

HAYALPERDESİ

Sayı: 15 Mart-Nisan 2010



MIKROKOZMOSDA SİNEMA

Ahmet
ULUÇAY

**Yeni Dalga İçinde
Bir Moraliste:
Eric Rohmer**

**Festival Günlüğü:
Fecr-Berlinale**

**Gündem:
Oscar'ı "Reel
Politik" Kazandı**

HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 15, Mart-Nisan 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 Terzioğlu, Barış Saydam, Cahit Koytak, Celil Civan, Derviş Zaim, Enes Özel, Faysal Soysal, Fuat Er, Gökhan Yorgancıgil, Hanife Gümüş, Hasanali Yıldırım, Kamil Koc, Mehmet Ufuk, Meryem Köse, Mustafa Preseva, Naz Emel Koç, Salih Pulcu, Ümit Aksoy, Yeşim Ustaoglu, Zahit Atam, Z. Merve Uygun.

**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

İçinden Sinema Geçen Hayat

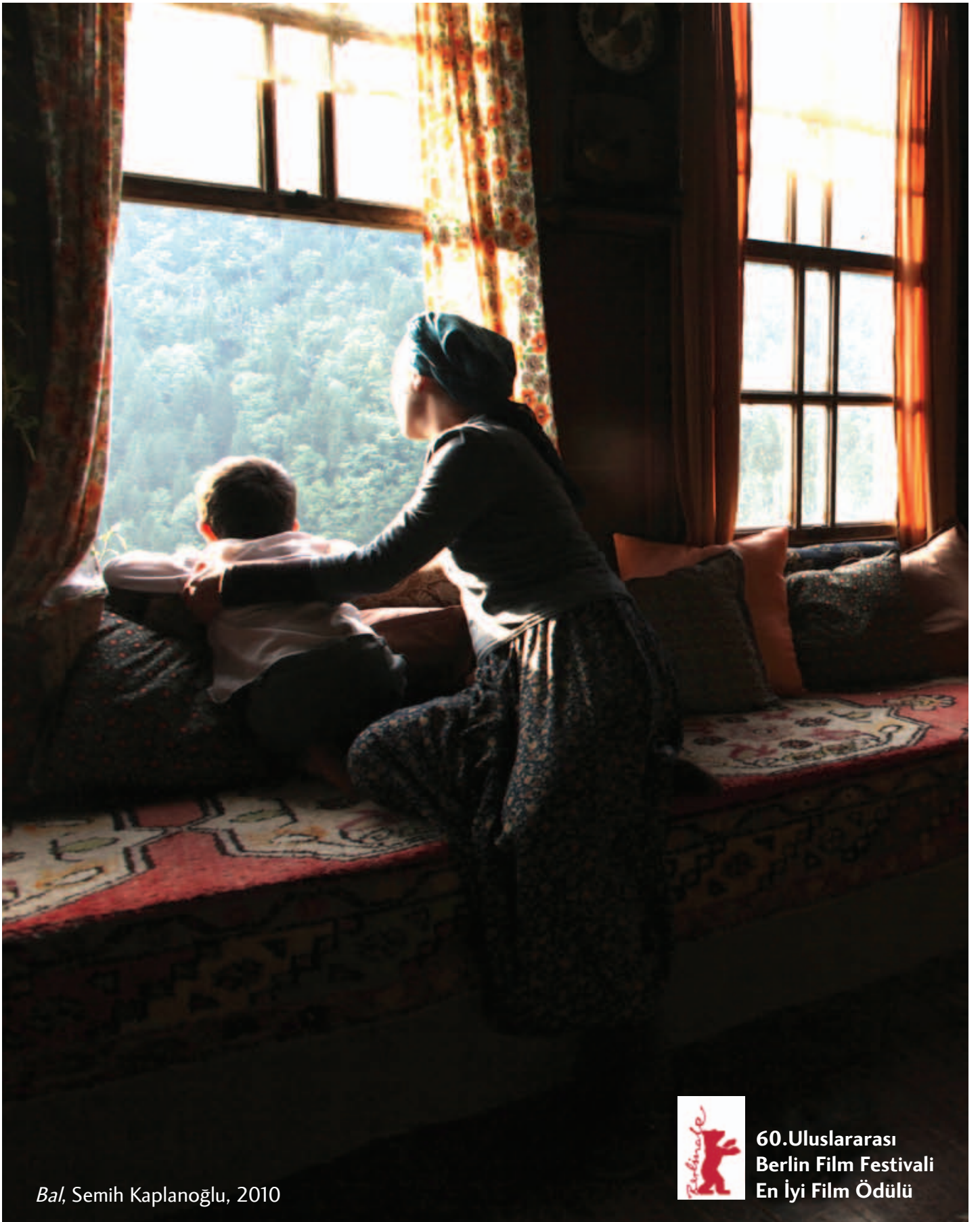
Üzerinde durduğu gerçeklik zeminini, zamanın ve mekânın çatlaklarından sızarak genişletir, derinleştirir Uluçay. Yolculuğu hep kendinedir. Belki bu yüzden Uluçay'ın filmlerinden ne zaman bahsetmeye kalksanız bir güç sizi hayat hikâyesine, "Ahmet Uluçay Filmi"ne çeker. Çünkü o, hayatının "özne"si olmayı başaran nadir insanlardandır, çünkü hayat, her zaman filmlerden daha çarpıcıdır.

Bir referans niteliğindeki "Mikrokozmosda Sinema: Ahmet Uluçay" başlıklı dosyamız zengin bir içeriğe sahip. Cahit Koytak'ın Uluçay'a ithaf ettiği şiiri, Hilal Turan'ın Uluçay'ın sineması üzerinden yerlilik meselesi değinisi ve yönetmenin hiçbir yerde yayınlanmamış bir söyleşisi bunlardan birkaçı. Cihat Arınç'ın Ahmet Uluçay sineması üzerinden tartışmaya açtığı sinemada gerçeklik meselesi de bir bölümüyle perspektif sayfalarımızda. Arınç'ın sonraki sayılarımızda sürdüreceği makalesi Uluçay dosyamızı kapatmadığımızın da bir nişanesi.

Geçtiğimiz günlerde Semih Kaplanoğlu'nun Türkiye'ye Altın Ayı'yı getirmesi herkesi birleştiren bir sevinç kaynağı oldu. Festival Günlüğü'nü Bal'ın Berlinale macerasını festival izlenimleriyle birlikte aktaran Mustafa Emin Büyükcoşkun ile jürisinde bulunduğu 28. Fecr Film Festivali değerlendirmesiyle İhsan Kabil doldurdu.

Yine hacimli bir sayıyla sizlerle buluşan Hayal Perdesi, yakın gündeme getirdiği yorumlarla kayıtsız kalınamayacak bir çabayı okurlarıyla paylaşıyor.

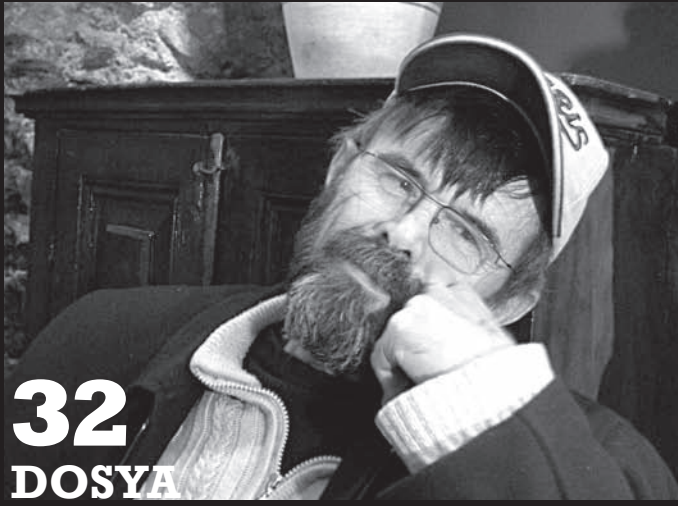
Ayşe Pay



Bal, Semih Kaplanoğlu, 2010



60.Uluslararası
Berlin Film Festivali
En İyi Film Ödülü



32
DOSYA

Mikrokozmosda Sinema: AHMET ULUÇAY

30 Kasım 2009'da aramızdan ayrılan Ahmet Uluçay, sinema serüveni, kısa filmleri, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi, Türk sinemasındaki yeri üzerine derinlikli yazılar ve kendisiyle 2002'de yaptığımız söyleşisiyle dosya sayfalarında.



06
GÜNDEM

7 Mart 2010 günü gerçekleşen 82. Oscar Ödül Töreni, En İyi Film seçilen Kathryn Bigelow'un *Ölümcül Tuzak* filmi ve ödül alan diğer filmler Celil Civan tarafından Gündem'de kritik ediliyor.

01 HAYAL PERDESİ'NDEN

GÜNDEM

06 Oscar'ı "Reel Politik" Kazandı/Celil Civan

VİZYON

12 Orada Bir Diyar Var Uzakta: *Alice Harikalar Diyarında*/Enes Özel

18 Zengin Ama Yoksun: *Yeraltı Peygamberi* Fuat Er

21 Çok Tanıdık, Çok Sıradan: *Zindan Adası* Ahmet Terzioğlu

28 "Aşk Dersi"nden Sınav Var/Naz Emel Koç

DOSYA

32 Mikrokozmosda Sinema: AHMET ULUÇAY

34 Şiir & Sinema/Cahit Koytak

36 Bir Keloğlan Masalı/Hasanali Yıldırım

44 Pelikülle Aynılaştan Bir Hayat: Ahmet Uluçay/Murat Pay

50 Bir "Yerli" Sinemacı: Ahmet Uluçay Hilal Turan

56 Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema/Ayşe Pay

62 Yalnız Çocuklar, Kırık Hayaller Celil Civan

68 Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi İhsan Kabil, Salih Pulcu, Yeşim Ustaoglu

74 Ahmet Uluçay Görüşler Derviş Zaim, Zahit Atam, Kamil Koç, Mustafa Preşeva

Söyleşi:

76 AHMET ULUÇAY: "Kendimi Zamansal ve Mekânsal Gurbette Hissediyorum"



96

1 YÖNETMEN 3 FİLM

Wim Wenders

Genellikle varoluşsal zemin üzerine yükselen temaları işleyen Wenders *Palermo*'da *Yüzleşme*, *Arzunun Kanatları* ve *Bolluk Ülkesi* filmleri ile 1 Yönetmen 3 Film sayfalarımızda.



102

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

Fecr-Berlinale

Mustafa Emin Büyükcoşkun *62. Uluslararası Berlin Film Festivali* notlarını, İhsan Kabil ise *28. Uluslararası Fecr Film Festivali* izlenimlerini Festival Günlüğü'nde paylaşıyor.



130

AÇIK ALAN

Eric Rohmer

11 Ocak 2010'da vefat eden Fransız Yeni Dalga geleneğinin özgün yönetmenlerinden Eric Rohmer *Açık Alan*'da.

PERSPEKTİF

88 Mûcid-i Perde de Bir Zill-i Hayâldir Şimdi
Ahmet Uluçay'ın *Hayalet Perdesi I*
Cihat Arıç

1 YÖNETMEN 3 FİLM

96 *Metafizik Âlemin Sınırlarında:*
Wim Wenders/**Tuba Deniz**

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

102 *28. Uluslararası Fecr Film Festivali*
İhsan Kabil

106 *Berlinale Notları*
Mustafa Emin Büyükcoşkun

KISA-CA

110 **FAYSAL SOYSAL:** "Kısa Film: Tek Atımlık
Kurşunla Hedefi On İkidenden Vurmak"

BELGESEL ODASI

118 *Aptallık Çağı: Bu Çağ Burada Bitmez!*
Mücahid Eker

ESKİMEYEN FİMLER

124 *(Gayr-ı Resmi) Tarihten Bir Film:*
Büyük Diktatör/Betül Demirel

AÇIK ALAN

130 *Yeni Dalga İçinde Bir Moraliste:*
Eric Rohmer/**Barış Saydam**

BEYAZ AYARI

136 *Nefes'e Yamuk Bakmak/Mehmet Ufuk*

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

142 *Yaşamak Film İcabı/Gökhan Yorgancıgil*

KİTAPLIK

Film Eleştirisi Alanında Yeni ve Farklı Bir Dil:
146 *Yönetmen Sineması/Hanife Gümüş*

HAYAL POSTASI

150 Ümit Aksoy, Z. Merve Uygun, Meryem Köse

OSKAR'I "REEL POLİTİK" KAZANDI

Beyazperdedeki II. Dünya Savaşı'na özgü temsilleri tersine çeviren *Soy-suzlar Çetesi*, sinemasal açıdan en kayda değer filmken Oscar'a yaklaşması mümkün görünmüyordu. Zira Tarantino'nun bu postmodern parodisi, ödül komitesinin politik hassasiyetlerine fazlasıyla uzak bir "aşırılık" taşıyordu.

CELİL CİVAN

7 Mart 2010 gecesi düzenlenen 82. Oscar Ödül Töreni'nde En İyi Film Ödülü'nü Kathryn Bigelow'un *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker*, 2008) isimli filmi kazandı. James Cameron imzalı *Avatar* (2009), gişe başarısı ve teknolojik yenilikleriyle bu ödülün en önemli adayıydı. Fakat beklenen olmadı ve film üç ödülle yetinmek durumunda kaldı. Aynı dalda yarışan *Soy-suzlar Çetesi* (*Inglorious Basterds*, 2009), adaylar içinde sinemasal açıdan en kayda değer film olmasına rağmen



©AMPAS©



Ölümcül Tuzak, Kathryn Bigelow, 2008

men ödülü alması mümkün görünmüyordu. Zira film, ödül komitesinin politik hassasiyetlerine fazlasıyla uzak bir “aşırılığı” temsil ediyordu. Komitenin Yahudi soykırımıyla ilgili filmlere gösterdiği özen düşünülürse Quentin Tarantino’nun parodik fantezisinin komitenin liberal hoşgörüsünü sızlatacak, dahası kanatacak nitelikler taşıdığı aşikâr. Komite soykırım travmasını perdede görmekten hiçbir zaman sıkılmadı; bundan sonra da sıkılacak gibi görünmüyor. Bu travmayı yok sayan, üstelik travmanın akışını tersine çeviren bir fanteziye sıcak bakması pek de mümkün değil.

Parodik Fantezi: Soysuzlar Çetesi

Soysuzlar Çetesi, bugüne kadar perdede gördüğümüz II. Dünya Savaşı’na özgü temsilleri tersine çevirirken bu tür filmlerin imattığı gerçekçi çizginin de sınırlarını aşıyor. Zira savaşın travmasını anlatmaya çalışan bu filmler, dolaylı ya da dolaysız bize bir

“gerçeği” anlattıklarını söylüyordu. Perdede gördüklerimiz, filmde önce bir “gerçek”ti ve biz bir zamanlar yaşanmış bir travmayı seyrettiğimizi düşünüyorduk. Oysa Tarantino, daha açılış sekansında, Yahudileri saklayan Fransız köylüsü ile “Yahudi avcısı” Nazi subayının karşılaşmasını western motifleriyle anlatarak gerçek ve travmatik bir hadiseyi, hadiseyle alâkasız bir janr’ın içine sokuyor ve gerçeğe parodik bir nitelik kazandırıyor. Bu türlerarası geçişler ve alaycı yapı, film boyunca devam ediyor. Alışıl-gelen II. Dünya Savaşı filmlerinin aksine, gördüklerimiz ne kadar gerçek olursa olsun öncelikle bir film seyrettiğimiz anlamına geliyor bu. Üstelik filmde Adolf Hitler’in savaş başlamadan Yahudilerce öldürülmesi travmanın var olmasını en baştan ortadan kaldırdığı gibi gerçek travmayı da bir fanteziye dönüştürüp filmin gerçekle ilişkisini tümüyle askıya alıyor. Tarantino’nun filmi, Oscar adayı olmakla ironik bir salınımı



Soyuzlar Çetesi, Quentin Tarantino, 2009

sergiliyor: II. Dünya Savaşı'nı anlatmasıyla Oscar'a yaklaşırken soykırımı es geçmesiyle heykelcikten uzaklaşıyor.

Komitenin travmaya duyarlı kalbi, Tarantino'nun postmodern alaycılığı karşısında kırıldı. Ama aynı komite En İyi Yardımcı Oyuncu Oscar'ını, Nazi subayını canlandıran Christoph Waltz'a vermekten geri durmadı. Waltz, oyunculuğuyla ödülü sonuna kadar hak ediyor şüphesiz, ama komitenin bu ödülü vermesinde politik tutumunu gösteren bir yan da yok değil. "Film, Yahudi soykırımını pek hafife alıyor ama Waltz tam da tasavvur ettiğimiz bir Nazi'yi oynuyor: Kurnaz, entelektüel ve şeytani!"

Liberal Fantezi: Avatar

Tarantino'nun postmodern parodisi yanında, En İyi Film kategorisinin en güçlü adayı *Avatar*, ütopyik ve liberal bir iyi niyeti, hatta naifliği sergiliyor. Yeraltı zenginliklerini sömürmek için yabancı diyarları işgal eden Amerikalılarla bu toprakların yerli sahipleri arasındaki çatışmayı alegorik bir dille anlatan film, daha çok isyanın önderliğine dönük yaklaşımıyla eleştirildi. Pandora isimli, handiyse cennet gibi bir gezegende yaşayan mavi derili Navilerin arasına casusluk yapmak için giren Amerikan askeri Jake Sully, Navileri tanıdıkça onlardan biri oluyor ve acımasız maden şirketine karşı Navilerin isyanına önderlik ediyor. Film, yerlile-



Avatar, James Cameron, 2009

rin ancak Batılı beyaz adamın önderliğinde isyan edebileceğini ima etmesiyle ırkçı ve oryantalist bir yaklaşım içeriyor. Bir söyleşisinde “Teknolojiyi kullanarak teknoloji karşıtı bir film yaptık.” diyen Cameron’ın filmindeki politik tutum da benzer bir paradoksu taşıyor: “Batılı önderi kullanarak Batı karşıtı bir film yapmak”. Ancak bu tema, sadece Cameron’ın oryantalist vizyonunun sakatlığına değil filmde alegorik bir dille anlatılan “kurtuluş hareketleri”nin kısır döngüsüne de atıf yapıyor: Yirminci yüzyılın çoğu kurtuluş hareketinde yerlilere Batılılar veya Batılı düşüncelere sahip yerliler liderlik ettiler. Cameron’ın *Avatar*’ı fazlasıyla naif ve ütopyacı bir liberal fanteziyi dile getiriyor: Cennette yaşayan yerliler ve onları kurtaran beyaz adam. Bu fanteziyle birlikte filmin gerçeklikle kurduğu ilişki de

Fazlasıyla naif ve ütopyacı bir liberal fanteziyi dile getiren *Avatar*, “Batılı önderi kullanarak Batı karşıtı bir film yapma” paradoksuyla yerlilerin ancak Batılı beyaz adamın önderliğinde isyan edebileceği imasına odaklanıyor ve ırkçı, oryantalist bir yaklaşıma varıyor.

zemin kaybediyor. Çünkü ne yerliler dokunulmamış bir doğal cennette yaşıyorlar, ne de Batılı kurtarıcılardan medet umacak kadar saflar. Buna rağmen *Avatar*’ın politik söylemini değiştirebilecek imkânın, filmin son sekansında ortaya çıktığı söylenebilir. Zira filmin sonunda Jake Sully “beyaz Amerikalı” bedenini kaybedip tümüyle bir Navi olarak gözlerini açıyor. Dolayısıyla



Ölümcül Tuzak, Kathryn Bigelow, 2008

Seyircinin vicdanını rahatlatacak anarşist ve anti-militarist bir fanteziyi tümüyle ortadan kaldırıp seyirciyi düpedüz gerçeğe karşı karşıya bırakan *Ölümcül Tuzak*, perdeye liberal fantezinin gizlediği muhafazakâr Amerikan reel politiğinden başka bir şey taşıyamıyor.

filmin politik yaklaşımında bir değişiklik olup olmayacağı, yerli-yabancı ilişkisi, hatta mezlek meselesine değinip değinmeyeceği devam filminde belirginleşecek. Ancak bu son sekansın “ütopik devrimciliği” bile filmin naif fantezisini kurtarmaya yetmiyor. Cameron’un kurtarıcı fanteziye olan inancı gerçeği görmesini engelliyor.

Fanteziye Karşı *Ölümcül Tuzak*’ın Reel Politiği

En İyi Film Ödülü’nü kazanan *Ölümcül Tuzak* da şüphesiz oryantalist bir bakış açısı taşıyor. Ama filmin *Avatar* gibi kurtarıcılık misyonuyla hareket ettiğini söylemek zor. Doğru, filmin kahramanları, “masum” çocukları ve “kandırılmış” Iraklıları teröristlerden kurtardıklarını düşünüyorlar (Çok tanıdık ifadeler değil mi?). Bu açıdan filmin de Irak’ı işgal eden Amerika’nın, işgalin gerekçesi olarak öne sürdüğü politik yaklaşımı gösterdiği açık. Ama filmin gerçekçiliği dolayısıyla bu gerekçenin üstündeki ütopik ve iyi niyetli yaldız, film ilerledikçe yavaş yavaş ortadan kalkıyor. *Ölümcül Tuzak*, anarşizmden arındırılmış bir *Full Metal Jacket* (1987) ile anti-militarizmi sökülmüş

bir *Müfreze* (*Platoon*, 1986) arasında gidip geliyor. Sözkonusu iki film, gerçeği anlatırken altmetinleriyle bir fantezi örerken gerçeği örtüyordu. Oysa *Ölümcül Tuzak* seyircinin vicdanını rahatlatacak anarşist ve anti-militarist bir fanteziyi tümüyle ortadan kaldırıp seyirciyi düpedüz gerçekle karşı karşıya bırakıyor. Böylelikle seyirci perdede liberal fantezinin gizlediği muhafazakâr Amerikan reel politikasından başka bir şey göremiyor.

Filmde, bomba uzmanı William James'ın ölümden korkmadan işini yapması, anti-militarist imalar taşıyan bir nihilizmden çok teknokratik bir yaklaşımın işaretçisi: Pragmatizm felsefesinin kurucusuyla aynı adı taşıyan James, işgalin gerekçesini, Amerika'nın neden orada olduğunu, niçin "yerliler"i kurtarması gerektiğini sorgulamıyor. Tam tersine, bütün dünyanın bir yalan olduğunu bildiği işgal gerekçesine (masum Iraklıları kurtarmak) tüm kalbiyle inanıyor ve "faydalı olmak için" işini olabildiğince iyi bir şekilde yapıyor. Yönetmen Bigelow da bunun böyle olduğuna inanıyor olmalı ki ödül konuşmasında şöyle diyor: "Askerler bizim için varlar, bizim için oradalar ve sağ salim dönerler umarım." James'in işinden başka bir şey yapamayan bir teknokrat olduğunu filmin son dakikalarında daha iyi görüyoruz. Amerika'ya dönen bomba uzmanı, bir süre ailesiyle vakit geçirdikten sonra tekrar Irak'a gitmeye karar veriyor. Savaşta dönen askerin travmasını



Ölümcül Tuzak, Kathryn Bigelow, 2008

görmeyi uman seyirci, bir kez daha vicdanını rahatlatmayı başaramıyor. James, evindeki sorunlara rağmen tekrar Irak'a, başka bir ifadeyle "işinin başına" dönüyor. Filmin sonundaki bu çifte dönüş, Amerika'nın işgale dönük politikasına da atıf yapıyor mu? Obama seçilince bütün dünya işgalin biteceğini ve askerlerin geri döneceğini "hayal ediyor"du ama olmadı. Beklentiye ve "evdeki sorunlar"a (James'in Amerika'ya dönüşüne) rağmen Amerika (James'in Irak'a geri dönüşüyle) işgale devam ediyor. Obama'nın estirdiği ütöpik lafazanlık ne derse desin muhafazakâr ve pragmatist "reel politik" işlemeye devam ediyor ve teknokrat Amerika, geri çekilmek yerine bugün Afganistan'a takviye asker yığmayı tasarlıyor. Liberaller fantezinin körlüğüyle gerçeği görmezden gelirken siyaseti dışlayan teknokrasi, mevcut tek reel politika olarak iktidarını daha da güçlendiriyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ORADA BİR DİYAR VAR UZAKTA

ENES ÖZEL

Dünyaları yan yana getirmesi, iç içe geçirmesi, tersyüz etmesiyle Tim Burton filmleri, pek çok değişik tarzda okunabileceği gibi Alis'in maceralarının birer çeşitlemesi olarak da düşünülebilir. Bu açıdan son filmini, ilham kaynağına doğrudan temas etme çabası olarak da görebiliriz.

Gilles Deleuze “Lewis Carroll’da her şey korkunç bir savaşla başlar” der ve devam eder “Bu, bedenlerin eylem ve tutku alanıdır.”¹ Küçük Alis’in öyküsünde her şey birbirine karışır, bedenler ve şeyler iç içe geçer. Yüzeyler açılır, derinlikler keşfedilir. Çay partileri, kroket müsabakaları bir çılgınlık içinde karnaval

¹ Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik*, Çeviren: İnci Uysal, Norgunk Yayınevi, 2007, s.32.



hâlini alır. Bir şurup içilir ve bedenler büyür, bir turta yenir ve bedenler küçülür. Başlar kesilir, kediler geride en son bir gülümseme bırakarak kaybolur; tavşanın peşinden içine girilen delik yeraltı dünyasına açılır. Bir masal mıdır bu? Evet, bir masaldır ama Svankmajer'in uyarlamasının başında Alis'in dile getirdiği gibi "Bu belki çocuklara göre bir masaldır ama belki de değildir." Çocuklara göre midir, yoksa değil midir? Biz bu masala, tekerlemelere, kelime oyunlarına gülmeli miyiz yoksa bütün bu korkunçluklar, sapıklıklar ve takıntılı karakterler arasında ürkmeli miyiz? Fazla mı basit bu öykü yoksa fazla mı karanlık?² Aslında

² Mehmet Açar, 5 Mart 2010 tarihli Habertürk Gazetesi'nde yer alan "Alis Görmeyeli Çok Değişmiş" başlıklı yazısında "Ama büyükler için

Alis'in öyküsü tam da Tim Burton'a göredir. Hatta fazla ileri gitmeyi göze alarak, Tim Burton'un bugüne dek Alis çeşitlemelerinden başka bir şey çekmediğini bile iddia edebiliriz. O zaman *Alis Harikalar Diyarında* hakkında konuşmadan önce Burton filmlerine dönüp bakmakta fayda var. Tim Burton'un karakteristik özelliği, dünyaları yan yana getirmesi, iç içe geçirmesi, ters-yüz etmesidir. Anlatımı metonimiktir, metaforik değil. Onun filmlerinde dünyalar yan yana açılır, yüzeyin yanına yerleşen yüzey gibi, bir katmanın üzerine sarılan başka bir katman gibi. Bir dünya başka bir dünyayı doğurur, onu yanına yerleştirir. Bir şey kendisinden başkası değildir, yönetmen bir el gösterecekse ancak yanındakini gösterir. Olaylar saf kendilikler olarak patlar. Böylece olaylar ve şeyler kopyalanarak, birbirlerini doğurarak çoğalır ve yan yana yerleşir. Alis'in tavşan deliğinin ağzı, Edward'ın yaşadığı şatoya giden patika-yol, çikolata fabrikasının büyük ve görkemli giriş kapısı, *Beetle Juice*'de evli çiftin üzerinden geçtiği köprü, çöl boşluklarına ve ölümlerin bekleme salonlarına açılan kapılar... Her biri dünyalar arasında uzanır, dünyaları birbirine bağlar. Ve sınırlar her zaman ihlâl edilir. Oradan veya buradan birisi tavşan deliğinden içeri yuvarlanır, yabancı olduğu topraklara giriş yapar; kendiyi birlikte taşıdığı dünyasını

basit, çocuklar içinse karanlık bir öykü bu." diye tanımlıyor filmi.



Pek çok anlatı yapısından izler taşıyan film bu yapıların hepsinin etrafını ve içini oymayı ve türleri birbiriyle diyalojik bir ilişkiye belli oranda sokmayı başarabiliyor. Ama Burton'ın kendine has karnaval duygusu görsellikte devam edip güç kazanırken dramatik yapı tarafından zayıflatılıyor.

kendine yabancı yüzeyleri açmak için yayar, dünyaları birbirine karıştırır. Bu açıdan Burton'ın karakterleri fırlatılmıştır; tıpkı Todd gibi, tıpkı Charlie gibi, Alis ve Edward gibi. Kimi fırlatıldığı dünya tarafından işgal edilir, kimi fırlatıldığı dünyayı işgal

etmek için tutku gösterir. Edward, gerisin-geri kaçarken cinayetle damgalar kendini, Todd ise ileri doğru saldırırken şehri kana bular. Ama fırlatılmışlıkları, yabancılıkları baki kalır. Bu karşılaşmaların, sürtüşmelerin çıkardığı kıvılcımlar ortaya olaylar olarak saçılır. Olay örgüsü değil de, olaylar.. Ne Todd, ne Alis, ne de Edward kendi edimlerinin hâkimleri değildir. Neredeyse filmler içinde kendi kaderlerini yaşamaya yazgılılardır. İntikam arzusu ne kadar fazla olursa olsun, merak ne kadar büyük olursa olsun, hayal gücü ne kadar engin olursa olsun karşılaşmalara yön veremezler; sebep ve sonuç yoktur, sadece karşılaşmalar ve karşılaşmaların ateşlendirdiği saf olaylar var-

dır. Sonunda Todd sadece intikam hâline, Alis sadece merak ve hayret hâline, Edward da sadece hayal gücü hâline bürünür.

