir şiddete maruz kalan, vatanından mahrum bırakılan, bir de üzerine "terörist" damgası yiyen Filistinlilerin kimliklerini, dillerini geçmişlerini muhafaza edecekleri bir nevi "vatan"a ihtiyaçları vardır. Bu manada yegâne alanlardan biridir sinema. Elia Süleyman için de Filistin'de yaşananları dünyaya duyurmanın bir yolu olur sinema.

Edward Said'e göre Filistin mücadelesinin bütün tarihinin "görünür olma arzusu"yla bir ilgisi vardır. Var olmanın "görünmek"le eş tutulduğu bir çağda Filistin'in payına yok sayılmak, görmezden gelinmek, tarihten ve coğrafyadan silinmek düş-

müştür. Haksız bir şiddete maruz kalan, vatanından mahrum bırakılan, bir de üzerine "terörist" damgası yiyen Filistinliler için kimliklerini, dillerini geçmişlerini muhafaza edecekleri bir nevi "vatan"a ihtiyaç vardır. Bu manada yegâne alanlardan biridir sinema. Said'e tekrar kulak verelim: "Filistin sineması, Filistin'in 1948'i (Filistin'in tarumar edildiği, Filistinlilerin dağıldığı ve mülklerinden oldukları yıl) izleyen yıllardaki varlığı adına görsel bir alternatif, görsel bir ifade ediş, görsel bir enkarnasyonu sağladığı gibi, ayrıca, bir karşı-anlatı ve bir karşı-kimlik oluşturmaya çalışarak Filistinlilere dayatılan 'terörist' kimliğine, 'şiddete meyilli halk' yaftasına karşı koymanın bir yolunu sunar."¹ Filistinli yönetmenlerin

1. Edward Said, "Filistin Sineması: Görünür Olma Arzusu", *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri* içinde, Hamid Dabaşı (Der.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, s. 14.



Bir Kayboluşun Güncesi, Elia Süleyman, 1996

filmlerine bakıldığında Said'in tespitinin ne kadar yerinde olduğu fark edilir. Sinema araç kılınarak söylenemeyen sözler, gösterilmeyen yüzler, çarpıtılmış imajlara tersten bir ayna tutulur.

Uluslararası arenada dikkat çeken sayılı Filistinli yönetmenden biridir Elia Süleyman. Ona göre sinema, Filistin'de yaşananları dünyaya duyurmanın bir yolu. Kendine has sinema diliyle filmlerini Cannes Film Festivali'ne kadar taşıyan Süleyman, 29. İstanbul Film Festivali'nin de ilgi gören konukları arasındaydı. *Bir Kayboluşun Güncesi* (*Chronicle of a Disappearance*, 1996)), *Kutsal Direniş* (*Yadon ilaheyya*, 2002) ve *Geride Kalan* (*The Time That Remains*, 2009) filmlerinin yanı sıra kısa metrajı *Suikastle Saygı Duruşu* (*Homage by Assassination*, 1991) da program dâhilindeydi.

Çağrışım Sineması

Yönetmenin ilk filmi *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş* (*Introduction to the End of an Argument*, 1990), televizyon görüntülerinden müteşekkil bir kolaj; Süleyman'ın Batı'ya yönelik isya-

nının görsel bir temsili. Fakat kurgusu, konuları ele alış biçimi ile çekeceği diğer filmlere referans olan *Bir Kayboluşun Güncesi*'ne yönetmenin ilk filmi demek daha doğru olabilir. Zira bu filmde Süleyman'ın diğer çalışmalarında karşımıza çıkacak üslubu belirginleşir.

Elia Süleyman, filmlerindeki namıdiğer kısaltmasıyla ES, günce dilini filmlerine uyarlar. Bütün filmleri otobiyografiktir, anılarının görsel bir derlemesidir. Filmlerine şöyle de bakılabilir: ES, hatıralarından derlediği senaryosunu yazmak ya da kurgusunu yapmak üzere bilgisayarının başına oturmuştur. Biz onun hem masa başındaki filmi ortaya çıkarma sürecine hem bu esnada anılarında somut olarak dolaşmasına hem de filme şahit oluruz. Böylece hayat ile film arasındaki çizgi belirsizleşir ve izleyici filmin üretimi ile tüketimine birlikte şahit olur. Her filminde kendini oynayan yönetmen ES de sahneler arasında bir ruh gibi dolaşır. Fakat burada kendi ifadesiyle bir kütle olmaksızın transparanlığı tercih eder. Böylelikle merkezi bir karakter olmaktan uzaklaşarak farklı anlamların, yüzlerin daha çok görünmesini sağlar.



Geride Kalan, Elia Süleyman, 2009

Filmler hatırlama seanslarına dönüşünce kurgu dili de ister istemez kesikli bir hâl alır ve epizotlardan müteşekkil bir bütün çıkar karşımıza. Anlatı sinemasına karşı bir tavır sergileyen yönetmenin bu tarzıyla “çağrışım sineması”nı tercih ettiği söylenebilir.

Bir Soluk Alıp Verme Mekânı: Kara Mizah

Bir Kayboluşun Güncesi, uyuyan bir adamın yakın plân çekimleri ile başlar. İlerleyen dakikalarda bu karakterin yönetmenin babası olduğunu anlarız. Diğer filmlerde olduğu gibi burada da annesi, babası ve kendisinin yaşadıklarıdır filme konu olan. İzleyici Arapların evlerine, çakırkeyif hâllerine, mahalle dedikodularından yola çıkarak sıradan insanın gündelik hayatına konuk olur. ES, filmlerinde Filistinlilerin yaşadığı tüm acılara rağmen hayata tutunma çabalarına ve şen şakrak fitratlarına vurgu yapar. Nihayetinde çocukluğunda böyle bir ortamda yetişmiştir. Fonda ise her daim savaş vardır. Epiküryen bir ruh hâli ile savaşın kara atmosferi arasında sıkışan Filistinliler ve yönetmenimiz için bu iki uç arasında “absürtlük”e bir şekilde alan açılır. İsrail’in açık-

lanması mümkün olmayan politikası ve Filistin halkına muamelesi de bunun temel kaynağıdır. Süleyman, acı ile neşe, ağlamak ile kahkaha arasındaki savrulmaların en iyi ifadesini absürdlükte bulur. Bu zemin ise ister istemez bir kara mizaha dönüşür. Filistin halkı ve dahi ES için bu kara mizah soluk alıp verilebilecek, zamanı genişletecek biricik alandır. Yönetmen, festival vesilesiyle kendisiyle yaptığımız görüşmede bu tavrını şu şekilde dile getirdi: “Ben kara mizah ile dikey olarak oradaki zaman birimini artırmaya çalışıyorum. Kara mizah zamanınızı farklı bir şekilde yayar, genişletir. Çünkü zaman kavramı sadece saat üzerine kurulu değil. Kendinizle dalga geçtiğinizde, gerçekte ölçemediğiniz bir zaman birimi çıkar karşınıza. Bu özellikle gettolarda daha da geçerli. Bazen çaresizlik, işte bu tarz bir espri şekli ortaya çıkarabilir. Benim için mizah, maruz kaldıklarımızın ve kim olduğumun bir bileşimi.”

Filistin’de yaşanan sıradan anlara zum yapar yönetmen. *Geride Kalan*’da evinden çöp atmak üzere çıkan bir adamın tankın namlusuna hedef olması ve buna karşı hiçbir tepki vermemesi, telefon muhabbetine devam etmesi ve namlu-

nun onu ısrarla takip etmesi buna bir örnektir. Bir başka sahnede evine bomba atılan adamın, yangını, sıradan bir olaymış gibi söndürmesi, askerlerin evlere girip araması ve benzeri vakalar o kadar uzun ve vurgulanarak gösterilir ki buradaki trajedi bir şekilde komediye dönüşür.

Bir Kayboluşun Güncesi'nde de diğer filmlerde olduğu gibi hayatın rutinlerinin altı kalınca çizilir. Sürekli aynı dükkânın önünde duran araba, içinden çıkıp kavgaya tutuşan insanlar ve onları ayıranlar, her gün aynı dükkânın önünde oturan iki adam... Bu anlar arasındaki geçiş, bölümlerin her birine aynı başlığı (sonraki gün) koyarak gerçekleştirir yönetmen. Filmlerinde sıkça kurduğu "zaman geçer", "günler geçer" gibi cümlelerin bir başka ifadesidir karşımıza çıkan bu rutinler.

Bir Kayboluşun Güncesi'nde ikinci bölüme, "Politika Günlüğü"ne geçiş Natasha Atlas'ın şarkısıyla yapılır. Filmlerinde müziğe sık ve yoğun yer verir ES. Müziği o kadar baskın kullanır ki neredeyse bu yer yer şiddete dönüşür. Natasha Atlas böylece filmin orta yerinde haykırır: "Neden savaşıyoruz? Bir zamanlar arkadaştık. Kalbini dinle. Barış sevginin içinde. Haydi gel yine arkadaş olalım. Biz kardeşiz..."

Bir Kayboluşun Güncesi televizyonda İsrail bayrağı dalgalanırken odada uyuyan anne ve babanın görüntüsüyle sonlanır. Yönetmenin eleştirilmesine sebep olan bu sahne, ES'in sadece İsrail'e değil ülkesinin pasifleşmesine karşı tepkisini de ortaya koyar.

Absürdün Zirvelerinde "Kutsal Direniş"

Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü ve FIBRESCI ödülü alan *Kutsal Direniş*'te hayatın



Elia Süleyman, 29. İstanbul Film Festivali, 2010

Filmler hatırlama seanslarına dönüşüncü kurgu dili de ister istemez kesikli bir hâl alır ve episodlardan müteşekkil bir bütün çıkar karşımıza. Anlatı sinemasına karşı bir tavır sergileyen yönetmenin bu tarzıyla "çağrısın sineması" nı tercih ettiği söylenebilir.

rutinleri, şiddetli müzik ve yönetmenin bir ruh gibi filmin içinde dolaşması artık izleyici için tanıdık. Bu filmde de yönetmenin hatırladığı anlar film boyunca yan yana dizilir. İlk bölümde kamera, farklı karakterlerin hayatlarındaki tekrarlar üzerinde döner dolaşır. Fakat bu defa absürtlüğün sınırlarını zorlar yönetmen, neredeyse bir karşı saldırıya dönüşür malzemesi.

Elia Süleyman, filmin ortalarına doğru, bir arabanın içinde yol alırken karşımıza çıkar ilk defa. Otomobilin penceresini açar ve elindeki kayısı çekirdeğini dışarı atar. Çekirdek, yol kenarındaki bir tankın üzerine düşecek ve tank patlayacaktır. ES kayıtsızca yoluna devam eder. Yönetmen Filistin halkının ve onların bu acısını paylaşanların bir ifade mekânına dönüştürür sinemasını. *Kutsal Direniş*'te tankı



Kutsal Direniş, Elia Süleyman, 2002

patlattığı gibi *Geride Kalan*'da da İsrail'in ortasına dikilen duvarın üzerinden atlayacaktır. ES, filmlerinde Filistin'de yaşatılan bütün "absürtlük"leri kendince imha eder, dalgasını geçer, üzerinden atlar gider. İsraili askerlerle de sık sık dalga geçmeyi ihmal etmez yönetmen. Kudüs ve Ramallah arasındaki sınırdaki kontrol noktasında ES sevgilisiyle buluşur. Kontrol noktasında uçurdukları (Arafat'ın suratını taşıyan) balonun telâşına düşüp sevgililerin sınırdan geçip gitmesinin farkına varmayan askerler de *Geride Kalan*'da evdeki bulguru barut sananlar kadar "aptal"dır.

Kutsal Direniş'te ES'in absürdün zirvelerinde do-laştığı sahnelerden biri de sevgilisinin bir direnişçiye dönüşmesi ve bir ninja edasıyla bütün İsrail askerlerini yere sermesidir. Fantastik bir karakterdir neredeyse sevgilisi; kurşunlar ona isabet etmez, uçar, bir el hareketiyle yapılan saldırıların tümünü geri çevirir. İzleyici için dahi kafa karıştırıcı dakikalardır bunlar; gülmek mi, şaşkınca bakmak mı yoksa ağlamak mı gereklidir?

Donuk, Trajik Ve Komik

Elia Süleyman'ın filmlerinde donuk, katılaştırmış bir mizah vardır. Zaman zaman izleyiciyi

gülmeye davet edip etmediği bile şaibelidir. Yönetmenin ülkesine almış olduğu mesafe ve katılaştıran duygu hâli de şüphesiz bu mizaha vesiledir. Görmezden gelinmesi mümkün olmayan, farkındalığın bir çare yaratmadığı Filistin'de yaşananlara katılmasından bakmak ne kadar mümkündür? Bu ruh hâli ES'in mimiksizliğinde somutlaşır. Buğulu bakışı, donuk ifadesi, hiç konuşmayan bir karakter olmasıyla sürekli yas tutar filmlerinde ES. Bu özellikleriyle sırtı insanlara dönük bir başka yas tutan çizgi karakteri, Hanzala'yı hatırlatır. Ne zaman Filistin özgürlüğüne kavuşursa Hanzala o zaman yüzünü insanlara dönecektir. Kim bilir, belki ES'in de sadece o zaman çözülecektir bu donmuş ifadesi.

Yönetmen gibi filmdeki diğer karakterler de donuk bir oyunculuk sergiler. Diyaloglar olabildiğince azaltılarak sessizliğe geniş bir alan açılır. Sözcükler gibi mekânlarda da aynı tasarruf gösterilir, genel plânlar ve ağır kamera hareketleriyle dingin bir anlatım tercih edilir. Bu ise kara mizahın vurgusunu artırır.

ES'in babasının günlüklerinden derlediği son filmi *Geride Kalan*'da daha derli toplu bir anlatım çıkar karşımıza; diğer filmlerde oraya buraya savrulan karakterler oturmuştur. Bu sefer izleyici ES'in babasının hatıralarına gidecek, oradan yönetmenin çocukluk ve ergenlik dönemine geçiş yapacaktır. ES çocuk olarak karşımıza çıktığında da yine hiç konuşmamakta ve olanları bize aktarmak için izlemektedir. Yıl 1948'dir ve Nasıra artık İsrail'indir. Yönetmenin bütün hayatını ve sinema serüvenini belirleyen bir kilit noktasıdır bu tarih. ES'in babası Fuat, gençliğinde torna dükkânında silah imal



Kutsal Direniş, Elia Süleyman, 2002

eden bir direnişçidir. Köprüde patlamak üzere olan bir aracın içindeki askeri kurtaracak kadar cesurdur; mahallede sürekli kendini yakmaya kalkan yaşlı adamı da bir tek o durdurur. İsraili askerlerin dikkatini çeker Fuat ve silah kaçakçılığı ile suçlanır, evleri aranır... Filistin’de sıradan bir vatandaş olan babasının bir çocuğun gözündeki “kahramanlık”larına şahit oluruz. Fuat yaşlanır, Elia büyür. Babasının direnişçi ruhu artık oğluna geçmiştir; Fuat sık sık balık tutmaya giderken Elia da İsrail bayrağını yırttığı için ülkeyi terk etmek zorunda kalır.

Elia yıllar sonra eve döndüğünde artık sadece annesi hayattadır, fakat onunla bir türlü iletişim geçemez. Babasının son günlerini anlattığı *Kutsal Direniş*’teki gibi burada da hasta annesiyle ancak müzik vasıtasıyla iletişim kurar. Müzik filmin içerisinde dolaşır durur, kimi zaman

siddeti artar, bir hakarete dönüşür kimi zaman da söylenemeyen sözlere tercüman olur.

Annesinin, babasının, Nasıra’nın dolaylı olarak vatanın kaybını filmlerinin merkezine alan Elia Süleyman için sinema yapmak bir nevi yas tutmaktır. Onun amacı halkı için neredeyse bir mezara dönüşen Filistin’in içine atıklarının, bilinçaltının dışavurumuna vesile olmaktır. “Sanki dünyanın belleği ezilen halklarda duruyor.” diyen Gilles Deleuze’dan ilham almışçasına ES’in filmlerinin tamamında bir bellek mücadelesi, hatırlama ve hatırlatma çabası çıkar karşımıza. Yok sayılmaya, üzeri örtülmeye çalışılan bir milletin görünme ve gösterme gayretidir onunki. Filistin’in yaşadıkları görüldükçe kim bilir belki dünyanın da hafızası yerine gelecektir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



29

İSTANBUL
FİLM
FESTİVALİ

Alain Resnais, Claire Denis, Jacques Rivette, Jim Jarmusch, Ming-Liang Tsai, Todd Solondz, Yimou Zhang ve Werner Herzog gibi önemli yönetmenlerin son filmlerinin gösterildiği 29. İstanbul Film Festivali, gösterilen filmlerden ve dağıtılan ödüllerden çok bu sene Emek ve Yeni Rüya gibi iki önemli sinema salonunun kapanışıyla festival tarihine geçmiş oldu.

Bu yıl 29.'su düzenlenen İstanbul Film Festivali'ne, filmlerden çok Emek Sineması'nın yıkılacağı haberi damgasını vurdu. Yıllardır festivale ev sahipliği yapan ve yerli yabancı pek çok önemli yönetmeni ağırlayan, salonu kadar tarihi dokusu ve atmosferiyle de festival izleyicilerinin vazgeçilmezi olan Emek Sineması'nın bu yıl festivalde olmaması, herkeste büyük bir

BARIŞ SAYDAM

boşluk yarattı. "Restorasyon" adı altında sinemanın da içinde yer aldığı yapının bir alışveriş merkezine dönüştürülerek Emek'in oluşturulacak yapının en üst katına taşınma projesi festival boyunca filmlerden daha çok öne çıktı. Bu yılki festivalde ayrıca Emek Sineması gibi Yeni Rüya Sineması da yine aynı projeye bağlı olarak festivalle birlikte kapandığını duyurdu. Bu üzücü gelişmelerin ağırlığı altında bu yıl geçmiş senelere nazaran daha sönük geçen festivalde, filmler dışında çeşitli yan etkinlikler de vardı. Festivalin ikinci haftasında açılan ve hâlâ devam eden, sıradışı yönetmen David Lynch'in çekmiş olduğu fotoğraflardan ve yaptığı gravürlerden oluşan sergi ve Anders Refn, Elia Süleyman, Priit Parn ve Todd Solondz'un sinema dersleri, festival takipçilerine filmler dışında da alternatifler yarattı.