Peki sadece dünyalar mı iç içe geçer? Bedenler ve mekânlar da bu karmaşayla damgalanmaz mı? Burton filmlerinde mekanik ve organik şeyler de yan yana ve iç içe geçirilir. Edward'ın gövdesini tamamlayan makaslar, içinde çikolata nehirleri akan fabrika, Sweeney Todd'un kolunun bir uzantısı hâline gelen ustura, içinden kan akan çarklar... Bunların hepsi canavarla karşılaşmak için Alis'e ihtiyaç duyan kılıcı akla getirir veya Alis'i büyültüp küçülten yiyecekleri. Bedenlerin geniş etki alanı ve büyük etkilene gücü. Dünyayla sınırlı bir alanda ve hoşnutsuzlukla karşılaşan değil de büyük bir tutkuyla etkileyen ve büyük bir açlıkla etki alan bedenler, oyuncu iletişim.

Tekrarlarsak Burton'ın filmleri, pek çok değişik tarzda okunabileceği gibi Alis'in maceralarının birer çeşitlemesi olarak da düşünülebilir. Bu açıdan son filmini, ilham kaynağına doğrudan temas etme çabası olarak da görebiliriz. Peki Burton'ın uyarlamasının temiz bir uyarlama olduğu söylenebilir mi, aksayan yönleri yok mu? Aslında pek çok aksayan yönü var. İlk olarak Burton'ın filmi aslına sadık kalınarak yapılmış bir uyarlama değil. Alis büyümüş ve on dokuz yaşına gelmiş. Ve evlenme teklifi aldığı bir davet sırasında beyaz tavşanın peşine "yeniden" takılıyor; bu sefer yeraltı dünyasında onu bir



görev bekliyor. Yani orijinal hikâyede sözkonusu olmayan bir kehanet, filmin olaylarını bütünleyecek bir kazık olarak merkeze çakılıyor. Zaten Burton, film hakkında yaptığı bir açıklamada kitapta ortaya dağılmış olayları filmde toparlamaya çalıştıklarını belirtiyor. Bence Burton'ın hem filmde hem de filmografisi içinde "çoklukçu"luğunu kaybettiği yer de burası.

Kitapta ve Burton'ın diğer filmlerinde gördüğümüz metonimik anlatım ve heterosesslilik bu filmde ortadan kalkmıyor ama güç kaybederek çıkıyor karşımıza. Monolojik tür kalıplarının sınırları esniyor; bir çocuk filmi, bir korku filmi, bir komedi filmi, fantastik bir film, epik bir kahramanlık öyküsü, naif bir büyüme hikâyesi... Filmde bütün bu anlatı yapılarından izler görmek mümkün. Film bu yapıların hepsinin etrafını ve içini oymayı ve bu türleri birbiriyle



Alis'in yeraltı dünyasında fethettiği bütün yüzeyler, bütün bilgelikler, "gerçek hayat"ta kolonyalist bir teşebbüsü "kız başına" gerçekleştirmesi için onu cesaretlendirmekten başka bir işe yaramıyor. Ve film Avrupa-merkezci, beyaz-yetişkin-erkek bakışıyla nihayete erdiriliyor.

diyalojik bir ilişkiye belli oranda sokmayı başarabiliyor. Ama Burton'ın kendine has karnaval duygusu görsellikte devam edip güç kazanırken dramatik yapı tarafından zayıflatılıyor; çünkü ne yazık ki kitapta bizi kuvvetle çarpan "tersyüz edilmiş bir yaşam", dünyanın tersine çevrildiği duygu-

su filmle bize ulaşamıyor.³ Bunun sebebi ise bence öyküye yapılan büyük haksızlık: Alis'in maceralarını paranteze almak ve onları epik bir kahramanlık ve onunla paralel giden bir çocukluktan yetişkinliğe geçiş öyküsünün uydusu hâline getirmek. Yeraltındaki maceraların kendi içindeki akışı nasıl olursa olsun onları paranteze alıp metaforikleştirmek, onları bir kendini deneme, gerçek hayatta karşılaşılan güçlülere karşı bir güç toplama süreci hâline getirmek. Yani faydacı akıl, çığırından çıkmış, kaynayan ve akıldışı bir dünyayı bile

³ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Felsefesinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*, Çeviren: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınevi, 2001, s. 238.

ehlileştiriyor, kendine doğru çekip kendi içinde eritiyor. Bütün o anlamsızlıkların çocuksu ve vahşi parıltısı da filme ya hiç yansımıyor ya da arızı birer unsur olarak yerlesiyor; kitaptaki merkezi önemlerini yitiriyor. Sonuçta Alis'in yeraltı dünyasında fethettiği bütün yüzeyler, onun "gerçek hayat"ta kolonyalist bir teşebbüsü "kız başına" gerçekleştirmesi için ona cesaret vermekten başka bir işe yaramıyor. Bütün bilgelikler (tırtılın bilgece kelebeğe dönüşmesi, şapkacının "çocukluk" vaazları vs.), bütün maceralar onun hayal gücünü geliştiriyor ve onu ticaret yapılan coğrafyaları Çin'e dek genişletme konusunda yüreklendiriyor.

Filmde her şey, bizi büyük bir hayal kırıklığına uğratarak, Avrupa-merkezci, beyaz-yetişkin-erkek bakışıyla nihayete erdiriliyor. Ha Harikalar Diyarı, ha Çin. Bu bakış açısından -ki hâkim bakış kesinlikle budur- ikisi de aynı derecede otantik ve bizi dönüştürmesine müsaade etmeyeceğimiz, sadece kendi konumumuzu onaylamak için kullanabileceğimiz basit birer vasıta.



ALİS HARİKALAR DİYARINDA

Orjinal Adı: *Alice in Wonderland*

Yönetmen: Tim Burton

Senaryo: Linda Woolverton, Lewis Carroll (Kitap)

Oyuncular: Mia Wasikowska, Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman

Müzik: Danny Elfman

ABD, 2010, İngilizce, 108 dk.

disney.go.com/disneypictures/aliceinwonderland

Vizyon Tarihi: 05.03.2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ZENGİN AMA YOKSUN: “YERALTI PEYGAMBERİ”

FUAT ER

Bir filmin hem !f hem Oscar’da, hem Cannes hem Cesar’da beğenilmesi üzerinde durulacak bir konu. Anaakımın temel konvansiyonlarına başvururken zengin altmetinleriyle de arthouse’u selâmlayan Audiard, *Yeraltı Peygamberi*’yle “popüler film-sanat filmi ayrımı”nı tartışmaya açıyor.

Yeraltı Peygamberi (*Un prophète*, 2009) ilk kez Cannes’da adından söz ettirmiş ve ödüllendirilmişti. Fransa’nın meşhur, dünyanıza çok tanımadığı yönetmen Jacques Audiard ve filmi sadece Cannes’da ödüllendirilmekle kalmadı; Fransa’nın prestijli sinema ödülleri Cesar’da En İyi Yönetmen, En İyi Film ve En İyi Senaryo dâhil dokuz ödülle taçlandırıldı. !f’de merak uyandıran film, *Sight&Sound*’un 2009 yılındaki filmlerle ilgili soruşturmasında bir numarada yer alırken yabancı film dalında 2010 Oscar adayydı.

Bir filmin hem !f hem Oscar'da, hem Cannes hem Cesar'da beğenilmesi üzerinde durulacak bir konu değil mi? Bu yönüyle *Yeraltı Peygamberi* kaçınılmaz olarak "popüler film-sanat filmi ayrımı" nı tartışmaya açıyor. Audiard'ın önceki filmlerine bakıldığında da görülen bir nitelik bu. Yönetmenin *Read My Lips* (*Sur mes lèvres*, 2001) ve *The Beat That My Heart Skipped* (*De battre mon coeur s'est arrêté*, 2005) filmleri de hem anaakımın temel konvansiyonlarına başvuruyor hem de zengin altmetinleriyle arthouse'u selâmlıyordu. Örneğin *The Beat That My Heart Skipped* hem Berlin'de hem de Cesar'da ödüllendirildi. Bu durumu Audiard da yadsımıyor. Sinemanın popüler formuna sanat sinemasının unsurlarının dâhil edilmesiyle ortaya çıkan filmin daha geniş bir kitleye hitap edilebileceğini savunuyor. *Yeraltı Peygamberi* bu kaygının en önemli göstergesi olmasının yanında böyle bir çabanın da en başarılı misallerinden.

Film geçmişi hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmediğimiz Malik El Djebena'nın cezaevindeki hikâyesine odaklanıyor. Malik'in sadece geçmişi değil, tek bir akrabası veya tanıdığı da yoktur. Okuryazarlığı yoktur. Kimliği yoktur. Film boyunca adım adım bu boş levha durumundan "mapushane tedrisatı" aracılığıyla bir kimlik inşası sürecine şahit oluruz.

Audiard'ın sinemasını okumak adına Malik'in yoksunluğu üzerinde durmakta fayda var. Zira yoksunluğun kendisi



Yoksunluğun kendisi Audiard'ın temel meselelerinden biri. Bu noksanlık topyekûn bir kaybın değil daha çok bir kısıtlamanın altını çiziyor. Filmin bizzat hapishanede geçmesi de, Malik'in bir "operasyon" sırasında yaşadığı geçici ses kaybı da bu kısıtlamanın göstergesi.

Audiard'ın temel meselelerinden birini oluşturuyor. *Read My Lips*'te şartlı tahliye edilen bir mahkûmla kısmi işitme engelli kadın arasındaki ilişkiye odaklanan filmin temel izleği kadının işitme kaybıdır. Şüphesiz toplumsal, ekonomik ve kültürel farklılıklara da temas eder film, ama dil, işitme (iletişim) yoksunluğu (yer yer kısılan sesler) üzerine kuruludur. Ne var ki bu noksanlık topyekûn bir kayba da işaret etmez; daha çok bir kısıtlamanın altını çizer. *Yeraltı Peygamberi*'nde Malik'in bir "operasyon"

Filminin amacını “rol modeli olmayan insanlar için, ikon veya imaj yaratma” şeklinde tanımlayan Audiard, Fransa’daki Müslüman’lar için bir suçluyu rol model seçiyor. Kirli ilişkiler, cinayetler, uyuşturucu ağları içinden kurguladığı imajla Fransa’daki göçmenlere “yerin burası” diyor.

sırasında yaşadığı geçici ses kaybı da bunun örneği. Ama bu kez daha çok, görme üzerindeki bir engel filmin dokusuna işliyor. Filmin jeneriğinde başlayan bu kısıtlanmış görüntü vurgusu sık sık karşımıza çıkıyor. Bunlar bir yana filmin bizzat hapishane de geçmesi de sözkonusu kısıtlamanın göstergesi. *Read My Lips*'te kadının tam işitememesi kadar mahkûmun tam dışarıda/özgür olamaması da aynı vurguyu kuvvetlendiriyor. Ayrıca *The Beat That My Heart Skipped*'deki emlakçının durumunu da hesaba dâhil edebiliriz. Filmdeki bir sürü dalavereyle yürüyen emlak işi ile sanat arasında kalan karakterin aradılığı, kısıtlamayı tekrar ön plâna çıkarıyor. Audiard'ın ticari filmler ile sanat filmleri arasında kalan dili de bu kısıtlamaya girer mi? Tam da burada Audiard'ın hem genel kitleye hem de sanata göz kırpan baştaki niyetinin bir nebze pragmatizm içerdiğini öne sürmek yersiz olmasa gerek. Zira yönetmenin filmin, kendisinin toplum hakkındaki görüşlerine dair söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını, tamamen kurgu olduğunu söylemesi önemli bir soru



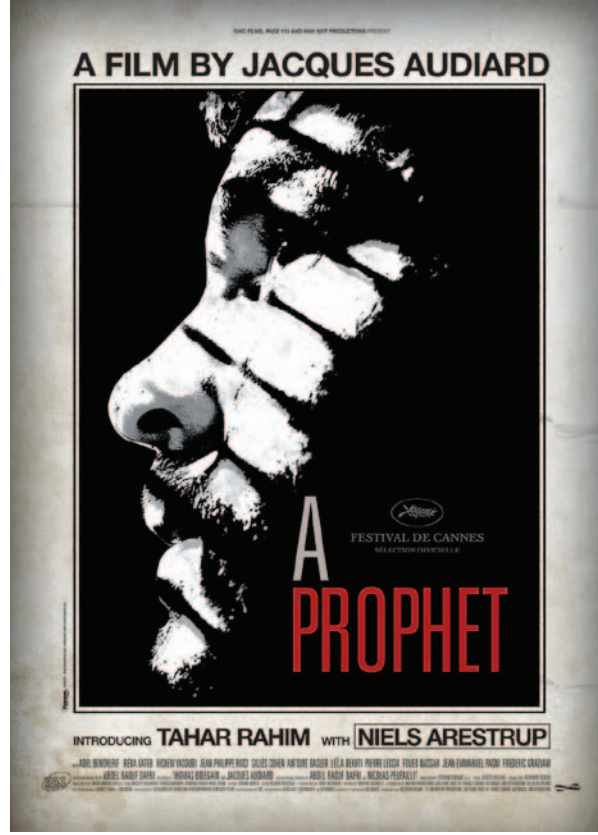
işareti olarak karşımızda duruyor. Aslında sadece bu da değil. Göçmenleri konu alan bir film yapıyorsanız, hele bunu Fransa'da yapıyorsanız bu iki tür kaygıdan doğar: Birisi yüzünü ötekine dönmek, onunla yüzleşmek, onu tanımak isterken diğeri ya “-mı” gibi yapar ya da ötekine bakıştaki egemen söylemi günceller. Audiard'ın filmine bakarsak ilk bakışta ve filmin genelinde, birinci türden, sözlerinin düz anlamına ve filmin detaylarına sarkarsak ikinci türden bir kaygının sözkonusu olduğu söylenebilir.

Elbette filmin toplumsal bir sözü olmadığı ifadesi *Yeraltı Peygamberi*'nin incelikle dokunan toplumsal yönünü, sorunları yansıtan dilin özenli niteliklerini görmezden gelmemize sebep oluyor. Oysa film muadillerinin aksine hem Müslümanlara ve İslâm'a bakarken hem de Fransa'daki göçmenleri hikâyesine taşırken özenli bir dil kullanıyor.



Ne var ki filmin karmaşık ve sürükleyici yapısı ile tatminkâr “katharsis”i bazı şeylerin üzerini örtüyor. Esasında Audiard’ın filmin amacını “rol modeli olmayan insanlar (Fransa’daki Araplar) için, ikon veya imaj yaratma” şeklinde tanımlaması birçok şeyi baştan açığa vuruyor. Fransa’daki Müslümanlar için biçilen rol model -film bunu sorgulamaya çok imkân tanımasa da- bir suçlu. Kirli ilişkiler, cinayetler, uyuşturucu ağları içinden *kurgulanan* bir imaj: Malik’in nihayet ulaştığı kimlik bundan ibaret. Audiard bir şekilde Fransa’daki göçmenlere “yerin burası” diyor.

Temsil tartışmalarını (Audiard’ın sözlerini) bir tarafa bıraktığımızda şüphesiz *Yeraltı Peygamberi* çarpıcı bir eser. Karmaşık ve sürükleyici yapısı, beklenmeyen şiddet görüntüleri, fantastik unsurları, farklı türleri de inceden inceye selâmlayan çok katmanlı göndermeleriyle...



YERALTI PEYGAMBERİ

Orijinal Adı: *Un prophète*

Yönetmen: Jacques Audiard

Senaryo: Thomas Bidegain,
Jacques Audiard

Oyuncular: Tahar Rahim, Niels Arestrup,
Adel Bencherif, Hichem Yacoubi, Reda
Kateb, Jean-Philippe Ricci

Müzik: Alexandre Desplat

Fransa/İtalya, 2009, 155 dk.

www.un-prophete-lefilm.com

Vizyon Tarihi: Bilinmiyor

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Scorsese'in filmografisine eklenen *Köstebek* haricindeki son filmler için çok olumlu fikirler ortaya atmak pek olası değil, ama *Zindan Adası* için Scorsese'in "geç dönem"ine ait ürünlerden bile oldukça ayrıksı bir kalite çizgisi tutturmuş demek çok yanlış olmayacaktır.

AHMET TERZİOĞLU

ÇOK TANIDIK, ÇOK SIRADAN:

ZINDAN ADASI

Martin Scorsese'in Leonardo DiCaprio ile son buluşması *Zindan Adası* (*Shutter Island*, 2010), bir edebiyat uyarlaması. Dennis Lehane'in aynı adlı çoksatar romanından uyarlanan film, romanın kişisel akıbetine benzer bir ticari başarı potansiyeli taşıyor. Özellikle *Gizemli Nehir* (*Mystic River*, 2003) adlı çalışmanın da Lehane'in kaleminden çıktığını düşünecek olursak bu potansiyelin üzerinde durmakta fayda var. Nitekim *Zindan Adası* kendisine dair geniş beklentilerini, süregelen Scorsese-DiCaprio ortaklıkları arasından sıyrılarak, Amerika'da vizyona girdiği ilk haftadan itibaren boşa çıkarmayacak bir görüntü çizdi bile. Ancak filmin nicelik yönünden yakalaması muhtemel başarıları bir yana bırakıp içerisinde sinemasal nitelik açısından bir şeyler aramaya başladığımızda, Lehane'in dönem rahiyası taşıyan gerilim dolu çoksatar sayfalarının, Scorsese'a pek de yardımcı olduğunu söylemek mümkün gözüküyor.

Scorsese'in filmografisine eklenen *Köstepek* (*The Departed*, 2006) haricindeki son filmler için çok olumlu fikirler ortaya atmak ya da okumalar yapmak da zaten pek olası değil, ama *Zindan Adası* için Scorsese'in "geç dönem"ine ait ürünlerden bile oldukça *ayrık* bir kalite çizgisi tutturmuş demek çok yanlış olmayacaktır. Modernist sinemanın son kalelerinin yavaş yavaş düşmesiyle birlikte önemli yönet-

menlerin sinemalarında içerik ve söylem açısından ilginç yol ayrımları göze çarpmaya başladı. Önce Woody Allen -kitaplığının 1970'ler rafından çekip çıkardığı *Kim Kiminle Nerede* (*Whatever Works*, 2009)'yi bir kenara koyacak olursak- Dostoyevskivari anlatılarla insanın karanlık yönlerini İngiltere hudutları içerisinde ele almaya başladı.



***Zindan Adası*, seyircisinin belleğine güvenmediğinin emaresi olarak yorumlanabilecek flashback'leriyle, hem anlatının dilini ekonomik olmaktan çıkarmış, hem de hiçbir eksiltiye yer vermemesiyle kalibresini standart bir Holivud filmininkiy-le aynı düzeye indirgemiş.**

Sonra *Konuşma* (*Conversation*, 1974) gibi pahada küçük ama biçem ve içerik açısından büyük anlatılarıyla önemli bir auteur olduğunu asla unutturmayan Francis Ford Coppola, teolojik yanları ağır basan, sinemanın anlatı sınırlarını zorlayan hikâyeler



anlatmaya koyuldu. Amerikan sinemasının harika çocukları “geç dönem üslûpları”yla pek de iç açıcı bir tablo oluşturmazlarken bu yönetime Scorsese da uzun yıllar kendisine yâr olmayan Oscar’a göz kırpan hikâyeleriyle hızla ayak uydurdu. Bugün artık Scorsese’den *Saatler Sonra* (After Hours, 1985) gibi kıvrak bir kara komedi beklemek, gereğinden fazla iyimser olmakla eşanlamlı.

Scorsese’in filmografisinden söz ederken pek de esamesi okunmayan *Saatler Sonra*’dan söz etmemizin en önemli nedeni, Scorsese’in alışıldık sinemasal tutumunun dışına çıktığı az sayıda filmi arasında yer alıyor olmasıdır. Bir kara komedinin

Zindan Adası, klişeler açısından bonkör davranmak hususunda pek de tereddüt sahibi bir film değil. Filmin göstergeler dünyasının bizleri yönelttiği kaynakların klişeler, özellikle de tür klişeleri olması, Scorsese sinemasına karşı izleyicinin alımlama iştahını büyük ölçüde baltalıyor.

Scorsese sinemasının kıymeti bilinmemiş parlak ürünlerinden biri olması dikkat çekici. Çünkü bu, Scorsese’in on dört yıl sonra, yine Scorsesevari denemeyecek bir kara komedi örneği olan *Yaşamın Kıyısında* (Bringing Out the Dead, 1999) gibi bir

filmle kendi yarattığı “tür”ün dışarısında da muvaffak olabildiğini bizlere yeniden göstermesi bakımından çok ama çok kıymetli. Velhasıl Scorsese suçun, karanlık ilişkilerin ve yalnızca New York’un olmadığı filmlerde de birkaç kez başarılı olabilmisti. Lâkin Dicaprio’nun başrolünde yer aldığı son filmler göz önünde bulundurulmadıkça pek de Scorsese’a ait olduğu yönünde nüveler taşımayan *Zindan Adası*, ne ait olduğu tür ne de Scorsese açısından olumlu sözler etmeye ne yazık ki imkân vermiyor.

Türsel Klişe Varyasyonları

Zindan Adası’nın Scorsese filmografisinde işgal ettiği yer üzerine tefekküre daldığımız takdirde, hem kendi açımızdan hem de Scorsese açısından pek de ehemmiyet teşkil eden bir uğraş ve netice ile yüz yüze gelmeyiz. Scorsese’ın sinemasının bir “geç dönem üslûbu” içerisine girdiğini düşünmek belki bizi biraz rahatlatılabirdi, ama *Zindan Adası*’nın göstergeler dünyasının bizleri yönelttiği kaynakların klişeler, özellikle de tür klişeleri olması, Scorsese sinemasına karşı izleyicinin alımlama iştahını büyük ölçüde baltalıyor. Roger Ebert gibi önemli eleştirmenlerin *Zindan Adası*’nda bir atmosfer filmi bulması/görmesi yeterli olmaktan ziyade, Roger Ebert’in Scorsese referansı dolayısıyla aşırı bir alımlama iştahını filmi izlemeden evvel sinema salonuna beraberinde getirmiş olduğunu akıllara getiriyor. Sinefilinin bu tarz kötü yanları da olabiliyor bazen.

Öncelikle filmin ilk göze çarpan klişeleri arasında yan karakterleri canlandıracak oyuncu tercihleri göze çarpıyor. Max von Sydow (Jeremiah Naehring)’u kaçınıcı kez gün görmüş ama kötücül bir ruh barındırdığına dair şüpheleri de uydusu gibi etrafında taşıyan bir karakteri canlandırırken görüyoruz? *Bahis (Intacto, 2001)*, *Azınlık Raporu (Minority Report, 2002)* gibi ilk anda akla gelen örnekleri bir çırpıda saymamız, bahsi geçen filmlere duyduğumuz hayranlıktan kaynaklanmıyor olsa gerek. Ya da Jackie Earle Haley (George Noyce)’i ve Elias Koteas (Andrew Laeddis)’ı *Zindan Adası*’nda tekinsiz karakterler olarak yine yeniden izlemek zorunda kalmamız, acaba bundan sonra yaşayacağımız benzer zoraki karşılaşmaların bir habercisi mi? Ben Kingsley (Dr. John Cawley)’e bir jesti bile yeni bir varyasyon barındırmayan bir stereotip olarak daha ne kadar tahammül etmek zorundayız? İyi ama Mark Ruffalo (Chuck Aule)’yu silik ikinci adam olarak görmekten sıkılanlar yok mu aranızda? Hiç kuşkusuz, *Zindan Adası*’nın saydığımız kusurlarının sorumlusu bu tecrübeli oyuncular değil. Scorsese gibi bir ismin kendisi adına netice nasıl olursa olsun, farklı bir tür denemesi içerisine girerken, daha evvel onlarca kez izlediğimiz karakterlere sadece kimlik bilgileri değiştirilmiş olarak oyuncu kadrosunda yer vermiş olması kabahatin kime ait olduğunu bariz biçimde ortaya koymaya yetiyor.



Israrcı Klişeler

138 dakikalık *Zindan Adası*, klişeler açısından bonkör davranmak hususunda pek de tereddüt sahibi bir film değil, o nedenle devam edebiliriz. *Zindan Adası* ait olduğu türün hakkını vermek istedikçe daha da fazla klişelere sarılmış bir film. Yapılan yorumlar arasında filmin en fazla övgüye mazhar bulunan yönlerinden olan film müziklerinin, Ebert'in dilinden düşürmediği "atmosfer filmi" ruhunu beslediğini söylemek pek de kolay değil örneğin. Zira müzik, adeta ne hissetmemiz gerektiği yö-

nünde bir tür uyarı gibi, film boyunca izleyiciyi rahat bırakmıyor; sahnelerin önemini veya sunacağı tehlikeleri adeta bir öğretmenin edasıyla izleyiciye dayatıyor ve orantısız vurgular yaparak film ile izleyici arasına sentetiklik miktarı tutturulamamış bir mesafe koyuyor. Burada malum mesafenin yabancılaştırıcı bir öge olarak olumlu bir yön taşıdığını söyleyecek olanlar elbette çıkacaktır. Ancak Scorsese'nin sinemasının özellikle Paul Schrader'den yoksun kısmına birazcık aşına olan biri için bile bu yorum, en ufak bir inandırıcılık taşımaz.

Dokunaklı film müziğini bir kenara bırakıp, en az filmin müzikleri kadar anlatının elini açık etmekte iştahlı anlatım tutumuyla sözümüzü sürdürelim. Scorsese'nin film boyunca inşa ettiği, filmin tepe noktası ve uyarlandığı metnin de ciddiye aldığı tek husus olan yanılsamanın bozulması sürecine, elini açık etmekten çekinmeyen anlatım biçimiyle katkıda bulunduğunu söylemek zor. Finalinde "hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı" gerçeğiyle bizleri yüz yüze bırakmak niyetinde olan *Zindan Adası*, seyircisinin belleğine güvenmediğinin emaresi olarak yorumlanabilecek flashback'leriyle, hem anlatının dilini ekonomik olmaktan çıkarmış hem de hiçbir eksiltiye yer vermemesiyle kalibresini standart bir Hollywood filmininkiyle aynı düzeye indirgemiş. Zaten Scorsese, *Zindan Adası*'na dair entelektüel beklentilerimizi bir kenara bırakmamız gerektiği yolunda

izleyicilerini, doktor Naehring'in travmanın etimolojisi hakkındaki söylevini Daniels'in aceleci şırınga darbesiyle sonlandırmasıyla adeta uyarıyor. Bu yüzden Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio)'in travmatik geçmişine ilk biçimini veren II. Dünya Savaşı flashback'lerini, *Zindan Adası*'nın standartlarını şablon bir Hollywood filmi standartlarına indirgeyen son fırça darbeleri olarak -Scorsese'nin simgesel uyarısını aklımızdan çıkarmadan- kabul edebiliriz.

İzleyiciye hiçbir söz hakkı vermeyen, yönetmeni dolayısıyla kimi izleyicide sinifli kökenli sinemasal beklentiler oluşturan *Zindan Adası*, kendi anlatı problemlerine bile çözüm bulamamışken, ondan daha fazlasını beklemek çok da doğru sayılmaz. *Zindan Adası*, nesnel bir bakış açısıyla ele alındığı takdirde neredeyse hiçbir şey vadetmeyen bir Hollywood filmi; bir Scorsese filmi değil. Ama Roger Ebert gibi yönetmen odaklı okumadan çok, yönetmen odaklı hayranlıklar ekseninde gelişen bir sinema algısı için *Zindan Adası* bir Scorsese filmi, bir atmosfer filmi, bir tür filmi, bir oyunculuk şöleni ve oyuncaklı finallere sahip filmler silsilesinin şaşırtıcı örneklerinden biri... Teddy Daniels gibi kendimize yanılmalardan ibaret bir dünya kurmakta özgürüz. Doktor Cawley'in bile bu tuhaf alımlayıcı rahatsızlığına bir çözüm bulamadığını düşündüğümüzde bundan sonra da bu konuda elimizden bir şey gelecek gibi gözüküyor.