Islık Çalmak İstersem Çalarım, Florin Serban, 2010

Romen Sineması Yükselişini Sürdürüyor

Festival, Romanya'daki Çavuşesku Rejimi'nden kaçarak Fransa'ya sığınan Yahudi Romen yönetmen Radu Mihaileanu'nun son filmi *Paris'te Son Konser (Le Concert, 2009)*'le açıldı. Daha önce *Hayat Treni (Train de vie, 1998)*'nde II. Dünya Savaşı zamanında bir toplama kampından kaçmaya çalışan bir grup Yahudi esirin hikâyesiyle kökenlerine doğru bir yolculuğa çıkan yönetmen, son filminde rejimin insanlarda yarattığı tahribatlara Bolşoy Filarmoni Orkestrası'nın Fransa'ya

yaptığı eğlenceli bir yolculukla değinme imkânı yakalıyor. Rejime karşı geldikleri için dağıtılan ünlü bir orkestranın yetenekli müzisyenleri aracılığıyla rejim zamanında yaşanan trajedilere değinen yönetmen, bu sayede bir taraftan da kendi mikrokozmosunu yaratıyor. Bu mikrokozmos sayesinde altmetinde rejime yönelik ciddi bir söylemi gördüğümüz filmde, orkestrayı dağıtan ve müzisyenleri bambaşka mesleklerde çalışmaya zorlayan rejimin toplumsal hayatı da orkestra gibi darmadağın ettiğine tanık oluyoruz.



Kontrol Limitleri, Jim Jarmusch, 2009

Festivalin Akbank Galaları bölümünde görücüye çıkan *Kontrol Limitleri*, küresel anlamda bir “kontrol çılgınlığı”nı tersten okumasının haricinde, yönetmenin alâmetifarikaları ve karizmatik yalnız ya da “aylak” adamlarıyla da izleyenlere unutulmaz bir deneyim yaşatıyordu.

Bu yıl Berlin Film Festivali’nde Jüri Büyük Ödülü’nü kazanan Romen filmi *Islık Çalmak İstersem, Çalarım (Eu Cand Vreau Sa Fluier, Fluier 2010)*, Radu Mihaileanu’nun filmine nazaran Yeni Romen Sineması’yla bağları daha güçlü bir yapım olarak göze çarpıyor. Özellikle Cristian Mungiu ve Ca-

talın Mitulescu gibi anlatımını tamamen metaforlar üzerine kuran yönetmenlerin izinden giden Florin Serban ilk filminde, kaldığı ıslahevinden çıkmasına kısa bir süre kalan bir gencin ailesiyle ve çevresiyle yaşadığı sorunlara hem gerçekçi hem de duyarlı bir şekilde yaklaşıyor. Bir gencin içsel çatışmalarını, duygusal çalkantılarını ve kapana kısılmışlığın getirdiği karamsar ruh hâlini çocuksu bir naiflikle birleştirirken ilk filmiyle umut vaat eden bir yönetmen olduğunu da ispatlıyor.

Jim Jarmusch ve Todd Solondz’un Dönüşü

Kırık Çiçekler (Broken Flowers, 2005)’den dört yıl sonra *Kontrol Limitleri (The Limits of Control, 2009)* ile yine formunu

koruyarak dönen Jim Jarmusch, Akbank Galaları'nın da yıldızıydı. Özellikle Richard Linklater'in Orson Welles'e saygı duruşu niteliğindeki 1930'ların sonlarında geçen filmi *Ben ve Orson Welles (Me And Orson Welles, 2008)*'in yarattığı hayal kırıklığı ve *Mürekkep Balığı ve Balina (The Squid and The Whale, 2005)*'yla Amerikan Bağımsızları arasında heyecan verici bir çıkış yapan Noah Baumbach'ın yüzeysellikten öteye geçemeyen son filmi *Greenberg (2010)*'ü göz önüne aldığımızda, Jarmusch'un filminin değeri daha da çok anlaşılıyordu. *Hayalet Köpek (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999)*'ten esintiler taşıyan *Kontrol Limitleri*, küresel anlamda bir "kontrol çılgınlığı" nı tersten okumasının haricinde, yönetmenin alâmetifarikaları ve karizmatik yalnız ya da "aylak" adamlarıyla da izleyenlere unutulmaz bir deneyim yaşıyordu. Jarmusch'un sakin ve neredeyse meditatif anlatımıyla bir hikâye kahramanı olmaktansa, hikâyelerin arasında gezinen bir adam olmayı seçen yalnız başkarakter, bizleri de filmin başında Arthur Rimbaud'un şiirinden yapılan alıntıya uygun bir şekilde tuhaf ama kesinlikle içi boş olmayan bir yolculuğa çıkarıyordu.

Bu bölümün bir diğer önemli filmi de Todd Solondz'un *Mutluluk (Happiness, 1998)*'tan on bir yıl sonra çektiği *Savaş Sırasında Yaşam (Life During Wartime, 2009)*'di. Yönetmen, filmde eleştirel tavrını farklı meselelerle de geliştirme ve daha geniş bir alana yayma imkânı bu-



Savaş Sırasında Yaşam, Todd Solondz, 2009

luyordu. Filmlerinde yerleşik değerlere, aile bireylerinin tiyatroya yaşantılarına, sözde ahlâkçılara, cinsel istismara ve sağ/sol ayrımı yapmaksızın yediği Amerika'nın politikalarına değinen yönetmen, son filmde 11 Eylül sonrası Amerikanın halletiruhiyesine de vurguda bulunarak, karakterlerinin kişisel olarak yaşadığı affetme/unutma ikilemini kolektif bir bilinç düzeyine taşıyordu. Bu sayede Amerika'nın savaşlar nedeniyle dünyada yol açtığı yıkımlar üzerine de düşündürüyordu.

Joseph Losey ve Elia Süleyman

Festivalde bu yıl Fatih Özgüven'in seçkiyle Joseph Losey'in yedi filmi gösterildi. Amerikalı olmasına rağmen Avrupa'da yaşayan yönetmenin "sınıf" ve "güç" mer-



Şeylerin Boktanlığı, Felix Van Groeningen, 2009

kezli filmlerinin gösterimi, onu tanımak için de önemli bir fırsattı. Losey gibi bir başka şahsına münhasır yönetmen olan Filistinli Elia Süleyman da bu yılki festivalin güzel sürprizlerinden biriydi. Süleyman'ın üç filminin gösterildiği festivalde, yönetmen ayrıca bir de sinema dersi verdi.

Ulusal ve Uluslararası Yarışma

Geçen yılki festivalde deyim yerindeyse gövde gösterisi yapan Türk sineması, bu yılki festivalde nicelik olarak yine hatırı sayılır bir yer kaplasa da geçen yıla oranla daha zayıf bir içeriğe sahipti. Ulusal Yarışma'da En İyi Film seçilerek Altın Lale ödülünü kazanan Taylan Kardeşler'in filmi *Vavien* (2009), insanın basitçe açıklanacak

akli bir varlık olmadığı gerçeğinden yola çıkarak, insanın zihninde yaşadığı ikilemleri, korkunç ve zalimce plânları Celal karakteri aracılığıyla anlatarak bu sayede bizleri de Coen Kardeşler'in pek çok filminde yaptığı gibi sıradan insanlık hâleriyle baş başa bırakıyordu. En İyi Yönetmen ve En İyi Kadın Oyuncu ödüllerini kazanan *Min Dit* (2009) ise ne yazık ki cesur söylemini yerli yerine oturtamıyordu. Çocuk oyuncuların bir yerden sonra bir sömürü aracına dönüşmesi, hikâyenin politik yanının fazlasıyla "kaba" kalması ve derinleşmemesi filmin başlıca handikaplarıydı. Görünürde bir Behman Kubadi filmi hatırlatmasına rağmen, hem söylem olarak hem de sanatsal olarak Kubadi'den çok geride kalıyordu.

Başkanlığını, ünlü oyuncu Klaus Maria Brandauer'ın yaptığı Uluslararası Yarışma Bölümü'nde büyük ödülü kazanan film, Belçika yapımı *Şeylerin Boktanlığı* (*De Helaasheid Der Dingen*, 2009) oldu. "Büyümenin ne zor olduğuna dair çağdaş, sert, enerjik ve gerçekçi bir portre çizdiği; sanatın gücüyle insanın değişimini keskin ve duyarlı ayrıntılarla yansıttığı" için ödülle lâyık görülen film, festivalin en büyük sürpriziydi. Uluslararası Yarışma'daki Jüri Özel Ödülü ise "gözlerinden ve bütün bedeninden her an bir dilek, arzu, şüphe ve endişe evreniyle beceri aktığı; her kadın oyuncunun hayalini bir filmde gerçekleştirdiği" için Fransız filmi *Matmazel Chambon* (*Mademoiselle Chambon*, 2009)'daki rolüyle Sandrine Kiberlain'e verildi.

Alain Resnais, Claire Denis, Jacques Rivette, Jim Jarmusch, Ming-Liang Tsai, Todd Solondz, Yimou Zhang ve Werner Herzog gibi önemli yönetmenlerin son filmlerinin gösterildiği 29. İstanbul Film Festivali, gösterilen filmlerden ve dağıtılan ödüllerden çok bu sene Emek ve Yeni Rüya gibi iki önemli sinema salonunun kapanışıyla festival tarihine geçmiş oldu. Gerek festivaldeki gösterimlerden önce izleyicilerin alkışlı protestoları gerekse de ödül töreninde ödül kazanan yerli yabancı herkesin kültürel mirasımızın önemli bir parçası olan Emek Sineması'nın kapanışına karşı gösterdiği tepkiler bu yılki festivalin zihinlerimizde buruk ama anlamlı bir şekilde yer etmesine sebep oldu. İstanbul Film



Festivali'nde film izleyerek büyümüş bir jenerasyonun tek bir amaç uğrunda kolektif bir tepki vermesi de "festival ruhu" denen şeyin önemini ortaya koydu.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



KARS ÖYKÜLERİ

MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN

Sinema dili ve görsel estetik açısından özgün bir duruş ortaya koyamayan *Kars Öyküleri* Ankara Sinema Derneği'nin, en önemli ayaklarından birini Kars'ta düzenlediği *Gezici Film Festivali* kapsamındaki bir atölyenin sonunda beş genç yönetmenin, ortak noktası Kars olan kısa filmlerinden mürekkep bir uzun metraj çalışma.

11 Eylül (11'09''01 -September 11, 2002), *Paris Seni Seviyorum (Paris, je t'aime, 2006)*, *Altın Çağdan Öyküler (Amintiri Din Epoca de Aur, 2009)*, *Anlat İstanbul (2004)* gibi örneklerden aşına olduğumuz, birkaç yönetmenin belirli bir tema etrafında çektiği kısa filmlerden meydana gelen çalışmalara bu coğrafyadan bir yenisi daha eklendi. Ankara

Sinema Derneği'nin, en önemli ayaklarından birini Kars'ta düzenlediği *Gezici Film Festivali* kapsamındaki bir atölyenin sonunda, festival direktörü Ahmet Boyacıoğlu'nun koordinatörlüğünde yapımı gerçekleştirilen *Kars Öyküleri* (2010) beş genç yönetmenin, ortak noktası Kars olan kısa filmlerinden mürekkep bir uzun metraj. Bunlar, Türkiye'nin "en doğu"unda geçen hikâyeler; oryantalizmden, plâstikleştirmeden, turistik öğelerden uzak nevi şahsına münhasır yapımlar. Bununla birlikte Türkiye'deki kısa film üretiminin ve temel anlamda sinema eğitiminin kimi meseleleri burada da su yüzüne çıkmakta. *Kars Öyküleri* iyi niyetli ve mütevazı bir fikirle hareket alan bir proje olsa da ortaya çıkan eser(ler) maalesef çıtayı aşamıyor.

Benzer temalar etrafında dönüp durmalarına karşın sinema dili ve görsel estetik açısından özgün bir duruş ortaya koyamayan bu çalışmalar, böylelikle hafızalarda yer edecek, iz bırakacak bir sürecin de önünü



Motoguzzi, Özcan Alper, 2010

tıkamış oluyor. Türkiye'deki sinema-TV fakültelerinin ufuksuzluğunu bir yana bırakırsak en azından *Kars Öyküleri*'nin ağırlıklı olarak sinema alanında lisans yapmamış yönetmenlerine baktığımızda, alaylı eğitimin de yaratıcılığı pek besleyemediği intibaini ediniyoruz. Her hâlükârda sinema yapmaya dair yeterince kafa yormamakla pozitif korelasyona sahip olduğunu düşündüğümüz bu durum, uzun metraja giden yolda bir basamak olarak da adlandırabileceğimiz kısa filmin ve dahi Türkiye sinemasının geleceği anlamında bizi kaygılandırmıyor değil.

Motoguzzi

Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008)'inin ardından kısa filme ufak bir dönüşü gibi gözükten *Motoguzzi*, Kars'ın bir dağ köyünde on iki yaşındaki Yusuf'un her sabah dondurucu ayazda bisikletiyle okula giderken bakıştığı ilkokul öğrencisi Leyla ile masum muhabbetini anlatıyor. Yusuf bisikletiyle

Leyla ise bir motorcuyla birlikte okula gitmektedir. Derken bir gün motor arızalanır ve gelmez. Akabinde olaylar gelişir... Sıcak ve bir o kadar da duygusal bir atmosfere sahip film, aşırı yalınlığıyla ilgiyi biraz yüzeyde bırakıyor. Bu yalınlık kıymetli olsa da seyircinin zihninde herhangi bir iz yaratacak kadar netlik kazanamıyor. Öte yandan İstanbul Türkçesiyle konuşan karakterler (ki diğer kısa filmlerde de görülen ortak bir sorun), anne rolündeki zayıf oyunculuklar gibi zaaflarıyla film yer yer sahip olduğu sinematografik imkânları heba edebiliyor. *Kars Öyküleri*'nin parçası olarak *Motoguzzi* tüm olumsuzluklarına karşın muhatabında bütüncül bir hissiyat bırakan, yer yer Mecidi sinemasından izler taşıyan tınılarıyla kalpleri bir nebze aralamayı başararak hafızalarda yer ediyor. Burada *Süt* ve *Yumurta*'daki harikulâde işlerinden tanıdığımız Özgür Eken'in görüntü yönetmenliğinin temizliğini vurgulamakta fayda var.



Küller, Zehra Derya Koç, 2010

Küller

Boğaziçi Üniversitesi'nde tarih okuduktan sonra Koç Üniversitesi'nde medya ve iletişim alanında çalışmaya başlayan Zehra Derya Koç, ilk filmi *Küller*'de anesinin vefatından sonra köyüne dönen Nazlı'nın çocukluğuna ve ergenliğine dair *hatırlam*alarından oluşan bir kurguyu perdeye aktarıyor. Kadınlık, namus, aile, baba gibi netameli mevzular etrafında dönen hikâye, temasındaki bu tipik öğelerle daha ilk sahnesinden belirli bir kısa film külliyyatına kendini dâhil etmeyi başarıyor. Hikâyesindeki bu görece cesur denilebilecek tavra karşın sinematografisinde herhangi parlak bir fikre rastlamadığımız *Küller*, kadınlık hâllerine ve toplumsal cinsiyete dair kimi klişelerin tekerrüründen ibaret bir yapım olarak kalıyor.



Zilo, Ülkü Oktay, 2010

Zilo

Kars Öyküleri'ndeki bir diğer çocuk karakterli kısa film olan *Zilo*, yedi yaşındaki sevimli bir karakterin civciviyle beraber yaşadığı maceraları anlatıyor. ODTÜ'de mimarlık okuduktan sonra sinemaya geçiş yapan Ülkü Oktay'ın dördüncü kısısı olan *Zilo*, kimi alegorik unsurlarına karşın fazlasıyla tipik bir "çocuk dünyası" filmi olması ve incelikten yoksun anlatımıyla *Motoguzzi*'nin yanında sınıfta kalıyor. *Zilo*'yu canlandıran Birsu Demir'in abartılı oyunculuğu da filmi zayıflatan unsurlardan bir diğeri. Film, "evden kaçan çocuk" gibi tematik klişelere yaslanırken hikâyesine dair bir çift söz söyleme ediminin maalesef üstesinden gelemiyor. Bu hâliyle *Zilo*, derleme içerisindeki en zayıf halkayı oluşturuyor.



Acık Yara, Ahu Öztürk, 2010

Açık Yara

Ege Üniversitesi'nde felsefe okuduktan sonra Marmara'da sinema-TV bölümünde yüksek lisans yaparak sinemaya geçiş yapan Ahu Öztürk, *Acık Yara*'da ninesi öldükten sonra köyüne giden Ozan'ın geçmişle ve hafızayla kurduğu çelişik ilişkiye değiniyor. Bu anlamda *Küller* gibi bir hafıza ve hesaplaş(ama)ma filmi olan *Acık Yara*, Ozan Güven'in kariyerinin en kötü performanslarından birini sergilediği zayıf bir çalışma. Atmosfer kurmada, hikâyenin çatısını çatmada aksaklıklar yaşayan filmin sinema diline dair de söylenebilecek pek birşey yok. Bir filmin artıklarından kırılmış gibi duran garip kurgusuyla *Acık Yara*, *Kars Öyküleri*'nin en zayıf halkasına bağlanıyor.

Küçük Bir Hakikat

Hasan Yalaz'la beraber *Bir Tuğra Kaftancıoğlu* filmindeki eş-yönetmenliğinden aşına olduğumuz Emre Akay, çarpıcı olmasa da belki de dili itibarıyla *Kars Öyküleri* içerisinde en ayırksı olan *Küçük Bir Hakikat*'te Cumhuriyet'in



Küçük Bir Hakikat, Emre Akay, 2010

aydın ve çağdaş bir taşra beyinin trajikomik hikâyesini ironik ve muzip bir dille perdeye taşıyor. Hızlı kesmeler, dinamik bir müzik, bol yakın plânlı görüntüsüyle film, klip estetiğinin temel formlarına yakın dursa da yürüttüğü tartışma sebebiyle esasen son derece ciddi sularda yüzüyor. Türk modernleşmesinin köksüz ve yabancı karakterine vurgu yapan *Küçük Bir Hakikat*, Karlı geleneksel bir çiftçi olan Celal Bey'in "modern" hayatı benimsemişle beraber değişen yaşantısını mercek altına alarak Cumhuriyet'in inşa etmeye çalıştığı gürbüz, aydın, güçlü vatandaş prototipinin başarılı bir parodisini yapıyor. Tüm bunları dinamik ve bütüncül bir kurguda anlatan dille film, yüzeysel bir noktaya bağlanıyor ve klip estetiğinin o tüketici havasından bir türlü sıyrılmıyor. Yine de *Küçük Bir Hakikat*, bu hâliyle dahi yürüttüğü tartışma ve hakikat inşasına dair taşıdığı historiografik ağırlıkla ciddi bir yapım olarak öne çıkıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Birbirine plânsız şekilde eklemleendiği yönünde bir algıyı zihnimize zerk eden iki bölümden oluşan *Koloni*, sayıları giderek azalan kıymetli arı kolonileri ile arıcılıkla uğraşan bir ailenin yaşam mücadelesi arasında bir analogi kurarak gerçek ve kurmaca arasındaki hassas hudutları aşıyor.