ZINDAN ADASI

Filmin Orijinal Adı: *Shutter Island*

Yönetmen: Martin Scorsese

Senaryo: Laeta Kalogridis,
Dennis Lehane (Roman)

Oyuncular: Leonardo DiCaprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley, Michelle Williams, Max von Sydow, Jackie Earle Haley, Emily Mortimer

Müzik Süpervizörü: Robbie Robertson

ABD, 2010, 138 dk.

www.shutterisland.com

Vizyon Tarihi: 12 Mart 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





“AŞK DERSİ”NDEN SINAV VAR

NAZ EMEL KOÇ

Aşk Dersi, genç bir kıızı merkeze alarak küçük ölçekli bir insan hikâyesi anlatıyor. Ancak film bununla yetinmiyor; beraberinde bir döneme, bir topluma, o toplumun düzenine, eğitim sisteminin hayatla uyumsuzluğuna dair de pek çok söz söylüyor.

Yönetmenliğini Lone Scherfig'in yaptığı *Aşk Dersi* (*An Education*, 2009), 1960'ların Londrası'nda geçen, aşka ve hayata dair samimi bir film. Gazeteci Lynn Barber'ın yazdığı bir biyografiden uyarlanan senaryo, hemen her genç kızın başından geçmesi mümkün bir aşk macerasını gerçekçi bir dille anlatıyor. Filmin kahramanı Jenny, Oxford'a gitmeye aday, başarılı bir lise öğrencisidir. Babasının kontrolünde devam eden, üniversiteye hazırlanmaya odaklı hayatından son derece

sıkılmıştır. Bir an önce üniversiteye gidip daha özgür bir hayat yaşamak, istediği şarkıları dinlemek, istediği gibi giyinmek türünden arzuları vardır. Jenny'nin kendisinden yaşça büyük David'le tanışması, hayatını bir anda renklendirir. Arzuladığı konserlere gitmesi, merak ettiği şehirleri görmesi için yol açılmıştır artık. David sempatik tavırları sayesinde kısa sürede Jenny'nin ailesinin de güvenini kazanmayı başarır. Böylelikle Jenny kendini bir rüyanın ortasında bulur. Ancak rüyadan uyanmak onun için hiç de kolay olmayacaktır.

Aşk Dersi, genç bir kızı merkeze alarak küçük ölçekli bir insan hikâyesi anlatıyor. Ancak film sadece bununla yetinmiyor; beraberinde bir döneme, bir topluma ve o toplumun düzenine dair de pek çok söz söylüyor. Filmin başında yer alan okulla ilgili sekans, filmin anlatmak istediğine, eğitim sisteminin hayatla uyumsuzluğu mesajına bir giriş niteliğinde. Devam sekanslarında ise okula ya da eğitim sistemine dair söylenenler, filmin altmetnine incelikle yediriliyor.

Filmin esas kızı Jenny davranışları, hissettikleri ve hayalleriyle o dönemde yaşaması muhtemel bir liseli kız. Arkadaşlarından farkı, vasatın üzerinde bir zekâya sahip olması ve yaşadığı hayatta bir takım değişiklikler yapma arzusu. Jenny hayata geçiremeyeceği türden büyük hayaller kuran uçarı bir genç kız değil; bir yandan

Oxford'a gitmeye aday bir lise öğrencisi olan Jenny'nin kendisinden yaşça büyük David'le tanışması, hayatını bir anda renklendirir. Jenny bir rüyanın ortasındadır artık. Ancak rüyadan uyanmak onun için hiç de kolay olmayacaktır.

kendisini entelektüel açıdan geliştirip bir yandan hayatın tadını çıkaracağı bir yaşam kurmayı umuyor gelecekte. Yaşadığı aşkla birlikte oradan oraya savrulması, karakterin kendisiyle çelişmesinden değil, aldığı eğitim ile yaşadığı hayatın uyumsuzluğundan kaynaklanıyor. Jenny'nin okul müdürüyle tartışırken "Öğretmek yetmez; neden yaptığımızı da söylemelisiniz." diye isyan etmesi de bu uyumsuzluğa işaret ediyor. Bu nedenle eğitim sistemi, Jenny'nin hayallerinin önünde asık suratlı bir otorite, bir engel gibi görünüyor. Üstüne bir de on altı yaşındaki her genç kızı uçurabilecek tarzda bir aşkla karşılaşınca, Jenny'nin ayakları tamamıyla yerden kesiliyor ve hayallerini gerçekleştirmenin tek yolunun bu ilişkiden geçtiğini zannetmeye başlıyor.

Genç kızı gelecekte bekleyen hayata dair iki yol var önünde. İlkini, yani eğitimi seçerse okul müdürü ya da öğretmeni Bayan Stubbs gibi meslek sahibi bir kadın olacak. Çünkü o dönemde eğitilmiş kadınların sosyal hizmetler ya da öğretmenlik gibi alanların dışında çalışması pek de

Okulda gördüğü dersler Jenny'ye gideceği yolda ışık tutmazken hayattan aldığı ders, ona hangi yolu seçeceğini ve aslında kim olmak istediğini gösterir: Değer verdiği kitaplar ve resimlerle kendi dünyasını kurmuş, özgür bir kadın.

mümkün değil. Filmde de dillendirilen bu seçenek, Jenny için son derece sıkıcı bir hayat anlamına geliyor. İkinci yol olarak bir erkeğe yaslanmayı tercih ettiğinde ise ya annesi gibi ya da aptal sarışın Helen gibi olacaktır. Babasının davranışlarını hesaba kattığımızda annesi gibi olmak Jenny için hiç de cazip bir seçenek değilken David'le tanışmasıyla birlikte Jenny, düşünmeksizin ikinci yolda bulur kendini. David'in arkadaşı Helen gibi göz kamaştırıcı bir kadına dönüşmek ve bir yandan da istediklerine kolaylıkla sahip olacağı bir hayatı yaşamak onu adeta büyüler. Ancak dünyadan bihaber hâli ve okumak sözcüğünden sadece dergi okumayı anlayan aptal karakteriyle Helen aslında Jenny'nin idolü değildir. Okulda gördüğü dersler Jenny'ye gideceği yolda ışık tutmazken hayattan aldığı ders, ona hangi yolu seçeceğini gösterir. Öğretmeni Bayan Stubbs'ı ziyaret ettiğinde aslında kim olmak istediğini anlar Jenny: Değer verdiği kitaplar ve resimlerle kendi dünyasını kurmuş özgür bir kadın...

Aşk Dersi'nin hafiften feminist bir bakış taşıdığını söylemek bilmeyorum abartılı bir yorum olur mu? Filmdeki iki önemli erkek karakterin, yani David ve babanın, kadınların sırtını yaslayamayacakları türden seçilmesi biraz da bunun tezahürü gibi. Birbirine tamamiyle zıt görünen bu iki karakterin para konusunda konuşurken aynı benzetmeyi yapması "al birini vur ötekine" dedirtiyor. İki karakter de diğerinin varlığına anlam kazandırırken Jenny'nin geleceği için kendine doğru yol çizmek zorunda oluşunu kaçınılmaz kılıyor. Filmin, feminist perspektif taşıdığı iddiası abartılı olacaksa bile, kadının 60'lardaki konumuna dair bir şeyler söylemek istediği muhakkak.

Jenny'nin ailesiyle ilişkisindeki durumun ne olursa olsun gerilime dönüşmemesi ahlâki duruşuyla takdiri hak eden filmin olumlu yanlarından. Mahremiyetin korunmasına gösterdiği özenle de belli bir düzey tutturarak niteliğini arttıran *Aşk Dersi*, çoğu aşk filminde olduğu gibi kadın erkek ilişkisindeki mahremiyeti alenen ihlâl etmiyor. Jenny ve David ilişkisinin mahrem kısmının söze dökülmesi ise genç kızın yaşayacağı yakınlaşmayı büyümenin bir parçası olarak gördüğünü anlatma amacıyla aşırıya kaçmadan kullanılıyor.

Aşk Dersi'nde karakterler, olaylar ve mekânlar son derece gerçekçi bir üslûpla, abartıya kaçmadan anlatılıyor. Hikâye insanın özünde taşıdığı bazı özelliklerden

hareketle kurgulandığı için o döneme ve kültüre ne kadar uzak olursanız olun seyrettiğiniz sey size hiç de yabancı gelmiyor. Yaşanan olay genç bir kıızı derinden etkileyen, tüm hayatı boyunca unutamayacağı türden olsa da, filmde yer alan çatışma unsuru daima belli bir dozda tutulduğundan konu asla trajediye kaymıyor. Film boyunca karakterlerin yaşadığı her türlü duygu seyrine samimi bir şekilde yansıyor.

Filmin abartısız, yalın anlatımı oyunculara da tesir etmiş. Oyuncuların tamamı canlandırdığı karaktere başarıyla hayat vermiş. Özellikle Jenny karakterini canlandıran Carey Mulligan, karakterin değişimini ve gelgitlerini yansıtmada noktasında son derece başarılı bir performans sergiliyor.

Aşk Dersi bir efekt, animasyon ya da kurgu mucizesi olmadığı hâlde akıllarda yer edecek bir film. Dönem filmi olması da ona ayrı bir tat katıyor. Her ne kadar 60'ların Londrası'nı yalnızca filmlerden ve kitaplardan tanısak da film, iyi bir sanat yönetmenliği çalışması izlenimi bırakıyor. Anlatmak istediğinin dışına çıkmayan senaryosu ve abartıya kaçmadan konuyu en doğru şekilde yansıtan yönetmenliği ile benzerleri arasında ayrı bir yerde duruyor. *Aşk Dersi*, sinemasal bir şova dönüşmeyen mütevazı anlatımıyla damaklarda hoş bir tat bırakan ve yıllar sonra da dönüp seyredebilecek bir film; hayata ve aşka dair yalın bir hikâye...



AŞK DERSİ

Orijinal Adı: *An Education*

Yönetmen: Lone Scherfig

Senaryo: Nick Hornby, Lynn Barber (biyografi)

Oyuncular: Carey Mulligan, Olivia Williams, Alfred Molina, Peter Sarsgaard, Rosamund Pike, Dominic Cooper, Emma Thompson

Müzik: Paul Englishby

İngiltere, 2009, 95 dk.

www.sonyclassics.com/aneducation

Vizyon Tarihi: 19.02.2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



MİKROKOZMOSDA SİNEMA: AHMET ULUÇAY

Mevcuda aldırmayıp düşlerinin peşine düşenlerin "Bir varmış bir yokmuş"la başlayan masallarına benziyor Ahmet Uluçay'ın sinema macerası. Hayata ve sinema yapmaya dair genel kanaatleri tersyüz eden çabasıyla sinemanın her şeyden evvel bir yürek işi olduğunu gösterdi o. Masal gibi hayatını, masal gibi filmlerle anlattı. Kendisinden daha nice seyri güzel filmler izlemeyi umarken ardından kısa filmleri ile ilk ve tek uzun metraj filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* gibi hoş sadâlar bırakarak aramızdan ayrıldı. Dosyamızda Ahmet Uluçay'ın sinemasını, filmlerinde kullandığı motifleri, kendi yaşadığı dünyayı özgün ve sahici bir üslûpla anlatma biçimini ve Türk sinemasında bıraktığı izi tartışmaya açtık. Ayrıca dosya bölümüne eklediğimiz perspektif köşemizde Uluçay'ın sinemanın doğası ve gerçeklikle ilişkisine dair sonraki sayılarımızda sürdüreceğimiz bir yazı dizisine yer verdik.

DOSYA

- ŞİİR&SİNEMA** 34
CAHİT KOYTAK
-
- BİR KELOĞLAN MASALI** 36
HASANALİ YILDIRIM
-
- PELİKÜLLE AYNILAŞAN BİR HAYAT:** 44
AHMET ULUÇAY
MURAT PAY
-
- BİR “YERLİ” SİNEMACI: AHMET ULUÇAY** 50
HİLAL TURAN
-
- KISA FİLMLERİ EKSENİNDE** 56
ULUÇAY’IN SİHİRLİ LÂMBASI: SİNEMA
AYŞE PAY
-
- YALNIZ ÇOCUKLAR, KIRIK HAYALLER** 62
CELİL CİVAN
-
- BİR AHMET ULUÇAY HİKÂYESİ** 68
İHSAN KABİL, SALİH PULCU, YEŞİM USTAOĞLU
-
- AHMET ULUÇAY GÖRÜŞLER** 74
DERVİŞ ZAİM, ZAHİT ATAM,
KAMİL KOÇ, MUSTAFA PREŞAVA

Şiir&Sinema

*'Büyük Sinema'ya, 'Büyük Festival'e
çağrılan dostuma, Ahmet Uluçay'a...*

Önce şiir vardı, sözün Simurg'u, Zümrüdüanka'sı şiir...
Sonra, bu Zümrüdüanka'nın bir gün, ağır can sıkıntısından,
Kendini unutup bir başkası olası tuttu.

Ve "*Struthio camelus!*" diye mırıldandı,
Bu, deve kuşu demekti. "Bak bu iyi!
Bari deve kuşu olayım bu sefer!" dedi kendi kendine.

Ve gözlerini yumdu, ötelere dalıp gitti.
Sonra silkindi, *şimdi ve buraya*, deve kuşu olup geldi.
Deve kuşu gibi boğuk, hazin ötmesini,
Steplerde rüzgârlardan ve trenlerden,
Zihinlerde kavramlardan, kuramlardan hızlı koşmasını,
Ve sahnelerden ömür gibi geçip gitmesini öğrenmişti;

Bir de, kendi ruhunda olup bitenleri görmek için,
Başını kuma sokup, dünya yıkılacak olsa aldırmamasını...
Hani nerdeyse öğrenecek şey kalmamıştı geriye.
Sıkılmaya başladı, bilgiden de, bilginin verdiği
Kibirli güvenden de. "Geriye ne kaldı? diye sordu,
Boşunalık! dedi, her oyunun önünde, ardında boşunalık!

"Acaba, bir de kartalı oynamayı mı denesem?" dedi,
Önce kartal, sonra şahin, sonra baykuş olmayı denedi,
Sonra martı, sonra turna, sonra üveyik...
İrili ufaklı bütün kuşları oldu, bütün kanatlıları
Oldu ve oldu ve oldu ve oldu...
Ola ola, bu oyunu sürdürse, oluşun kendisi olacaktı.

Çünkü kat kat bütün gökleri döndü doladı,
 Renk renk bütün postları giydi çıkardı,
 Bütün uçuşların, bütün ötüşlerin, bütün kendinden
 Geçişlerin, kendinden kaçışların tadına baktı.
 Ve sonunda yoruldu, sıkıldı, usandı, doğal olarak.
 Düşündü, düşündü ve “Yalınlık, dedi, aşkın yalınlık!

Canımı içine atmak için bana gereken bu!
 Siyahla beyazın, geceyle gündüzün yalınlığı!
 Bağrında her türden, her boyda derinliği saklayan
 Katıksız, koşulsuz yalınlık! *Yalın* yalınlık yani!”
 Böyle dedi ve onca isim arasında, tuttu bu sefer
 “*Pica pica!*” ismi döküldü dudaklarından.

Bu, *alacakarga* demekti. Gerçeğin süsünü, bezeğini,
 Varoluşun vaat ettiği coşkuyu, erinci, ateşi,
 Bu, incik boncuk düşkününü, bu, elmas hırsızı,
 Kendisi ve uzun kuyruğu siyah, bağı kar gibi beyaz
 Alacakarga’da buldu. Bulmakla kalmadı,
 Akla karanın bu saf tonunda, bu kor ateşte,
 biraz da oyun icabı, yanıp kül oldu.

Ve Tanrı kendi ruhundan üfürünce de, kül savruldu,
 Zümrüdüanka’dan Alacakarga’ya, halden hale,
 Dondan dona giren Şiir’in küllerinden
 Sinematografi doğdu, *Sinema Kuşu!*
 Tanrısal sinema sanatı, ‘Simurg’un Dönüşü’ ya da.
 Gerçek ve rüya ve *sinema*... Ruhun üç hayatı
 tek bir dünyada.

Cahit Koytak/21 Kasım 2009

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

**BİR KELOĞLAN
MASALI**

HASANALİ YILDIRIM

HEP KENDİ HİKÂYESİNİ, ÇOCUKLUĞUNUN TUTKULARINI, UMUTLARINI, KÖY YAŞANTISINI VE O YAŞANTIYA SİĞMAYAN BİRİNİN DÜŞ KIRIKLIKLARINI; KİMİLEYİN BİR TEK MUM İŞİĞİNİN, KİMİLEYİN GAZ LÂMBASININ DUVARDA OLUŞTURDUĞU GÖLGELERİN DİLİNİ KULLANARAK ANLATIR DURUR ULUÇAY.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminin setinden, 2004

Beethoven bir yerli kabilesinde doğsaydı yine Beethoven olur muydu? Sanatçı-yetenek-ortam gibi birbiriyle etkileşim içinde olan öğeler hakkında sorulan bu soruya verilen ünlü bir karşılık, yetersizliğini dış nedenlere bağlayanları üzecek türden: Beethoven bir yerli kabilesinde dünyaya gelseydi belki yine Beethoven olmayacaktı ama kuşkusuz kabilesinin en iyi tamtamcısı olacaktı.

İşte tam da bu anılan hâle uyan biri Ahmet Uluçay. Fakat doğrusu bu durumu tam bir uyum saymak da haksızlık olur, çünkü Uluçay, kabilesinin en iyi tamtamcısı olmaktan çok daha ileriye geçmiş bir sanatçı. Bu benzetmeyi kendisine uyarlayacak olursak, Beethoven'la aynı kulvarı paylaşan biri Uluçay.

Uluçay'ın gönlünde yatan aslan bellidir: bir film çekmek. Fakat Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinin Tepecik köyünde yaşayan bir çocuğa göre böyle bir istek düş bile sayılmaz; düpedüz çılgınlık!

Bir sinemacı Uluçay. Anadolu'nun ücra bir köyünde yaşayan ama oradan dünyaya farklı bakmasını becerebilen, baktıklarını ve gördüklerini çağın en etkileyici aracıyla anlatan, anlattıklarıyla da dünyaya bakış için o güne değin hiç bilinmedik kimi anlam ve anlatım pencereleri açan bir kısa film sanatçısı. Daha küçük bir çocukken köyünde gördüğü sinemadan büyülenen ve büyü-



yünce de bu büyülendiğini kullanarak başkalarını büyüleyen bir çağdaş Keloğlan.

Kendisi de kabulleniyor Keloğlanlığını: “Ben bir Keloğlan’ım. Bilirsiniz, Keloğlan başında kalan tek tel saçtan başka yüzünde hiçbir şeyi bulunmadığına aldırmaksızın gider padişahın kızına âşık olur. Bu aklievvel oğlunun akıldışı hareketini gören anacığı kızar Keloğlana. O baldırı çıplaklığıyla padişahın kızına âşık olmasını kafasına kakar habire. Ama yılmaz Keloğlan. Sonunda muradına erer ve padişahın kızıyla evlenir. İşte ben de ilk görüşte âşık oldum padişahın kızına ve gördüğünüz gibi onunla da evlendim.”

Oyuncağı Gölgeler Olan Çocuk

Gerçekten de ancak masallara özgü bir durumdur yaşanan. Bir gün köye gelen bir adam, köy okulunun bütün öğrencilerini bir odaya doldurur. Işıkları kapattırır ve az önce bembeyaz olan cansız duvarda bambaşka bir hayatı canlandırır. Duvardaki

bir dörtgende insanlar sağa sola koşuşturur, birbirleriyle konuşur, bağırır çağırır, kavga ederler. Işıklar yandığında bitmiştir bu hayat; duvar eskisi gibi beyaz ve cansızdır ama henüz üçüncü sınıftaki küçük Ahmet’in dünyasında anlatımı olanaksız etkilerde bulunur bu cansız duvarda canlandırılanlar. Köy okulunun duvarında canlanan şey, geriye yepyeni bir şeyler bırakmıştır. Resimleri çok seven, resim çizen, hatta zaman zaman gördüğü resimleri zihninde hareket ettiren küçük Ahmet, gerçekten de bir biçimiyle resimlerin hareket ettirildiğini görünce “dünyası altüst olur”. Eve gelince ailesine, arkadaşlarına habire hareket eden resimleri anlatır durur.

Artık isteği bellidir: resimleri hareket ettiren bir makineye sahip olmak. Köy şartlarında bu isteğin gerçekleşmesinin olasılığı herkesin mâlumu. Ama yılmaz küçük Ahmet. Kafa dengi bir arkadaşıyla birlikte uzun uzun kafa patlatırlar böyle bir makineyi yapmaya. İnanılması zor ama isteklerini gerçekleştirirler de. Yıllar süren çalışmaların ardından, daha sonradan makine mühendisi olacak arkadaşı İsmail Mutlu ile bir makine yaparlar. Bütünüyle sağdan soldan derledikleri farklı aletlerin parçalarıyla yaptıkları bu ahşap makine ile aslında farkında olmadan, 70’lerde sinemayı yeniden icat ederler. Sinema salonlarının yakınındaki çöplüklerden buldukları film parçacıklarını derleyip toparlayarak köylülere film gösterimleri yapmaya başlarlar. Çocukların bu tuhaf yaramazlığından köylüler de çok etkilenir. Artık oyuncakları bellidir bu çocukların.



Ahmet Uluçay, Kütahya-Tavşanlı

Bir de gölgeler... Geceleyin gaz lâmbasının zayıf ışığı altında namaz kılan dedesinin duvara vuran gölgesini izler. O gölgelerde oluşanları başka şeylerle harmanlayarak yeniden yaratır zihninde. Ya da kış gecesinde, bir elinde bastonu öbür elinde kandili olan yaşlı bir ninenin yavaş adımlarla ilerlerken duvarda büklüm büklüm olan, müthiş bir biçim bozumuna uğramış gölgesi... İşte bu gölgeler dünyasında büyür Uluçay. "O günlerde neler toplamışsam, neleri görmüşsem şimdi de onları gösteriyorum."

Kuyu'dan çıkan yönetmen

Henüz on dört yaşındayken izlediği Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) adlı filminden sonra, o güne değin sinema büyüsunün

Köy şartlarında, derme çatma aletlerle kurulan bir sinema dünyası... Ve bu inanılmaz ilkel şartlarla yeni bir dünya yaratmak... İşte bu haklılıkla Uluçay, "Sinemayı Edison ile Lumiere Kardeşler bulmasaydı mutlaka İsmail'le biz bulurduk." diyebiliyor.

makininin elinde olduğunu sanan çocuğun gözünde büyü bozulur. Çünkü asıl kahramanın makinist olmadığını fark etmiştir. Böylelikle makinist olmayı düşleyen Uluçay, yönetmen olgusunun farkına varır ve asıl maharetin film göstermek değil film

çekmek olduğunu kavrar. Artık gönlünde yatan aslan bellidir: bir film çekmek. Fakat Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinin Tepecik köyünde yaşayan bir çocuğa göre böyle bir istek düş bile sayılmaz; düpedüz çılgınlık! Bu uğurda birçok başka şeyden de mahrum kalır. Örneğin eğitim. İlkokulda çok başarılı bir öğrenci olmasına karşın hayatını sinema tutkusu yönlendirdiği için ortaokulu yarım bırakmak durumunda kalır.

Artık kaderi, tıpkı kendi kendine sinema makinesi yaparcasına, kendi kendini yetiştirmektir. Öyle de yapar. Yutarcasına okur: başta dünya klâsikleri olmak üzere şiir, hikâye, resim ve sinema, okumalarında başköseyi tutar.

Öbür yandan, bugün bile aşılamadığını kabul ettiği ve “bir plâstik zenginlik başyapıtı” dediği, hem Metin Erksan sinemasının hem de Türk sinemasının en büyük filmi saydığı *Kuyu*'ya dalar. Onu etkileyen kimi karelerin resmini çizer gece gündüz. Oradaki görselliğin izini sürer. Zamanla resim merakı depreşir. Hareketli resimden olağan resme yönelir ve kimi ünlü tabloları yeniden çizer.

Bu arada ailesi bu yapıp ettiklerine yasaklar koyar. Öyle ya, bir köy çocuğunun haddine mi bu tür şeyler! Ama o bir Keleşli ve padişahın kızına âşık olmuştur bir kere. Zaman zaman ailesinin istekleri baskın çıkar, zaman zaman kendisinin. Hatta gerektiğinde kalem kâğıt daha rahat saklanabiliyor diye yazmaya kayar. Şiirler, hikâyeler yazar; vakti erdiğinde bunları dergilerde yayımlar da.

Anlattığım senin hikâyen

Yıl 93. Bir 'Alamancı', İsmail'le Ahmet ikilisine taksitle bir kamera satar. Ama ne kamera! Kayıt özelliği bile olmayan, 220 volt elektriğin olmadığı yerde çalışmayan, ancak müzelerde görülebilecek türden bir video kamera. Ne ki onların umurunda mı aletin ikelliği; film çekmeyi deneyebileceklerdir ya. Öyle de yaparlar. Pratik zekâlarını kullanarak her sorunu bir biçimde çözerler. Örneğin bir aküden yararlanarak, elektrik akımını 220 volta çeviren bir alet yaparlar ve dış çekimleri gerçekleştirirler. Hiçbir kaydırma hareketinin yapılamadığı, daha doğrusu hiç kıpırdatılmayan kamerayla bazı çekimleri yapabilirler ama yakın çekimleri gerçekleştirecek enstrümanlar bir köy yerinde nasıl bulunsun? Fakat yılmazlar. İki cam parçasını alırlar. Arasını biraz boşluk bırakacak biçimde birbirlerine yapıştırırlar. Yanlarını da bir alüminyum parçasıyla güçlendirirler. Bu iki cam parçasından oluşan 'alet'in mercekle görevini görebilmesi için de içini suyla doldururlar ve kimi çekimleri bu 'makine' yardımıyla gerçekleştirirler. Tabii ki bu makine dikey makinesinin motoruyla çalışmakta. Sonra bu akıl almaz makineye ses kayıt niteliği de ekleyen İsmail, bu projesiyle TÜBİTAK Liselerarası Proje Yarışması'nda birincilik kazanır.

Böylelikle aynı yıl ilk kısa film çıkar ortaya: *Optik Düşler*. Filmde iki çocuk vardır. Köylüdürler. Fantastik bir yerdir köyleri. Geceleri incin top oynar köyün sokaklarında, perilerle şeytanlar el ele vererek iç içe yaşarlar burarlarda. Karanlıkta yaşayan bu yaratıklara aldırmanın iki kafadar, tıpkı onlar gibi karanlıkta yaşayan bir başka şeye can verirler; kendi

köylerinde, kendilerinin yaptıkları film gösterme makinesiyle köylülere film gösterirler ve sinema düşlerini birbirleriyle paylaşırlar.

Sinemayı biz icat ederdik

Sonraki filmlerinde de değişmez bu: daima kendi çocukluğunu anlatır Uluçay. Onun için yedi yaşına kadarki hayatını bir ömür anlatsa yine de bitiremez. Sahiden de bugüne kadar çektiği 11 kısa filmin tümünde hep kendi hikâyesini, çocukluğunun tutkularını, umutlarını, köy yaşantısını ve o yaşantıya sığmayan birinin düş kırıklıklarını; ışık-gölge zıtlıklarına sıklıkla başvurarak, kimileyin bir tek mum ışığının, kimileyin gaz lâmbasının duvarda oluşturduğu gölgelerin dilini kullanarak anlatır durur. Fakat bilinmedik, duyulmadık, görülmedik hikâyelerdir bunlar. İçlerinde cinlerle periler at koşturur, bir yumurtadan civciv değil kocaman bir göz çıkar, suya yansıyan söğüt ağaçlarına, yürüyemeyen bir çocuğun atamadığı adımlarının yankısı karışır.

Köy şartlarında, derme çatma aletlerle kurulan bir sinema dünyası... Ve bu inanılmaz ilkel şartlarla yeni bir dünya yaratmak... İşte bu haklılıkla Uluçay, "Sinemayı Edison ile Lumiere Kardeşler bulmasaydı mutlaka İsmail'le biz bulurduk." diyebiliyor.

Film çekerken bir entelektüel olduğunu bütünüyle unutarak işe başlıyor. Bir evcilik oyununu andırıyor onun film setinde yaşananlar. Çocukların gürültü patirtisine karışan makine sesleri ve bu şartlarda oyun oynarcasına kotarılan filmler...

Uluçay'ın filmlerini başka kısa filmlerden ayıran bir yön de barındırdıkları animas-



*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak,
Ahmet Uluçay, 2004*

“Bir film karesi imgesini canlandırıyorum gözümde. Karşısına da insanlar koyuyorum. Benim filmimi izleyen bu insanların yüzlerini hayal ediyorum. Nasıl bir yüz istiyorsam, filmimi de ona göre çekiyorum.”

yon harikaları. Bırakın teknik olanağı, animasyonun nasıl yapılacağına dair hiçbir eğitim almamış bir insan *İnci Deniz Dibinde*'deki 'canlandırma'ları nasıl becerir? Bunu da çocukluğuyla açıklıyor Uluçay. O dönemlerde izlediği Godzilla türü bol efektli filmlerde sinema hilelerinin nasıl yapıldığı üzerinde yıllarca düşünür ve kendince çözümler geliştirir. İşte bu çözümler, bir de olanaksızlıklarla iç içe geçince insanı çarpan o alışılmadık animasyon görüntüleri çıkar ortaya.