83 DAKİKA KAÇ POUND EDER?

Bazen üzerinde düşündüğümüz konu hakkında ilgisiz bulduğumuz cümleler, aslında zihnimizin gündemini meşgul eden husus hakkında pek çok şey söyler. Vaktiyle Samuel Rogers isimli İngiliz şair hakkında anlatılan bir hikâye de bu tip cümlelerden birini barındırır: Zamanının meşhur edebiyat toplantılarının birinde, şefkat dolu kelimelerle kölecilik hakkında ahkâm kesen bir grup edebiyatçı varmış. Hararet içinde sohbet devam ederken gruptan biri uzunca bir süredir sessiz kalan ev sahibine (yani Samuel Rogers'a) dönüp "Bu konuda senin görüşün nedir Rogers? Eminim sen de zulüm gören siyahlara bizim kadar yüreктen üzülyüyorsunuz." cümlelerini yöneltir. Rogers elinden geldiğince zaman kazanarak sessiz biçimde soruya vereceği yanıtı son biçimini vermeye çalışır. Nihayet elini, gece boyunca değişmeyen tek şey olan sakinliğiyle cebine sokup önündeki masaya bir kâğıt para koyar ve gözlerini kaldırıp soruyu yanıtlar: "Ben beş poundluk üzülyüyorum."

Gerçekten bir şeyler yapılması ya da yapılmaması dışında herhangi bir olasılığın bulunmadığı, "eylem" dışında hiçbir seçeneğin kalmadığı zamanlarda, olumlu veya olumsuz bir neticeye bağlanması zaruri bir problem hakkında sadece konuşmayı tercih edenlere verilebilecek en "somut" yanıtı veren Samuel Rogers, acaba yüzlerce yıl önceden, 29. İstanbul Film Festivali, NTV Belgesel Kuşağı'nda, Carter Gunn



Kısa ama yoğun öykü parçacıklarının Koloni'yi "herhangi bir belgesel" olmanın ötesine taşıyarak kurmacayla yakın temasa geçmesini sağlaması, filmin ilk yarısına hâkim didaktizm nedeniyle üslûpsuzluğun pençesine düşen yönetmenler Gunn ve McDonnell'ı bir nebze de olsa affettiriyor.

ve Ross McDonnell tarafından yönetilen *Koloni* (*Colony*, 2009)'yi izleyen bizlere sesleniyor demek çok mu yanlış olur? *Koloni*, uzunca bir süredir ekolojik hassasiyeti artan (ulusal ve uluslararası) medyanın oldukça yakından ilgilendiği bir mevzuu ele alan, iki farklı estetik dokunun birbirine eklenmesinden oluşan bir belgesel film. Film, kökeni 1896'ya kadar dayanan Kovan Çökme Sendromu



(Colony Collapse Disorder) olarak adlandırılan, birkaç yıldır medyada Albert Einstein'ın karanlık kehanetiyle iyice ünlenen arıların ortadan kaybolması durumunu ele alıyor. Birbirine plânsız şekilde eklemlendiği yönünde önyargıları (bir yargıyı) zihnimize zerk eden iki bölümden oluşan filmin Kovan Çökme Sendromu'nun kökeni ve tanımlanmasına odaklanan ilk kısmına, ısmarlama ve ruhsuz belgesellerin haletiruhiyesi hâkim (orada olmaktan ve anlatmakta olduğu konudan hoşnutsuz dış ses, peşpeşe gelen onlarca dokunaklı doğa ve hayvan görüntüsü vb.). *Koloni*'nin farklılığı filmin ilk bölümüne eklenen ve 83 dakikalık belgeselin neredeyse yarısını oluşturan ikinci bölümde ortaya çıkıyor.

Bir Aile-Arı Kolonisi Analogisi

Bu kısımda belgeselin, Lance ve Victor Pessi kardeşlerin arıcılık kariyerlerinin baş-

langıcı, inişleri ve çıkışlarına odaklanarak sayıları giderek azalan kıymetli arı kolonileri ile Pessi ailesinin yaşam mücadelesi arasında kurduğu analogi, gerçek ve kurmaca arasındaki hassas hudutları aşiyor. Gerçekten de film, çocukları için elinden gelen her şeyi yapan özverili bir babayı bile ezip geçmekte sakınca görmeyen hırslı ve baskıcı bir annenin (kraliçe arının) yan hikâyesi ile Pessi kardeşlerin mesleki mücadelesini birbirine bağlayarak gücünü arttırdıkça, belgeselciliği üslûpsuzluğunu örtmek için kullanılan bir bahaneyi indirgemekten ikinci kırk dakikasıyla kurtuluyor. Fakat bu başarının plânlanmış bir başarı olmadığını, filmin festivaldeki ikinci gösteriminden sonra gerçekleştirilen soru-cevap bölümüne (12 Nisan 2010, Beyoğlu Sineması) iştirak eden yönetmenlerin yaptığı açıklamadan net biçimde anlıyoruz: "Pessi ailesiyle Arıcılar Birliği Toplantısı'nda

tanıştık. Onların hikâyesi, ilgimizi çekti ve film içerisinde daha büyük bir yer işgal etmeye başladı.” Yaratım sürecinde meydana gelen Pessi-Gunn ve McDonnell karşılaşmasının tesadüfi yapısı, kuşkusuz belgeselin dikkate değer aile-arı kolonisi analogisinin kıymetini azaltmıyor. Ama yine de filmin ilk yarısındaki yönsüzlüğü-üslûpsuzluğu yerli yerine oturtmamıza oldukça yardımcı oluyor. “155 saatlik ham görüntünün kurgulanmasıyla” 83 dakikaya indirgenen bir filmin, eldeki büyük malzemedi faydalanılmaya çalışılırken yönünü kaybetmesi ya da bir anda plânsızlığın ortasında kendisini bulması kadar olağan hiçbir şey olamaz. Ama Gunn ve McDonnell, belki de en zor olanı başararak, yani yolculuk devam ederken rotalarını yeniden belirleyerek, zarara giden yoldaki o meşhur “dönüş”ü bulmayı başarmışlar.

Koloni, belgeselden anaerkil bir ailenin anatomisine evrildiği yerlerde iktisadi hırslarını kontrol etmekte güçlük çeken anne Pessi’nin, tıpkı toksik tarım ilâçlarının arılar üzerindeki olumsuz etkisine benzer şekilde, çocuklarının başarısızlığında en az doğa ve ekonomik kriz kadar büyük bir tesiri olduğunu gözler önüne sererek, belgeselin ne kadar zengin bir “anlatı formu” olduğunu bizlere yeniden hatırlatıyor. Filmin anne ve oğulları arasındaki tartışmalara odaklandığı noktalarda babanın giderek silikleşmesiyle *Koloni*’nin Amerikan toplumdaki, özellikle de taşradaki aile yapısı-

na dair de fikir vermesi, ele aldığı konunun akmakta olduğu “merkezden uzak toplumsal bağlam” hakkında da söz hakkına sahip olmasına ve muhteviyatının daha da zenginleşmesine imkân tanıyor. Zira *Koloni*’nin Pessilere odaklanan ikinci yarısında işaret ettikleri oldukça ilginç ve üzerinde düşünmeye değer: Emek-yoğun bir sektörde çalışan küçük bir aile şirketinin gayriresmi lideri anne; devletin yardımının er geç onlara ağır vergi yükümlülükleri olarak geri döneceğinden emin arıcılar; anne otoritesi altında ezildikleri için soluk alamayan yetişkinliğin eşliğindeki çocuklar; bankadaki bakiyesinden öte anlam taşımayan, söz hakkını yitirmiş (iğdiş edilmiş) bir baba... Bu kısa ama yoğun öykü parçacıklarının *Koloni*’yi “herhangi bir belgesel” olmanın ötesine taşıyarak kurmacayla yakın teması geçmesini sağlaması, filmin ilk yarısına hâkim didaktizm nedeniyle üslûpsuzluğun pençesine düşen Gunn ve McDonnell’i bir nebze de olsa affettiriyor. Ama yine de film sona erdiğinde, Samuel Rogers’ın yüzlerce yıl önce kendisine yöneltilen soruya verdiği manidar yanıt, kulağımızda, biraz değişerek de olsa, çınlamayı sürdürüyor: *Koloni*, doğaya karşı insanlığın ta-kındığı umursamaz tavrı acaba kaç poundluk affettiriyor?

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





FİLM KAMERALI ADAM'IN SÖYLEDİKLERİ...

“Seyircinin dikkatine: Bu film kendini temsil etmektedir. Görünen olayların sinemasal iletişim içindeki deneyimidir.

Altyazıdan yararlanılmamıştır. Senaryodan yararlanılmamıştır. Tiyatrodan yararlanılmamıştır. Bu deneysel çalışma kendini tiyatro ve yazı dilinden tümüyle koparma anlayışıyla, uluslararası çapta bir sinema dili yaratma eğilimiyle gerçekleştirilmiştir.”

(*Film Kameralı Adam*'ın giriş jeneriği.)

HİLAL TURAN

Devrim sonrası Rusyasında toplumsal ve ekonomik alanda yaşanan ideolojik değişimler sanata da yansır. Ortak özellikleri “burjuva sanatına duydukları nefret” olan Sovyet avant-garde hareketi sanatçılarının yeni ideolojik görüş bağlamında eskisinden tamamen farklı yeni bir estetik

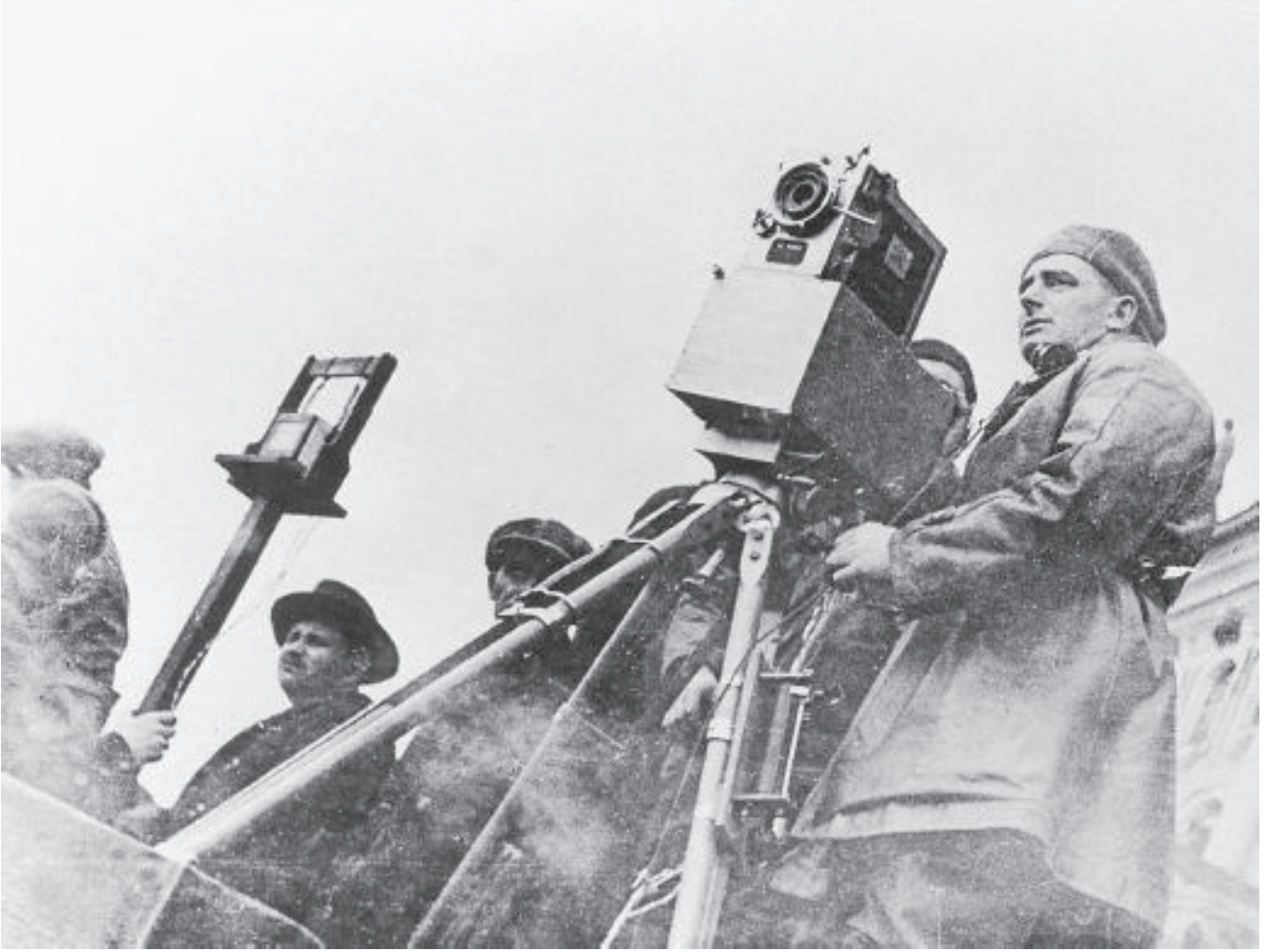
tavır geliştirmeleri zorunlu hâle gelir. Devrimi toplumla bütünleştirme ve kitleleri etkileme noktasında önemli bir güce sahip olan sinema da bu çabadan nasibini alır. Bolşevik Devrimi'nden sonra kurulan Moskova Film Komitesi'nde yazar ve kurucu olarak çalışan Dziga Vertov, kurmaca, anlatısal, illüzyon oluşturan “fabrikalaşmış burjuva filmleri”ne karşı, Marksist dünya görüşünü yansıtan bir sinema dili üretmeye yönelik deneysel filmler çekmektedir. Kurmaca filmi, senaryosu, sahne düzenlemesi ve oyuncusuyla yozlaştırıcı bulan ve “kitlelerin afyonu” olduğunu düşünen Vertov, dünyanın her yerinde anlaşılabilir sözsüz görsel bir dil yaratmak amacıyla sinemadaki yazınsal ve teatral gelenekleri reddeder. Vertov'un filmografisinin başyapıtı olarak kabul edilen *Film Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929)'ın giriş jeneriği, aslında yönetmenin sinemasal amacını ve filmin bu amaç doğrultusundaki işlevini özetlerken seyirciye de alışık olduğundan çok farklı bir yapıyla karşı karşıya olduğu ikazını yapar. *Film Kameralı Adam*, anlatım yapısı ile hem kurmaca film hem de geleneksel belgesel film tarzlarından radikal bir biçimde ayrılır.

Devrim sonrası Rus sanatında etkili olan Konstrüktivizm (inşacılık, yapısalcılık) ve Fütürizm (gelenekten kopuş, makinele-re ve endüstrileşmeye övgü) gibi sanat akımlarından etkilenen Vertov, bu akımların sinemaya yansımaları olarak “sine-göz” ve “sine-gerçek” kuramlarını üretir. Sanat

Vertov'un sine-göz ve sine-gerçek kuramında insan, ruhundan arındırılarak sadece göze indirgenmiştir. Melodramların insanların bilinçlerini uyuşturmasına yönelik tüm haklı tepkisine karşın elmayı Newton'un gördüğü gibi gören bu anlayış, sinemayı metafizikten tamamen uzaklaştırır, onu sadece ideolojik bir mantığı yansıtan didaktik bir anlatıma ve kuru bir matematik işleme dönüştürür.

yapıtını, çok sayıda bileşenin kenetlenme yoluyla bir araya getirildiği bir “bina” gibi gören konstrüktivist ilkeye bağlanan Vertov'a göre film de çok sayıda çekimden inşa edilen bir yapı gibidir. Sine-göz ve sine-gerçek kuramına göre sinemanın en önemli işlevi “görülür dünya”nın duyumu- dur ve izlenimleri algılama ve saptamada “kamera, insan gözünden daha mükemmeldir”. Çünkü insan, gözlem anında birtakım fiziksel ya da ruhsal olaylar yüzünden görülür olanı algılamada sorun yaşayabilir, kamera yani sine-göz içinse böyle bir sorun sözkonusu değildir. Sine-göz ile dünyanın çeşitli yerlerinden gelen “gerçek” görüntüleri, kurguyla anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getiren yönetmen, gerçeğin yeniden yapılandırılmış hâline, yani “sine-gerçeğe” ulaşır.

Vertov'un sine-göz yöntemi ve sine-gerçek ilkesini birleştirdiği *Film Kameralı Adam*'da kamera, bir gün boyunca Moskova'daki günlük yaşamı takip eder.



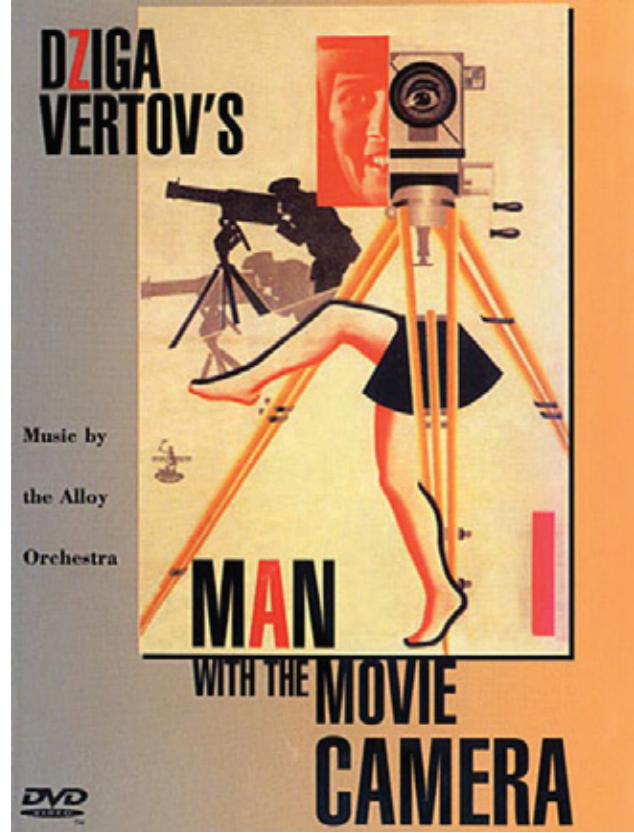
Kameranın en çok ilgi gösterdiği objeler; endüstriyel yapılar, kent trafiği ve araçlar, makineler, dinlenme ve eğlence yerleri, insan yüzleri ve spor aktiviteleridir. Konstrüktivistlerin teknoloji aşkını ateşleyen fütürizmin yansıması olarak kent hayatını ve endüstrileşmeyi yücelten film, fabrika ve makineleri vurgulayan çekimleriyle adeta bir mekanik estetik oluşturur.

Sanayi toplumunun oluşumu ve teknik ilerlemenin baş döndürücülüğü, adeta bir tür “bilimizm” ve tekno-perestliğe, gelecekte olan her şeyin “şimdi”den daha

iyi olacağına dair bir iyimserliğe, sonuç olarak da hayatın her alanında “geleceğe daha hızlı koşabilmek” için “geleniğin reddinin bir gelenek hâline gelmesi”ne yol açmıştır. Böyle bir ortamda bir sanat akımı olarak ortaya çıkan fütürizm (gelecekçilik) de sanayi toplumunun en belirgin niteliği durumundaki yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi, heyecanı sanata taşımak ve sanatın diliyle ifade etmeyi hedefler. “Müzeleri, kitaplıkları, her türlü akademiyi yıkmak istiyoruz” diyen akımın öncüsü Marinetti ile klâsik sinema türlerini izle-

yicinin zihnini uyuşturan bir afyon olarak gören Vertov'un tavırları bu anlamda eşitlenir. Marinetti, manifestosunda hedefini "modern kentlerdeki şiddetli elektriğin ay ışığı altında yangın gibi parlayan şantiyelerin ve tersanelerin gece coşkusunu, raylar üzerinde eşelenen geniş göğüslü lokomotiflerin şiirini okumak" olarak sunarken, Vertov da hız atölyesinde dans eden testerelerin kendisine dans pistlerindeki insanlardan daha yakın ve daha anlaşılır bir haz verdiğini söyler. Makinenin adeta metafizikleştirildiği bu akımda, diğer fütürist sanatçılar gibi Vertov da "hantal ve beceriksiz" olarak tanımladığı insandan çok, kentlerdeki makinelerin, fabrikaların dinamizmini filmine taşır. Filmde yer alan spor yapan insanlar ise sonradan Hitler'in propaganda filmlerinde rastlayacağımız Nietzsche'nin "üstün insan" temsillerini andırır. Filmin sonunda kameramanın rehberliği olmaksızın tripod üzerinde yürüyen kamera, antropomorfik açıdan tümüyle insana eşitlenir. Zira "insan gözü ancak kameraya benzediği ölçüde mükemmelerebilecektir". Üstün insan ve ilerlemeye koşulsuz inanç fikriyle insanı tarihin ve makinenin kölesi hâline getiren fütürizmin faşizme evrilmesi bu anlamda mukadderdir. (Nitekim, fütürizm Mussolini'yle birlikte Faşist Parti'nin sanatı ilân edilerek önemini yitirmeye başlar.)

Fütürizmin yanı sıra, makineleşme ve endüstriyel üretimin sanatsal kaygıların yerini alması (üretici sanat), sanatın "devrimin



hizmetine sunulması", diğer işçilerden farklı olmayan sanatçının kişisellikten uzak toplumcu bir amacı benimsemesi gibi pek çok konstrüktivist ilkeyi de sinemasına yansıtan Vertov'a göre el işçiliği ile yaratıcı işler arasında farklılık yoktur; sinemacılar da tıpkı marangoz ve ayakkabı tamircileri gibi birbirine eş "yararlı nesnelere" üretirler. *Film Kameralı Adam*'da "film yapma süreci", birçok meslek etkinliğinden biri gibi sunulmaktadır. Kameraman, çeşitli araçları kullanarak bir toplum inşa etmeye katılan çok sayıda yurttaş işçiden biri olarak gösterilir.

Vertov, *Film Kameralı Adam*'da kaydedilen olaylar dışında kaydetme sürecini de sunar. Sinemadan yanılısamayı kaldırmaya



Sinemayı dramların afyonundan kurtarmayı hedefleyen Vertov, bu defa onu tümüyle manipülatif bir alana hapseder. Filme aktif şekilde katılan bir seyirci yaratmak isterken aslında seyirciyi, kurgu yoluyla ne düşümesi gerektiği konusunda yönlendirerek bir propaganda nesnesine dönüştürür.

çalışan Vertov, bu yöntemle izleyiciye sürekli neyi seyrettiğini ve bunların nasıl bir araya getirildiğini hatırlatır. Filmde kendisini kurgu yaparken, kameramanı az önce gösterilen görüntüleri çekerken, aynı filmi başka bir sinemada oynatılırken perde ve izleyicilerle birlikte gösterir. Brechtien bir yabancılaştırma ile seyircinin olaya bilinçli ve etkin katılımını sağlamayı amaçlar.

Üzerine bir insan gözü bindirilen kamera merceği görüntüsünün yakın çekimi olan final çekimi, filmi metaforik olarak şu mesajla tamamlar. “Sine-göz” yöntemi, yaşamı olduğu gibi gözlemleyen ve kaydeden; gerçekliği, görüntülerin belli bir anlam oluşturacak



şekilde bir araya getirilmesi sonucu ulaşılan “sine-gerçek” ilkesi ile yakalayan “film nesnesi” üretir. Ancak Vertov’un ulaştığı gerçeklik, hiç de evrensel değildir. Zira sine-göz, güncel gerçeğin belli bir amaca yönelik olarak -ki bu çoğunlukla sosyalizmin yüceltilmesidir- kurgulanmasıdır. *Film Kameralı Adam*’da kamera, yaşam gerçeklerini kendi ideolojik bağlamına göre seçtiği gibi, bu gerçeklerin montaj yoluyla sıralanışı da doğrudan politik bir yoruma dayalıdır. Örneğin, burjuva hanımefendilerin manikür yapılan ellerinin hemen ardından bir işçinin orta ve işaret parmaklarını yitirmiş olan eli gösterilir. Bu anlamda sinemayı dramların afyonundan



kurtarmayı hedefleyen Vertov, bu defa onu tümüyle manipülatif bir alana hapseder. Filme aktif şekilde katılan bir seyirci yaratmak isterken aslında seyirciyi, kurgu yoluyla ne düşünmesi gerektiği konusunda yönlendirerek bir propaganda nesnesine dönüştürür. Kent hayatının ritmini perdeye taşımak isterken, “ereksiz” bir hareketin peşinde kaybolur. Ve nihayet insanı ontolojik olarak makineden aşağıda bir konuma yerleştirir.

Kuşkusuz Vertov, ürettiği sine-göz ve sine-gerçek kuramıyla sinema tarihinin en önemli kuramcı ve uygulayıcılarından. Onun çıkışı, sinemanın diğer sanatlardan



ayrılıp rüştünü ispat etmesi ve kendine has bir dil üretebilme noktasında ciddi bir adım olarak nitelendirilebilir. Nitekim İngiliz Belge Okulu’ndan Yeni Dalgacılar kadar sinema sanatı üzerine bu anlamda kafa yoran pek çok grup Vertov’un ürettiklerine bakma ihtiyacı hisseder. Ancak Vertov’un sine-göz’ü tüm mükemmelliğine (!) rağmen yine de gözün görebildiği gerçeklikle sınırlıdır ve Godard’ın ifadesiyle “her gerçek, hakiki değildir”. Sine-göz ve sine-gerçek kuramında insan, ruhundan arındırılarak sadece göze indirgenmiştir. Melodramların insanların bilinçlerini uyutmasına yönelik tüm haklı tepkisine karşın elmayı Newton’un gördüğü gibi gören bu anlayış, sinemayı metafizikten tamamen uzaklaştırır, onu sadece ideolojik bir mantığı yansıtan didaktik bir anlatıma ve kuru bir matematik işleme dönüştürür.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



AĞA ZÜÇÜRT,

HANIM KİRAZ





ÜMİT AKSOY

● İlk ve ortaokul, hatta lise yıllarında elimize tutuşturulan, içinde çeşitli konularla ilgili “resmi” kayıtlar yahut notların bulunduğu kitaplar vardır (O kitapları yazanlara inanacak olsak, bunlara “bilgi” dememiz gerekirdi). Geçmişte yaşamış birisi (diyelim bir edebiyatçı) bir öykü yahut bir roman yazmıştır ve bu kayıtlar bizlere, bu kişiyle ve yazdıklarıyla ilgili bir şeyler söylemeye çalışıyordur. Örneğin Yahya Kemal diye bir şair varmış yahut Kemal Tahir diye bir “romancı”; şunları yazmış, şu meselelere “eğilmiş” vs. Hani şu üniversite imtihanların için öğrenmek zorunda olduğunuz bilgilere dönüşmüş/ indirgenmiş, posası çıkmış durumdan bahsediyorum. Andığım bu okul kitaplarındaki

Zügürt Ağa, ağalığın, yani biri otoriteye diğeri iktidara dönük iki yönlü bir “simgesel” pozisyonun içinin nasıl boşaltıldığını, daha doğru bir deyişle, bir ağanın nasıl ağalık dediğimiz sembolik makamın içini dolduramayışını olumlayan bir hikâye anlatmakta.

notlar, çoğumuzun bu isimlerle, konularla ilk temasını oluşturmakta ne yazık ki. Öte yandan böylesi karşılaşmalar sadece kitaplar için değil, bazı filmler için de bu şekilde tezahür etmekte. Örneğin *Zügürt Ağa* (1985), TRT’nin tek kanal olduğu yıllarda izlediğim komik bir filmde işte benim için; birçoğumuz için olduğu gibi. Bir ağayı ve onun trajikomik hikâyesini anlatmaktaydı bize bu film. Ömer Seyfettin’in *Bomba* diye bir hikâyesi vardı ya da Şener Şen’in *Zügürt*



Züğürt Ağa bir düşüş hikâyesidir. Ağalık düşerken onunla birlikte iyilikten, güzellikten, erdemden pay alan birtakım şeyler de düşmektedir. İşte bu anlamıyla tam tamuna otoritenin boşluğunu dile getirmektedir film.

Ağa diye bir filmi; ikisinin de bana (bize) ulaşması aynı bilgi düzeyinde olmalıydı. “Büyüdüğümüz”de Yahya Kemal yahut Kemal Tahir’in gerçekten kim olduklarını bize dayatılan klişelerden kurtularak nasıl anladıysak, Yavuz Turgul’un senaryosunu yazdığı, Nesli Çölgeçen’in yönettiği çok değerli bu filmin ne demek istediğini, ne anlattığını da anlayacaktık nihayet. *Züğürt Ağa*’yı yıllar sonra, bir bayram günü evimde oturmuş kanalları karıştırırken bir kez daha izleme fırsatı buldum. Sonda söyle-

yeceğimi başta söyleyeyim: Film, ağalığın, yani biri otoriteye diğeri iktidara dönük iki yönlü bir “simgesel” pozisyonun içinin nasıl boşaltıldığını, daha doğru bir deyişle bir ağanın nasıl ağalık dediğimiz sembolik makamın içinin dolduramayışını *olumlayan* bir hikâye anlatmaktaydı bizlere. Filmin adına gönderme yaparak söyleyecek olursak, karşımızda hem bir ağa vardır hem de bir züğürt. Karşımızdaki ağadır, çünkü elinde çeşitli şekillerde kullanabileceği iktidarla ilgili birtakım mekanizmalar vardır: köyü, köylüsü, toprağı... Öte yandan züğürttür. Yani bu iktidarla, güçle (bu düzeyde ikisini de aynı anlamda alıyorum) “baş edebilecek”, elindeki maddi gücü *şiddetle* kullanarak bir baskı aracına dönüştürecek bir “takati” de bulunmamaktadır. Burada züğürtlük, ağamızın ağalığından uzaklaştığı oranda, yani filmin sonunda zirve noktasına (yahut dip noktasına) vardığı oranda kazandığı bir şey değildir esasında. Ağa, ta en başından beri züğürttür; çünkü ağalıkla iktidarı -gücü ya da şiddeti değil ama- ve otoriteyi bir arada kullanmaya çalışmaktadır. Başka bir söyleyişle ağalığın iktidarla ilgili çeşitli boyutlarını değil, tam tersine otoriteyle yani sahip olduğu birtakım “değerlerle”, şiddete meyletmeksizin, kendisinde/ağa olmaklığında bulundurduğu bir meşruluğu anlatmaktadır. Şiddete meyletmemekten kastım şu: Ortada gerçekten bir “güç” vardır ama bu gücün en temeldeki kaynağı zora dayanmamakta,

tam tersine güç, gücü elinde bulunduran dan da öte bir şeye, yani gücü elinden bulunduranın da tâbi olduğu bir “asıl”a gönderme yapmaktadır. Buysa tam tamına “erdem” gibi birtakım durumların devreye sokulması anlamına gelmektedir. Zügürt ağamız buğdaylarını çalan köylüye sinirlenmekte hatta bundan dolayı Harputlar köyünü satıp İstanbul’a gitmek zorunda kalmaktadır. Kendisine “kazık” atan köylüleri İstanbul’da bir kahvede bulduğunda ise onlara “Ulan ben sizin neyinizi alam be, hadi Allah’ınızdan bulun; zaten bulacağınızı bulmuşsunuz ya!” demekle yetinmektedir yalnızca. Bu, nereden bakarsanız bakın, otoritesinin farkında olan ama buna şiddet gibi bir “erdemsizliği” buluşturmayan bir hâlin anlatımıdır. Sözkonusu olayda köylü de gerçekten bulacağını bulmuştur zaten: Ağalarının “zulmünden” kurtulmuş, şehrin özgürlüğüne gark olmuş, kahvede pineklemekte, iş kovalamaktadırlar. Ağa, tam da bunu görmekte ve onlara verebileceği daha iyi bir “ceza”nın olmadığını bilmektedir.

Zügürt Ağa, öte yandan gerçekten de belli bir düzeyde ve anlamda bir düşünüş hikâyesidir. Hem köyün şartları (susuzluk gibi) hem “bozulan” düzen (ahlâki yapı) hem de köyden şehre göç gibi çeşitli noktaları göz önüne alacak olursak hikâye, bir değişime ama daha da önemlisi bir düşünüş odaklanır. Düşen, insani, ahlâki, nihayet güzel olandır ve filmde bu düşenler yahut



düşüşte olan değerler, ağalık üzerinden ulaşmaktadır bize. Film, genel yapıyı tersine çevirmekte ve o kadar da matah olmayan bir köylüden, (benzeri ağa temsillerinde görmeye alıştığımız) eziyet görmeyen ev halkından ve nihayet bunların tersine her durumda zorda kalan, “ezilen” bir ağadan bahsetmektedir. Dolayısıyla ağalık düşerken onunla birlikte iyilikten, güzellikten, erdemden pay alan birtakım şeyler de düşmektedir. İşte bu anlamıyla tam tamına otoritenin boşluğunu dile getirmektedir film. Yeni zamanlarda ortaya çıkan otorite boşluğu bu filmin temel hikâyesidir ve buradaki ağanın sözkonusu değerlerle birlikte temsil edilmesinin değeri de bundandır.



Karşımızda, araba kullanmayan, atı Şahin’le konuşan bir ağa vardır. Sarhoş bir hâlde atının sırtında evine dönerken “Sarhoşken araba seni eve götürür mü, aslanım Şahin!” diye söylenmektedir kendi kendine. Filmin bir sahnesinde yaşına başına bakmadan “Kari istiyem!” diyerek ortalığı velveleye veren babasının, (gönlü ilk gördüğü andan itibaren kendisinde olan) Kiraz Hanım’ı ev içinde kovalamasının ardından, ondan özür dilerken “Kusurumuza bakmadın ya Kiraz Hanım” der. Kiraz Hanım’ın “Ne haddimize, o bir ağadır” diyen cevabına karşın “Daha kötü ya, ağa dediğin namahreme göz dikmez, kimsenin karısına, kızına yan gözle bakmaz, çok beğense de aşkından ölse

de ağalığı yere düşürmez.” diyerek bir kez daha ağalığın ne olmadığını, dolayısıyla ne olduğunu açıklığa kavuşturur. Ağalık, ancak ve ancak “değerler”le birlikte anlamlı olan bir hâldir; aksi durumda bir baskı, kötülük ve şiddet mekanizmasına dönüşmemesi içten bile değildir.

Muhsin Bey (1987)’de Muhsin Bey (Şener Şen), bir sahnede o çok sevdiği çiçekleriyle konuşmaktadır: “Evet, birisi var, Sevda Hanım.”. Bir süre susup çiçeklerini dinledikten sonra cevap verir: “Yok, henüz açılmadım.” Aktardığım sahnedeki incelik, zariflik ve değerbilirlik *Züğürt Ağa*’ya aynıyla sinmiştir. Yağmurun yağmamasından dolayı ürün alamayan köylü, ağadan yağmur duası için *Şih*’a gitmesini ve elini öpmesini ister. Oysa Ağa, *Şih*’in fenalıklarından dolayı araları kötü olduğundan gitmek istemez. Susuz, kurak, yalnız tarlaya gider ve Rabbiyle konuşur: “Eskiden rahmetli dedem anlatırdı, buraları bambaşkaydı, bir yeşil ki bildiğin gibi değil. Çok cömertmişin, hayvanlar yemekten çatlarmış, her taraf ekin, aha bu boy. E, ne oldu da değiştin? (...) Ben, günahı boynuna babadan şüpheleniyorum; yoksa garazın bana mı? Ne için hiç bir şey eskisi gibi değil? Kurban olduğum ver şu rahmeti, muhtaç etme beni... El mel öpmek çok ağrıma gidiyor yav; ne olur ver şu yağmuru, ver yoksa durum kötüdür.” Bu iki sahnede olup bitenler, bizlere içinde bulunduğumuz bu kasvetli, bol acılı, bol trajik

dünyada neyi ne türden yapmamız gerektiğine dair bir hayli geniş bir düşünme alanı vermektedir. Bu anlamıyla *Zügürt Ağa*, boşluklu bir film ve bir boşluklu film size o filmin içine girip dolaşma imkânı sağlar. Böylesi filmler (şiirler, öyküler ve romanlar) susar ve sustuğu yerde de size düşünme, bakma, dokunma ve nihayet bir kez daha ama sizin kullanmanız için susma payı verir. Denilebilir ki *Zügürt Ağa*, görünürde düşerken ama gerçekte yükselirken, bizlere (en azından bana) iyi gelen şey, bu susmalara kapı açan ve her susmada yükseltelen bu esaslı noktayla ilgilidir.