Nasıl çalışıyor Uluçay? “Bir film karesi imgesini canlandırıyorum gözümde. Karşıma da insanlar koyuyorum. Benim filmimi izleyen bu insanların yüzlerini hayal ediyorum. Nasıl bir yüz istiyorsam, filmimi de ona göre çekiyorum.” Sahiden de öyle oluyor. Buna ses efektleri de dahil. Ses efektlerini de kendisi üretiyor, hem de yine aynı akıl almaz yöntemlerle.

Kuzey Masalı

Uluçay’ın hikâyesinin hangi evrede bir Keloğlan masalına dönüşeceğini kestirmek zor. En beklenmedik anlarda, hiç umulmadık gelişmeler yaşanır bu masalarda ama tuhaf bir biçimde inandırıcıdırlar da.

Yine çocukluk... Köyün berberinin dükkânında, belki de bir Alamancı’nın gönderdiği bir kart vardır. Kart, bir nehrin kıyısına kurulmuş bir Alman Ortaçağ kentini görüntülemekte. Küçük Ahmet’in takıntılarında biri de dedesiyle gittiği berber dükkânında, aynanın kenarına iliştilmiş bu kentin resmine uzun uzun bakmak ve düşlere dalmak. Günü geldiğinde bu kentle ilgili bir hikâye de yazar. Sonra bunu film hâline getirmenin yollarını arar. Alman Kültür Merkezi’nin de katkılarıyla düş bile denmeyecek bir çocukluk fantezisi daha gerçekleşir ve o Alman kentine bir arkadaşıyla giderek on sekiz gün içinde *Kuzey Masalı*’nı senaryolaştırır.

Festivallere katılır filmler, televizyonlarda gösterilir. Gösterildiği her yerde izleyeni dehşete düşürür. Hele değme efektörlere taş çıkartan animasyonların hangi şartlarda çekildiği, seslerin nasıl kayde-

dildiği, minik bir köy odasında ne tür bir ‘seslendirme stüdyosu’nun kurulduğu, eşleştirmenin ne tür keşiflerle gerçekleştirildiği, filmlerde oynayan tüm oyuncuların profesyonel oyuncu değil Uluçay’ın akrabaları, arkadaşlarının çocukları olduğu öğrenilince kimse kulaklarına inanamaz. O da hangi şartlarda ve ne tarz film çektiğini anlatan bir belgesel yapar.

Çektiği her film ödül kazanır. Bugüne değin pek çok ödül alır filmleri. Bunların arasında Antalya Film Festivali Büyük Ödülü de vardır. Fakat geçen zamanla gönlünün aslanı da değişir: uzun metrajlı bir film. Bunu gerçekleştirmesi için gerekli olan da bellidir: yapımcının bile ilgisini çekecek görsellikte çarpıcı hikâyelerden oluşan ve “ben yeniyim” diye haykıran kısa filmler.

Keloğlan’ın bu rüyası da gerçekleşir. Yapımcısının, “hem kendi filmini çek hem de ortaya genel izleyicinin de bağ kurabileceği neşeli bir film çıksın” beklentisini ciddiye alır; köyündeki odasına kapanır, bir buçuk yıl çalışır ve sonuçta ortaya her iki tarafı da memnun edecek bir senaryo çıkar. Kendi sanatından taviz vermeyen ama muhatabını da gözetken bir ürün...

Uluçay bu projesini, yani gönlünde yıllardır taşıdığı uzun metraj düşünüyü nihayet gerçekleştirir: *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*. Ne kameranın karşısında poz verir gibi duran profesyonel oyuncular vardır bu filmde ne de birbirine Türk filmlerindeki gibi âşık olan iki genç. Yine bir Keloğlan masalı çektiğini söyler Uluçay. İçinde yine cinlerle perilerin cirit attığı, kendi çocukluğunun düşleriyle dolu, bozkırda geçen sıradışı bir aşk hikâyesi...



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

Oyuncuları da kendisine uygundur bu filmin. Bir tren yolculuğunda gördüğü bir genç kıza “Ben bir yönetmenim ve filmimde seni oynatmak istiyorum.” der. Öğrenciliği, ailesinin karşı çıkışı derken, iletişim okuyan bu öğrencinin hocaları araya girer ve yalnızca Türk filmlerinde görünen bir durum, gerçekten de yaşanır bu Keloğlan masalında. Erkek oyuncu da öyle... Bir gün sokakta yürürken gördüğü birine yine aynı teklifi getirir ve böylelikle o güne değin yalnızca vesikalık fotoğraf için kamera karşısına geçen insanlar başrol oyuncusu olur.

Ahmet Uluçay’ın hikâyesi yalnızca inanılmaz bir başarı hikâyesi değil, aynı zamanda bugüne değin Yeşilçam emektarlarından, başarısızlıklarının gerekçesi olarak sık sık

duyduğunuz “tesis yok abi” yollu mazeretlerin de ne denli kof olduğunu belgeleyen bir performans. Çünkü Uluçay, tüm mütevazı kişiliğine karşın bugüne değin insanlık tarihinde çok az yapılan bir işi yapmış: feleğin görünür plânda kendisine biçtiği kaderin görünmez bölümüne var gücüyle yüklenmiş ve elde ettikleriyle görünür plânda var olması muhtemel olmayan başarılarla imza atmış biri.

Not: Bu yazı Hasanali Yıldırım’ın 26 Nisan 2002 tarihli *Gerçek Hayat* dergisindeki portre çalışmasının tekrar gözden geçirilmiş hâlidir. [Hasanali Yıldırım, *Bir Keloğlan Masalı*, *Gerçek Hayat*, Sayı: 2002-17 (79), s. 28-29.]

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

PELİKÜLLE AYNILAŞAN BİR HAYAT: AHMET ULUÇAY

MURAT PAY

BİRAZ HUYSUZ ÇOKÇA AZİMLİ GÜZEL BİR ADAMDİ AHMET AĞABEY. GERİYE SEYRİ GÜZEL İBRETİK BİR HİKÂYE BIRAKTI. FİLM GİBİ BİR HAYAT YAŞADI. YAŞADIĞI HAYATI OLDUĞU GİBİ FİLME AKTARDI; NEFESİ, ÖMRÜ YETTİĞİ KADAR.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminin setinden, 2004

Tavşanlı kasabasının Tepecik köyüne doğru yol alıyorduk. Ahmet Ağabeyin yaşadığı film dünyasına sokulvermiştik yavaşça. Adres sorduğumuz insanların filmindeki oyuncular olduğunu anlamamız çok geç olmadı. “Ha, Ahmet mi?” diye başlayan, en nihayetinde “Beyaz çizgiyi takip edin, sizi ona götürür.” diye devam eden replikler, sinematografiye ilişkin bütün özelliklerle birebir örtüşüyor ve Ahmet Ağabeyin film dünyasındaki merak unsurunun taşıyıcılığını üstleniyordu.

Ahmet Ağabey meşhur şapkası, rahat tavri ve bütün kısa filmlerinin izlerini taşıyan yüz kıvrımları ile karşımıza çıkıverdi. Çay eşliğinde koyu bir muhabbete daldık. Filmlerden konuştuk heyecanlandık, hayattan konuştuk hüznünlendik, gelecekte konuştuk ümitlen-

Çocuk dünyasının naif taraflarını, insanın iç âleminin derinliklerini, taşranın perdede pek de gözükmeyen aşkın hâllerini, gerçeğin katmanlı yapısını oldukça sahici metafizik çağrışımlara sahip görsel efektler ve gerçeküstü atmosferler eşliğinde son derece tabii olarak perdeye aktardı Ahmet Ağabey ve ekibi.

dik. Konuştukça fark ettik ki Ahmet Ağabey, samimi, içindeki heyecanı karşı tarafa hemen hissettiren, ince ve derin kavrayışıyla şaşırtan ve bütün bunları kapsayacak şekilde yaşadığı hayatın “özne”si olan bir insandı. Etrafıyla, insanlarla, tabiatla tıpkı çocuklar gibi dolaysız ilişki kurabilen bir yeteneğe sahipti. Sanatçı kimliğinin izlerini buralarda



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

Hayata farklı bir güzellik katan bütün istisnalar gibi Ahmet Ağabey de genel yargıları altüst etmişti. İlk kısa filmi *Optik Düşler* ile sinema dünyasında yarattığı şok etkisinin artçı bir sarsıntıyı takip edecek ciddi dalganın ilk işareti olduğu çok geçmeden fark edildi.

da takip etmek mümkündü. Çevresiyle geliştirdiği özel iletişim biçimi ise dikkatlerden kaçmıyordu. Kıyıda köşede duran teferruatları fark ediyor ve birden hayatın içine boca ediverip yaşanılır kılabilirdi. Bir film den bahsetmeye görün, aniden bütün dikkati tek bir noktaya toplanıyor, sanki hayatının en önemli ve ciddi meselesi hakkında konuşuyormuş gibi bir tavır takınıyordu: içinde bulunduğu “ân”ı film şeridinde aktarıyormuş gibi bir ciddiyet... Filmle ilgili anlattığı bütün mevzuları sahneler hâlinde gözünüzün önüne getiriyor, işte o an hayatla film ara-

sındaki ince çizginin farkında olmanızı sağlıyordu. Tabii bütün bunların olabildiğince doğal seyretmesi, hiç de rahatsız edici bir kurgusallık taşımaması oldukça etkileyiciydi.

Kendisinin anlattığı bir hatıra, sinemayla kurduğu ilişkinin mahiyetini anlamamıza imkân verebilir. “Antonioni”: Adını o gün için bilmediği ve yıllar sonra aynı filmi tekrar gördüğünde hatırlayacağı bir isimdir bu. Köy kahvesinde, TRT’de yönetmenin *Blow Up* filmine rastlamıştır. Birden ilgisini çeker. Fakat bu hiç de kahvehanede insanların seyredeceği türden bir film değildir. Rica, minnet kahvehane sahibini ikna eder ve seyre başlar. Özellikle gerçekte tenis oynamayan ama oynuyormuş gibi hareket eden insanların bulunduğu sahnesiyle film kendisini oldukça etkiler. Zihnine düşüşen imgeler sarsıcı bir etki bırakır üzerinde. Hareketi yakalayan film şeritleri bu sahne aracılığıyla ona göz kırpmış ve Ahmet Ağabey bunu hemen fark etmiştir. Sonrasında kahvehanedekilerin bütün itirazlarına rağmen filmi sonuna kadar seyredecektir.

Elbette Ahmet Ağabeyin kendi filmindeki başrol oyunculuğu dışarıdan görüldüğü kadar kolay bir süreç değil. Gölgeler, ışıklar, karanlıklar ve hikâyelerle geçen, zengin hayal dünyasının nüvelerinin atıldığı çocukluk evresinden sonra resim, şiir ve edebiyatla ciddi bir şekilde ilgilenir. İlk romanını 1976 yılında, yirmi iki yaşında yazar. Geçimini sağlamak içinse hamallık ve kamyon şoförlüğü dâhil birçok işte çalışır. Her ne kadar bunlar arzu ettiği işler olmasa da yapmak is-

tedikleri doğrultusunda sabırla küçük adımlar atar; bir anlamda heybesini doldurur.

Sinemayla ciddi teması ilk kısa filmi *Optik Düşler* ile 1993 yılında gerçekleşir. Bu kısa filmle sinema dünyasına öyle bir giriş yapar ki seyircilerde küçük bir şok etkisi bırakır. Aslında şok etkisinin artçı bir sarsıntıyı takip edecek ciddi dalganın ilk işareti olduğu çok geçmeden fark edilecektir. Yaşı otuz dokuzdur. Film çekme yaşı olarak düşünülürse oldukça geç kalınmıştır; hele hele kısa film aşamasındaysanız. Tabii bu genel bir yargı. Hayata farklı bir güzellik katan bütün istisnalar gibi Ahmet Ağabey de genel yargıları altüst edecektir. Çok önemli iki yol arkadaşı İsmail Mutlu ve Şerif Akarsu'yla 2000 yılına kadar, bıkmadan, azimle yedi kısa, iki belgesel film çeker. Tepecik Köyü Arkadaş Sinema Grubu adını verdikleri ekiple çocuk dünyasının naif taraflarını, insanın iç âleminin derinliklerini, taşranın perdede pek de gözükmeyen aşkın hâllerini, gerçeğin katmanlı yapısını oldukça sahici metafizik çağrışımlara sahip görsel efektler ve gerçeküstü atmosferler eşliğinde son derece tabii olarak perdeye aktarırlar. Onlarca festival daveti ve aldıkları ödüllerle bu çabaları karşılıksız kalmayacaktır.

On yaşlarında gördüğü ve âşık olduğu sinema makinesini neredeyse yapacak kadar sinema tekniğini keşfeden, film dilinin kıvrımlarında dolaşacak rahatlıkta pratik yapan Ahmet Ağabey iyice tecrübe kazanmıştır. Artık kısa metraj filmlerini uzatmak



İnci Deniz Dibinde, Ahmet Uluçay, 1996

niyetini taşır. Bunun için kafasında dolaşan onlarca projeden birisini, *Kuzey Masalı*'ni hazırlar. Projeye bir senaryo yarışmasına katılır ve ödül alır. Ne var ki filmi çekecek yeterli maddi kaynağı bulamaz. Sonrasında rüyasını gördüğü projeleri hayata geçirmek adına birçok kurum ve kişiyle görüştüğü, ciddi bir yıpranma süreci yaşadığı bir döneme şahit olunur: Filmlerinin takdir edildiği, ulusal ve uluslararası arenada başarıların ortaya çıktığı, fakat uzun metraj film için bir türlü gerekli desteğin bulunmadığı bir dönem. Mesleki ehliyetinde dair rühdünü ispatlayan ama bir türlü mesleğini icra edemeyen Ahmet Ağabey için oldukça hazin bir çelişki ortaya çıkar. Tam da film çekmekten başka yapacak bir şeyinin olmadığını idrak ettiği, kendisine bir başka varlık alanını uygun görmediği ve özgüven kazandığı bir zaman diliminde yalnızlaşır. Nitekim beynindeki tümör bu dönemde kendini iyice göstermeye başlar.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

Tarihler 2001'i gösterir. Umduğu yerlerden destek bulamamıştır. Fakat açık bir kapı keşfedecek ve ilk filmi için kamerasına nihayet motor diyebilecektir. Masalsı niteliklere sahip *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi bu şekilde tamamlanır. Rüyası gecikmeli de olsa gerçekleşir. Ardından ulusal ve uluslararası alanda kazandığı onlarca ödül Ahmet Ağabeyin hem sinema camiasında hem de seyirci nezdinde itibarını ve tanınırlığını arttırır. Bu durumu ise şöyle yorumlayacaktır: "Bir insan bir şeyi gerçekten ister ve arzu ederse Allah o kişiye istediğini verir." Ahmet Ağabey, azminin neticesini almış, bunun yanında çektiği bütün zorlukları bir anlamda unutmuştur. İlk uzun metraj filminin ardından rahatsızlığı ciddilesir. Hayallerin gerçekleştiği, işlerin görece yolunda gittiği bir dönemde

hastalığı ilerler. Bundan sonraki süreç belli oranlarda hüznüyle iç içe seyrederek. Pojeleri için maddi kaynak bulması kolaylaşırken sağlık şartları gittikçe kötüleşir. Yine de film deyince, pelikül deyince (ki çok sevdiği kedisinin adı Pelikül'dür) kanı kaynayan birisinin pes edeceğini düşünmemek gerekir. Ahmet Ağabey 2007 yılında çektiği *Kaza* kısa filmiyle kısa'cılar âlemine bir selam daha göndermeyi ihmal etmez.

İkinci uzun metraj proje olarak *Bozkırda Deniz Kabuğu* filmi için kolları sıvar. Senaryo hazır. Yapımcı bulur, hatta Kültür Bakanlığı'ndan destek alır. Fakat bütün bu gelişmelere paralel hastalığı ilerler. Öyle ki Ahmet Ağabey bir müddet sonra tekerlekli sandalye kullanmak durumunda kalır. Yine de çekimler başladığı için bir şekilde, bütün gücünü kullanarak sete tekerlekli sandal-

yeyle gitmesi gerekse de filmi bitirmeye çalışır. Gayretleri neticesi filmin kış çekimleri biter ve bahar çekimleri kalır. Gerçi çekimleri çok beğenmez; sağlığı fırsat verdiği ilk anda tekrar çekmeyi kafasına koyar. Zaman ilerler, hastalığı ağırlaşır ve yatağa düşer. Bunun üzerine çekimler askıya alınır. Artık kendi ihtiyaçlarını gideremeyecek hâldedir. Ne çekimlerin tekrarını yapacak gücü ne de kalanını bitirecek dermanı vardır. Fakat Ahmet Ağabey imkânsızlıklar içinde çalışmaya alıştığı için durumunu çok da kötü görmez. Yatalak hâldeyken bile filmini bitirmekten bahseder. Hatta ne zaman filmi hakkında konuşsa gözlerindeki fer müthiş bir patlama yapar ve etrafa büyük bir enerji yayılır. Hasta yatağında dile getirdiği şu replik etkileyicidir: “Hele bir ayaklarım tutsa, hele bir ayaklarım tutsa... Hemen çekivercem filmi.”

2009 sonbaharında Ahmet Ağabeyi ziyaret etmek için bir kere daha Kütahya’ya gitmiştik. Kendisiyle yarım kalan filmi (*Bozkırda Deniz Kabuğu*) hakkında konuşuyorduk. Hastalık sebebiyle kelimeleri oldukça zorlanarak çıkarıyordu. Bir sıra Ahmet Ağabeyin eşi Ayşe Abla söz aldı ve filmin bütün repliklerini ezbere bildiğini söyledi. Tabii biz şaşırдық ve sebebini sorduk. Meğer Ahmet Ağabey filmin sahnelerini yazarken gecenin bir yarısında aile fertlerini uyandırıp aklına gelen sahneyi anlatıyormuş. O kadar heyecanlı anlatıyormuş ki aile fertleri dinlemek zorunda kalıyormuş. Ayşe Abla da bu vesileyle repliklerin çoğunu dinleye dinleye ezberlemiş.

Hastaneler, doktorlar, gelenler, gidenler... Bu süreçte belki de en acı olanını eşi Ayşe Abla aktarır: “Ahmet’i sağlığında herkes arar, sorar; Ahmet Bey, Yönetmen Ahmet, Ahmet Ağabey diye etrafında dolanırdı. Ama hastalandıktan sonra kimsenin aradığı sorduğu yok.”

Ahmet Ağabey, 2009 yılının Kasım ayında elli beş yaşında vefat etti. Köyünde en der görülen bir kalabalık eşliğinde cenaze merasimi gerçekleşti.. Köyün orta yeri bu sefer film için değil onun cenazesi için insanlarla dolup taşı.

Biraz huysuz çokça azimli güzel bir adamdı Ahmet Ağabey. Geriye seyri güzel ibretlik bir hikâye bıraktı. Film gibi bir hayat yaşadı. Yaşadığı hayatı olduğu gibi filme aktardı. Tabii nefesi, ömrü yettiği kadar. Geriye birçok kısa ve belgesel filmle birlikte bir uzun metraj çalışma, azı bitmiş çoğu kalmış bir proje (*Bozkırda Deniz Kabuğu*), onlarca hikâye ve gerçekleştirilecek film bıraktı.

Bize her türlü maddi imkânsızlıklara karşın hikâye ve dert olduğu müddetçe film yapılabileceğini, sinemanın teknoloji değil de yürek işi olduğunu gösteren Ahmet Ağabeyin gök kubbede bıraktığı sada, unutulmamayı hak ediyor. Resim yaparken sürekli kımıldatmayı düşündüğü nesnelere artık kımıldamıştır. Oysa asıl kımıldattığı bütün sinemacıların içindeki heyecan ve sinema aşkıdır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

BİR “YERLİ”

SİNEMACI:

AHMET ULUÇAY

HİLAL TURAN

SİNEMANIN GERÇEKLİKLE KURDUĞU İLİŞKİYİ TERSYÜZ EDEN ULUÇAY, YEREL UNSURLARDAN “DOĞAL” BİÇİMDE BESLENDİĞİ FİLMLERİYLE “SİNEMANIN ONTOLOJİK TEMELLERİ” ÜZERİNE DÜŞÜNEN EVRENSEL ÜRÜNLER ORTAYA KOYAR.



Ahmet Uluçay'ın Kısa Film Setinden Bir Görüntü

“Öyle bir üslup bulalım ki, dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin, ‘Bu bir Türk filmidir’ denebilsin.”

Lütfi Ömer Akad

“İstemediğiniz ne kadar çocuk varsa taşrada yaşamaktadır.”

Murat Uyrkulak

Türkiye sinemasında “otantisite” problemi, sinemanın başlangıcına kadar gider. Sinemamızın ilk filmi konusundaki tartışmalar, aslında problemin temellerine ışık tutacak niteliktedir. Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914’te, Osmanlı İmparatorluğu’nun Birinci Dünya Savaşı’na girdiği günlerde, Ayastefanos’taki

Rus Anıtı’nı yıkılırken görüntülediği belgesel, sinemamızın ilk filmi olarak kabul edilir. Hâlbuki bundan önce 1911’de Sultan Reşat’ın Rumeli seyahatini Selanik’ten Manastır’a kadar çeken, Makedon Manaki Kardeşler’in filmi vardır. Ama bu “ilk film” kabul edilmez, zira onlar “Türkiye vatan-daşı” değil, “Osmanlı tebaası”dır. Aslında bu “ilk film” tartışmaları, nihayetinde “Peki nedir bir filmi Türk filmi yapan?” sorusunda düğümleniyor. Bu soru, sancılı bir biçimde imparatorluktan ulus-devlete dönüşen ülkemizde, gecikmiş modernlik deneyiminin ve Doğu-Batı bölünmesinin ulusal benlikte açtığı yaraya eşdeğer derinlikte ve çetrefil bir soru. Sinemamızdaki yerlilik tartışmalarının önemli ölçüde Batılılaşma hareketleriyle



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

Ahmet Uluçay'ın Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi, "taşra"nın bir kimlik siyasetinin yahut ideolojinin merkezinde değil, "olduğu gibi ele alındığı", bizim taşrada gördüğümüzün değil, taşranın bize gösterdiklerinin dile geldiği bir yer olarak karşımıza çıkar.

birlikte başlayan ontolojik ve epistemolojik kopuştan beslendiğini söyleyebiliriz. Batılılaşma hareketleriyle birlikte ülkede "başkası olma arzusu" ile "kendi kalma arayışları" yan yana ilerledi. Bu mücadele, başka kültürel alanlarda olduğu gibi sinema alanında da düşünce üretimini "özgünlük" tartışmalarına hapsetti. Bu tartışmaların sinema alanında üzerinde yürüdüğü ana hat ise gelenek ve tarihle kurulan ilişki oldu.

Sinema yazarı Nijat Özön ve "Sinematek"çiler bizim "maalesef" Batı'daki gibi bir trajedi geleneğimiz olmadığını, dolayısıyla

gerçek anlamda asla sinema yapamayacağımızı düşündüler. *Türkiye Sineması*'nın imkânsızlığına inandılar. Onlara göre dramatizasyondan yoksun geleneksel sanatlarımız, bir sinemamızın olamayışının yegâne nedeniydi. Halit Refiğ ekseninde gelişen *Ulusal Sinema* düşüncesi ise bir sinemamızın, daha da önemlisi bir düşünce geleneğimizin olmayışından ötürü Batı'nın bizde yarattığı kültürel erozyonu suçluyor, ancak kendi geleneklerimizden, tarihimizden beslenirsek özgün bir sinema yapabileceğimizi söylüyordu. Ancak tarihi tümüyle Batılılaşma karşıtlığıyla ele alan *Ulusal Sinema*'nın dayandığı dönemin sol düşüncesinin Asya Tipi Üretim Tarzı şeklinde "Doğu'yu indirgemeci" çözümlere başvurmasında olduğu gibi, Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965)'indeki tarih algısı da Batılı gözden harem tasviriyle bir tür *self-orientalism* ile sonuçlanıyordu. Zira ideolojik bir dile yaslanan Batı karşıtlığı, ironik bir şekilde kendini "öteki" yapan bir üst-anlatımın dilini kullanır hâle getiriyor, daha da ilginç gelenek ve tarihle bağ kurmamız gerektiği iddiasındakiler ne geleneği ne de tarihi tanıyorlardı. Aslında Yılmaz Güney öncülüğündeki *Devrimci Sinema* ve Yücel Çakmaklı'nın başını çektiği *Milli Sinema* da tartışmayı farklı yerlerden yürütmekle birlikte aynı referans noktasından besleniyordu: Batı karşıtlığı. Geleneğin kaybının getirdiği melankoli, sağlıklı bir matem süreci yaşanmadığından Batı'ya karşı katıksız bir hınca dönüşüyordu. Bütün konumlar Batı'ya göre belirlenince sinema da "yerlilik"ten çok "millilik" çemberine hapsolüyordu.

Yerlilik ile Yerellik Arasında

Kuşkusuz yerellik, yerlilikle eş anlamlı değildir. Ama Türkiye özelinde aralarındaki mesafenin oldukça kısa olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ahmet Turan Alkan, yerliliği toplumun yabancılaşmaya karşı gösterdiği refleks olarak tanımlar ve her refleks gibi savunma ihtiyacından doğduğunu söyler. Bu anlamda taşra da Türkiye’deki tektipleştirici modernizme karşı bir savunma hattı olarak öne çıkar. Şerif Mardin, Türk modernleşmesi üzerine yaptığı tahlillerde, Cumhuriyet’le birlikte çevre ve merkez arasında bir tezatlık ve çekişme oluştuğunu tespit eder. Zira Türkiye’de tepeden inmeci bir biçimde yürütülen Batılılaşma, Cumhuriyet politikalarının daha kolay ulaşabildiği şehir ahalisiyle sınırlı kalır ve taşraya tümüyle nüfuz edemez. Bu da aslında taşrayı “görünür” olmadığı yıllarda bile canlı, dinamik tutar.

Ancak Türkiye düşünce hayatına damgasını vuran, yerlilik iddiasındaki iki ideolojik çizgi de (milliyetçilik ve sosyalizm) ironik bir biçimde taşrayı, şekillendirilmesi gereken geri kalmış bir unsur olarak görmüştür. Bu durum ideolojik sinemanın zirvede olduğu 1970’li yıllarda kırsala dair söz söyleyen filmlerde kendini ciddi biçimde aşikâr eder. Taşra, Yılmaz Güney’in *Devrimci Sineması*’nda sınıfsal açıdan, Halit Refiğ’in *Ulusal Sineması*’nda tarihsel açıdan “uyandırılması”, “titretilip kendine getirilmesi” gerekli bir kütle olarak ortaya çıkar. *Ulusal Sinema* düşüncesine paralel kal-



İnci Deniz Dibinde, Ahmet Uluçay, 1996

Sinemada yerlici iddialara sahip ancak metafizikle bağı koparan pozitivist yaklaşımlara köklü bir cevaptır Uluçay sineması. Eğer Türkiye sinemasında bir özgünlükten söz edilecekse işe önce ona bir isim vererek başlar Uluçay: *Gııldak*.