Zügürt Ağa'nın bütün bu güzelliğini gören, onun da ilk gördüğü andan itibaren gönlünün düştüğü *Kiraz Hanım*'a duyduğu aşk da bütün filmi merhametiyle, cömertliğiyle ve nihayet emeğiyle tutmakta ve sarmalamaktadır. *Kiraz Hanım*, *Zügürt Ağa*'ya "Hâlâ anlamamışsan Ağam, ben sana vurulmuşam." deyince "Benim neyime vuruldun?" diye gülümseyerek cevap verir. *Kiraz Hanım* "Senin gönlün, insanlığın güzel, ben ona vurulmuşam." der ve ekler: "Belki de onun için ağalığı beceremiyisen." Evet, gerçekten de onun için beceremez *Zügürt Ağa* şu "ağa"lığı; yani insanları üzmeyi, kötü gözle bakmayı, fenalık etmeyi, haksızlık edip can acıtmayı... Onun becere-



bildiği, ağalığın şanıyla, namusuyla, kadir kıymet bilmesiyle ilgilidir. *Kiraz Hanım* da bunu görür ve gönlünü güzel ağaya kaptırır. Karşımızda domates satarken megafona sessiz sessiz "domates, domates" diye bağıran, "Ağam biraz bağır, sesini kimse duymuyor." diyen kâhyasına "Yav, ayıptır, kimseyi rahatsız etmiyek." diyen; kendinden başka kimse kulak kesilmese de oğluna Hz. Ali'nin cenklerini okutan; *Hayber Kalesi* hikâyesi anlatılırken kendini tutamayıp "Hay be! Ben pehlivan diye, kahraman diye Ali'ye derim. Biz kim, köpek oluyoruz yanında, vay mübarek adam!" diye gönlü yanan bir ağa var; şimdilerde iyiden iyiye azalan o güzel ağalardan bir ağa.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Resmi İdeoloji ya da Alt Edemediğimiz Patoloji

MÜCAHİD EKER

Millet olarak epistemolojik düzeyde Atatürk'le kurduğumuz ilişki, Atatürk büstünü kıran bir ineği köyden uzaklaştırmak, eskimis Atatürk büstünü gece gizlice gömmek gibi sayısız patolojik vakalar şeklinde tezahür eder. Dersimiz Atatürk, Veda ve Mustafa'nın da belki farkında olmadan tekrarladığı ezber, bu patolojinin bir devamı şeklinde okunabilir.

ister belgesel ister kurmaca her film seyirlik bir görsel metin olmasının yanında dönemin toplumsal, siyasi, kültürel yapısını yansıtan bir belge niteliği taşır. Böyle bir amaç gütsün ya da gütmesin her filme mündemiç bu nitelik, sinema ile tarih arasındaki yakınlığı arttırarak filmler üzerinden bir dönem okumasına imkân tanır. İki alan arasındaki bu yakınlaşma, tarihi bir olaya ya da figüre odaklanmış filmler sözkonusu olduğunda ise daha belirgin bir hâl alır.

“Hem film hem tarih” olma iddialarıyla bu filmler hem sinemaya hem de tarihe için “gerçek-temsil/kurgu” sorununu -üstelik bu defa ikiye katlayarak- kendilerinde barındırır. Çünkü tarihte de filmde de yazarın /yaratıcının ideolojik ya da kültürel pozisyonu sebebiyle bir eleme, bir dizgi, bir kurgu her zaman mevcuttur. Bu kurguda var olan konumu destekleyecek her belge, tarihsel ya da filmsel söyleme dâhil edilirken ona hâlel getirebilecekler ya dışarı itilir yahut kullanılan dil üzerinden bir şekilde egemenlik kurulup anlam kapanmasına uğratılarak başat söylemin formüleştirdiği biçimde sunulur. Son dönemde Atatürk üzerine çekilmiş filmler de tarih ve sinemaya için tarih-gerçek-temsil/kurgu sorunsalından irak değil.

Mustafa: Batı Cephesinde Değişen Bir Şey Yok!

Can Dündar’ın filmi *Mustafa* (2008), daha baştan, ismiyle içeriğine dair bir yargıya imkân veriyor. İlk bakışta “resmi anlatı”nın dışında bir söylemi olduğu öngörülen *Mustafa*, gerçekten de Atatürk’ün tarihsel kimliğine bireysel hikâyesini de dâhil ederek onu asker ve devlet adamlığından ilke ve inkılâplarına kadar ulaştırılmış söylemin dışına çıkarır; klişe ifadeyle “insani” yönleriyle anlatır. Kırık dökük gönül ilişkileri yaşayan, ihtirasları olan, karanlıkta yatamayan, yalnızlıktan ve unutulmaktan korkan bir “insan” vardır karşımızda. Film bu yönüyle Atatürk’ü mitik bir tanrı olarak tasavvur eden “Şu Çılgın Türkler”i hiç de memnun etmez. Atatürk’ün bireysel serüvenine, insani zaafı taşıdığına dair kırpıntılar

filme serpiştirilmiş olsa da *Mustafa*, resmi söylemdeki Atatürk imajını tartışmaya açmak ya da yaşadığı döneme dair bir sorgulamaya girişmek bir yana bu söylemi pekiştiren bir film olur. Çünkü Atatürk bizi bireysel hikâyesi ya da insani zaafılarıyla değil tarihsel bir figür oluşuyla ilgilendirmektedir. Can Dündar *Mustafa*’da, Atatürk’ün bireysel serüvenini duygusal gelgitlere odaklanarak işlemeyle resmi söylemin dışına çıkarken, tarihsel kimliği ve dönemi sözkonusu olduğunda resmi tarih anlatısını tekrarlamaktan öteye geçemez.

Dündar, Atatürk’ün, Kurtuluş Savaşı’nda sırtını dayadığı güçlerle Cumhuriyet sonrasında hesaplaşmaya girişmesi; yabancı bir gazete aracılığıyla Batılı güçleri Bolşevik tehdidi-ne karşı uyarırken aynı gün Lenin’e mektup yazıp yardım istemesi; Birinci Meclis’i dualar ve kurbanlarla açarken sonraki yıllarda İslâmiyet’in Türklerin milli hislerini uyuşturduğunu söylemesi gibi birbiriyle çelişen politikalarına değinse de bunları “amaca götüren her yol mubahtır” yaklaşımıyla değerlendirir.

Mustafa, Atatürk’ün Cumhuriyet dönemi uygulamalarından rahatsızlık duyan silah arkadaşlarının kurdukları partinin kapatılıp üyelerinin idamla yargılandığını; muhalefetin kökünün kazındığını; basının Atatürk’e ve onun devrimlerine övgüde yarıştığını; bizzat Atatürk’ün “Devlet idaresindeki ana programımız Cumhuriyet Halk Fırkası programıdır.” deyip parti-devlet bütünleşmesini bir anlamda itiraf ettiğini ve onun söylediğinin kanun sayıldığını aktardıktan sonra bile Atatürk için “demokrasiyi geliştirememiş ama



Mustafa, Can Dündar, 2008

Can Dündar *Mustafa*'da, Atatürk'ün bireysel serüvenini duygusal gelgitlere odaklanarak işlemeyle resmi söylemin dışına çıkarken, tarihsel kimliği ve dönemi sözkonusu olduğunda resmi tarih anlatısını tekrarlamaktan öteye geçemez. Ama yine de “Şu Çılgın Türkler”i memnun edemez.

temellerini atmıştı” diyebilmektedir. Halkın tek parti dönemi uygulamalarından bunalması ve yavaş yavaş tepkilerin oluşması ise Atatürk'ün, “etrafındaki dalkavuklara inanıp” işlerin yolunda gittiğini “sanması”yla açıklanır. Böylece Atatürk ismine konması muhtemel herhangi bir leke bertaraf edilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze tevarüs eden sorunların kaynağını oluşturan gelişmeler (örneğin Kurtuluş Savaşı sırasında Kürtlere verilen özerklik vaadi) bir

cümleyle üstünkörü geçirilirken dönemin bölgedeki uygulamaları (örneğin 1937 Dersim Harekâtı) *Mustafa*'da yer bulamaz. Koca bir tarihi sıfırlayan Harf Devrimi, halk müziğinin yasaklanıp yerine klâsik Batı müziği dinlenmesi şartı gibi icraatlar ise sorgulanmak bir yana Avrupa'da yüzyıllara yayılan değişimi on yıla sığdırdığı için Atatürk'ün başarısı sayılır.

Atatürk'ün yalnız kaldığı bir zamanda Sabiha Gökçen'e söylediği “Mustafa Kemaller de insandır çocuk!” gibi sözlere ve Atatürk'ün kişisel hayatıyla ilgili ayrıntılara yer verilmiş olsa da filmin geneline hâkim söylem, aslında resmi tarih anlatısını tekrarlar. Sonuçta *Mustafa*, ne Atatürk'e ne de bugün karşı karşıya kaldığımız, kökenleri Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki uygulamalarda bulunan sorunlara dair yeni bir bakış getirmez ve bir sorgulamaya girişmez.

“İzmir Yansın, Yeter Ki Size Bir Şey Olmasın Paşam!”

Zülfü Livaneli'nin *Mustafa*'daki “eksikleri, hataları ve art niyetleri” görerek “gerçek Atatürk”ü anlatmak için çektiği *Veda* (2010), Atatürk'ün çocukluk ve silah arkadaşı Salih Bozok'un hatıralarından sinemaya uyarlanır. Ulvi bir vazifenin ifası bilinciyle “sanki bu filmi yapmak için dünyaya gelmişim” diyen Livaneli, aslında nasıl bir Atatürk portresi çizeceğine dair ipuçlarını daha baştan verir. Ona göre, insan Atatürk'ü anlatıyoruz diyerek aslında Atatürk yıpratılmaktadır. Tam da bu yüzden *Veda* bize “gerçek Atatürk”ü anlatacaktır.

Atatürk'e dair resmi tarih tezlerini bu kez de Salih Bozok'un gözünden izleriz. Atatürk'ün yenilikçiliği ve ileride kılık kıyafet devrimi yapacağı, küçük Mustafa'nın medreseli çocukların kıyafetlerini beğenmeyişile daha filmin başında gözümüze sokulur. Liderliği ve kimsenin karşısında eğilmediği, birdirbir oyunu üzerinden ironik bir şekilde anlatılır: Küçük Mustafa herkesin üzerinden atladıktan sonra eğilme sırası kendisine geldiğinde eğilmeyi reddeder. Arkadaşlarıyla Bingazi'de gezerken bir falcı kadının yolunu kesip “Sen padişah olacaksınız!” kehanetinde bulunmasıyla da liderlik vasfı fantastik bir hâle büründürülür. *Veda* da *Mustafa* gibi Atatürk'ün annesiyle olan ilişkisi ve özel hayatına dair ayrıntılara yer verirken Atatürk'ün siyasi iklimin dışında yaşadığı her şeyi ve her tercihini siyasi bir bağ kurarak sunar. Meselâ Atatürk'ün Lati-



Veda, Zülfü Livaneli, 2010

fe Hanım'ı tercih etmesi, Fikriye Hanım'ın geçmişi/geleneği/Doğuyu, Latife Hanım'ın ise geleceği/çağdaşlığı/Batıyı temsil etmesi olarak gerekçelendirir. O hâlde çağdaşlığı temsil eden Latife Hanım'la ilişkisinin kesilmesi, Atatürk'ün çağdaşlık projesinin geleceksizliğini, sürdürülemezliğini mi söylemektedir seyirciye? Latife Hanım'ın İzmir'in işgaline üzülen Mustafa Kemal'i teselli etmek için söylediği “İzmir yansın, yeter ki size bir şey olmasın Paşam!” cümlesi ise aslında *Veda*'nın Atatürk'ü konumlandırı-şındaki çelişkileri, dil sürçmelerini gösterir. Zira burada resmi ideolojiyi bile aşan bir ululaştırma sözkonusudur: Vatani kurtaran

Paşa imajı tersyüz edilmiş, Paşa'nın varlığı "vatan"ın varlığının önüne geçirilmiştir.

Film boyunca süren söylemsel kısırlıkların, dil sürçmelerinin dışında, Salih Bozok'un (Mustafa Kemal'in hayatına dair) anılarından yola çıkılmışken birçok şeyden bahsetmek için yer yer Bozok'un şahit olmadığı olaylara da değinilmesi *Veda*'nın dramatik örgüsündeki zayıflıklar arasında sayılabilir. Doğrusu Livaneli'nin (ideolojik söylemin dramatik yapıya egemen olduğu) *Veda*'yı Atatürk'ü sözde gözden düşürme girişimlerine bir direniş olarak çektiğini söylemesinden sonra tarih-gerçek-temsil/kurgu sorunsalını aşan bir Atatürk portresi çıkarmasını ummak da safdillik olurdu herhâlde.

Seyirci Öğrenci Olduğunda: *Dersimiz Atatürk*

Mustafa'daki Atatürk'e dair yanlışları düzeltmek ve "gerçek Atatürk"ü anlatmak iddiasıyla çekilmiş bir diğer film de Turgut Özakman'ın senaryosunu yazıp Hamdi Alkan'ın yönettiği *Dersimiz Atatürk* (2009). Adı üstünde, Atatürk'e ve dönemine dair ders kitaplarında anlatılan bilgilerin biraz kurmacayla görselleştirilmiş hâli de denilebilecek filmde, torununun ev ödevine yardımcı olması beklenen tarihçi bir dede, karşısındaki öğrencilere/seyircilere "yurttaşlık ödevleri"ni hatırlatır.

Dersimiz Atatürk, resmi tarih söyleminin argümanlarını üstüne basa basa tekrarlar. Buna göre Osmanlı geri kalmış, Batı gelişmiştir; 21. yüzyıla girilmişken hâlâ bir bilgisizlik, bağ-



Dersimiz Atatürk, Hamdi Alkan, 2009

nazlık ve gerilik çağı, Ortaçağ yaşanmaktadır. Yurdu "Ortaçağ karanlığı"ndan kurtaracak devrimci bir öndere, Mustafa Kemal'e ihtiyaç vardır. Mustafa Kemal önce düşmanı sonra Ortaçağ karanlığını kovar yurttan. Ortaçağı yenmek için atılan çağdaşlaşma (!) adımları sıralandıktan sonra dede, öğrencilere/seyircilere "İşte Cumhuriyet!" diyerek "çağdaş Türkiye" (!) görüntülerini izletir: Statlara doldurulmuş öğrencilerin resmi bayram kutlamaları, Atatürk heykelleri, askerler, Sertap Erener'in birinci olduğu Eurovizyon Yarışması ve Milli Takımın yaşadığı zafer ile birkaç tren yolu ve baraj görüntüsü... Cumhuriyet'in kazanımları şeklinde gösterilen bu kareler, Cumhuriyet'i ve çağdaşlaşmayı dar bir alana hapsedip anlamlarından yoksunlaştırır ve sığ bir anlayışın resmini sunar. Kurtuluş Savaşı görüntüleri karşısında heyecanla adeta bir maç kazanılmış gibi "Kırmızı! Beyaz! En büyük! Türkiye!" diye tezahüratlarda bulunan çocuklar, "Şu Çılgın Türkler"in Atatürk'e ve dönemine nasıl yaklaştıklarını aynı sıklıkta göstermesi açısından oldukça manidardır.



Dersimiz Atatürk, Hamdi Alkan, 2009

Dersimiz Atatürk'te “Karanlıktan korkarmış değil mi?” diye soran çocuğa dedenin “Yok canım!” cevabı *Mustafa* filminde vurgulanan Atatürk'ün karanlık korkusuna karşı bir reaksiyon şeklinde rahatlıkla okunabilir. Bu tavır, filmin birçok yerinde kendini hissettirir. “Peki Atatürk'ü eleştirenler kim?” sorusunu şöyle cevaplar dede: “Bir kısmı, çağdaşlığı istemeyenler bir kısmı da yakın tarihimizi bilmeyenler.” “Hiç yanılır mıydı?” sorusunun cevabı ise “Özel hayatında evet. Ama milleti, devleti ilgilendiren konularda etrafına sürekli danışıyor, bu yüzden yanılmıyordu.”

olur. Bu cevaplarla film, seyircisine/öğrencisine Atatürk'ün ve uygulamalarının asla tartışılmayacağına dair dersini ikmal ettirir. Böylece seyirci/öğrenci de ezberini bir kez daha tekrarlar. Sonuçta *Dersimiz Atatürk* sinematografisi, ideolojik söylemi, karikatürize anlatım diliyle incelenen Atatürk filmleri arasında en zayıf, en sakil halkayı oluşturur.

Tarih-Gerçek-Temsil/Kurgu Sorunsalımız

Ne yazık ki millet olarak epistemolojik düzeyde Atatürk'le kurduğumuz ilişki, Atatürk büstünü kıran bir ineği (şahibine ceza gelir düşüncesiyle) köyden uzaklaştırmak, eskimiş Atatürk büstünü (atıldığında başa bir iş gelir korkusuyla) gece gizlice gömmek gibi sayısız patolojik vakalar şeklinde tezahür eder. Resmi ideoloji millet olarak bünyemize öylesine nüfuz etmiştir ki ister istemez bu haletiruhiye bir yerlerden patlak verir. *Dersimiz Atatürk*, *Veda* ve *Mustafa*'nın da belki farkında olmadan tekrarladığı ezber, bu patolojinin bir devamı şeklinde okunabilir. Tarih-gerçek-temsil/kurgu sorunsalını aşamadığımız takdirde herhangi bir tarihi şahsiyetle sıhhatli bağ kurmamız mümkün olmasa gerek. Mustafa Kemal'den ödünç alarak söylersek “Tarihi film çekmek tarih yapmak kadar önemlidir. Çeken yapana sadık kalmazsa değişmeyen hakikat insanı şaşırtacak bir mahiyet alır.”

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



“Sabiha'nın ‘Çok eskiden rastlaşacaktık.’ sözü pekala Türkiye toplumunun modernliğine dair söylediği bir söz olarak da anlaşılabilir. Başka bir deyişle, filmin değdiği toplumsal hikâye Türkiye modernliğine dair bir hikâyedir.”

**KALBİMİZİ
KIRAN FİLM**

**VESİKALI
YARIM**



MEHMET UFUK

“Acem ne anlar, ne de yapabilir,
benim insan tipimi.”¹

Bir gün Lütfi Akad, Safa Önal’ı çağırır. Marlon Brando’nun bir filmi seyretmiştir. Adamın atını çalmışlardır, adam arayıp tarayıp atını bulup geri dönmüştür. Lütfi Akad’ın Safa Bey’den istediği böyle bir senaryodur. (s. 136) Safa Önal kararlar bağlayarak döner

¹ Safa Önal, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 137. Metinde bu esere yapılacak bundan sonraki atıflar, metin içerisinde yalnızca sayfa numaraları verilerek belirtilecektir.

eve. Lütfi Akad’la çalışmaya can atmakta ama atını bulup dönen kovboy filmi gibi bir talebi nasıl senaryolaştıracağını kestirememektedir. Derken Sait Faik Abasıyanık’ın *Menekşeli Vadi*’si gelir aklına: “Orda da bir adam vardı, bir kadın vardı, karısı. O kadın... O adam gitti, ama sonra döndü, (karısı) hiç şaşırmadı, oğlu çok şaşırdı. Lütfi abi’nin çok sevdiği bir sahneydi o. ‘Anne, babam geldi!’ diyor çocuk müthiş bir hayretle. Ve kadın geliyor, dün gece gitmiş gibi terlik çevirir önüne. Bu bizim hayatımızdır. Sosyolojik olgular bizde insan tipiyle böyle gelişmiştir. Onun için onu, Acem ne anlar, ne de yapabilir, benim insan tipimi. Benim hangi kültürlerle boğuşup, yorulup ve yoğrulup nasıl bir hali hamur olduğumu.” (s. 137)



Safa Önal'ın benim insan tipim iddiası hangi süreçler sonunda *Türk Malı* tipi garabetini ortaya çıkarmıştır; Halil hangi kozaya girmiştir de çakma Monte Kristo Kontu Ezel olarak kanat çırpmaya başlamıştır; Sabiha'nın başından neler geçmiştir de gözü dönmüş Eyšan'a dönüşmüştür.

2009 Ramazan ayında gece saat iki sularında internette *Vesikalı Yarım* (1968)'in tam Safa Önal'ın bahsettiği sahnesini izlerken sosyoloji ikinci sınıfta okuyan kızım "bu saatte neden yatmadın baba" diyerek geldi yanıma. Ben de ona sordum neden yatmadığını. Köyden kente göçle ilgili bir imtihanı varmış, ona çalışıyormuş. Madem öyle, o zaman şu sahneyi beraberce seyredelim dedim. Beş dakikalık bir sonraki sahneyi, sonra beş dakikalık diğer sahneyi

derken film sona erdi. Baktık olmayacak, beşer dakikalık bölümler hâlinde internete yüklenmiş filmi başından sonuna kadar tekrar tekrar izleye izleye sahur bulduk. Yaşını başını almış, filmi onlarca kez seyretmiş bir adam ile genç bir kıızı gecenin üç buçuğuna kadar küçücük bir ekran başına kilitleyen sır ne menem bir sırdı?

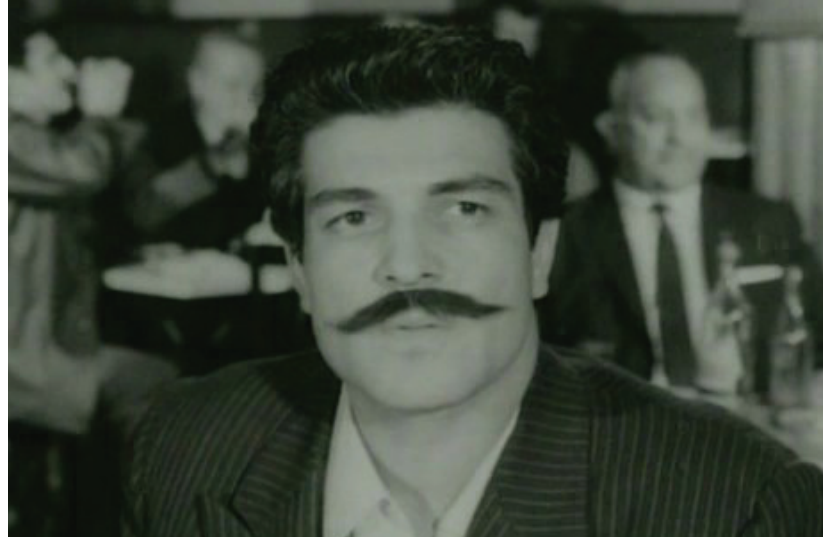
Senelerdir filmi her seyrettiğimde ister istemez sorduğum bu soruya başka bir soru daha eşlik ederdi:

Bu sırrı merak eden, iştigal sahası sinema olan konunun uzmanları yok muydu? Nasıl olurdu da senaryosu oldukça tanıdık, fakat oldukça da tuhaf olan *Vesikalı Yarım* üzerine gazete köşelerinde çıkmış bir iki yazıdan başka derli toplu bir çalışma olmazdı! "*Vesikalı Yarım*'in bugün bir kült film olarak tanımlanmasına neden olan anlatısal ve biçimsel özellikler nelerdir?", "Her seyredişimizde bizi yakalayan bu duygu nedir?" (s. 17) sorularına cevap vermeye çalışan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* başlıklı çalışmanın reklâmını bir kitap dergisinde gördüğümde havalara uçtuğumu hatırlıyorum. Sinema hakkında konuşmaktan bir nebze dahi olsa hoşlananların neredeyse kafalarına vura vura okumalarını mecbur tuttuğum kitap, "*Yeşilçam*'da onlarca filmde karşımıza çıkan 'imkansız aşk/arzu' temasının *Vesikalı Yarım*'de neden ayırt edici bir nitelik kazandığını, temanın işleme biçiminin filmin 'kült film' oluşunu nasıl

etkilediğini, dahası filmin ‘imkansız aşk/ arzu’ temasıyla tarihsizleşerek Türkiye’nin toplumsal hafızasında neden önemli bir yer edindiğini anlatisal ve biçimsel özelliklerini çözümleyerek göstermeye çalışacaktı.” (s. 8) 25 yıllık soruma merhem olacak bir kitap işte elimin altındaydı. Halil’in pavyonda ilk kez Sabiha’yı gördüğünde içine düştüğü haletiruhiye içindeydim ki belli belirsiz “Emret Ağabeyciğim.” lâfını duydum. Nefesim kesilmiş hâlde zar zor seslendim: “Ne istiyorsa getir!” Satıcının “Kitabı istiyor musun istemiyor musun ağabey!” uyarısıyla kendime geldim. Ben filmin o sahnesinde kalmışım. Özür dileyerek kitabı satın aldım ve kapağını açtım. Sırrın ne menem bir sır olduğu yavaş yavaş çözülmeye başladı.

Evet, *Vesikalı Yarım* bir anlamda Türkan Şoray’dı ve Şoray her zaman bir *fazlalıkla* sarmalanmıştı. (s. 13) Evet, filmin teması evli bir manavla bir konsomatrisin imkânsız aşkı, toplumsal değerlerle bastırılan arzuların karşıtlığı değil Lacan’ın Zizek yorumuyla aşkın/arzunun imkânsızlığı idi. (s. 24-26) Evet, film ailenin tarafını tutmuyor, aile ile dışarı arasında kurulan zıtlığın kültürel bir bölünmenin sonucu olduğunu gerçekçi bir biçimde resmediyordu. (s. 27) Evet, Sabiha, vesikalı yâr ya da arzu, izleyen herkes için, kendi hayatlarından dışarı atılan ve geride boşluk bırakan farklı şeylerin yerine geçebiliyordu. (s. 29)

Evet, *Vesikalı Yarım* Zizek’in popüler film-



lerde işaret ettiği ikiliği bünyesinde taşıyordu. Yasa’ya boyun eğdirileceği bilgisi ile birlikte ihlâl eyleminin kendisinin hazzın kaynağı olduğunu biliyorduk. İşte film aynı seyirciye hem ihlâl eyleminin keyfini çıkar, hem toplumsal uyuşmaya uy diye sesleniyor onu bir açmaz içinde bırakıyordu. (s. 32)

Evet, film de seyirci de tıpkı Sabiha gibi Halil’in evli olmadığına ya da evli olsa bile birlikte olabileceklerine *inanmak* istiyordu. Filmin anlatı yapısı tümüyle bu yarılma üstüne kuruluydu. Bu tam anlamı ile “çok iyi biliyorum ama yine de...” durumuydu. (s. 36) Evet, *Vesikalı Yarım*’de Arzu-Yasa-Kayıp formülü işliyor, diğer Yeşilçam filmlerindeki gibi “kötü” olan dışarıda bırakılmıyor, her türlü belirsizlik çözülmüyor, film bir tamlığa ulaşmıyordu. (s. 37)

Evet, filmde melodramın kurucu unsuru olan “keşke” zemini işliyordu. “Çok eskiden rastlaşacaktık.” bir keşke cümlesiydi. “Şimdi var olan durum bal gibi de değişti-

Vesikalı Yarım'i her seyredişimde, Halil'in "Asıl şimdi yıktı beni." repliğini ben Sabiha'nın vukuatı üstlenmesi sahnesinde değil, "yüzüne vurmak gibi olmasın" diye babasının mahpushane çıkışına gelmeme inceliğini gösterdiğinde içimden geçiriyordum.

rilebilir" ve "hayır bu değişim *imkânsızdır*" türü iki ruh hâli bir arada işliyordu. (s. 39)

Evet, *Vesikalı Yarım*'de diğer melodramlarda olduğu gibi seyircinin her zaman film karakterinden fazla şey biliyor olması metafizik gerilimi artırıyor, seyirciye "bilmesine rağmen müdahale ve değiştirme gücünün olmayışını farketmesi" dokunaklı geliyordu. (s. 41-43)

Evet, filmde yine diğer melodramlardaki gibi "kötü kadın" ya da "kötü adam" gibi engelleyici unsurlar kullanılmamıştı. (s. 59)

Evet, Sabiha Halil'in fantezisinin *yüce nesnesi* idi. (s. 59) Evet, hem vesikalı hem yâr olabilme ihtimali iki *fantezi çerçevesinin* çakışabileceği vaadini sunuyordu ki filmi harekete geçiren *keşke* zemini buydu. (s. 44)

Evet, *Vesikalı Yarım*, masum kız (melodramın ana karakteri ile) vamp kadın arasındaki gerilimi çözmüyor, bu da filmi melodramla trajedinin sınırında tutuyor, film bu gerilim üstünde salınıyor ve finalinde de bu gerilimi çözmüyordu. Artık ne *içerisi* huzurluydu,



ne de *dışarı*... (s. 58-59) Evet, filmde baba *kod*'un taşıyıcısı, hatta salt *kod*'du. Baba simgesel bilgiydi. Sınırdı. (s. 63-67) Evet, film *dışarı* atılanı, *kayıbı* göstererek kaybın telâfisinin olmayacağını söylüyor, öznenin paradoksları ile modernliğin paradokslarını çakıştırıyordu. Filmin korkularımızı ve arzularımızı yatıştır(a)maması, bu *tuhaf* şey'in bıraktığı boşluğu kabul etmesinden, eksikliği kabullenmesindendi. (s. 122) Yine evet, bizi her defasında saran duygu nedir sorusuna Malyszko, Turner, Hill, Casetti, Todorov, Flitterman, Lewis, Neale, Brooks, Zizek ve diğer acemlerden mülhem cevaplar yaramıza merhem oluyordu. Ama kısmen... Neden dersiniz, bütün bu çözümleme ve okumaları koca kitabın içinden cımbızla çekip çıkardığım ve yazının en başına koyduğum Safa Önal'ın cümlesi ile yan yana koyduğumuzda hâlâ bulanık, aydınlanmamış bir alan kalıyordu. Sabiha'nın



manav dükkânına ilk gelişinde babanın “Halil nasıl?” diye sormasındaki inceliğini, “ya doğru değilse” endişesi ile Sabiha’nın Halil’e evli olup olmadığını sormamasındaki nezaheti, anne ile babanın Halil eve döndüğünde gösterdikleri ağır başlı sükûnetlerini, koskoca adamın onların ellerini öperkenki mahcubiyetini, hanımının “aç mısın” diye sorarkenki ürkekliğini, dinlenmesi için yatağı sermesindeki gelenekten tevarüs edilmiş asaletini, patronunun Sabiha’ya “Biraz dinlen, canın ne zaman isterse o zaman gel.” deyişindeki nezaketini nereye oturtacak, nasıl yorumlayacaktık? Her seyredişimde, Halil’in “Asıl şimdi yıktı beni.” repliğini ben Sabiha’nın vukuatı üstlenmesi sahnesinde değil, “yüzüne vurmak gibi olmasın diye” babasının mahpus hane çıkışına gelmeme inceliğini gösterdiğinde içimden geçiriyordum.

Bize aşk olsun dedirten, kalbimizi kıra

kıra onlarca hatıra bırakan bütün bu sahnelerin şifreleri acemlerin formülleri ile çözülmüş oluyor mu diye tekrar soralım istiyorum. Bunun imkânını da sunuyor kitap bize: “Sabiha’nın ‘Çok eskiden rastlaşacaktık.’ sözü pekala Türkiye toplumunun modernliğine dair söylediği bir söz olarak da anlaşılabilir. Başka bir deyişle, filmin değdiği toplumsal hikâyeye Türkiye modernliğine dair bir hikâyedir. Türkiye modernliğinin *imkânsızlığı*, Sabiha’nın ‘Çok eskiden rastlaşacaktık.’ sözüne aktarılmıştır.” (s. 120) Bu değerlendirmeyi bir tutamak olarak aldığımızda, Safa Bey’in iddiası kendi biricikliğine inanan Erman Kuzu tarzı bir sayıklama mıdır? *Benim insan tipim* hangi süreçler sonunda *Türk Malı* tipi garabetini ortaya çıkarmıştır, Halil hangi kozaya girmiştir de çakma Monte Kristo Kontu Ezel olarak kanat çırpmaya başlamıştır ya da Sabiha’nın başından neler geçmiştir de gözü dönmüş Eysan’a dönüşmüştür gibi soruların da cevaplanması gerektiğini düşünüyorum. Uzun bir soru oldu, kısaltayım: Sinemada yerlilik imkânımız kalmış mıdır? Yoksa gözyaşlarım boşuna, düşmem artık peşine deyip bu *tuhaf şey*’in bıraktığı boşluğu kabullenecek miyiz?

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



GIOVANNI SCOGNAMILLO



FOTOĞRAF: TUBA DENİZ

**Film izlemek bir yaşam şekliydi, “mesleği” öğrenmekti; artı bir sürü şey daha öğrenmek, şaşır-
mak, coşmak, koltuktan kalkma-
mak. Sinema benim canlı, deva-
sa boyutlu ilk ansiklopedim oldu;
ilk bol fakülteli üniversitem.**

CANLI, DEVASA
BOYUTLU İLK
ANSİKLOPEDİM:
SİNEMA

Film izlemeyi ben seçmedim, içinde doğduğum, büyüdüğüm ortamın doğal bir sonucu, olmazsa olmaz bir zorunluluğu oldu. Şikayet etmiyorum, aksine kendimi şanslı, hatta çok şanslı sayıyorum; film izlemek, çokça film izlemek bana çok şey öğrettiği için, yanlış veya doğru. Sinemanın çok konuşulduğu bir sinemacı/filmci ailede doğdum. Çocukken film şeritleri, afişler, lobiler ile oynadım, sinema dergileri-

nin resimlerine baktım ve evde konuşulanları çokça dinledim; başta pek bir şey anlamadan sonra ise artan bir merak ve ilgi ile...

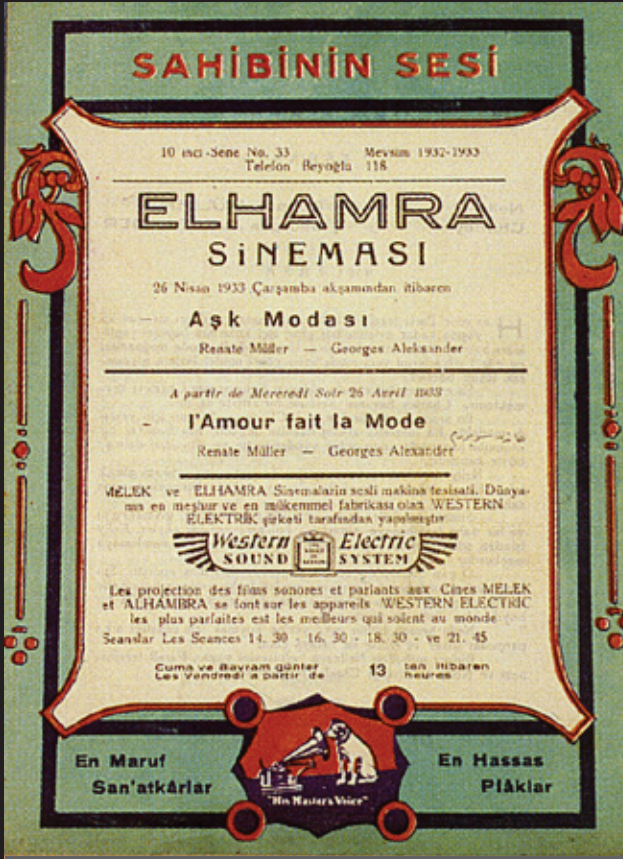
Ailemizde sinemaya eğlenmek için gidilmezdi genelde. Sinemada hiç kuşku yok ki eğlendik, heyecanlanırdık, duygulanırdık, gerilirdik. Ama sinemaya gidip film izlemek mesleki bir uğraştı. İnsan (babam ve eniştem) bir sinema salonunu yönetiyorsa (babam Elhamra Sineması'nı, eniştem ilkin Kadıköy'deki Süreya daha sonra Atlas sinemaları, aile dostlarımızdan Fernando Franco Saray Sineması'nı, İpekçi Kardeşler Melek, İpek sinemalarını, Çangopulos ailesi Lüks Sineması'nı vb.) diğer (rakip) sinemaların durumunu, programlarını, gişe hasılatlarını izlemesi gerekiyordu. Sonuç: Nerede ise her gün bir sinemada film izleme zorunluluğu; çok hoş bir zorunluluk ama... İlk filmlerimi 4-5 yaşlarımdayken izledim, ilk ve son korkumu Elhamra Sineması'nda yaşadım. İlk gözyaşlarımı dev maymun King Kong için akıtırken ilk kahkahalarımı Chaplin sayesinde attım.