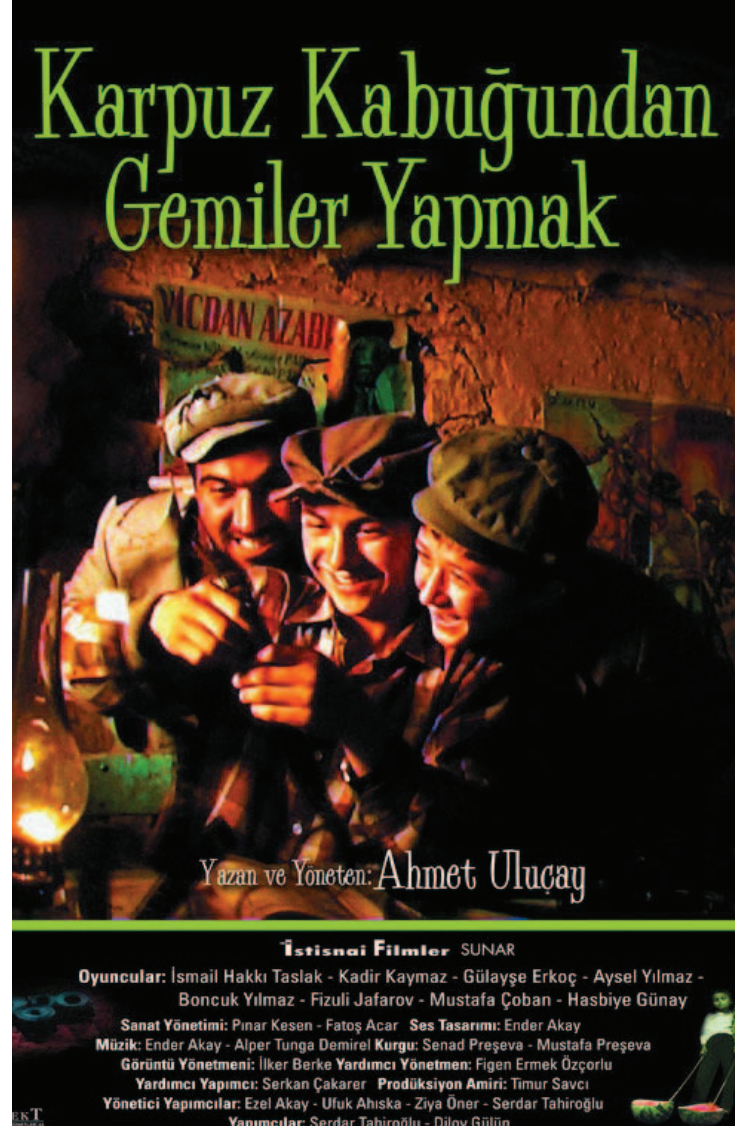
sa da özgün bazı filmleriyle ondan sıyrılan Metin Erksan’da ise taşra, bilhassa *Susuz Yaz* (1964) ve *Yılanların Öcü* (1962)’nde toplumcu gerçekçi, *Kuyu* (1968) filminde Freudyen çözümlerinin eşliğinde neredeyse “yarı barbar” karakterlerle temsil edilir. Bu süreçte Türkiye sinemasında ekonomik ilişkiler, mülkiyet sorunu ya da kaba bir Doğu-Batı çatışmasının savunma hatından başka bir şey değildir taşra. 1980 sonrası depolitizasyon süreci taşraya ideolojik yaklaşan filmleri tedavülden kaldırır. Ancak bu sefer de Hilmi Ziya Ülken’in Türk düşüncesini etkileyen iki akımdan biri

Uluçay'ın hayatı da, filmleri de aslında Türkiye taşrasının inat hikâyesidir. Ve Türkiye'de yerli bir sinemadan bahsedilecekse, Uluçay'ın mirası bize işe büyük iddialardan değil "sahicilikten" başlamamız gerektiğini öğütlemektedir.

olarak sosyalizmle birlikte zikrettiği "varoluşçuluk" taşra sinemasını sarar. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) filmleri bunun örnekleri olarak gösterilebilir. Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmi ise beş vakit ezana göre kurguladığı köy hayatını, klâsik Batı müziği eşliğinde Freudyen çözümlemelerle sunarken, Tanpınar'ın "Debussy dinlerken Mahur Beste'yi yaşamak" ifadesiyle özetlenebilecek bir şizofrenik sinema dili oluşturur. Aslında Türkiye düşünce hayatındaki "ontolojik evsizlik" durumu, bizi "yerli bir sinema"dan olduğu kadar, taşranın sadece "taşra" olarak görüldüğü bir sinemadan da mahrum bırakır.

Hakiki Taşra: *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*

Tüm sıkıntılara rağmen Türkiye sinemasında son dönemde özgün bir sinema dili geliştirebilmiş yönetmenlerin taşra kökenli olması tesadüf olmasa gerektir. "Bir direniş hattı olarak" taşra, pastoral görünümü ve durağan bir zaman tecrübesiyle harmanlanan bir mistisizme açılan atmosferiyle



sinemada özgün bir anlatım için önemli bir imkândır. Ahmet Uluçay'ın, aslında kısa filmlerinin uzun versiyonu olarak nitelendirilebileceğimiz *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmi, "taşra"nın bir kimlik siyasetinin yahut ideolojinin merkezinde değil, "olduğu gibi ele alındığı", bizim taşrada gördüğümüzün değil, taşranın bize gösterdiklerinin dile geldiği bir yer olarak karşımıza çıkar. Taşraya ait yerel değerler,

alışlageldiği üzere egzotik ve seyirlik bir işlev taşıyarak değil yaşayan dinamik unsurlar olarak yer alır Uluçay sinemasında.

Cinleri, büyücüleri, yatırları, hatta “nefes alan ölü”leriyle birlikte taşra, tüm metafizik evreniyle karşımızdadır. Üstelik de tüm bu unsurlar bir “geri kalmışlık” alâmeti olarak arzı endam etmez. Bu anlamda diğer yerlici iddialara sahip, ancak metafizikle bağı koparan pozitivist yaklaşımlara köklü bir cevaptır Uluçay sineması. Eğer Türkiye sinemasında bir özgünlükten söz edilecekse işe önce ona bir isim vererek başlar Uluçay: *Gımıldak*.

Uluçay’ın sadece bir “köylü sinemacı” olarak tanımlanması elbette onun yaptığı sinemayı küçültmek anlamına gelecektir. Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tersyüz eden Uluçay, yerel unsurlardan “doğal” biçimde beslendiği filmleriyle “sinemanın ontolojik temelleri” üzerine düşünen evrensel ürünler ortaya koymuştur. Hayal ile gerçeği ustaca iç içe geçirdiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*’ta, köyün orta yerinde sinema yapma ya da Uluçayca söylersek “filmleri gımıldatma” sevdasına düşmüş iki köylü gencin tüm çabalarının yakıldığı ekmek fırınına bir cadılar, büyücüler mekânı gibi tasvir eder Uluçay. Deli karakterinin saniyede 24 kere kırptırdığı gözlerinden, saniyede 24 kare akan hayatı izlettirir bize. Çöpe giden filmlerin kapıya takıldığı ve kendi kendine “gımıldamaya” başladığı filmde, hayat biraz sinema olur. Film, hayat ve düşler arasında kat-

manlaşan gerçeklik, ışık ve gölgenin yardımıyla temsili düzeyde bir anlam kazanır.

Klâsik dramatik yapıdan beslendiği filmde trajediye düşmeden derdini anlatmayı başaran Uluçay, *Ulusal Sinema* düşüncesinin “trajik değil epik sinema” fikrini doğal bir biçimde pratiğe dönüştürür. Sinemaya ve karşı cinse duyulan “aşk”ın önüne çıkan tüm engeller, filmi bir trajediye dönüştürmez. Her iki konuda da hayallerin suya düştüğü zirve anında bile kahramanlar umutsuzluğa teslim olmak yerine paçaları sıvayıp derme çatma projeksiyonlarıyla duvara yansıttıkları umudun maviliğine doğru hayallere dalmayı tercih eder.

Elbette Uluçay’ın taşrası, saf bir romantizmin mekânı değildir. Kasabada küçümsenir köylü çocuklar. Birini sevdiği kız, diğerini ise berber ustası aşağılar “köylü” oldukları için. Dolayısıyla taşra hiç de pembe hayaller ülkesi değildir Uluçay’ın sinemasında. Aksine yoksunlukların, bitmek bilmez engellerin adıdır. Ancak tüm bu engellere rağmen bir imkânsızlık anlatısı değil, sürekli bir “var kalma”, direnme çabası olarak belirir taşra. Uluçay’ın hayatı da, filmleri de aslında Türkiye taşrasının inat hikâyesidir. Ve Türkiye’de yerli bir sinemadan bahsedilecekse, Uluçay’ın mirası bize işe büyük iddialardan değil “sahicilikten” başlamamız gerektiğini öğütlemektedir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

KISA FİLMLERİ EKSENİNDE ULUÇAY'IN SİHİRLİ LÂMBASI: SİNEMA

AYŞE PAY

AHMET ULUÇAY SİNEMASI, BİRBİRİ İÇİNE GEÇEN ÇERÇEVELER, BİRBİRİ İÇİNE AÇILAN GÖLGELER, IŞIKLAR, EŞYALAR, NESNELERLE YERYÜZÜ VE GÖKYÜZÜ, BURASI VE ORASI ARASINDA GİDİP GELİR. "GERÇEK"İN ÜSTÜNDE DEĞİL BİZZAT İÇİNDEDİR; ONUN İÇİNDE ÇOĞALIR, ONUN İÇİNDE GENİŞLER



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

“Leyla, biz böyle nasıl çocuklarız
 Hep ateşler oynarız, ateşle oynarız
 Gurbet, hasret, uzaklar
 Kızgın çöller, kum fırtınaları
 Ateştedir oyuncaklarımız
 Leyla, biz böyle nasıl çocuklarız
 (...)

Bak asırlardır yanlış anlatılmış ‘Leyla ile
 Mecnun’
 Yanlış yorumlanmış hikayemiz
 Kar leke götürmez
 Tekzip ederiz
 (...)¹

1. Ahmet Uluçay, *Leyla'ya Mektuplar (1)*, *İkindiyazıları*, Aralık 90, sayı 100.

Ahmet Uluçay’ın masalları, efsaneleri, rüyaları, sevdaları, zamanı, mekânı, hasılı hayatı, varlığı tekzip ederek başlayan hikâyesi *Optik Düşler*’de “kilit”lenir. Kilitlidir çünkü ifşadan münezzehtir; esyanın katı yüzüne bağlananların, kaba gerçekliğe ölesiye tutkunların, görünenin ötesinde bir başka görünenin varlığına inanmayanların açamayacağı, kaldıramayacağı bir kilitle kıyasıya bağlıdır. Belki bu yüzden gerçekliğin katılıktan sıyrıldığı yarı karanlıkta bir “kuyu” imgesiyle başlar *Optik Düşler*... Camsab’ın içine düştüğü Şahmeran’a, sevgiliye, âlem içinde âleme açılan bal kuyusu mudur bu yoksa Yusuf’u “mi’râc” ettiren kuyu mudur? “Hüsn ü Aşk”ın Mecnun’u Aşk’ın sevgilinin yoluna

Alaaddin misâli lâmbasını (kamasını) sırlaya sırlaya çıktığı yolculuğunda Uluçay, seyircisini zamanın, mekânın çatlaklarından gerçekliğin katre katre açılışına, metafizik bir âleme, zihnindeki minyatür evrene, “bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum” diyerek her yükten arındırıp berraklaştırdığı kendine davet eder.

düşer düşmez ilk adımda içine düştüğü kuyudur belki de. Adem’in baş aşağı düştüğü dünya kuyusu mudur yoksa? Belki de [Kuyu (1968)’daki] Osman’ın kör tutkusunun onu içine düşürdüğü kuyudur. Belki hiçbiri değildir, belki hepsidir. İşte tam da bu imkânlılığın, soru üstüne sorunun, cevap üstüne cevabın, belirsizliğin, bilinemeyenin, kaybın ve “gayb”ın hikâyesidir Uluçay’ın; yani bir kendilik hikâyesi... Camsab’ın, Yusuf’un, Aşk’ın, Adem’in, Osman’ın gibi *Optik Düşler*’in kahramanı Recep’in de yolculuğu kuyuda başlar. Kamera yanına aldığı kuyuyla minyatürden bir âleme dalar. Kuyunun sırrı açılır yavaş yavaş; sakladıkları, sırları, ümitleri, düşleri, korkuları, belâlarıyla Recep’in tutkusu, bir başka kuyuya, “perde”ye düşer bu kez. Hikâye yeniden başlar; hikâye içinde hikâye, zaman içinde zaman, mekân içinde mekân akıp gider. Belki de kuyuya düşen, hikâyenin kimin zihninde oynadığını ayırt edemeyen [“perde”nin (gerçekliği, zamanı ve mekânı delen yarığın) karşısındaki] seyircidir.

Mekânın ve Zamanın Çatlaklarından Sızmak

Üzerinde hareket ettiği zeminin, mekânın ve zamanın çatlaklarından sızarak gerçekliği katmanlaştırır *Optik Düşler*. Kuyudan köyün maketine, Recep’in penceresinden (projeksiyon cihazıyla) yansıttığı gölgelere, filmlere, düşlere; dedenin film karesini bastonuyla yoklaması gibi çok basit temsillerle gerçekliğin katmanlaşmasına; ninenin yarı karanlıkta bıraktığı gölgesiyle biçimlenen korkunun harflerle kavramsal düzlemde açılıma uğramasına dek Recep’in yetişkinliğinden çocukluğuna, korkularına, hayallerine gider gelir kamera. Çok basit bir göstergedan, bir duvar takviminden hareketle çıktığı bu zamanlararası yolculukta gecenin içine sızan iki çocuk (Recep ve Bekir) vardıkları yerde dükkân dolusu saatle karşılaşacaktır. Saat mekanizmasına odaklanan bakışları bu düzenek üzerinde çalışan tamirciyle zaman üzerindeki yük, vurgu yerinden oynayacak ve Recep’in “yüreğinin derinlikleri”ne bir zaman genişlemesi yaşanacaktır.

Optik Düşler’de başlayan hikâye, *İnci Deniz Dibinde* filmiyle biraz daha spesifikleşir. Bir geceden düşlere, gölgelerden cinler âlemine, görünmeyenler âlemine geçilir. Leblebi kutusunun paketini açmasıyla karşılaştığı Dali’nin *Belleğin Azmi (Eriyen Saatler)* çalışmasından bir başka belleğe yol alınır. Üzerinde durduğu zemini, gerçekliği, mekânı, zamanı delen düşler, gerçeküstü bir dünyaya açılır, bağlanır. Yönetmen koltuğundaki Uluçay, önce makete uyguladığı



İnci Deniz Dibinde, Ahmet Uluçay, 1996

resimdeki unsurlardan birine hareket atfedecek, ardından Dali'nin tablosunu tekzip edecek ve *Optik Düşler*'de gördüğümüz saatleri burada durduracaktır. Böylece bir bakıma *Optik Düşler*'deki yetişkin Recep'in çocukluk düşlerinden, çocuk Recep'in düş evrenine geçilecektir.

Sinematografinin Sınırlarını Zorlamak

İnci Deniz Dibinde filminde dervişlerin ve mum alevinin sabitlenmesinin ardından mum damlalarıyla durdurulan saat mekanizması, zamanın durduğunu, belleğin ve hayal gücünün işlediğini imleyecektir bir bakıma. Mum damlalarının husule getirdiği çöl, develeriyle, yüküyle görünenden görünmeyene, fizik âlemden metafizik âleme çıkan yolun habercisidir; "eşyanın katı yüzünde yaşamak zor" diyenlerin, gerçek'in tek tanımlı yüzüne katlanamayanların bulunduğu, soluk aldığı bir yer, ardına düştükleri bir kervandır. Etrafa saçılmış gözlükler, kabuğu-

nu kıran yumurtanın gözleri, içlerinde mum yanan, açılıp kapanan midyeler, yine kuyu, çukruk ve ağaç gibi pek çok unsurla gerçeğin katmanlı yüzü açılmış ve kırık gözlükleri çevreleyen toz tabakasıyla bakış, netliğini yitirmiştir. Böylelikle belki de tanımlayıcı bakıştaki yanılısma sorgulanmıştır. Mum tablasının kenar süslerinden ilhamla biçim kazanan cinleri, saat sarkacı gibi basit göstergelerden dervişlerin "hu"larını, yarınlılarını, iç ritimlerini imleyen mum alevine, atmosferi yansıtan müziklerden alevleri muazzam bir şekilde kontrol altında tutabilme maharetine kadar *İnci Deniz Dibinde* filmiyle sinematografinin sınırları zorlanacaktır.

Yüzünün yarısı, aynadaki yansımasıyla/kırılmasıyla birleştirilerek bütünlenen bir çocuk görüntüsüyle açılan *Minyatür Cosmos'da Rüya*'da, "sinemalarım vardı/kimselerin sahip olmadığı" sözleri eşliğinde gaz lâmbası ışığında peliküldeki kareleri izleyen çocukla hayal dünyasına atıfta bulunulur. Ardından

İnci Deniz Dibinde'deki çocuğun saçını çekiştiren cin sahnesinde olduğu gibi görünenle görünmeyen, fizik âlemle metafizik âlem sınıksız tutunur birbirine; yine aynı filmin rüya sahnesinde yaratılan imgelerin bir zincirle toprağa tutunması, bağlanması gibi.

kuluçkadaki bir tavuk görüntüsüyle başka bir âleme, başka bir zenginliğe varılır. Bazı kültürlerce define motifi olarak kullanılan tavuk imgesi yerini doğum, yaşam, bereket, büyüme, dirilme, yeni başlangıç, devamlılık gibi pek çok simgesel anlam taşıyan yumurtaya bırakır. Kabuğunu kıran kıpır kıpır yumurtaları izleyen başka bir çocuk ve duvarda boyunu aşan kocaman gölgesi, vizörden bakanın yumurtalar olduğu yanılması, yumurtaların yarı karanlık bir ortamda yürümesi ve film açılırken gördüğümüz çocuğun mikro ölçekli bu âlemi izlemesi, kabuğunu kıran yumurtaların başka bir kabuğun içinde bir başka âlemi izlemesi gibi pek çok unsurla rüyanın imkânlarını kucaklar.

Bir kadına musallat olan kötü ruhların, şeytanın, duayla kovulmasını anlatan *Exorcise (Şeytan Kovma)* ise Uluçay'ın yaratıcı dehasının en iyi örneklerindedir. Tamamiyle metafizik bir eylemi fizik âlemin sınırlarında ustalıkla gezinerek anlatan, somut biçimlere soyut ifadeler kazandıran, yeryüzünün malzemesiyle adeta göklerin dilinde konuşan film, tek başına ayrı bir yazı konusu olmayı hak eder. Bu yüzden *Exorcise'*a açılan sözü burada noktalamak evlâdır.

Katre Katre Açılan Gerçeklik

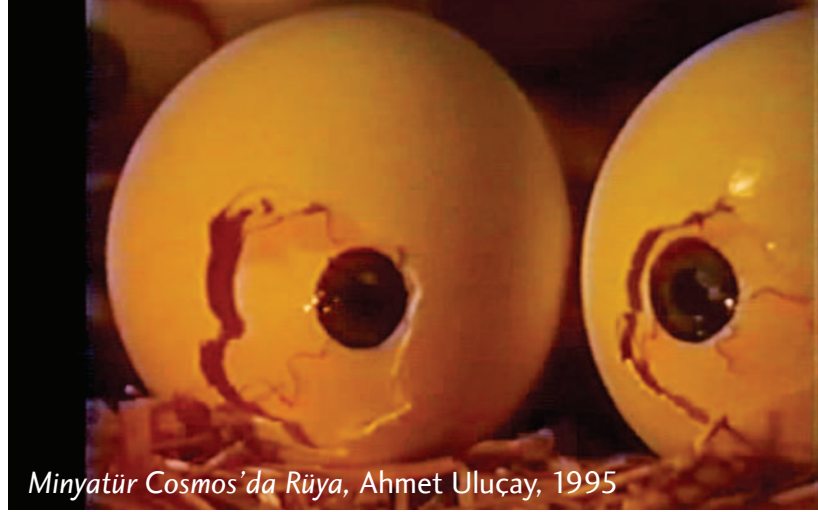
Ahmet Uluçay sineması, birbiri içine geçen çerçeveler, birbiri içine açılan gölgeler, ışıklar, esyalar, nesnelere yeryüzü ve gökyüzü, burası ve orası arasında gidip gelir. Filmlerde tekrarlayan unsurlar metinlerarası bir okumayı şart koşar. Sineması, "gerçek" in üstünde değil tıpkı bir nokta gibi bizzat içindedir; onun içinde çoğalır, onun içinde genişler... *İnci Deniz Dibinde'deki çocuğun saçını çekiştiren cin sahnesinde olduğu gibi görünenle görünmeyen, fizik âlemle metafizik âlem sınıksız tutunur birbirine; yine aynı filmin rüya sahnesinde yaratılan imgelerin bir zincirle toprağa tutunması, bağlanması gibi.* Eşyayla, ışıkla, gölgeyle, düşleriyle oynadığı gibi kavramlarla da oynar Uluçay. Ölüm yaşamın zıddı değildir meselâ, bu yüzden ölü nefes alır. Ölüm yaşamdır, bilgeliktir, bir başka âlemin varlığına delildir, "gayb"tır, uzaklıktır. Uluçay hakikate açılan bir dünyayı anlatır. Bu yüzden çocukluğunu, korkularını, düşlerini, cinlerini kovmaz hayatından; onlarla bir arada, bir başka yerin özlemiyle yaşar.

Uluçay sinemasını en iyi tanımlayan şey, "garip"lik, "gurbet"te oluşturmaktır. Dolayısıyla o da, karakterleri de "garip"tir, "yerli"dir, ama bir başka "yer"li. Eşyanın katı, soğuk yüzü, katı bir gerçekçilik düşüncesi onun dünyasının dışındadır, uzağında değil. Zira uzak kavramı da onda katre katre açılan anlamıyla özleme, sevgiliye, düşlere, çocukluğa varır. Uluçay, zamanın, mekânın çatlaklarından hep başka bir diyara, başka bir dünyaya, başka bir âleme sızar; gayba, sonsuzluğa...

Uluçay'ın Leylası: Sinema

Uluçay, içinde bulunduğu zamanın, mekânın kaydından, bedeninin tasarrufundan kurtularak “bast-ı zaman, tayy-ı mekân” hikmetiyle mekânı açar, zamanı genişletir. Alaaddin misâli lâmbasını (kamesini) sırlaya sırlaya çıktığı yolculuğunda Uluçay, seyircisini gerçekliğin katre katre açılışına, metafizik bir âleme, zihnindeki minyatür evrene, “bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum” diyerek her yükten arındırıp berraklaştırdığı kendine davet eder. O hep aynı yerde durmuş ama durduğu yerdeki çatlaklardan sızmış, zamanda ve mekânda seyyar vasfıyla hareket kazanmıştır. Filmlerindeki tren imgesi, umuttur, özlemdir, uzakların adıdır; oysa hiçbir zaman binilmez o trene, çünkü gitmek istenilen yer durulan yerdir, durduğu yerdir; yani Uluçay'ın yolculuğu hep kendinedir.

Ahmet Uluçay'ın daha ilk filminde kilitlediği ve diğer filmlerinde yavaş yavaş açtığı hikâyesini, derdini “mirî malı” şeklinde nitelendirmek çok da yanlış olmasa gerek. Zira *Leyla'ya Mektuplar* şiirinde “Leyla ile Mecnun” hikâyesini tekzip ettiği gibi geçmişin anlatı kalıplarını da tekzip ederek bugünün, çağın malzemesiyle yeniden inşa etmesi, içinde yaşadığı geleneğin masalları, efsaneleriyle aynı dili paylaşması bunun bir göstergesi. Uluçay, Leylası “sinema”yı, zamanda ve mekânda seyyar kamerasıyla adeta yeniden icat eder. Bu yüzden *Minyatür Cosmos'da Rüya*'da yumurta kabuğuna düşen görüntüdeki kediyi gör-



Minyatür Cosmos'da Rüya, Ahmet Uluçay, 1995

Uluçay'ın daha ilk filminde kilitlediği ve diğer filmlerinde yavaş yavaş açtığı hikâyesini, derdini “mirî malı” şeklinde nitelendirmek çok da yanlış olmasa gerek. Zira geçmişin anlatı kalıplarını, bugünün, çağın malzemesiyle yeniden inşa etmesi, içinde yaşadığı geleneğin masalları, efsaneleriyle aynı dili paylaşması bunun bir göstergesi.

düklerinde yanlarına geleceği korkusuyla irkilip kaçmaya çalışan yumurtalar, biraz da Lumière Kardeşler'in (1895'te Grand Café'de) düzenledikleri ilk film gösterimlerinde perdedeki trenin üzerlerine geldiği korkusuyla kaçışan insanlara benzer. Bu durumda denebilir ki Uluçay, sinema makinesini yeniden icat ettiği gibi sinema tarihini de tekzip eder ve yeniden yazar.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

YALNIZ ÇOCUKLAR, KIRIK HAYALLER

AHMET ULUÇAY'IN KISA FİLMLERİNDE ANNE, BABA, ÇOCUK MOTİFLERİ

CELİL CİVAN

AHMET ULUÇAY'IN KISA FİMLERİNDE ANNE, BABA, ERGEN VE KÜÇÜK ÇOCUK MOTİFLERİ ARALARINDA GÖSTERGEBİLİMSEL VE PSİKANALİTİK BİR İLİŞKİ İÇİNDE HAREKET EDER: ERGEN, ANNEYLE ARASINA MESAFE KOYARKEN BABA, ERGENİN TAM TERSİ ÖZELLİKLERE SAHİPTİR. ERGEN, ERKEK HAYAL DÜNYASINI, SİNEMAYI VE ÖZGÜRLÜĞÜ SİMGELERKEN BABA DIŞ DÜNYAYI, GERÇEKLIĞİ VE OTORİTEYİ TEMSİL EDER.



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

Ahmet Uluçay'ın *Optik Düşler*, *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, *Minyatür Cosmos'da Rüya* ve *İnci Deniz Dibinde* isimli kısa filmlerinde anne, baba ve çocuk motifleri öne çıkar. Estetikte motif, “ana konudan (tema) farklı olarak ikinci bir konuyu oluşturan, ama aynı zamanda ana konuyla karmaşık bir sanatsal bütünü oluşturan öge” olarak tanımlanır (Alper Çeker, *Aramızdaki Muhbir: Dil, Ayısığı* Kitapları). Motif, eserde ana konuya katılır; onu çeşitlendirdiği gibi farklı estetik katmanları birleştirme, geliş-

tirme özelliğine de sahiptir. Ergen erkek çocuk bu dört filmin en önemli motifidir. Diğer filmlerde anne ve baba görülmezken *Optik Düşler*'de ebeveyn sadece iki sahne- de karşımıza çıkar: İlk sahnede baba çizgiroman okuyan oğlu Recep'e sert davranır; hayvanlarla uğraşmak yerine sinema gibi “boş” işlerle uğraşması onu kızdırır. Çünkü babasına göre “Hayatta en hakiki mürşit (film değil) topraktır.” Toprağa, dünyaya, başka bir sözle “gerçek”e bağlı baba, sinema ve hayal dünyasını seven erkek çocuğun zıddı bir karakter taşır.



Optik Düşler, Ahmet Uluçay, 1993

***Optik Düşler*'de olumlu gösterilen tek yetişkin, çocuklarla birlikte film seyreden dededir. Çocuk algısında yaşlıların konumunun anne babadan farklı olduğu düşünülürse doğaldır bu. Dede, yetişkinlerden çok çocuklara yakındır.**

Optik Düşler'de anne ölümle birlikte görülür; karanlık bir odada bir cesedin başında ağlar. Bu sahne gerçek midir düş müdür? Düşse çocuğun arzularına uygundur: Baba ölür, çocuk özgürleşir. Sahne gerçekse bu kez yönetmenin düşüyle karşılaşırız: Uluçay film yapar, baba ölür. Çocuğun babanın ölümünden sonra dökülen gözyaşları Üstben'in sansüründen başka bir şey değildir: Çocuk bu düşü ancak babasının ölümüne ağlayarak görebilir. Gözyaşı ölümü "telâfi" eder. Buradaki ağlama,

ergenliğe özgü "yas" durumunu (anneden kopuşu) da hatırlatır. Anne karanlığın ortasında ölen babayla kalır; oğluna bakmak yerine kocasına gözyaşı döker. Çocuk sadece babanın değil anneyle arasındaki mesafenin de yasını tutar: Baba ölmüş, anne geride kalmış, çocuk ailesinden kopmuş, narsist kudret gitmiştir.

Optik Düşler'de aileden kopan Recep, bu kopuşun yerine ortak paylaşımlar, yakın dostluklar koymaktan da geri durmaz. İlkgençlik çağındaki çocuklar ailelerinin dışında yeni bir dünyaya açılır; Recep'in Bekir'le kurduğu yakın ilişki de bunu gösterir. Sinema sevdası, bu iki erkek çocuk arasında kan bağından öte bir düş bağına atıf yapar. Bu düş ortaklığı, gerçek dünyayı -anne ve babanın dünyasını- dışarıda tutar. *Optik Düşler*'de olumlu gösterilen tek yetişkin, çocuklarla birlikte film seyreden dededir. Çocuk algısında yaşlıların konumunun anne, babadan farklı olduğu düşünülürse doğaldır bu. Dede, yetişkinlerden çok çocuklara yakındır. Derme çatma perdedeki görüntüye merakla dokunması, dedeyi bu hareketine gülen çocuklardan bile daha fazla çocuklaştırır.

Optik Düşler'in yetim çocuğu Recep, *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*'ta öksüzdür artık. Hikâyede ne anne ne de baba görünür. Filmin isminin imâ ettiği gibi ergenin "kolu, kanadı" kırılmıştır. Filmdeki tek yetişkin doktor da anne baba imgeleri gibi gerçeğin hatırlatıcısıdır. Gerçek dünyanın temsilcisi doktor, başını iki yana sallayarak

çocuğun kurduğu düşlere rağmen iyileşemeyeceğini ima eder ve oğlunun adam olamayacağını düşünen babanın baş sallamasını hatırlatır. *Optik Düşler*'deki gibi yine bir yetişkin çocuğu incitir: Doktor buradaki baba kadar katı olmasa da pansuman yaparken çocuğun canını yakar. Takım elbisesi ve siyah çantasıyla otoriter bir figür çizen doktor, düşlerde yaşayan çocukla tezattır.