Terim doğru mu yanlış mı bilemeyeceğim ama benim tanımlamam ile bende çocukluğumdan kalma bir "ekran hastalığı" var: Beni bir ekranın karşısına yerleştirdiniz mi sürekli o ekrana bakarım, görüntü yansısın veya yansıtmasın, ister sinema ekranı, ister televizyon, ister bilgisayar... Hastalığı tabii ki bir hayli küçükken başta Elhamra Sineması'nda kaptım; koltukların ilk sırasında oturup saatlerce ve günlerce film izlediğimden. Bu ekran hastalığımı sürdürüyorum bugün bile, ne yazık ki!



Elhamra Sineması, Burçak Evren Koleksiyonu

Evet, film izlemek bir yaşam şekliydi, "mesleği" öğrenmekti; artı bir sürü şey daha öğrenmek, şaşırarak, coşmak, koltuktan kalkmamak. Sinema benim canlı, devasa boyutlu ilk ansiklopedim oldu; ilk bol fakülteli üniversitem. Sinemadan çok şeyi, nerede ise her şeyi öğrendim; dünyayı ve zamanla kozmosu gezdim; tüm çağlarda yaşadım, bir dizi tarihsel ve ünlü kişilerle bir arada oldum. Tabii ki sinemanın aslın-



Elhamra Sineması'nın haftalık programını içeren broşürü (Kaynak: Eski İstanbul Sinemaları/Düş Şatoları, Burçak Evren, Milliyet Yayınları, 1998, sf..62)

da ne olduğunu da öğrendim; film izleye izleye ve evdeki konuşmaları dinleye dinleye... Sinemanın ne olduğunu ve bir filmin nasıl meydana getirildiğini...

Evde en çok konuşulan konu tabii ki sinemaydı; özellikle sinemanın "altın yılları" sayılan sessiz sinema... Babam sinema müdürlüğünden önce dışalımci idi, annem sessiz dönemde ara yazıları döşeyip siyah-beyaz filmleri boyuyordu, teyzem perdenin arkasında ses efektleri yapıyor-

du. Film adları, oyuncu adları, yönetmen adları, şirket adları havada uçuyordu ve merakım artıyordu, keşke o filmleri de izleyebilseydim diye (bugün internet sayesinde bol bol izliyorum büyük bir zevkle ve toplamaya çalışıyorum).

Sinemaseverliğimin o ilk yıllarında seçici olduğumu söyleyemem. Elhamra'da gösterilen tüm filmleri izledim; defalarca, hiç sıkılmadan... Diğer sinemaların 18.30 seanslarına annem ve babamla katılırdım ve evde olduğumda babamın imal ettiği (imal etmeye çalıştığı) çokça ilkel bir projeksiyon makinesinden film parçaları izledim.

Yıllar boyu, ilk çocukluğumdan delikanlılığıma ve sonrasına/bugüne kadar sürdürdüğüm bu film izleme furyasından ne öğrendim, ne kazandım; film izlemek bana nasıl yaradı?

Sinema bir genel kültür konusu ve bir kültür aracı; sinema eğlendirir, duygulandırır, gerer, korkutur ama her şeyden önce öğretir ve özellikle düşündürür. Sinemayı bir okul saydığım için bu okulun çalışkan ve mümkün olduğunca başarılı bir öğrencisi olmaya çalıştım ve hâlen çalışıyorum. Her izlediğim film iyi olsun, vasat olsun, kötü olsun bana bir şeyler öğretti. Hiçbir zaman Bela Balazs'in şu sözünden caymadım: "En kötü filmde bile izlenilecek bir sahne vardır."

Yaşamım boyunca binlerce film izledim. Zaman zaman ve hâlen izlediğim filmlerin listelerini tuttumsa da kimi eksikliklerden dolayı tam veya yaklaşık sayısını çıkartamadım. Bana sorduklarında tahminler yü-

rütüyorum (belki 10.000, belki 15.000, belki çok daha fazla). Ama mesele çok film izlemek mi yoksa doğru ve gerekli filmleri izlemek mi? Sinema bir sanat ise (ki öyledir), sinema bir kültür taşıyıcısı ise (ki öyledir) asıl maharet iyisini, çok iyisini, gerekli olanını seçmektir. İşte bunu yapmak da herhangi bir sinemasever için çok zor veya tümüyle olanaksız. Sinemanın büyüğünden söz edilir ve bu tanımlama çok doğrudur; çünkü her şeyi ile sinema, başka şeylerle bir arada, bir büyüdür ve benzeri yoktur.

Pek çok şey sıraladım ama henüz soruya doyurucu bir yanıt vermedim. Ailede ve çevrede bir mesleki zorunluluk olduğu için film izlemeye başladım; bilinçsizce... Yıllar geçince sinemaya bağlandım, sinemayı düşledim (Hiçbir zaman yönetmen veya senaryo yazarı olmayı düşünmedim; sinema yazarı, eleştirmen, sinema tarihçisi olmak istedim.); giderek sinema benim de mesleğim oldu ve bugünlere vardım film izleye izleye. Peki bunca yıl içinde izlenen bunca filmin getirisi ne oldu somut olarak? Bir zevk, birçok geniş ilgi, kuşkusuz bir tutku, muhakkak bir yaşam şekli, her konuda genişleyen ve boyutlanan bir vizyon, bir artı kültür.

Her film, iyisi ve kötüsü ile benzeri olmayan bir maceradır; çözümlenmesi lâzım bir olay yumağı... Her film sinema bilgimize bir katkıdır ve her görüntü beyinsel arşivinizde bir ayrıntı. Sırf vakit geçirmek için film izleyebilirsiniz, aslında önemsemeden film izleyebilirsiniz, uyuklarken film



Burçak Evren Koleksiyonu

Sinemayı bir okul saydığım için bu okulun çalışkan ve mümkün olduğunca başarılı bir öğrencisi olmaya çalıştım ve hâlen çalışıyorum. Bunca yıl içinde izlenen bunca filmin getirisi ne oldu somut olarak? Bir zevk, birçok geniş ilgi, kuşkusuz bir tutku, muhakkak bir yaşam şekli, her konuda genişleyen ve boyutlanan bir vizyon, bir artı kültür.

izleyebilirsiniz. Ama koşullar ne olursa olsun her zaman ister bilinçli ister bilinçsiz izlediğiniz film ile bir ilişki kuracaksınız, ister beğenin ister beğenmeyin. Sinemanın büyüğü de budur veya buna benzer bir şeydir ve sonuçta film izlemek salt bir beğeni işi değil de bir seçim, düşünsel bir gereksinim ve kültürel bir uğraşıdır. Tüm bunlardan dolayı film izledim, izliyorum ve umarım sonuna dek izleyeceğim.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Sinema, Ayşe Şasa'nın
zihninde varlıkla,
varoluşsal bir
konumlanışla kesişir;
insana dair ontolojik
sorular genelde
sinemanın özelde Türk
sinemasının doğasına
ilişkin sorulara evrilir.
Yeşilçam Günlüğü, ortaya
attığı doğru ve temel
sorular ışığında Türk
sinemasının kendi olma
meselesini tartışır.

BETÜL DEMİREL

TÜRK SİNEMASINA YENİDEN BAKMAK



Sanatçı Ayşe Şasa'nın 1991 yılında kaleme aldığı *Yeşilçam Günlüğü*, varlık ve hakikat ekseninde kesişen sinemaya dair soruların peş peşe sıralanmasından oluşan bir çalışma. Henüz on sekiz yaşındayken sinemaya dair temel soruların peşine düşen Ayşe Şasa, *Yeşilçam*'a adım attıktan sonra zihnini sürekli meşgul eden ve onu farklı arayışlara sürükleyen sorularına yenilerini ekler. Çünkü sinema, Ayşe Şasa'nın zihninde varlıkla, varoluşsal bir konumlanışla kesişir; insana dair ontolojik sorular genelde sinemanın özelde Türk sinemasının, doğasına ilişkin sorulara evrilir: "Türkler sinemayı neden kendilerine has bir üslûpla kullanıyorlar? Bu üslûbun künhüne varmak için ne yapmalıyım?" Bu sorular doğurgandır; Şasa ekler: "Türk toplumunun asli yapısı nedir? Bu yapı kültürü nasıl belirliyor? Türk filmi bu kültürden nasıl etkileniyor?"

Uzunca bir süre Marksizm ekseninde sorularına cevap arayan Şasa'nın sonunda eline kalan (sıklıkla vurguladığı üzere) sadece "çabalar, tartışmalar, polemikler, kavgalar..." olur. Bu soruların gölgesinde geçirdiği meslek hayatı, bir noktada gelip durur. Öyle ki iş, kendi ideolojik duruşunu, Marksizm'i, varlığını, varlık sebebini, arayışlarını sorgulamaya dek varır. Bundan böyle "Hakikat nedir?" sorusunun peşindedir. Nihayetinde varoluşsal anlamda içine düştüğü çıkmazdan kurtulmanın bir yolunu bulur. Bu yol "tasavvuf"tur. Şasa araladığı bu kapıdan ilhamla sinemanın metafizik imkânlarını sorgular.

Şasa'ya göre nasıl ki Tarkovski mistik bir ilhamla sinemayı tepeden tırnağa dönüştürdüyse tasavvuf için anahtar olan üç kelime, *ilham*, *keşif* ve *fetih* de Türk sinemasını, içinde bulunduğu kısır döngüden çıkararak yepyeni, zengin bir alana yöneltebilir.

Yeşilçam Günlüğü, Şasa'nın (kendi ifadesiyle) hakikate bir yol ararken Türk sinemasına dair gözlemlerini, tahlillerini, eleştirilerini, temennilerini, umutlarını kaleme aldığı

bir not defteri niteliğinde. Şasa, bizzat şahit olduğu Türk sinemasının seyrini, sahici bir dilin gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel değerlerle Yeşilçam'ın ümmi geleneğini, yarı aydınların ürettiği sahteci sinema anlayışını masaya yatırarak bazı tespit ve teşhislerde bulunur. Kimlik sorunu, yerli estetik unsurlar ve dramatik yapı gibi meselelerin derinlerinde yatan soruları bularak sinema yolculuğunun basındaki okuyucu için “doğru sorular”ı işaretler; tıpkı bir “yol tabelası” gibi. Böylesi bir söylemin esamesinin bile okunmadığı sinema ortamında *Yeşilçam Günlüğü*, sordukları üzerinden yeni soruları fitilleyen yaklaşımıyla bir not defterinden ziyade bir rehber niteliğine bürünür. Şasa'nın filmlerden, konulardan, temalardan, yönetmenlerden hiç söz etmediği yerlerde bile yürüttüğü tartışmaları ustalıkla sinema eksenine kaydırması, sinemayı varlık alanına yerleştirdiğinin bir başka delili olur.

“Sanatı ve kültürel hayatı ile Türk toplumu, hezeyanlara yönelen bir hasta olmayı sürdürecektir midir? Türk sanatı ve bu arada Türk sineması kendi tarihsel sosyal irsiyetine direnmeye, kendi hayat damarlarını kesmeye devam edecek midir? İç içe işleyen bu iki mesele bugün Türk sinemasının da önde gelen sorunu.” der Şasa'ya göre. Sıklıkla Türkiye'de sanat da dahil olmak üzere her alanda resmi ideolojinin Türk kültürünün mahalli geleneğini toptan reddeden yaklaşımının yattığının altını çizer. Durumu daha da vahimleştiren, çağdas

FOTOĞRAF: TUBA DENİZ



kitle kültürümüzde Batılı iletişim tekniklerinin adeta egemen ve baskıcı bir yansımasının sözkonusu olmasıdır. Şasa'ya göre hangi alan olursa olsun kendi kimliğimizle sahih bir surette yol kat edebilmemizin, özgün bir bakış taşıyabilmemizin ilk şartı "kurşun rengi benliksizlik"ten sıyrılmaktır.

İrfani sinemanın yolunun çağdaş kültürün yanı sıra bu coğrafyaya hâkim kültürü, hikemi geleneği yepyeni bir yaklaşımla okuyabilmekten geçtiğini söyler Şasa. Sinemanın Batıdan öğrenilebileceği gibi yanlış ama yaygın kanaatten duyduğu rahatsızlığı dile getirir ve kendimizi, kendi sinematografimizi ararken gözlerimizi Batı dışındaki toplumların sinemalarına çevirmemizde büyük yarar görür.

Ayzenştayn, Kurosawa gibi bazı yönetmenlerin kendi özgün sinema dillerini kurarken Batı sinemasından, Amerikan sinemasından hiçbir hazır kalıp devşirmeye özen gösterdiklerinin altını çizer. Bir taraftan da Bergman, Bresson, Dreyer gibi Batılı bazı yönetmenlerin de metafizik düzlemlere ilgi duyduğunu, aşkın boyutlara ulaştıklarını belirtir. Bu noktada esas olanın her toplumun sinemasının temelini, kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumunda olduğu çıkarımında bulunur.

Ayşe Şasa, Türk sinemasının sıkıntılarını dile getirirken bir taraftan da umut vadeden şahsiyetlere, çalışmalara, yaklaşımlara değinir. 90'lardan itibaren hakikat arayışına dair bir eğilim artışı olduğu gözlemini

ifade ederken olağanüstü bir dönüşümün eşğinde olduğumuza dikkat çeker. Küre Yayınları Hayal Perdesi Kitaplığı'nın dördüncü kitabı olarak ilâveli yeni baskısıyla Ocak 2010'da okurlarıyla yeniden buluşan *Yeşilçam Günlüğü*, ortaya attığı doğru ve temel sorular ışığında Türk sinemasının kendi olma meselesini tartışırken bir noktada durup sorduğu soruların cevabını ve sorulması gerekli daha pek çok soruyu geleceğin sinemacılarına bırakmayı yeğler. Kitabı yazdığı dönemde elli yaşında olan Şasa, yeni bir kuşağın sinemaya girişine tanıklık ederken "gençler nöbeti devralana kadar nöbeti bir müddet daha sürdürmek" gerektiğini ifade eder ve ekler: "Bizden sonrakilere sinema adına büyük yapıtlar bırakmasak da *tutarlı bir muhasebe* devredilmeliyiz. Tek umudum bu." Şasa'nın bugün bile kapısını çalan sinemacı gençlerle yürüttüğü teorik tartışmalarının bu sözünü doğruladığı söylenebilir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ÖZGÜR İRADE - TAKDİR-İ
İLÂHİ PARADOKSUNDA BİR

YANKESİCİ

“

“Filmlerimde izleyici için, bir adamın ruhunun duygusunu ve aynı zamanda Tanrı diyebileceğimiz daha üstün bir şeyin varlığını fark edilebilir kılmak isterim.”

Robert Bresson

”

SELMA YARDIM

Aşkın/metafizik olanla bağ kurmayan film örneklerine sıkça rastladığımız Batıda ve özelde Fransız sinemasında usta yönetmen Robert Bresson’un “aşkın bir üslûp”la çektiği önemli filmlerinden *Yankesici* (*Pick-pocket*, 1959) farklı bir şekilde konumlandırılmayı hak ediyor. Bresson, Michel adlı bir yankesicinin hayatı üzerinden, tezatlar içindeki bir vicdanın var olan düzeni sorgulaması, kader ve özgür irade diyalektiği, yabancılaşma, ruhun dünyadaki esareti/özgürlüğü gibi birçok temayı işler.

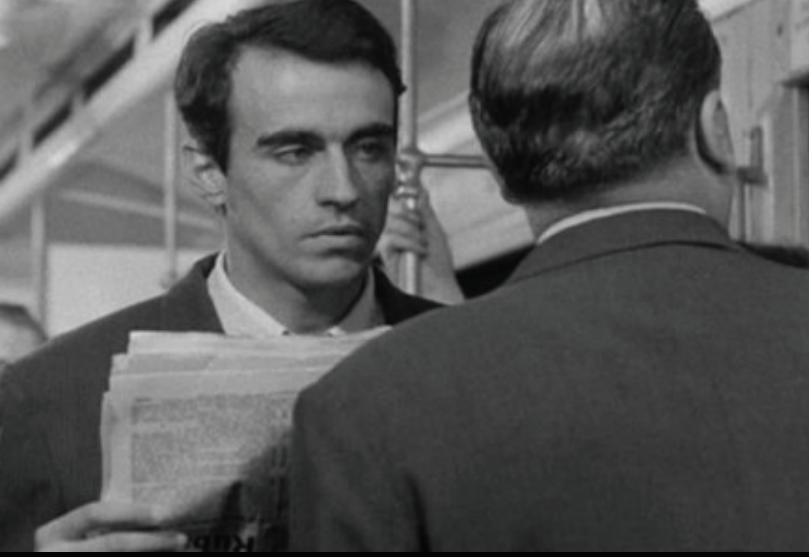
“Perdeler”i kaldırmak

Gerçek mekânların kullanıldığı, amatör oyuncuların rol aldığı filmde Michel’in hikâyesini günlüğüne yazdıklarıyla paralel kendi ağzından dinleriz. Bu dış ses, Michel’in duygusuz ve monoton ses tonuyla yaptığı bir “iç konuşma” gibidir. İzleyici neredeyse eşzamanlı olarak Michel’i yazıp söylediklerinin aynısını gerçekleştirirken görür. Aynı olaya yazı, sesli anlatım ve eylemi gerçekleştirme ile tekrar tekrar yapılan bu vurgu, izleyicinin olaya dair bilgi ve duygusunu değil algılamasını çoğaltmayı hedefler. Filmlerini mevcut/ortalama izleyicinin duygu ve beğenilerine göre şekillendirmeyen Bresson, filmlerinin soğuk ve duygusuz olduğu yönünde çokça eleştiri alır. Fakat yönetmenin üslûbundaki bu bilinçli seçimin önemli sebepleri vardır. Bresson’a göre filmin tüm duygusal yapıları -hikâye, oyunculuk, kamera oyunları, kurgu, müzik- birer “perde”dir. Perdeler, izleyicinin yüzeysel gerçekliği aşarak doğaüstü olanı görmesini engeller ve dış gerçekliğin kendisine yeteceğini zannetmesine neden olur.¹ Oyunculukların ifadesiz ve otomatik olması, Bresson’un bu “perdeler”i kaldırmak adına yaptığı bilinçli seçimlerden biridir. Michel’in her durum ve olayda değişmeyen, neredeyse hiçbir duygusal emare sezilmeyen bir yüz ifadesi ve beden dili vardır. Çok sevdiğini söylediği annesinin ölümü üzerine kilisede gözyaşı döktüğü sahnede

¹ Paul Schrader, *Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış: Kutsalın Görüntüsü*, İstanbul: Es Yayınları, 2008, s. 78.

bile bu böyledir. Arkadaşları ile yankesicilik yaptıkları sahnelerde de bütün hareketler çok mekaniktir. Oyunculuklarla paralel diyaloglar da kısa, fakat bir o kadar derin olabilmektedir. Duraksama ve suskunluk anları, bakış ve mimikler, cansız nesnelere ifade edilişi (örneğin Michel’in çalacağı paraların durduğu bir çanta, cüzdan vs.) filmde kendilerine büyük ölçüde yer bulur ve en az diyaloglar kadar anlam yüklüdür.