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak'taki çocuğun sadece anne babası değil yakın arkadaşı, dostu da yoktur. Arkanları sadece doktorun kontrole geldiği sahnede görünür; çocuğa destek olmak yerine yatağın etrafında oturarak korku ve kaygıyla doktoru seyrederek. Gerçeğin otoritesi karşısında susmuşlardır. Arkadaşları çocuğun acısına derman olmaz. Tersine her bir çocukla birlikte gerçeğin acısı daha da artar, kahramanımızın yalnızlığı çoğalır. Bu yalnızlık ve gerçek, çocuğun düşlerine de yansır. Elinde ne yarım yamalak peliküller ne de çizgiromanlar vardır. Kaçabileceği bir hayal dünyasından yoksun kendi sakatlığının kâbuslarına batmış bir hâldedir. Çizdiği tren resmi, sağlam ayaklarla yürüyebileceği tren raylarını ima ettiği gibi yalnızlıktan kurtuluşu da ifade eder. Tren, yaşadığı taşra kadar çocukluktan kaçışı da temsil eder. Ama Uluçay, yarattığı karanlık atmosferle çocuğun hayallerinden çok gerçek karşısındaki çaresizliğine vurgu yapar. Anne babanın yokluğunun gerçek olup olmaması bu filmde de mühim değildir. Artık ergenliğe giren çocuk, (anne



İnci Deniz Dibinde, Ahmet Uluçay, 1996

babası içeride de olsa) gök gürültüsünü duyduğunda yalnız yatmak zorundadır.

Çocuk sadece bahçede oynayan iki küçük çocukla iletişim kurar. Onlarla ilişkisi de büyüklerinki kadar imkânsız ve acımasızdır; pencereye tıkladığı hâlde uzun bir süre onu görmeyip oyunlarını sürdürmeleri, gördüklerinde ise çocuklara özgü zalim bir umursamazlıkla el sallayıp ellerindeki oyuncak bebeği tekmelemeye başlamaları gibi. Bebek tekmelenirken pencereden bakan çocuğun da canı yanar. Küçük çocuklar başlayan yağmurla birlikte ortadan kaybolunca yatağında acı çeken çocuk sokaktaki bebek gibi yalnız ve çaresiz kalabilir.

Zalim çocuk motifi *Minyatür Cosmos'da Rüya* adlı filmde bir daha karşımıza çıkar. Bu filmde elindeki kırık dökük nesnelere hayal dünyasını kuran çocuk, bu kez yalnız da olsa mutludur. Ne can sıkıcı anne baba vardır, ne de çekilmesi gereken bir acı. Bir ön-

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak'ta tek yetişkin doktor da anne baba imgeleri gibi gerçeğin hatırlatıcısıdır. Doktor, başını iki yana sallayarak çocuğun kurduğu düşlere rağmen iyileşemeyeceğini ima eder ve oğlunun adam olamayacağını düşünen babanın baş sallamasını hatırlatır.

ceki filmde sakatlıkla simgelenen eksiklik, burada hayal dünyasını zenginleştiren bir unsurdur. Elinde yeterli malzeme olmasa da gerçeğe hayalin iç içe geçtiği bir dünyayı (sinemayı) kurma imkânını elde etmiştir. Üstelik bu eksiklik onun hayalgücünü daha da zenginleştirir, zira elinde “gerçek”ten başka bir şey yoktur. Bu yüzden ona düşen, bu gerçeği gerçekdışı kılmak, gerçeği düşe çevirmektir. Sinemayı yasaklayan öfkeli bir baba da olmadığına göre çocuk düşünüyü kurmakta sonuna kadar özgürdür.

Filmin son sekansına kadar çocuğun hayalini gerçekleştirdiği görülür. Yumurtalar gözlerini açar, sağa sola bakmaya çalışır. Doğaya bakıp onu doğadışına çıkarmakla kalmaz çocuk, doğa da gözlerini açıp ona bakar. Yalnızlık ve gerçek ortadan kaybolurken çocuk da doğadışına çıkar. Ergen, kendi hayal dünyasına gömülmüş bir hâlde, o dünyanın hâkimi olarak, narsistik bir hazın içinde devinir. Doğa ona, o doğaya bakar. Bachelard'ın dediği gibi kendi narsistik hazını evrensel bir narsizme aktarır; ta ki küçük bir çocuk yumurtaları ezene kadar.

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak'taki acımasız çocuk geri gelmiştir; dahası bu kez çocuğun gerçeğine değil hayal dünyasına, en kendine has parçasına, bilinçdışına ayaklarıyla basarak. Bu küçük çocuğun kayıtsız zalimliği nereden gelir? Ergenin yerine ikame edildiğini düşündüğü kardeşi midir bu? Anne babasından kopmasına rağmen hâlâ onlara geri dönmek mi ister? Bir zamanlar kendisinin bulunduğu o narsistik dünyaya konuvermiş kardeşini, kendi hazlarını engelleyen bir düşman gibi görüp kıskanıyor olabilir mi? Yoksa hayallerini engelleyen başka bir zihinsel katmanın bir simgesi midir bu küçük çocuk: Gerçeğin otoritesini, sansürü ve suçluluk duygusunu ifade eden Üstben'e karşılık dürtüyü, arzu ve mutlak hazzı elde etmeyi amaçlayan Altben'in mi temsilidir? Ergen, gerçeklik ilkesiyle haz ilkesi arasında kalan Ben'den başkası değil midir yoksa? Anne baba imgeleriyle birlikte düşünüldüğünde küçük çocuk motifi, bu soruların her birine cevap niteliği taşır. Başka bir düzlemde ergenin ikili yalnızlığını pekiştirir: Talat Parman'ın dediği gibi ergen “ne erişkin ne de çocuktur”. Dolayısıyla ergenlikte erişkinler kadar çocuklar da engel olarak görülür. Üstelik bu çocukluk, ergenin kurtulduğunu düşündüğü maziye hatırlatır. Anne babanın dünyasından kopması onu kederlendirse de ergen özgürlüğün tadını almıştır bir kere. Çocukluk geri dönülmez bir yerde kalmıştır. Anne babanın ona hâlâ “çocuk muamelesi” yapması geri dönmek isteyeceği bir düştense çok onun yeni dünyasını “yıkabilecek” bir kötülüğe benzer.

Anne, baba, çocuk motifleri bağlamında *İnci Deniz Dibinde*'nin dördüncü film olması tesadüf müdür? Ergenliğin anne, baba, kardeşle sıkıntılı ilişkilerini anlatan üç filmin tamamlanamayan arzusu bu filmde gerçekleşir: Filmde uyuyan (düş gören) bir erkek çocukla ablası vardır. Abladan öğrendiğimize göre “anne babaları ölmüştür”. Abla bunu ilginç bir sahnede söyler: Uyuyan çocuğu “küçük, hayali bir yaratık” rahatsız eder. Çocuk uyanır ve yaratığı görür. Ablası korkmamasını, bu yaramaz ama zararsız yaratığın anne babaları öldükten sonra ortaya çıktığını anlatır. Baştan beri sözünü ettiğimiz aile ilişkileri yerine oturmuş gibidir bu filmde: Anne baba ölmüş ama çocuğun kolu kanadı kırılmamıştır, zira yanında ablası vardır. Bu küçük yaratık (kardeş) yaramaz olmasına yaramazdır ama “acımasız” değildir. Dahası bu kardeş, anne baba öldükten sonra ortaya çıktığı için çocuğun narsistik benliğini yaralayacak durumda değildir. Bu kardeş çocuğun düşlerini engellemek yerine çocuğun hayal dünyasını zenginleştiren bir işlev kazanır. Abla, anne babayla kardeş arasında bir yerde konumlanarak çocuğun rahatça hayal dünyasında yaşamasına imkân sağlar ve gerçekle ilişkisini yumuşatır. Bir anlamda Üstben'in basıncıyla Altben'in aşırılıkları arasında hırpalanan Ben'in güvenliğini sağlar. Böylesi bir güvenle birlikte çocuğun düşlerinde zamanla kâinat birlikte dönme imkânı yakalar. Saatlerin gerçekçi mekanizmaları üzerine damlayan mumlarla saatler eriyip gider ve varlıkla hakikatin



Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak, Ahmet Uluçay, 1994

göz kırptığı ”süre” ortaya çıkar. Ergenin kendi güzelliğine dönük narsistik sevgisi evrensel güzellikle temas kurar.

Ahmet Uluçay'ın dört kısa filmi ekseninde ele aldığımız anne, baba, ergen ve küçük çocuk motifleri aralarında göstergebilimsel ve psikanalitik bir ilişki içinde hareket eder: Ergen, anneyle arasına mesafe koyarken baba, ergenin tam tersi özelliklere sahiptir. Ergen, erkek hayal dünyasını, sinemayı ve özgürlüğü simgelerken baba dış dünyayı, gerçekliği ve otoriteyi temsil eder. Gerçeklikten ziyade bilinçdışı bir katmanı imâ eden küçük çocuk, baba gibi olumsuz niteliklere sahiptir. Yetişkin dünyası, Üstben'i işaret ederken küçük çocuk Altben'i gösterir. Her ikisinin ortak yanıysa Ben'e, çocuğa acımasız davranmalarıdır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

BİR AHMET ULUÇAY HİKÂYESİ

6 MART 2010'DA BİLİM VE SANAT VAKFI'NDA DÜZENLEDİĞİMİZ AHMET ULUÇAY PROGRAMI, FORMEL BİR YAPI TAŞIMASIN, TIPKI ONUN HAYATI GİBİ, KENDİLİĞİNDEN, DOĞAÇLAMA OLSUN DEDİK. ULUÇAY'IN KISALARI ÜZERİNDEN FİMLERİNDEKİ YARATICILIĞIN, KENDİLİĞİNDENLİĞİN, İMGELEMİN, DÜŞ GÜCÜNÜN, IŞIK-GÖLGE OYUNLARININ, ZENGİNLİĞİN PEŞİNE DÜŞMÜŞKEN DÖNDÜK DOLAŞTIK AHMET ULUÇAY'DA BULDUK KENDİMİZİ. İMKÂNSIZLIK DENEN ŞEYİ HAYATINDAN ÇIKARAN, DÜŞLERİNİN, ÇOCUKLUĞUNUN, KORKULARININ, ÖZLEMLERİNİN PEŞİNDEN KORKUSUZCA GİDEN BİR ADAMIN İNAT HİKÂYESİNDE; YANİ HAYATIN KENDİSİNDE... BU İNFORMEL PROGRAMIN ÖZETLERİNİ DE DOSYAMIZ KAPSAMINDA SİZLERLE PAYLAŞMAK İSTEDİK.



Fotograf: MUSTAFA GAYİR

Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi, Bilim ve Sanat Vakfı, 2010

“GERÇEK HAYATIN BİR TÜR YENİDEN YARATIMI, BİR TEMAŞALAR BÜTÜNÜ, BİR TEFEKKÜR DÜNYASI...”



İHSAN KABİL

O *ptik Düşler* bir sevdanın ürünü aslında, Ahmet’in daha sonraki sinema uğraşısının da mikrokozmetik hâli... Çok güzel sembolik anlatımlarla bize her

seyi kendiliğindenci bir tavır içinde veriyor. *Optik Düşler*'de Ahmet'in çocukluğuna sonra da onun ve sinemayla ilgilenen diğer ekip arkadaşları Şerif Akarsu ile İsmail Mutlu'nun yetişkinlik dönemlerine gidiyoruz. Çocukluğunda zihninde farklı bir dünyada yaşıyor Ahmet. Geceler onun için çok önemli. Gecelerin o karanlık ahvalinde başka bir dünya canlanıyor zihninde; gölgelerin oynaşmasıyla bir hayal âlemi kuruluyor. Sokakta ellerinde fenerlerle geçen kadınlar duvarlara yansıyan gölgeleriyle çocukların zihninde bambaşka bir yere

Ahmet dünyaya, eşyaya neredeyse bir objektiften, bir vizörden bakıyor gibi. Sinema o kadar kendi hayatıyla özdeşleşmiş bir durumda ki tamamen onunla hemhâl olmuş. Zengin bir görsel ve imgesel anlatımı var; katmanlar mevcut anlatımında. Bu da bizi daha aşkın bir boyuta davet ediyor; metafizik olanı hatırlatıyor.

oturuyorlar. Filmde de geçtiği gibi mistik ve fantastik bir dünya kuruluyor kafalarında.

Ahmet ve arkadaşları hakikaten her şeyi “manuel” yapıyorlar. Bir ahşap projeksiyon makinesi veya yine elle yapılmış bir kurgu masası... Bu filmi ve ilk dönem filmlerini Betamaks bir kamerayla çeker Ahmet. Bundan dolayı da ortaya çıkan görüntü çok eskicil bir duygu uyandırıyor zihninizde. Bir yerde yönetmenin çabasını da aşan veya onu tamamlayan bir görsellik meydana gelmiş perdede; her görüntü imgelerle dolu. Muhayyilenin diliyle dolu çocukların yaptıkları o gösterimler, kendilerinin biraz daha yetişkin hâllerinde yaptıkları gösterimlerle de özdeşleşiyor aslında.

O zamanki sinema salonunda oynayan kırkıkları, kesik pelikülleri vs. topluyor, onları birleştirip gösterim yapıyorlar. 16 mm. projeksiyon makineleriyle köylerine gelen gezici gösterim ekiplerinin etkisinde kalıyorlar. Bu gösterimler büyük bir dünya sunuyor onlara, oradan da içlerine bir sevdâ

düşüyor, muazzam bir büyüye kapılıyorlar. Bu ilk filmlerinde çok büyük bir yönetmenlik potansiyeli görüyoruz; uzun metraj yapmaya bir adım kalmış neredeyse.

Optik Düşler'de yazılan metin de çok edebi. Görüntünün yanında filmin metinsel bir çözümlemesini de yapmak gerekiyor aslında. Kurguya bakınca, devamlılık her yönüyle var. Öykülemeler birbirini çok mantıklı bir şekilde takip ediyor. Müzik yine çok büyük bir anlam taşıyor filmin bütününde. Hem görüntüler dünyasını tamamlıyor hem çok karakteristik bir özellik taşıyor hem de filmin psikolojik duygusunu besliyor.

Ahmet dünyaya, eşyaya neredeyse bir objektiften, bir vizörden bakıyor gibi. Sinema o kadar kendi hayatıyla özdeşleşmiş ve ona yedirilmiş bir durumda ki tamamen onunla hemhâl olmuş. Film, Onat Kutlar'ın “Sinema bir şenliktir.” deyişini hatırlatan bir müzikaliteyle bitiyor. Görsel, imgesel dünyayla gerçek dünya iç içe geçiyor ve Ahmet bütün bunları önce zihni bir kurguya tâbi tutuyor. Zengin bir görsel ve imgesel anlatımı var; katmanlar mevcut anlatımında. Bu da dolayısıyla bizi daha aşkın bir boyuta davet ediyor; metafizik olanı hatırlatıyor. Filmde akış bazen yavaşlıyor gibi ama orada bile bir felsefi önerme sunabiliyor bize.

Film neredeyse sessize yakın. Bu hâliyle Ahmet diyor ki “Ben görüntüyle anlatmak istiyorum muradımı. Benim için aslolan o.”. Bir temasalar bütünü, bir tefekkür dünyası,

bir şaşkınlık ve hayret makamı. Öylesi bir şey... Gerçek hayatın bir tür yeniden yaratımı ya da benzeşimi, gerçek ötesi bir anlatım, bir sunum.

“EHLİLEŞMİŞ CİNLERİ, KORKULARI, DÜŞ GÜCÜ, IŞIK-GÖLGE OYUNLARI VE RİTİM DUYGUSUYLA İNANILMAZ BİR YARATICILIK...”



YEŞİM USTAOĞLU

Ben *İnci Deniz Dibinde* filmiyle tanıştım Ahmet’le. Filmin Ankara’da ödül aldığı yıl jürisindeydim. İnanılmaz sevmiştim gördüğümde. Hemen arkadan da Ahmet geldi ve benimle tanışmak istedi. O günden beri de çok yakın dost olarak kaldık son anına kadar.

En güzel filmlerinden biridir *İnci Deniz Dibinde*; ehlileşmiş cinleriyle, korkularıyla, düş gücüyle, ışık-gölge oyunları, ritim duygusuyla inanılmaz bir yaratıcılık, müthiş bir görsel şölen sergilediği filmlerinden biri... Bu film bir geceyi, bir çocuğun düş

gücünü anlatıyor. İyi bir okuma yaptığınızda bir çocuğun düş gücünün ne kadar güçlü olabileceğini, nasıl çalışabileceğini, nasıl rüya görebileceğini, kendi düşlerini besleyen öğeleri, Dalı’nın sürreal bir resmini görüp uykuya yattığında diğer öğelerle onu yeniden bütünleştirerek, benzeterek bir araya nasıl getirilebileceğini görüyorsunuz.

Bir yandan da müthiş bir ritim duygusu vardır bu filmin içinde. Zaman imgesi olan sarkaç, bir köyde bir çocuğun tanık olabileceği, içinde yaşayabileceği şeyleri alıp çok metafizik bir boyuta taşır. Düşsel bir yaratımı çok müthiş bir şekilde kullanabilmiştir.

Ahmet’in düş gücü farklı çalışırdı: saatin zamanı durdurması, balmumları... Bir bakarsınız o mumlar, deve, insan gibi bir takım başka figürlere dönüşür. Bir gölge görür ve onu değiştiriverirdi. Işık ve gölgeyle nasıl bir bağ kurduğunu zaten ta *Optik Düşler*’de de anlatıyor. İnanılmaz oynardı ışıkla, gölgeyle. Korkuyu o yüzden çok iyi kullandı ve onu çok iyi bir şekilde sıradanlaştırabilirdi için de çok iyi bir mizah unsuru katabildi filmlerine. Ama bazı takıntıları vardı. Şahmeran meselâ ilk filminden beri kullandığı bir öge. Kafasını koyduğunda düşler gördüğü yastık takıntısı belki... *Optik Düşler*’de babasının gelip çocuğa kızdığı sahnedeki yastıkta, *İnci Deniz Dibinde*’de de ablanın işlediği örtüde görüyoruz hep Şahmeran’ı. Onun böyle takıntıları çoktu: Gözler, yumurtalar,

Kendi düş gücüdür, kendi çocukluğudur bütün filmlerinde anlattığı. Büyümeyi, büyümenin korkusunu, kendi hayal gücünü, köyünde yaşadığı bütün o karanlığı, annesinden, teyzesinden dinlediklerini anlatır hep. Ama onları da her türlü yoksunluğa rağmen olağanüstü bir yaratıcılıkla nasıl yaptığını düşünürsünüz.

numlar, balmumları, saat, sarkaçlar, ritim, rüzgâr, doğa... Yani etrafına, doğaya bakardı. Ama içeriye daha çok bakardı. Metafizik bir bakış açısı vardı.

Ahmet bütün yaptıklarıyla sineması en açık olan, belki de düş gücü en kuvvetli sinemacılarımızdan biriydi. Köyünden çıkmadı hiçbir zaman. Ama kendini geliştirmişti inanılmaz bir şekilde. Kendi düş gücüdür, kendi çocukluğudur bütün filmlerinde anlattığı. Büyümeyi, büyümenin korkusunu, kendi hayal gücünü, köyünde yaşadığı bütün o karanlığı, annesinden, teyzesinden dinlediklerini anlatır hep. Kendi büyümesidir gördüğünüz her şey. Onun sinemasını oluşturur bütün bu öğeler. Ama onları da her türlü yoksunluğa rağmen olağanüstü bir yaratıcılıkla nasıl yaptığını düşünürsünüz. Meselâ bu filmdeki cini alıp yatağa yerleştirebilmesi gibi. Birçok sinemacının daha iyi tekniklere sahipken yapamayacağı, hepimizi inanılmaz bir şekilde şaşkınlığa düşürebilecek bir realizasyon sözkonusudur. Ben bir sinema-

cı olmanın ya da şair olmanın insanın doğasında, meşrebinde olduğuna inanırım. Birçok şeyi öğretirler size ama hakikaten doğanızda, meşrebinizde varsa ancak bu kadar yetkin bir sanatçı olabilirsiniz. Onun en güzel örneğidir Ahmet.

“BİZİM ÇOK ALIŞTIĞIMIZ BİR ZİHİN YAPISI DEĞİL; KORKUSUZ BİR ZİHİN...”



SALİH PULCU

Ahmet'i tanımadan önce onun tüm filmlerini seyredip sonra bu filmler için ne diyorsunuz deseydiniz açıkçası şunu derdim: Bu kadar teknolojik imkân verilse bunları ben de çekerim. Ama öyle değilmiş. İhsan bana “Ahmet Uluçay diye bir yönetmen var, filmleri ödül alıyor. *Minyatür Cosmos'da Rüya* diye bir filmi var, onu izle.” dediği zaman köylü birisi ne çekebilir diye açıkçası hiç de kale almadım. Filmı seyretmek için de hiçbir yere gitmedim. Fakat bir gün televizyonda bir kısa film kuşağında seyrettim. Ertesi gün İhsan'la Kütahya'ya gittik. Orada da *İnci Deniz Dibinde*'yi gösterdi bize Ahmet. Zan-

nediyorsunuz ki hakikaten çok büyük teknolojik imkânlarla çekiyor filmlerini. Hayır. Meselâ köy sahnelerini maketlerle çekiyor. Niye maketlerle çekiyor? Kurguyu öyle yapmak isteyebilir ama bir sebebi de kamerası elektrikle çalışıyor, elektrik kablosu ne kadar uzanabilirse ancak o kadar uzaklaşabiliyor köyden. Onun için köyün dışına çıkıp köyü çekmesinin imkânı yok. Ancak köyün maketini yaparak kuşbakışı görüntüsünü alabiliyor. *İnci Deniz Dibinde* filmindeki o duman sahnelerini nasıl yaptığını Ahmet'e sordum. "Bir jelatin kağıdı içine dört beş arkadaş birden sigara içip üfledik, kamerayı da yan tuttuk." dedi. Mumları hareket ettirmesi de ilginçtir: Mumların dizili olduğu tablaya kamerayı da bağlıyor ve ikisini birlikte hareket ettirince mumlar sabitmiş de alevleri hareket ediyormuş gibi görünüyor.

Ahmet hakikaten sanatçı olarak doğmuş. Çünkü hem resim yapmış hem roman yazmış hem şiir yazmış. Ama asıl mahareti yönetmenlik; bir yönetmenlik kumaşıyla gelmiş. Ahmet oturduğu yerden (köyünde) kurgu nasıl yapılır, bir filmde bu trükler, bu geçişler nasıl yapılır, bütün bunları bir şekilde keşfetmiş. Bu işin okulunda okuyan insanlar büyük ihtimalle bunları fark etmeden okuldan mezun oluyor.

*Optik Düşler'*de gördüğünüz o projeksiyon cihazı meselâ. Kendilerinin yaptığı gerçek bir projeksiyon cihazı o. Hakikaten filmleri onda seyrediyorlar köyde. Filmlerinin şeritten nasıl ses çıkartacağını da keşfede keşfede buluyorlar; aynı o filmdeki gibi...

Ahmet hakikaten sanatçı olarak doğmuş. Çünkü hem resim yapmış hem roman yazmış hem şiir yazmış. Ama asıl mahareti yönetmenlik; bir yönetmenlik kumaşıyla gelmiş. Ahmet oturduğu yerden (köyünde) kurgu nasıl yapılır, bir filmde bu trükler, bu geçişler nasıl yapılır, bütün bunları bir şekilde keşfetmiş.

Ben kendi icatları o makineyi görünce "Peki bu merceği nasıl yaptın?" diye sordum. İki alüminyum plâk arasına cam yapıştırıyorlar, onun içine şırıngayla su enjekte ediyorlar ve bir mercekleri oluyor. Hep şunu söyleriz: "Biraz imkânım olsa, biraz param olsa, biri biraz elimden tutsa, bir eğitim görsem, roman yazma, senaryo yazma tekniğini bir yerlerde öğrensem, bir eğitim alsam aslında acayip şeyler yaparım." Ahmet örneğinde şunu görüyoruz ki bütün bunlara hiç gerek yok. Ahmet kamyon şoförlüğü yapıyordu. En son gittiğimizde kamyonunu sattığı için köyündeki kooperatifte hamallık yapıyordu. Kalbinizde bir işi yapma niyetiniz varsa onu yapıyorsunuz. Ahmet hiçbir şekilde, hiçbir zaman param yok, imkânım yok demezdi. Yapamamazlık onun kafasında yok bir kere; her şeyi yapabilir. Bizim çok alıştığımız bir zihin yapısı değildi onunki; korkusuz bir zihin... Neyi yapmak gerekiyorsa onu yapıyordu. Böyle güzel bir hatıra bırakarak gitti.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





DERVİŞ ZAIM

“Sinemada bir damar olacaktı.”

Kendi çevresine yaslanarak sinema yapmak isteyen insanların çoğunlukla başladığı ve durduğu nokta *Yeni Gerçekçi* gelenektir. Ahmet'te de buradan izler görünse de o farklı bir estetikle ve gelenekle bağlantı kurmaya çalışarak film yapıyordu. *Yeni Gerçekçi* gelenek içerisinde kalmayıp bunu zenginleştirmeye çalışması Ahmet'in ayırt edici taraflarından biriydi. Filmlerindeki rayihayı da, malzemesini direkt kendi yaşamından almış olmasına borçluydu zaten; adeta sineğin yağını çıkararak kendi imkânlarıyla sinema yapması bir yana Türk sineması üzerinde yapmaya çalıştığı en önemli şeydir bu. Ama ne yazık ki bunu devam ettiremedi; sinemada bir damar olma ihtimali gerçekleşemedi. İlk filmle kalmış olması bizim açımızdan bir talihsizlik.



MUSTAFA PREŞEVA

“Sade ve derin bir usta...”

Bizim Köyde Bayram Sabahı filminin çekimlerini izliyorduk Ahmet'le. Bir camiden yavaş yavaş çıkan adamlar, kar altında düzenli bir sırayla birbirleriyle tokalaşıp selâmlaşıyorlardı tek tek. “Elleri, elleri...” dedi Ahmet, “Bütün olay ellerde.” Doğruydu. Yıl boyunca birbirini görmeyen, belki de birbiriyle konuşmayan kişiler böylece elleriyle temas kuruyordu. O anda, yanımda sade ve derin bir usta olduğunu anladım. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin ince kurgusunu da bana devretmişti. Yine parasız prodüksiyon, yine gönüllü ekip... Ardından ameliyat geçirdi ve kurguya gelemedi. Ahmet'in yakalamak istediği anları ve söylemek istediği cümleleri revize etmek vicdanınıza kalıyordu. Bu film beni tekrar sigaraya başlattı.

Gülerdik, bazen de kimi sahnelerde, ağlanmayacak yerlerde bile kendi kendimizi ağlattırdık. Ahmet'le aynı frekansla nefes alıp verdiğimiz işte o günler kaldı içimde. Öyle bir adamdı rahmetli Usta, kalbinize dokununca kendini hissettirebiliyordu.



ZAHİT ATAM

“Düşünü gerçekleştirmek için düşsel çözümler buldu.”

Uluçay yalnızca köyden gelip film çeken biri değildi. Onun, bir köylünün yanı sıra entelektüel arayıştaki bir insanın görsel dünyasını yansıtan sineması, yalnızca naif özellikleri ile değil aynı zamanda içtenliği ve çocukluğun dünyasına dair derin gözlemleriyle ayrıksı ve gözlemci bir karaktere de sahipti. İnanılmaz olanaksızlıklar içinde yaptığı sineması ile sinema tarihimizde çok farklı bir yere sahipti. Bilhassa aküsüz video kamerayla yarattıkları *Optik Düşler* filmi, bana Lumiere Kardeşler'in bile olanaklarından daha kısıtlı imkânlarla çekilmiş gibi gelir ve yaratıcı zekânın olanaklarının ne kadar zorlanabileceğine mükemmel bir örnek oluşturur. Bir anlamda “İhtiyaç keşfin anasıdır.” diyen Engels'i doğrulayan, düşünüyü gerçekleştirmek için düşsel çözümler bulan, samimi ve belki de gerçekten kırdaki insanın ne kadar öykü biriktirebileceğinin kanıtı bir insandı Uluçay. Bir yandan kibir, öte yandan seçincilik kokan Türkiye sinemasında, samimiyetin ve ahlâkın, gerçekten amatör ruhla sevgi ve yaratıcılığın bileşimlerinden birisiydi.



KAMİL KOÇ

“Sinemayla şekillenen, sinemayı şekillendiren bir hayat...”