Bresson’da kamera, abartılı oyunlar yerine daha çok sabittir veya sınırlı hareket eder; en az bir karakterin kamerayla karşı karşıya durduğu ve kısa süren sahneler tercih edilir. Böylelikle gücü kısıtlanmış, belki de terbiye edilmiş bir kamera ile Michel’in küçük ve sade odasında sürdürdüğü münzevi hayat arasında kurulan paralellikle genel bir uyum yakalanmış olur. Müziğin yerine genelde doğal sesler yeğlenir. Michel’in yankesiciliğini icra ettiği hipodrom, gar, metro gibi kalabalık mekânlarda çekilen sahnelerde de ortamdaki sesler oldukça müdahalesiz kullanılır. Bütün bunlar, izleyicinin önemsiz gibi görünen ayrıntıları fark etmesine ve oradan da farklı anlam katmanlarına geçebilmesine imkân sağlamak için Bresson’un aşkın üslûbunu oluştururken kullandığı teknikler arasında sayılabilir. Michel’in yankesicilik yapma nedeni, ıssız olduğu için maddi ihtiyaçlarını karşılamak istemesi ya da kolay yoldan para kazanmak isteyen tembel biri olması şeklinde yorumlanamaz. İsteddiği takdirde iş bulup para kazanabilecek birisidir çünkü. Arkadaşı



Jacques ona birçok kez iş bulması için yardım etmiş ama o bunları değerlendirmemiştir. Bunun yanı sıra yankesicilik yapmak için çok çalışması, kendini eğitmesi ve risk alması gerekecektir. Böyle kanunsuz bir işte karar kılmasının, yankesicilik üzerine kitaplar okuyup onu neredeyse bir sanat hâline getirerek tutkuyla sürdürmesinin başka bir nedeni vardır. Michel, becerikli, zeki ve hatta dâhi olarak tanımladığı bir çeşit “üstün insan” grubunun, bazı hâllerde kanuna karşı gelerek topluma yarar sağlayacaklarına, bu yüzden de suç işlemekte mazur görülebileceklerine inanır. Hatta bu görüşlerini daha önce kendisini yakalatan fakat delil yetersizliğinden serbest bırakan bir polis müfettişine kabul ettirmeye çalışarak onunla bu konuda tartışmaya bile cesaret eder. Michel’i başına gelecek kötü durumlara karşı uyarıp onu iyiye yönlendirmeye çalışan polis müfettişi, ilâhi olanın bir temsili olarak da görülebilir. Müfettişle

Michel’in tartışması iyilik-kötülük-vicdan gibi kavramlar hakkında ipuçları da verir. Michel, polis müfettişinin “bu üstün insanların diğerlerinden nasıl ve kimin tarafından ayrılacağına” dair sorusuna “kendileri tarafından, vicdanları ile” şeklinde yanıt verir. Fakat polis müfettişinin verdiği karşılık oldukça manidardır: “Kendisini üstün olarak görmeyen birini tanıyor musunuz?” Michel bunun sadece ilk zamanlar karışıklık yaratacağını ama sonra ortamın durulacağını savunur. Müfettiş ise hırsızlıktan hayır-severliğe, yani kötülükten iyiliğe bu şekilde geçişin olamayacağına, iyi niyetle de olsa işlenen kötülüğün önünün alınamayacağına ve bunun tersine bir dünya kuracağına inanır. Oysa Michel, mevcut dünyada düzenin zaten tersine işlediğini ve belki de böylelikle her şeyin düzeleceğini düşünür.

Aşk(ın) kefareti

Yankesici’de özgür irade, kader, ahlâk, fedakârlık, düşüş, kefareti gibi temalar oldukça tutarlı bir şekilde işlenir. Michel *özgür iradesiyle* suç işlemeyi seçer, fakat kontrol edemediği, beklenmedik olaylarla *kader* onun hayatını tahmin ettiğinden farklı bir tarafa yönlendirir. İzini kaybettirmek için yaşadığı yeri terk edip iki yıl sonra geri döndüğünde Jeanne’in arkadaşı Jacques ile ilişkisinden bir çocuğu olduğunu ve Jacques’in onları terk ettiğini öğrenir. Film boyunca düzgün hayatıyla “namuslu insan” kategorisine yerleşen Jacques’in bu tavrı, *ahlâklı* olmanın ne demek olduğu konusunu da izleyiciye sorgulattırabilecek bir ayrıntıdır. Daha sonra Michel,



Jeanne ve çocuğuna yardım etmek için yankesicilik yapmadan çalışmaya karar verse de bu *fedakârlığı*nı uzun süre devam ettiremez; bir süre sonra tutkusuna yenilip yeni bir yankesicilik suçundan hapse atılır. İlk başta bir *düşüş* olarak algılanabilecek olan “hapishane”, aslında Bresson’un *Yankesici*’yle beraber dört filminde (Diğer üç film sırasıyla şöyledir: *Bir Taşra Papazının Güncesi*, [*Diary of a Country Priest*, 1951], *Bir Adam Kaçtı*, [*A Man Escaped*, 1956], *Jeanne d’Arc’ın Yargılanması* [*The Trial of Joan of Arc*, 1962]) kullandığı bir metafordur. Bu filmlerde hapishane, beden-ruh zıtlığının ve bedenin ruhun hapishanesi oluşunun bir temsili olsa da *Yankesici*’de metafor tersten okunmaya müsaittir. Michel’in tutkuyla işlediği suç, onun hapishanesi; yakalanıp konulduğu hapishane ise onun hürriyeti olur.² Fakat hapishanenin “hürriyet” oluşu, Michel’in bir kadına -Jeanne’a- duyduğu aşk ile gerçek anlamına kavuşur. Michel’in son sahnede kendisini hapishanede ziyarete ge-

len Jeanne’a parmaklıklar arkasından aşkını itirafı ve “sana ulaşmam için ne tuhaf yollardan geçmem gerekti.” diyerek insan iradesi üzerinde bir gücü kabullenmesi, cezası için bir çeşit *kefarete* dönüşecektir. Burada kefaret kavramı, Michel’in Jeanne vasıtasıyla “takdir-i ilâhi”yi kabul edişi ve yankesicilik gibi gayriahlâki olana duyduğu tutkudan aşk(ın)a geçişiyle zahiri (hapishane) ve batını (beden/nefs) tüm esaretlerden kurtulması şeklinde açıklanabilir.

Dünya sinema tarihinde kendine has tarzı ile yer bulan Bresson, varoluşun manasını arayan bir yönetmen olarak, manevi bir yolculuğu, bir keşif serüvenini *Yankesici* üzerinden aktarırken bir bakıma izleyicinin de kendi ruhunun derinliklerine yapacağı içsel bir yolculuğa ayna tutar.

² Paul Schrader, *a.g.e.*, s. 105.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



ZARAFETİN SİDDETİ: DOGVILLE

ERKAM ÖZKAN

Vunan filozofu Parmenides dünyayı çift karşıtlıklara bölerdi, aydınlık-karanlık, sıcak-soğuk, varlık-yokluk gibi... *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanında Milan Kundera, Parmenides'in karşıtlıklarına şöyle bir yorum getirir: "Yalnız bir sorun var. Hangisi olumludur; ağırlık mı, hafiflik mi? Parmenides karşılığı veriyor: 'Hafiflik olumludur, ağırlık olumsuz'. Doğru bilmiş miydi acaba? İş burada. Bir tek şundan emin olabiliriz; hafiflik-ağırlık karşıtlığı bütün karşıtlıkların en gizemlisi ve çift anlamlısıdır". Danimarka-

lı yönetmen Lars von Trier, *Dogville* (2003) filmiyle gizemli ve çift anlamlı bu karşıtlığa yenilerini eklemiş, alçakgönüllülük-kibir, merhamet-gazap gibi...

Trier, Holivud sinemasının tüm maddi ve teknolojik imkânlarını sonuna kadar kullandığı, görsel efektler ve animasyonlarla süslediği filmlerinin uyandırdığı gerçeklik duygusunu, tebeşirle çizilmiş evlerin kapılarından giriliyormuş gibi yapılan bir tiyatro sahnesi olarak tasarladığı mekânda, minimum dekor, maksimum oyunculukla bezenmiş *Dogville* filmiyle tersyüz ediyor. Filmin bu minvalde gerçeklik açısından yapaylığı, ele aldığı meselelerin derinine nüfuz etmeye bir zemin, bir imkân oluyor

adeta. Bize başka bir gerçeklik algısı ve duygusu sunuyor. Perdede bizi meşgul eden, dikkatlerimizin tamamını cezbeden tek unsur ise insan.

1930'ların Amerikasında gangsterlerin kovaladığı güzel kaçak Grace ve onun sığındığı, adı manidar Dogville kasabası insanların hikâyesi bu. Dogville'in bilirkişisi, ahlâk dersleri hocası Tom, Grace'i bulur ve herkesi kilisede toplar; Grace'i tanıtır, mağduriyetini anlatır. Ortak bir kararla Grace'e onu tanımak için iki hafta süre verilir. Tom'un önerisiyle Grace kasabalıların işlerine yardım etmeye başlar. İyi yürekli, merhametli ve uyumlu bir kız olduğundan herkes Grace'i sever ve Dogville'de yaşamasına karar verilir. Her şey güzel gitmektedir; ta ki polisler önce Grace'in kayıp ilânını, bir müddet sonra da ödüllü arama ilânını kasabaya asıncaya kadar. Kasabalılar bu durumdan yararlanarak Grace'in iş sahasını ve saatlerini arttırlar. Daha da kötüsü Grace pek çok kez cinsel istismara uğrar. Kaçma teşebbüsleri işe yaramaz; bir köle gibi zincire vururlar onu. Sonunda Tom'un liderliğinde kasabalı Grace'i gangsterlere vermeyi kabul eder. Gangsterler ve onların lideri olan Grace'in babası kasabaya gelir. Grace ve babası arabada kibir ve merhamet üzerine muazzam bir konuşma yapar. Grace babasından kasabayı yok etmesini ister ve gangsterler herkesi öldürüp kasabayı ateşe verir.

Lars von Trier'in Amerika üçlemesinin ilk filmi *Dogville*'de Amerika karşıtlığı üzerine



birçok görüş ve beyanat var doğal olarak. Nasıl olsa serinin adı Amerika olduğu için böyle bir kanıya varmanın garipse-necek bir tarafı yok. Ama sadece anti-Amerikancılık üzerinden bir analiz yapmak, bir bakış taşımak yetersiz olacaktır. Elbette kibir ve şiddetin tezahürleri, iyi niyet ve merhametin yanıltıcı biçimleri sözkonusu olunca Amerika çok iyi bir örnek olabilir. Ama filmi sadece bu siyasi boyutuyla algılamak bir eksiklik ve filmin hakkını vermemek olur. Meselâ Dogville'i bir Hıristiyanlık eleştirisi olarak okuyan birçok bakış açısı da mevcut. Salt bunlar bizi filmin can damarına, biricik meselesine ve cevherine götürmez. Bu film amiyane tabirle tüm kasaba ve şehirlilerin filmidir; insanın doğası üzerine çetin bir sorgulamadır.

"Grace" kelimesinin birçok anlamı var. İlk anlamı zarafet olan "grace" aynı zamanda İngiliz düklerine veya başpiskoposlarına verilen bir unvan; evvelce kral ve kraliçeye



de verilmiş. Onur vermek yahut teşrif etmek anlamlarına da geliyor. İlk anlamından hareketle yazının bundan sonraki bölümünde filmdeki güzel kaçağa Grace yerine “zarafet” demeyi uygun buluyorum.

Zarafet alçakgönüllü ve merhametliydi ama bu durum mağduriyetinden doğmamıştı. Dogville’i ilgilendiren onun alçakgönüllülüğü ve merhameti değil mağduriyetiydi. Sessizliğinin bir nedeni bu mağduriyet olsa da tabiatı da buna elverişliydi zaten. Tutumu, takındığı hâl hem insani olarak hem ismiyle müsemmalığından hem de şartları gereği yerinde ve makuldü. Oysa Dogville’in kibri, Zarafet’e karşı fedakârlığını bir mecburiyete

dönüştürmüştü. Gücün elinde olduğunun bilinci, zamanla ona sığınana şiddet eğilimi göstermesine sebep oldu. Zarafet istemeden de olsa Dogville’in içindeki şeytanı uyandırmıştı. Belki de Dogville’in şeytanı onu ilk gördüğünde biraz kıvıldamıştı. Güzeldi, alımlıydı; ağırbaşlılığı, tane tane konuşması, sesinin kadifeliği ve bembeyaz yumuşak elleri Dogville’nin kadınlarında kıskançlığı, erkeklerinde şehveti, çocuklarında da haşarılığını uyandırmak için yeterli bir nedendi. Dogville’in kucağı zindana, fedakârlığı şiddete ve eziyete dönüşürken Zarafet gene de sessizliğini ve alçakgönüllülüğünü bozmadı. Babası kızının bu sessizliğinin kibir olduğunu söylüyordu ona.

Zarafet Tom'a bir ara "Ben bu kasabada herkeste bir iz bıraktım, artık hiçbiri eskisi gibi olmaz." demişti.

Zarafet Dogville'e yaratıcının bir armağanıydı. Ama bu armağanı mağduriyetiyle (peşindeki gangsterlerle) birlikte vermişti. Ne de olsa dünya imtihan dünyasıydı. Dogville başaramadı. Onu kullandı, yüceltmedi; korumadı, kırdı. Sahipsizliğinin boşluğunu şehvetiyle, kıskançlığıyla doldurdu. Hem de tüm bu çirkinliği bir adalet ve hak duygusu ile yaptığı zehabına kapılarak.

Sonunda Zarafet'in gerçek sahibi (babası) geldi. Dogville'e Zarafet'in bir lüks olabileceğini, fazla geleceğini, ona karşı gösterilen tutumun sahteliğini, aldatıcılığını ve onun buraya ait olmadığını söyledi. Zarafet'in Dogville'e karşı takındığı hâlin ise kibirden başka bir şeyle izah edilmeyeceğini ekledi. Babasına silahlarını, adamlarını, kudretini kullanmasının da kibirden kaynaklandığını söylemesine karşın babası bunun kendisinde alçakgönüllülük biçiminde tezahür ettiğini vurguladı. Öyleyse asıl kibir Zarafet'e aitti. Zarafet düşündü: Dogville'in yerinde olsaydı yapar mıydı bunları? Yapardı belki ama bu kadar değil. Bunun bir bedeli olmalıydı. Tüm yapılanlar cezasız kalırsa tekrar ederdi. O hâlde Dogville yıkılmalıydı, yakılmalıydı.

Zarafet de güce sahip olduğunda şiddeti kullandı. Dogville'in yanışını, iyi niyetle döşenen cehennem taşlarını, kibrin, alçakgönüllülüğün ve affın aldatıcı biçimlerini, evrelerini düşünerek seyrettik. Bize kalan,



alçakgönüllülüğü göstermeye çalışmanın da kibir olduğu gerçeği idi. Çünkü ancak kendinde bir varlık hissedenin alçakgönüllülük göstermeye çalışacağı, gerçek bir kibirsizin kendinde bir varlık hissetmediği için alçakgönüllülük göstermeye çalışmayacağı gerçeği idi. Bu düşünceden hareketle Zarafet'in alçakgönüllülüğünün tabii olmayıp yapmacık oluşu kanaatine varabildik. Herkesi, her şeyi kibir mahvetmişti.

Derler ki şer bir evde gizliyse kibir, o evin anahtarıdır. Öfkenin ve şiddetin de kibrin bir tezahüründen başka bir şey olmadığı hakikatini işaretledi *Dogville*. O anahtarın gizli şingirtisini, film boyunca farklı şiddet ve tonlarda duyduk. Sonunda o sesi içimizde de bulduk. Zarafet kibire dönüştü, Dogville şiddete...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



HAYALPERDESİ

Sayı 18 Mayıs-Haziran 2010

**KAMERA,
MOTOR!**

ŞİDDET!

▶ Elia Süleyman'ın
Çağırışım Sineması

▶ Semih Kapıanoğlu:
"Sinemayı Görüntüye
Hapsfetmemek Gerek"

▶ İlk Ansiklopedim: Sinema
Giovanni Scognamiglio

▶ Çeşitli sinemacı
ile söyleşiler

▶ Hedeflenen her
sinemacıyla ilgili
geniş kapsamlı

▶ İlk kez yayınlanan
sinema eleştirileri

MOTOR!
KAMERA!

ŞİDDET!

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