Dünya sinema tarihinde, sinema ile şekillenirken sinemayı şekillendiren yönetmen sayısı çok azdır, bizim sinema tarihimizde ise yoktur. Ahmet Uluçay bir istisnaydı. O sinemanın yapısını çözmüş ve sinemayla sahici bir ilişki geliştirebilmişti. Son dönemde öne çıkan sinemacılarımız üzerindeki etkisi, geleceğin sinemacılarında daha bariz bir şekilde görülecektir. Ahmet Uluçay'ı bu kadar değerli yapan şey tüm insanlarda potansiyel olarak var olan, ancak yaşadığımız yüzyılda geçer akçe olmayan “sahicilik”tir. Kitle iletişim teorilerinde çok bilinen Marshall McLuhan'a ait “Araç mesajdır.” sözünü tersinden okutabilen bir sanatçıdır Ahmet Uluçay. O kendi mesajını araca mahkûm etmemiş, derdini anlatabilmek için tüm imkânlarını zorlayarak aracın sınırlarını genişletmiştir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“KENDİMİ ZAMANSAL VE MEKÂNSAL GURBETTE HİSSEDİYORUM”

KASIM 2009'DA ARAMIZDAN AYRILAN AHMET ULUÇAY İLE 2002'NİN BİR ŞUBAT GÜNÜNDE BİLİM VE SANAT VAKFI'NDA BU SÖYLEŞİYİ GERÇEKLEŞTİRDİĞİMİZDE *KARPUZ KABUĞUNDAN GEMİLER YAPMAK*FİLMİNİ, YANI İLK UZUN METRAJINI HENÜZ ÇEKMIŞTI. O ZAMANA DEK SADECE KENDİ KÖYÜNDE VE SİNEMA CAMIASINDA KÜÇÜK BİR GRUP TARAFINDAN, SİNEMAYI KENDİ TASARLADIĞI ALETLERLE YENİDEN İCAT EDEN “GARİP ADAM” OLARAK BİLİNİYORDU. HER NE KADAR O YILLARDA ELİNDE SADECE KISA FİMLERİ OLSA DA ZİHNİNDE ÇOKTAN UZUN METRAJ FİMLERİNİ ÇEKMIŞTI ULUÇAY. SİNEMA ÜZERİNE İSE SÖYLEYECEĞİ ÇOK SÖZ VARDI.

FOTOĞRAF: TUBA DENİZ



Ahmet Uluçay, İstanbul, 2005

Filmlerinizi izlediğimizde bir dünya gördük aslında. Hakikaten hepsini bir bir irdelemeye kalktığımızda burada saatler geçirmek dahi mümkün. Sözü uzatmayıp sormak istiyorum. Ahmet Uluçay'ın sinema, hayat ve görsellik ilişkisi nedir?

O kadar şey oldu ki... Yani bir derdim vardı anlatmaya çalıştığım kamerayla, sonuçta bunlar çıktı ortaya.

Daha ilk filmde bir kendilik ya da kendiligidendenlik durumu var. Hem hayata yaklaşımınız hem sinemayla olan ilintiniz, belki hayatın görsel yeniden ifadeendirilişi ve bunun yine sinemasal bir

Ben bir sinema makinesi yaptım hayatımda. O makinenin nasıl çalıştığını, filmin yapısını, nasıl pozlandığını, objektifi, ışığı çok iyi bilirim. Ama hiç kimse beni o şekilde çalıştığına inandıramaz sinemanın. O alet, projeksiyon, benim gözümde Alaaddin'in Sihirli Lâmbası olmaktan bir adım öteye geçemedi hâlâ.

dille yazılımı bu filmlerde mevcut. İlk filmlere baktığımızda, otobiyografik unsurları görüyoruz. *Optik Düşler*'de, bir köy ortamında, çok küçük yaşta çocukların kendi iç dünyalarının itilimleri

gereği o görüntü denen eşsiz, benzersiz dünyayla adeta sihirli, esrarengiz bir âlemle ilintiye girmelerine tanık oluyoruz. Hem hayatlarını o çerçevede anlamlandırmaya çalışıyorlar hem de onun büyüdü dünyasında aslında bir keşif yolculuğuna çıkıyorlar. Filmde önemli olan o çocuksuluğun sinemayla ilişkisi, görsel olanla hayatın belki birbirine yedirilişi, hayatın bir yerde görüntülemeyle ya da imgelemeyle yeniden yazılımı gibi, yani bir metne dönüşümü sözkonusu.

Sinemayı, daha doğrusu sinema makinesini ilk tanıdığımda küçük bir çocuktum. Ya üçüncü ya da dördüncü sınıfa gidiyordum. O bana *Alaaddin'in Sihirli Lâmbası* gibi gelmişti.

Sizi sinema yapmaya iten neydi? Zamanı kontrol edebilme isteğinizi sinemayla gerçekleştiriyorsunuz sanki.

Hayır, hayır. Hiçbir şey şunu şunu yapayım da şu anlam çıksın diye değil. Ben sadece içgüdülerimle, çok sezgisel sinema yapıyorum. Yani ben bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum. Ama zaman deyince, fâni olmak, yani bir şeyin akıp gitmesi ve bir daha geriye döndürülememesi bana inanılmaz acı veriyor.

***İnci Deniz Dibinde* filminizde mumlardan damlayan taneciklerle zamanın, saat mekanizmasının durdurulması çok ürkütücüydü.**

İşte zamanı imgelesin, zamanın durmasını imgelesin diye yapmadım onları. Yalnızca benim içgüdülerim dedi ki: Ya bunu çek! Daha sonra bazı yönetmenlerin söyleşi-



Ahmet Uluçay, İstanbul, 2005

lerini okuduğumda benim gibi düşündüklerini görünce çok sevindim; yalnız olmadığımı gördüm. Aslında beni sinema yapmaya iten temel neden şu: Şu ânı bir daha geri döndüremeyeceğiz, geçip gidecek. Bu benim için inanılmaz bir kayıp. Fakat insan olarak o kadar aciziz ki... Her şey gidiyor ve geriye dönmüyor. Birtakım sevdiklerimiz ölüyor, zaman akıyor, dünya akıyor ve hiçbir şey geriye dönmüyor. Acaba onları bir şekilde böyle konserve yapabilir miyiz?

Ben çocukluğuna ağlayan birisiyim hâlâ. Kendimi hem zamansal hem de mekânsal gurbette hissediyorum. Çocukluğum gitti ve geriye dönmüyor. Bir şekilde onu zapt edebilir miyim? O her an için benim cebimde kalabilir mi? Ve istediğim zaman ona dönebilir miyim? Yani fânîlik insan olarak kaderimiz. Fânîyiz biz, öleceğiz bir gün ve her şey yok olacak. Mutlak anlamda yok olmayacak tabii, o yok olmadan söz etmiyorum. Bunun bir daha geri dönmemesi, elimizden akıp gitmesi, oradaki acziyetimiz. Belki beni sinema yapmaya iten temel neden bu.

Yani sinemayla geçmişe tekrar dönmek gibi bir çabanız mı var ya da en azından onu görüntülemek?

Elbette geçmişe dönmek mümkün değil; bu bir avuntu. Nasıl geçmişe dönebiliriz ki? Mümkün değil. Oranın bir kokusu, sıcaklığı vardı.

Bazı filmlerdeki malzemeler, diğer filmlerde tekrar kullanılıyor. Meselâ yumurtalar... Bu malzeme yokluğundan mı yoksa çok beğendiğinizden mi?

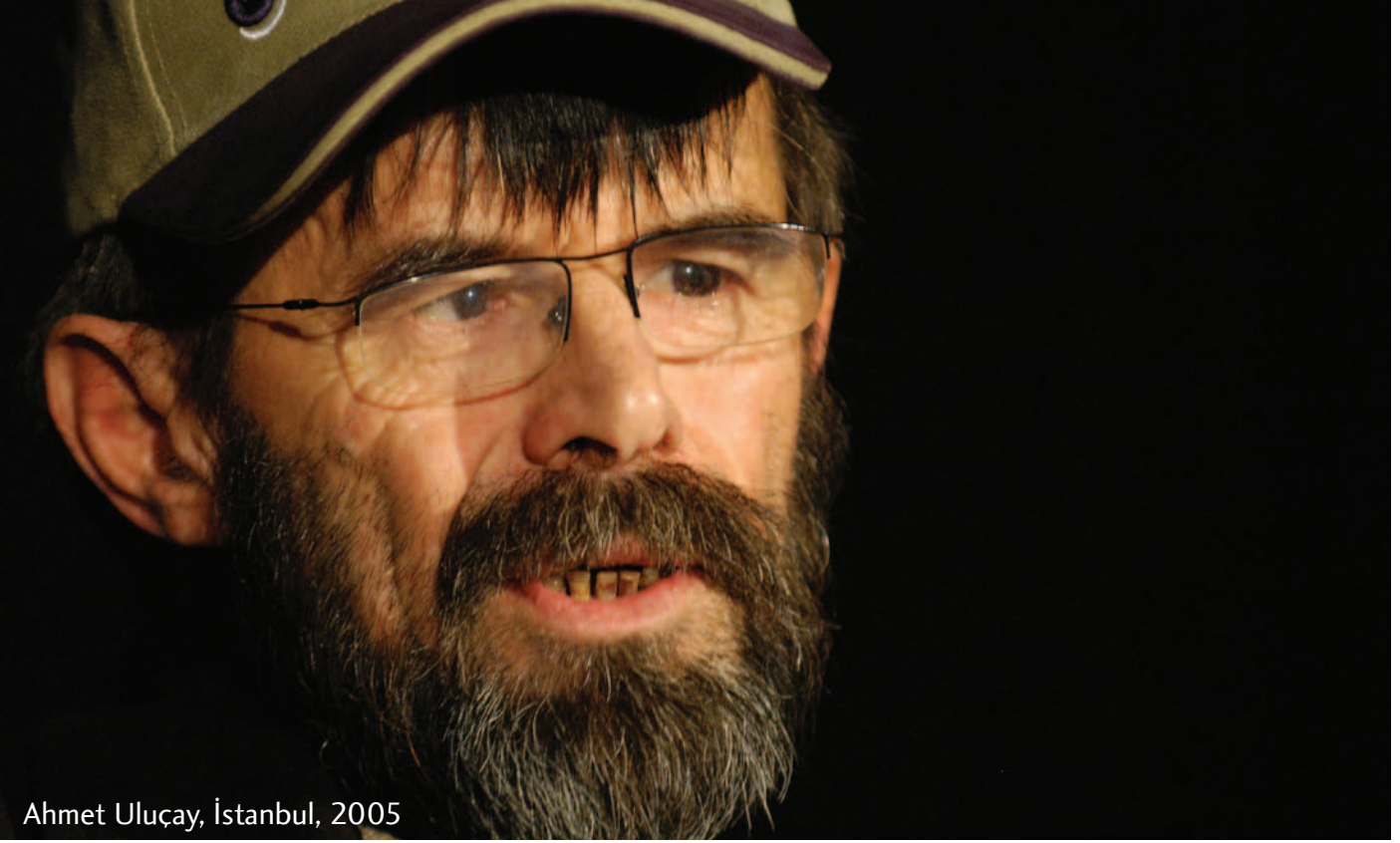
Ben sadece içgüdülerimle, çok sezgisel sinema yapıyorum. Yani ben bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum. Ama zaman deyince, fânî olmak, yani bir şeyin akıp gitmesi ve bir daha geriye döndürülememesi bana inanılmaz acı veriyor.

Çok beğendiğimden. Aslında uzun metrajlarımın eskizlerini yaptım bu kısa filmlerde. O sepetin içindeki yumurtaları, uzun metrajımda kullanmayı düşünüyorum. Malzeme bulamadığımdan filan değil. O benim için hayatımda çok öznel bir şey. Yani hayatıma mikro bakmayı çok seviyorum. Her şeyin mikroda gizli olduğuna inanıyorum. Bakıp da yumurtaya can veren Allah derler ya. Cansız gibi görünen yumurtanın yirmi bir gün sonra bir canlıya dönebilmesi... Bu beni çok heyecanlandırıyor. Zaten çocukken hep böyle tavuklar, civcivlerle falan uğraşırdım.

Cinler, gölgeler de hep tekrarlayan unsurlardan.

Onlar benim korkularım. Cinler, gölgeler, korkularım benim. Onları filmlerimden kovsam hayatımdan kovamıyorum. Hayata öyle bakıyorum. Yani bu da bir şekilde acziyet.

Tarkovski de hayatın içinde tekrarın önemli olduğunu vurgular. Filmlerinizde kullandığınız özel efekt gibi görünen bütün o buluşların hepsi el yordamıyla yapılan çalışmalar. Yani hiçbir labora-



Ahmet Uluçay, İstanbul, 2005

Binlerce kişi sinemalara koşsun benim filmimi seyretmek için. Ama ben o filmi yaparken kendi sinema anlayışımın zerresine kadar ödün vermeyeyim. Yani seyirci avlamak adına bayağılaşmayan bir sinemanın ne zararı olabilir ki? Varsın kazansın tabii.

tuvar ya da bilgisayar uygulaması yok. Sizininki adeta bir organik sinema. Tamamen tabii bir ortamda gelişen ve var olan malzemeden üretilen bir sinema.

Işıkla, gölgeyle, görüntüyle oynamayı çok seviyorum; hamur gibiler benim elimde. Godzillalar, King Konglar vardı benim ço-

cukluğumda. On üç-on dört yaşlarımda çok doğru bir şekilde onları çözümlediğimi görüyorum şimdi. Kendinize bir hedef koyduğunuzda mutlaka oraya gidecek bir yol vardır. Meselâ bizim çalışma yerimiz küçücük bir oda, tozlu bir yer. İçerisi Disneyland gibi, her istediğinizin bulunabileceği bir yer. Ve benim çok yetenekli bir arkadaşım var, her şeyi yapabilen inanılmaz ellere sahip.

Yurt dışında da gösterimleri oldu herhâlde kısa filmlerinizin değil mi?

Filmlerimi yurt dışına gönderdim; hepsi de format düşüklüğünden gösterim şansı bulamadı. Çekimleri Betamax bir videoyla,

dünyanın en kötü kamerasıyla (o kamerayı bugün yarın elektronik müzelerinde görebilirsiniz) yaptık. Arkasında videoyu taşıyorduk; 220 volt olmayan yerde çalışmıyordu. Bunun için otomobil aküsünden 220 üreten bir alet yaptık. Mutlaka her filmimde teknik bir kusur çıktı. En son filmimde de “hiiii” diye bir ses vardı. Kamera bir arıza yaptı ve motor sesi girdi baştan sona kadar. Şeytan parmağını soktu.

Filmlerinizde iç dünyanız, algınız öne çıkıyor, toplumsal boyutta bir mesaj vereyim, insanlar bunu anlasın gibi bir kaygınız yok. Bu tavır sizde bir evre mi, kimlik mi? Yoksa bu zaten kendi başına bir mesaj mı?

Ben buradayım, kamera burada. Ben olduğum yerdeyim. Oradaki her unsur, her seçim çok bilinçli yapılmış değil. O, ben olduğum için öyle. Acaba soruya yanıt oldu mu bu?

Ben karanlığa yazılmış bir mektup olarak görüyorum filmlerimi. Yani birilerinin yüreğinde yansısını bulur. Bence bütün semeresi de budur sanat yapmanın, o emeği, o çileyi çekmenin.

Filmlerinizde anlatmak istediğiniz temel mesele ne?

Bethooven’a sormuşlar: “Sen bu parçada neyi anlatmak istedin?” Çalmış, “bunu” demiş. Tabii ki filmlerimde bir şey anlatmak istiyorum. Bir derdim var ve bunu kekeleye kekeleye de olsa anlatıyorum.

Sinema bir anlamda boğa güreşlerinin yapıldığı bir arena. Girdiğiniz alan ile sizin tavrınız birbirine çok uzak gibi görünüyor.

Kendi kendime çok sordum: Yav ne işim var benim burada? Gidip orada sakince yaşamak, başka bir iş seçmek varken. Zaten benim hayatım hep tezatlarla dolu; siyah beyaz, siyah beyaz, siyah beyaz...

Cinler, periler, şeytanlarla aslında korkularımı, şeytanlarımı, cinlerimi paketliyorum, gibi bir şey söylüyorsunuz. Zaten bundan başka bir şey de değil yaşananlar mı diyorsunuz?

Bu tür hikâyelerle büyüdüm ben. Öyle bir köy... Güneş battıktan sonra o sokaktan geçme derlerdi. Ama geçersin oradan. Bu kaşıntı gibi bir şey. Bir yerinizde bir yara çıkar, hem kaşınır hem acır. Hem korkarsınız hem o hikâyeleri seversiniz. Herhâlde böyle bir şey olsa gerek. Devamlı anlatırlardı. “Ya vallahi gördüm. Şuradan geçti, şu tarafa doğru koştu, gitti.”, “Yav ne gördün?”, “Şeytan gördüm.” derlerdi. Böyle acayip bir dünyaydı bu. Sinemanın ta kendisi.

Bir sokak vardı bizim köyümüzde. Kimse oradan asla gece geçemezdi. Düşünsenize böyle bir dünya... İnsanlar görünmeyen bir şeye inanıyorlar. Ama artık insanlar inanmıyor. Cin de olsa, Allah da olsa, melek de olsa eskiden insanların inandıkları bir şey vardı. Şimdi böyle bir dünya gitti, kayboldu. İnsan bunun özlemini çekmez mi? Ben çekiyorum. Gayba, görünmeyene

inanmak. Necip Fazıl'ın bir sözü vardı: "Bir kumarbaz, bir marangozdan daha fazla Allah'a inanır. Çünkü o görünmeyene güvenmiştir." Görünmeyen, görünenden çok daha ilgi çekici ya da bana öyle geliyor.

"Kendinize özgü bir dünya yaratmak" için sinema bir araç oluyor. Dedğiniz gibi meselâ görünenle, somut olanla, var olanla yetinmeyip bir gayp arayışına girmek...

O dünyayla zaten sinema birbirine çok benziyor. Orada da gölgeler... Ben bir sinema makinesi yaptım hayatımda. Sinemanın, o makinenin nasıl çalıştığını çok iyi bilirim. Filmin yapısını, nasıl pozlandığını iyi bilirim; objektifi, ışığı, şunu bunu bilirim. Ama hiç kimse beni o şekilde çalıştığına inandıramaz. Sinema makinesi denilen o alet, projeksiyon, benim gözümde *Alaaddin'in Sihirli Lâmbası* olmaktan bir adım öteye geçemedi. Ben hâlâ büyüdü bir şeymiş gibi bakıyorum. O dünyayla da sinemayı ayıramıyorum birbirinden. Tabii diğer tarafta onun bir araç olduğunu da biliyorum ve bir araç olarak kullanıyorum onu. Yani kendisiyle kendisini anlatıyorum sinemanın.

Yapmak istediğiniz sinemayı nasıl tanımlarsınız?

Geçenlerde Yavuz Turgul'la yapılmış bir söyleşiyi okudum, diyor ki: "Herkes sanat sineması yapmak istiyor. Birisi gelip de demiyor ki, ben işte öykümü çeşitli lez-

zetlerle öyle anlatacağım ki binlerce kişi sinemaya koşacak." Kendi kendime dedim ki: "Ben bunu istiyorum işte." Binlerce kişi sinemalara koşsun benim filmimi seyretmek için. Ama ben o filmi yaparken kendi sinema anlayışımın zerre kadar ödün vermeyeyim. Son yaptığım uzun metrajda yapımcım Ezel Akay bana dedi ki "Biraz eğlenceli olsun film. Tamam mı? Neşeli bir şey olsun. Şöyle şöyle yap, ama kendi sinemanı yap gene". Yav nasıl olur, nasıl olur? Bir senteze vardım ve çok güzel bir şey ortaya çıktığına inanıyorum. Ha tabii, buna on bin kişi gitmeyecek. Çünkü ben orada Okan Bayülgen'i oynatmadım ya da Mehmet Ali Erbil orada sırtıtmıyor. Ama sadece yüz elli, iki yüz kişinin seyrettiği cep sinemalarında oynayan filmler kadar da kendi içine dönük değil. Yani seyirci avlamak adına bayağılaşmayan bir sinemanın ne zararı olabilir ki? Varsın kazansın tabii.

Filmlerinizi İran sinemasını akıllara getiriyor. İran sineması'nı takip ediyor musunuz?

İlk iki filmimi çektiğim zaman Nuri Bilge Ceylan'la tanıştım. Çok sevmişti filmlerimi. İran sinemasını o gösterdi bana. Ben o güne kadar İran sinemasını görmemiştim. Çünkü benim memleketimde sinema yoktu geçen yıla kadar; bir yıl oldu sinema geleli. Televizyonda falan da görmedim ya. İran sinemasını bana Bilge tanıttı. Evinde CD'lerden, kasetlerden seyrettirdi. Ve çok sevdim. Bana benzeyen insanlar da varmış diye çok mutlu oldum.

Ben çocukluğuna ağlayan birisiyim hâlâ. Kendimi hem zamansal hem de mekânsal gurbette hissediyorum. Çocukluğum gitti ve geriye dönmüyor. Bunun bir daha geri dönmemesi, elimizden akıp gitmesi, oradaki aciziyetimiz. Belki beni sinema yapmaya iten temel neden bu.

Kısa metraj filmlerinizde fazla diyalog yoktu. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* adlı uzun metrajlı filminizin farkı ne olacak?

Sabahtan beri görsellik, ışık, gölge diyen bir adamım. Tabii ki görselliğe dayalı olacak. İnsanlar çok az konuşur. Uzun metrajda kılalardan biraz daha fazla diyalog var, daha fazla gündüz var. Işıkları açtık. Birazı kasabada, bir bölümü de köyde geçiyor. Köyde insanlar az konuşuyorlar. Bu bilinçli bir seçim değil, böyle.

Filmde yine çocuklar olacak mı?

Ben filmleri yaparken, ya işte şunun bir nedeni var, bunu ben anlatayım gibi belirli bir tabana oturtmuyorum. Söyle kalbim. Kulağıma ne fısıldıyorsun? Onu çekiyorum. Aslında çok basit bir şey. Sürekli içimdeki çocuğun sesini dinliyorum. Son filmde profesyonel bir ekiple çalıştığım hâlde -yirmi beş kişilik kalabalık bir ekip hâlâ orada biz, küçük anlaşmazlıklar olsa da evcilik oynar gibiydik.



Ahmet Uluçay, İstanbul, 2005

Çocukların olduğu yerde zaten bir şeyler oluyor; kuşlar filan uçuşuyor, ne bileyim çiçekler açıyor. Çocuklarla bir başka dünya oluyor. Çocuksuz da bir film çekmeyi asla düşünmüyorum. Yani gene böyle sezgisel gidiyor. Çok bilinçli bir seçim yok aslında. O orada zaten, benim kafama ilk doğduğunda da o orada oluyor.

İleriye dönük projeleriniz arasında bu kısıtlanmış, zor şartlar altındaki çabanıza dair bir film yapmak var mı?

Var, var. *Bozkırda Deniz Kabuğu* diye bir filmim var.

Biraz bahseder misiniz?

Köyünden hiç dışarı çıkmamış bir çoban çocuk, 14-15 yaşlarında. Köy merkez, çevre dağlar ufuk, sınır.. Dünya onun için o kadar. Bu dağların arkasında ne var hiç görmemiş. Dışarıyla tek bağı, oradan geçen bir parça demiryolu. Tren geliyor, görünüyor ve kayboluyor; birkaç dakikalık... Bir gün tren iki dakikacık... Yav şeyi anlatıyorum ben ama ya... Hata yapıyorum aslında.

Sinopsis hâlinde, sıkıştırarak anlatın isterseniz.

Bir gün tren iki dakikacık arıza yapıyor. Bakıyor orada kentsoylu küçük bir kız var, kendi yaşlarında. Tren yavaş yavaş yürümekte. Kız, çocuğa bir şey vermek için ceplerini karıştırıyor; beyaz bir mendil veriveriyor çocuğa. Çocuk hayatında bir kere gördüğü bu kıza âşık oluyor. Filmin



Ahmet Uluçay, İstanbul, 2005

sinopsisi bu. Tabii gene cinler, şeytanlar, karanlık sokaklar, gölgeler var.

Hangi ülkelerin sinemalarını seyrediyorsunuz ya da hangi yönetmenleri beğeniyorsunuz?



Çok intizamlı seyretmiyorum. Okumalarım da öyle. Düzgünden kastım da şu: Dostoyevski külliyatını bitireyim, vay ondan sonra Hemingway'e geçeyim yok. Yani elime geçince ya da okumam gerektiğine inandığım şeyleri okuyorum. İtalyan Yeni

Ben karanlığa yazılmış bir mektup olarak görüyorum filmlerimi. Yani birilerinin yüreğinde yansısını bulur. Bence bütün semeresi de budur sanat yapmanın, o emeği, o çileyi çekmenin.

Gerçekçiliğini, Fransız Yeni Dalga'yı, Rus Sineması'nı çok seviyorum.

Peki Türk sinemasının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

İki ya da üç kişi sırtına aldı Türk sinemasını götürüyor. Metin Erksan, Lütfi Akad... Yani bu isimler dışında, Yılmaz Güney dışında hangi isim aklımıza geliyor? Var mı Türker İnanoğlu ekolünden bir başyapıt diyebileceğimiz? Tabii başyapıt Türk sinemasında ya bir ya iki çıkar. Yavuz Turgul'u çok seviyorum. Ama Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve belki bir iki arkadaş daha onunla beraber Türk sinemasını götürür. Onları gördüm ya, artık gözüm arkada kalmaz. Türk sineması iyi bir yere gidiyor.

Sinema dışında herhangi bir işiniz var mı?

Ben köyümde Tarımsal Kalkındırma Kooperatifi'nde işçiydim, oradan emekli oldum. Sinemayla geçiniyor muyum? Bugüne kadar filmlerden aldığım ödüllerle geçindim. Bu komik ama böyle oldu. Zaten minimal bir hayatım var. Bundan sonra ne olur bilmiyorum.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



AHMET ULUÇAY FİLMOGRAFI

UZUN METRAJ FİLM

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2004)

34. Uluslararası Rotterdam Film Festivali, 2005

16. Ankara Uluslararası Film Festivali, Umud Veren Sanatçı (Boncuk Yılmaz), Umud Veren Yeni Erkek Oyuncu (İsmail Hakkı Taslak, Kadir Kaymaz) En İyi Kurgu (Mustafa Preşeva), 2005

1. Karadeniz Film Festivali, En İyi Yönetmen, En İyi Debut Film, 2005

37. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, 2004

45. Uluslararası Selanik Film Festivali, Özel Mansiyon Ödülü, 2004

23. Uluslararası İstanbul Film Festivali, En İyi Film, 2004

26. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, En İyi Film, Altın Antigone Ödülü, 2004

52. Uluslararası San Sebastian Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 2004

BELGESEL FİLM

Bizim Köyde Bayram Sabahı (1998)

Bizim Köyün Orta Yeri Sinema (1995)

22. İFSAK Kısa Film, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi, 2001

7. Ankara Uluslararası Film Festivali, Birincilik Ödülü, 1995

7. Ankara Uluslararası Film Festivali, Kültür Bakanlığı Onur Ödülü, 1995

KISA FİLM

Kaza (2007)

18. Ankara Uluslararası Film Festivali, Ulusal Kısa ve Canlandırma Film Yarışması, Kurmaca Dalı, 2007

Exorcise (2000)

2. Akbank Kısa Film Festivali, Özel Bölüm, 2005

1. AFM Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, 2002

9. Londra Türk Filmleri Festivali, 2001

13. Ankara Uluslararası Film Festivali, Seçiciler Kurulu Özel Ödülü, 2001

22. İFSAK Kısa Film, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi, 2001

3. Cine5 Kısa Film Yarışması, En İyi Film Ödülü, 2000

Uzun Metrajın Resmi (1999)

1. AFSGD Ankara Kültürlerarası Amatör Film Festivali, 2005

2. Cine5 Kısa Film Yarışması, Üçüncülük Ödülü, 1999

Epilectic Film (1998)

10. Ankara Uluslararası Film Festivali, Birincilik Ödülü, 1998

20. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1998

İnci Deniz Dibinde (1996)

2. Akbank Kısa Film Festivali, Özel Bölüm, 2005

İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri, Üçüncülük Ödülü, 2001

22. İFSAK Kısa Film, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi, 2001

2. Antalya Uluslararası Kısa Film Festivali, Altın Portakal "Uluslararası Jüri Özel Ödülü", 1996

18. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Üçüncülük Ödülü, 1996

Minyatür Cosmos'da Rüya (1995)

2. Akbank Kısa Film Festivali, Özel Bölüm, 2005

22. İFSAK Kısa Film, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi, 2001

2. Cine5 Kısa Film Yarışması, Jüri Özel Ödülü, 1999

17. İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Animasyon Başarı Ödülü, 1996
Karadeniz Film Festivali Tüm Filmler Özel Ödülü, 1996

7. Ankara Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 1995

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak (1994)

2. Akbank Kısa Film Festivali, Özel Bölüm, 2005

22. İFSAK Kısa Film, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet Uluçay Özel Gösterimi, 2001

İFSAK 16. Uluslararası Kısa Film Günleri Özel Ödülü, 1995

6. Ankara Uluslararası Film Festivali, İkincilik Ödülü, 1994

Optik Düşler (1993)

6. Ankara Uluslararası Film Festivali, Üniversite Sinema Kulüpleri Birliği Özel Ödülü, 1994

-1-

Ahmet Uluçay, filmlerinde çeşitli ve-silelerle bizatihi film ortamının şart-ları ve sinemanın hayaletleri üzerine düşünmeyi dener; kendi kendisi üze-rine düşünen (self-reflexive) filmler üreterek sinemanın hayaletli doğa-sını soruşturur.

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

CİHAT ARINÇ

Sinema ve Gerçeklik

Sinema, dünya-gerçekliğini (Bazin, Kra-cauer, Walton) yahut bilinçdışını (Metz, Baudry, Mulvey) aksettiren bir *ayna*, iç/ dış gerçekliğe açılan bir *pencere* midir yoksa algı yanılması ile işleyen ve ger-çekliğin zıddını gösteren bir *satih* (Arnhe-im) ya da kurmaca olayların sergilendiği gerçekdışı bir *hayal perdesi* mi (Morin)? Gerçek/gerçek-dışı çatışmasını peşinen kabullenerken ortaya konulan bu soru, Der-ridacı anlamıyla “var-olma metafiziği” (*la métaphysique de la présence*) üzerinde temellenen bir sorudur ve muhatabını daha en başta çatalı bir yol ayırımına sürükler. Klâsik mantığın *ya/ya da* dikotomisine

göre biçimlenen bu sorunun kendisi, orta-ya koyduğu çatalı yolun her iki istikameti-nin de naifliğini gizlemek için zıt olarak ko-numlandırılan *ayna/hayal perdesi* ikiliğinin tarafları arasında imzalanmış örtük bir mu-kaveledir. Sinemanın dünya-gerçekliğini/ bilinçdışını/muhayyileyi aksettiren bir *ayna* yahut *hayal perdesi* olduğu şeklindeki önermelerden biri diğerine üstün değil-dir, çünkü ikisi de indirgemeci bir şekilde sinemayı kapalı bir evrene hapsedmeye çabalamakta ama kaçınılmaz olarak sürekli başarısız olmaktadır. Sinema tarihi her iki teorik yaklaşımı da istikrarsızlaştıracak örneklerle doludur. Kısacası her iki istika-metin uzandığı yer de “çıkılmaz sokak”tır; bir perde gazeline veciz bir şekilde ifade edildiği gibi:

*Temâşâ-yı hayâl erbâbına özge temâşâdır
Ma'ârif ehline ma'lûn olur sırr-ı muammâdır
Ne anlar câhil ü nâdân sırr-ı muammâdan
Bakar zâhir göz ile sanki mir'at-ı mücellâdır*¹

Ahmet Uluçay'ın *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* adlı kısa filminde sıklıkla gördüğümüz suda dalgalanan yahut çalkalanan akislerin de ima ettiği gibi, film parlak bir ayna [*mir'at-ı mücellâ*] değildir. Fakat daha ziyade realist teorilerin *sinemanın aksettirdiğini* iddia ettiği “gerçekliği” yerinden-eden bir *çalkalanma* yahut istikrarı ortadan kaldıran bir türbülanstır. Sinema perdesi, Bazin ve takipçilerinin iddiasının aksine, *var-olan dünyaya açılan bir pencere* de değildir. Nitekim Uluçay'ın filminde koltuk değnekleri olmaksızın yürüyemeyen çocuğun, yatağına uzanarak hemen yanbaşındaki pencereden dışarıya bakması, dünyayı bir pencere arkasından seyretmesi, sinemanın bir pencere olduğu iddiasının altını oyan bir jesttir. Bu sahnede çocuk, yatağından doğrularak bahçeyi seyredirken bir ara pencerenin camını tıklar, bahçedeki iki küçük çocuğa el sallar, mimikler yapar, tebessüm eder, türlü oyunlar eder. Onlar da kendilerini seyreden çocuğa bakar, onun bu oyununa karşılık verir, gülücükler eşliğinde el sallarlar. Eğer sinema dünyaya açılan bir pencere olsaydı, gördüğümüz kişilere el salladığımızda, kaş

1. *Karagöz Perde Gazelleri*, Hazırlayan: Ünver Oral, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), s. 159-160 (LIX 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.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

göz işareti yaptığımızda, onlar da bize el sallayıp tebessüm edebilir, cevap verebilirdi. Oysa film ortamındaki Öteki ile “karşılaşma”, fiziki mesafelerle açıklanamayacak türden, simetrik olmayan bir karşılaşmadır ve onda göz teması yahut diyalog kurabilmek asla mümkün değildir. *Optik Düşler* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* adlı filmlerde Recep ile Mehmet'in köy çocuklarına yaptığı film gösterimine gelen dede, film devam ederken bir ara yerinden kalkarak perdeye bastonuyla vurur, gördüklerinin gerçek olup olmadığını anlamaya çalışır. Hâlbuki perde- de beliren kişiler onun bu hitabına herhangi bir cevap vermezler. Seyirci çocuklarsa arkadan “Dede, otur! Ali Dede, otur! Gölge o, dede, gölge!” diye bağırlarlar.²

2. *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*'taki bir diğer jest de pencerenin diğer tarafında kaldığı varsayılan seyircinin, pencerede gördüğü karakterlerle “özdeşleşme”si meselesine dairdir. Aynı sahnede bahçedeki küçük kızla oğlan, ellerindeki bez bebeği tekmelemeye başladıklarında, kötürüm çocuğun bacağı dayanılmaz bir şekilde acır ve zavallı çocukçağız feryat etmeye başlar. Bu tuhaf “nedensellik” de neyin nesidir? Bedenime ait olmayan yapıntı nesnelere yahut başka bedenlere edilen kötü muamele ve eziyet,



Minyatür Cosmos'da Rüya, Ahmet Uluçay, 1995

Filmin *Différance* Mantığı

Film ortamının (*le médium filmique*), kendisini açıklamak için geliştirilen teorik çerçevelerin sınırlarını aşındıran bulutlu doğası, analitik modeller içerisinde üretilecek herhangi bir tanımla sınırlandırılabilir olmadığını, dolayısıyla film üzerine *totalité*'lerin zincirlerinden bağımsız bir şekilde düşünebilmek için radikal bir değişiklik yapılması gerektiğini bir *sırr-ı muammâ* gibi kulağımıza fısıldar. Peki nedir o radikal değişiklik? Film ortamını *dünya aynası/hayal perdesi* gibi metaforlara ve "var-olma metafiziği"ne dayalı teoriler vasıtasıyla anlamaya ve açıklamaya çalışmaktan vazgeçip, bizatihi film ortamının ele avuca sığmayan güçlerinin metafizik kurgularımızı

benim bedenime acı verebilir mi? Böylece Uluçay, filmin bu sahnesinde seyircinin perdede gördüğü karakterler ile özdeşleşmesi mevzuunu da bir parodiye dönüştürür.

nasıl istikrarsızlaştırdığını, sarstığını, darma-dağın ettiğini soruşturmak. Bu soruşturma, var-olma/yok-olma ikiliğine dayalı film ontolojisinin kavramsal çerçevelerini yerinden eden açık-uçlu bir süreçtir ki, zıtlıklara ve eşitliklere dayalı aynılık mantığının "ya/ya da" kalıbı ile değil, bambaşka bir *différance* mantığının yahut *supplement* mantığının zıtlığa yahut eşitliğe dayalı olmayan "ne/ne de" kayıtsızlığı ile işler. Fakat tam bu noktada dikkat edilmesi gereken bir husus var: Bu, bir film teorisi karşıtlığı (*anti-theory*) değildir vefakat teori-dışılıktır (*a-theory*).

"Kıymıldak" yahut Sinemanın Hayaletleri

Film ortamı, ne var-olma (*présence*) ne de yok-olma (*absence*) üzerinde yükselir; ne gerçekliğin "özünü" yansıtır ne de gerçekdışılığı. Belki onu bir *temâşâ-yı hayâlet* yahut da "hayaletli tabakaların üst üste birikmesi"³ olarak düşünmek daha isabetli olacaktır. O hâlde sinema, hem birden fazla hayaletin akışkan lâvlar gibi durmadan tabakalar hâlinde üst üste yığılmasıyla oluşan bir spektral dünyayı mümkün kılan şartların oluşturulması "faaliyet"idir hem de bu şartları meydana getiren unsurlar ve ilişkisellikler üzerine geliştirilen "filmsel topoloji"dir. Perde ise içindeki ölümlerin "kıymıldayış"larını seyredebilmemizi sağlayan şeffaf bir tabuttur. Derrida'nın *Ghost Dance* (1983, yön. Ken McMullen) adlı filmde iddia ettiği gibi, eğer

3. Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, çev. Peggy Kamuf, (London: Routledge, 2006), s. 159.

“sinema, hayaletlerin sanatı, ifritlerin savaştığı bir harp meydanı, ... yahut hayaletlerin geri gelmesine izin veren bir sanat” ise o zaman film ortamı üzerine düşünebilmek için klâsik film teorilerinin *gerçeklik/hayal, gerçeklik/yanılsama* vb. çatallar etrafında ürettiği kavramsal çerçeveler son derece yavan ve yetersiz kalıyor.⁴ Bahsi geçen bu çatal, Derrida'nın eleştirdiği, Batı düşünce geleneğine sinmiş olan “var-olma metafiziği”nin bir uzantısından başka bir şey değildir. Bu durumda filmin hayaletsi doğasının soruşturulması için ontoloji dışında yeni bir alan belirlemektedir: *hantologie*, yani hayaletbilim.⁵

Ahmet Uluçay, filmlerinde çeşitli vesilelerle bizatihi film ortamının şartları ve sinemanın hayaletleri üzerine düşünmeyi dener; kendi kendisi üzerine düşünen (*self-reflexive*) filmler üreterek sinemanın hayaletli doğasını soruşturur. Meselâ *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* uzun süren bir “boş tabut” sahnesiyle açılır. Daha sonra bir cenaze getirilip tabutun içine konulur. Tabutun baş ucunda önce küçük bir çocuk ellerini göğe kaldırarak dua eder, ardından genç bir adam uzun müddet çömelerek ağlar. Derken mevta ansızın hafifçe *kımıldamaya* başlar. Yoksa üzeri açık bırakılan bu tabut,

4. Film ortamının hayaletsi doğası hakkında daha ayrıntılı bir tartışma için bk. Jacques Derrida ve Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, çev. Jennifer Bajorek, (Cambridge: Polity, 2007); özellikle 113-134 numaralı sayfa aralığındaki “Spectrographies” başlıklı bölüm.

5. *Hantologie* yahut hayaletbilim kavramı, ne “var” ne de “yok” olan şeyleri tarif etmek için Derrida tarafından icat edilmiş olup, yazar tarafından ilk defa *Spectres de Marx* (1993) adlı kitabında kullanılmıştır.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

perdenin ta kendisini mi ima etmektedir? Karşı kaldırımda oturan Karpuzcu Kemal bu âna şahit olur ve biraz da ürker. Fakat film anlatısının devamında bu acayip durumun üzerine gidilmez ve kamera yumuşak bir geçişle karpuzcunun tezgâhına doğru, yani gündelik hayatın içine yönelir. Filmin henüz açılış sahnesinin, herhangi bir yere bağlanmaksızın ölüm ve hortlama üzerine olması, sinemanın *ölüleri hareketlendiren* özelliğini ima eden bir jesttir. Nitekim yönetmenin, “sinemanın ölülerin geri gelmesine davetiye çıkardığını” ima eden bu jesti ileriki sahnelerden birinde Deli Ömer ve Recep arasında geçen bir konuşmada tekrar belirir:

Deli Ömer: Gımıldakta oynayanlar bunlar mı?

Recep: Hıı.

Deli Ömer: Nasıl canlanıyor resimler?

Recep: Biz canlandırırız.

Deli Ömer: (Elindeki fotoğrafı göstererek) Bu da canlanır mı?

Recep: Kim bu len, gâvur deli?

Deli Ömer: Nişanlım.

Sinemanın bedensiz hayaleti, perdenin dışına taşarak “dünya-içinde-var-olan” bedenleri çekiştirir. *İnci Deniz Dibinde*’deki bu deneysellik, Heidegger’in In-der-Welt-sein ve Merleau-Ponty’nin être au monde’unu, yani “dünya-içinde-var-olma” kavramını sorunsallaştırdığı için fenomenolojik açıdan sarsıcıdır.

Recep: Kim len senin nişanlın?

Deli Ömer: Öldü.

Recep: Canlandırırız. Senin şu üç pilli elektrik var. Sen onu bize ver, biz senin nişanlını canlandırırız.

Deli Ömer: Mezardan çıkar mı?

Recep: Mezarlıktan çıkar mı hiç? Mezarlıktakini ne yapacaksın? Resim canlanır, yetmez mi?

Mehmet: Yaşa len ortak! Bir tanedir bizim ortak ya.

Deli Ömer: Hadi canlansın.

Recep: Len şimdi canlanır mı hiç yahu? Gündüz vakti sinema seyredilir mi? Gece karanlıkta gelcen, nişanlın buraya gelecek işte. Tamam mı?

Bir sonraki sahnede Deli Ömer yalnız başınadır ve karşısında duran sinema perdesine doğru bakarak müteveffa sevgilisinin hayaletiyle konuşmaya başlar: “Ben seni burada bekliyorum sağdıç. Hiçbir yere ayrılmam.”



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

Gece olur, yağmur yağar, hava soğur ama ne gelen vardır ne de giden. Deli Ömer, beklemekten yorgun, ümitsiz bir ses tonuyla sevdiceğinin hayaletine seslenir: “Geleceksen gel gali. Ah bi’ hasta olursam! Harmanlığın yanında buluşurduk seninle ölmeden önce. ‘Olur da gelecek olursa, soğukta boşu boşuna beklemesin benim Nuriyem’ dedim.” Nihayet gün doğar, ama etrafta gelen giden kimse yoktur. Deli Ömer, önce karşısındaki duvarda asılı duran sinema perdesini kaldırıp arkasına bakar. Ardından perdenin asılı olduğu duvara tırmanıp acaba sevgilisi orada mı diye duvarın arkasına bakmayı dener, ama bu defa duvarın ardındaki bahçede duran köpeğin havlamasıyla heyecanlanıp korkudan dengesini kaybeder ve yere düşer. Bunun üzerine öfkelenerek önce duvardaki kağıttan perdeyi yırtarak parçalar, ardından da tahtadan yapılmış projeksiyon cihazını duvara fırlatıp kırar. Film şeritlerini yerlerde sürükleyip kopartır, her şeyi tarumar eder. Sonra da orayı terk eder ve sevdiceğinin hayaleti kendisine gelmediği için o sevdiceğinin mezarının başına gider.

Uluçay'ın film anlatılarında da sıklıkla hayaletlere ima vardır. Hatta bir kıza musallat olan cinleri, hayaletleri ve şeytani güçleri kovmayı konu edinen *Exorcise* adlı filminde olduğu gibi, bazen bu bir ima olmanın ötesine geçerek bütün bir filme de nüfuz edebilir. *İnci Deniz Dibinde* filminde bir akşam vakti loş ışığın altında nakış işleyen kız, aynada ve duvarda oynayan ışıltılı gölgeye dil çıkartır, onunla şakalaşır. Işıltılı gölge, bütün bir odayı gezer, sınır tanımaz, hiçbir çerçeveye hapsolmaz.⁶ Aynada, duvarda, yas-

6. Uluçay'ın çerçeveleri sorunsallaştırma ve hayaletsi güçlerle içeri/dışarı ayrımını aşındırma girişimleri, *İnci Deniz Dibinde*'deki bu küçük hayaletin mekândaki gezintileriyle sınırlı kalmaz. Kamera, dünya içinde konumlanmış bir beden gibidir. Bu yüzden dünyaya *hiçbir yer*'den bakabilmesi mümkün değildir; muhakkak ki değişken ve hareketli de olsa "bir yerde" konumlanarak bakar. Çerçeve içinde çerçeve açmak yahut bölünmüş ekran ise kamera denilen *prothétique* bedeninin konumlanmışlığını sorunsallaştırır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta bu aşındırma faaliyetinin birçok örneğiyle karşılaşırız. Meselâ Recep'in yolda yürürken, saçlarını taramak için satın aldığı aynadan kendi arkasında akıp giden olaylara bakması, öne doğru giderken arkasındakileri seyretmesi bize çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle seyrettilir. Kamera denilen *prothétique* beden, aynı anda hem bir şeylere yaklaşıyor hem de bir şeylerden uzaklaşıyordur. Bu *yaklaşma-uzaklaşma*, eszamanlı olarak aynı karede gösterilir. Hareket hâlindeki bir çerçeve içinde hareket hâlindeki bir başka çerçeve, mekân içinde çatlaklar açabilmeyi mümkün kılar. Bir başka sahnede eski bir sinema dergisi görünür; sonra anlarız ki dergiyi Recep okumaktadır. Recep, dergide gördüğü siyah beyaz bir fotoğrafta parmaklarıyla bir çerçeve yapan çocuğun resmine dikkatlice bakar ve önce bu fotoğrafı parmağıyla çerçeveler, daha sonra etrafındaki dünyaya bu parmak çerçevesi içinden bakmayı dener. Karpuz sürükleyen çocukları çerçeveleyerek takip eder. Bir başka sahnede, kasabanın fotoğrafçısı, atölyesinde büyütle film şeritlerini incelemektedir. Görünen manzara tuhaftır, çünkü seyirciler olarak bizim gördüğümüz, fotoğrafçının suratındaki bir gözün gerçek boyutunu aşacak kadar devasa bir şekilde diğer küçük gözün yanında duruyor oluşudur. Burada da yine mesafe ve yakınlık (*proximity*) kavramları sorun-

tıkta dolaşır. Hatta odada uyuyan çocuğun saçını çeker. Bir başka deyişle, sinemanın bedensiz hayaleti, perdenin dışına taşarak "dünya-içinde-var-olan" bedenleri çekiştirir. *İnci Deniz Dibinde*'deki bu deneySELLİK, Heidegger'in *In-der-Welt-sein* ve Merleau-Ponty'nin *être au monde*'unu, yani "dünya-içinde-var-olma" kavramını sorunsallaştırdığı için fenomenolojik açıdan sarsıcıdır. Dünya-içinde-var-olma, sadece başka bedenler ve eşyalar arasında olmak mıdır yoksa bu, hayaletler-arasında-var-olmayı da kapsayan bir varoluş mudur? Derrida'nın Heidegger eleştirisi büyük ölçüde bununla ilişkilidir.

sallaştırılmıştır. Öyle ki adamın bir gözüne olan yakınlığımız, sanki adamın kendisine olan yakınlığımızdan fazladır. Bütün bunların yanı sıra, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Tomás Milián, Gian Maria Volontè, William Berger gibi aktörlerin oynadığı bir İtalyan filmi olan *Faccia a faccia* (1967, yön. Sergio Sollima) filminin kasabadaki sinema salonunun perdesinde oynarkenki hâlini bir müddet seyrederek. *Optik Düşler*'de ise kâh Ingmar Bergman'ın *The Touch* (1970) adlı filminin, kâh Charlie Chaplin'den bir sessiz filmin görüntüleri yansır perde içindeki perdeye. Bunlar da yine çerçeve içinde çerçevedir, hayalet içre hayalettir. Çerçeve-içinde-çerçeve, hakikat/temsil ikiliğini kıran bir yayılımdır; birbirine açılan kökensizleşmiş temsiller çokluğudur, iç içe ve yan yana birbirine açılan kapılardır, birbirine uzanan koridorlardır. Her çerçeve, bir dıştaki çerçevenin içinde açılmış bir gediktir, mekânsal ve zamansal bir yırtılmadır. Bu yüzden *çerçeve-içinde-çerçeve*, çekilen her hudut çizgisini bulandıran ve aşındıran bir stratejidir. Recep, dünyayı parmaklarıyla çerçeve içine alan çocuğun fotoğrafını kendi parmaklarıyla yeni bir çerçeve içine almakta ve kameranın çerçevesinin nihai sınırını derin yarıklar ve sayısız "uçurum"lar üreterek aşındırmaktadır. Çerçevelemeyi bir uçuruma dönüştürmek, içeri/dışarı ikilemini kırmaya yönelik bir stratejidir. Görünen çerçeveleri sonsuzca aynalamak, görünmeyen çerçeveleri aşındırmak için üretilmiş bir stratejidir. Çerçeve, içeriye mi aittir yoksa dışarıya mı? O, ne içeriye ne de dışarıya aittir; ama aynı zamanda hem içeriye hem de dışarıya aittir. O zıtlıkları kendinde cem etmek cihetinden bir nevi *pharmakon* gibidir; hem dert hem derman, hem zehir hem ilaç.

O, *Spectres de Marx*'ın açılış cümlelerinde, ölmüş *Dasein*'lerin hayaletleri varoluşu ile bir arada yaşamayı öğrenmekten bahseder: İşte hantoloji ve etiğin birbirine dokunduğu an!⁷ *İnci Deniz Dibinde* filmindeki bu hayalet de neyin nesidir peki? Derrida'nın deyişiyle ölmüş Anne yahut Baba'nın ruhu mudur yoksa bu gelen? Filmde hayaletin musallat olduğu çocuk aniden uyanır ve bu hayaletin doğurduğu *unheimlich* (tekinsiz) durumdan korkarak ablasına seslenir. Ablası ise ona şöyle der: "Korkma, korkma! Korkacak bir şey yok. Sen görmedin ama anamız babamız öldüğünden beri şu dolapta yaşamakta. Geceleyin bizden önce çıkıp böyle yaramazlıklar yapıyor ara sıra. Hadi, uyu artık. Biraz sakacı ama zararsız bir varlıktır o."

Bu tuhaf gölgeler ve hayaletler, sadece *İnci Deniz Dibinde*'deki çocuğu korkutmaz. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Recep'in annesi de korkar gölgelerden ve sinemanın hayaletlerinden. Bir gece Recep evde iki elini gaz lâmbasının önünde tavşan şekline sokup oynatır ve duvardaki yansımalarını seyrederek kendi kendine eğlenir.⁸ Bu sırada merdivenden çıkan annesi duvarda oynayan gölgeleri görünce korkup bir besmele çeker ve Recep'e seslenerek Kayı Dede'nin türbesindeki mumları yakıp yak-

madığını sorar. Recep ise mumları dalgınlıkla yakmayı unuttuğunu ama hemen yakacağını söyler. Annesi bu durumdan rahatsız olarak söylenmeye başlar: "Resimlerle oynamayı unutmuyon emme. Bizim şu dar dünyada bi' Kayı Dede'miz var. Kalkıp şurdan üç mum yakacaksın. Yapacağın iş bu. Gımıldakla da uğraşıp durma, evin bereketini kaçırma!" Hatta evde oğlunun film rulolarını bulduğunda onları lânetli birer büyü muskası gibi telâkki ettiği için olsa gerek, fırına yakmaya götürür. Oğluna musallat olan sinemanın hayaletlerinin ve ifritlerin kötü güçlerine karşı bir başka hayaletten (Kayı Dede) medet umarak, film şeritlerini sürükleye sürükleye yürüdüğü yolda da yine kendi kendine söylenir: "Gımıldak oynatacakmış da! Ne zor işmiş bu yetim büyütme? Allah kimsenin başına vermesin. Nereden sardırdı bu şeytan icadına bilmem ki? Cinler asılıyor, biliyorum ben. Hiçbir şey yapamazlar. Gayı Dede'nin türbesi var benim evimde. Asılsınlar bakalım." Tıpkı annesi gibi, ama bu defa tam aksi bir amaçla, yani sinemanın hayaletlerini çağırmak için, Recep de daha büyük bir hayalet olan Kayı Dede'den yardım ister: "Dede! Yardım et de şu bizim filmler gımıldasın gali. Asıl babam asıl, Mehmet'le anamız ağladı. Aslında saniyede 24 kareyi tutturuyoruz emme, gine de bizim filmler oynamıyor." Hatta bazen daha da telâşlı vaziyette türbeye gelir ve Dede'nin sandukasını tıklayarak ona seslenir: "Dede orada mısın? Dede! İşler yolunda değil, haberin olsun." diye başlayıp önce maşukunu (Nihal'i) Dede'sine şikayet eder sonra şöyle

7. Ayrıca karş. Jacques Derrida, *Of Spirit: Heidegger and the Question*, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1989), s. 24.

8. Bir perde gazelinde, yeryüzüne yansıyan güneş ışınlarının hareketleri gölge oyununa benzetilir: "*Benzetmek için âlemi bir zill-i hayâle/Sâyende güneş gölgede divâr ile oynar*" (Dünyayı bir hayalin gölgesine, yani bir hayaletle benzetmek için/ Güneş gölgede duvar ile oynar), (KPG, XXVIII. 3).

devam eder: “Sinema meselesini soracak olursan, hiç sorma! Onun yüzünden başımıza gelmedik kalmadı. Aslında saniyede 24 kareyi tutturuyoruz ama yine de bizim resimlerin gımıldadığı yok. Sen de yardım etmezsen dede, hâlimiz duman vallahi.” İşler yolunda gittiğinde de iyilerin yardımcısı olan bu yüce Hayalet’e bir teşekkür ziyareti yapmayı ihmal etmez: “Dede, hey, dede! Resimler gımıldadı. Vallahi, bi’ görsen! Meğer suç bizdeymiş. Saniyede 24 kare olsun diye boyuna asılıp duruyormuşuz. Işığın önünden kesik kesik geçecekmiş filmler. Sağ ol benim Kayı Dedem. Sen yardım etmezsen bu iş olmaz demedim mi ben?”⁹

Sinemanın hayaletleri zaman zaman Deli Ömer’e de musallat olur. O da saniyede 24 kare kaydırma kuralına göre elleriyle görünmeyen bir film şeridini sürüklüyormuş gibi tuhaf hareketler yaparak akmakta olan hayatı bir filme dönüştürür. O anda algısı buna göre değişir ve hayat gözüne kesintili imge-

9. Beyaz uzun entari şeklindeki geceliği içindeki Recep’in, elinde bir kandille Dede’nin mumlarını yakmak için merdivenden çıktığı sahneler, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*’takinin aksine *Optik Düşler*’de kasvetli bir şekilde yer alır. Bir defasında Recep yukarı çıkıp odanın kapısını açtığı anda, loş oda içerisinde beyaz kefenle sarılmış bir cenaze başında ağlayan bir nine bulur. Çocuk, kefenli cenazeye dikkatle bakar. Beyaz kefen, kandillerin ışığıyla karanlık odada sanki bir sinema perdesi gibi parlamaktadır. Kefen ve sinema perdesi: her ikisi de ardında ölüleri saklayan beyaz birer bez parçasıdır. Sonradan bir de bakarız ki Recep uyanır; meğer gördükleri bir rüyadan ibarettir. Ama rüya ve ölüm de birbirleriyle bağlantılıdır. Hayat rüya içre rüya, esya hayalet içre hayalettir. Bir başka deyişle “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar.” Recep, uyandıktan sonra şafağın henüz sökmediği karanlık bir havada mezarlığa gider ve ay ışığının beyazlığıyla birer sinema perdesi gibi parıldayan mezar taşlarına bakar.



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2004

lerin art arda sıçrayarak geçmesi gibi görünmeye başlar. Bu sırada merdivenden inen bir köylü kılığında karşımıza Ahmet Uluçay çıkar ve Deli Ömer’i azarlar: “Hey hoop! N’aber lan, zırdeli? Niy o öyle, yeni mi çıktı bu âdet, gözünün önünde fırlıdak gibi? Allah belânı versin senin! Tövbe tövbe!” Deli Ömer’in algısı sinema tarafından yeniden biçimlendirilmiştir; böylece imgeler birbirine karışmaya başlar: hasır küfesini taşıyan adam, demir kovayla su taşıyan kadın, at arabası süren adam, sokakta kostura kostura giden velet, kışneyen atlar... Ve nihayet Ömer, bir sara nöbeti geçirerek yere yığılır.

Not: Makalenin devamını *Hayal Perdesi*’nin gelecek sayısında okuyabilirsiniz.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





WIM WENDERS

METAFİZİK ÂLEMİN SINIRLARINDA: WIM WENDERS

TUBA DENİZ

Wenders, gündelik hayatın üzerimize örttüğü perdeyi aralayarak, hatta yırtarak "ötelere" görmeye imkân tanıyan yol, müzik, rüya, ölüm gibi temaların peşine düşer; doğrusal zamanın dışında varoluşsal sorulara zemin hazırlayan anların...

Wim Wenders'in filmografisine baktığımızda uzun bir liste çıkar karşımıza. Kısa filmlerle başlayan, belgesel ve uzun metrajlarla devam eden bu filmlerde zaman zaman farklı tarzlara meyiletse de genel meseleleri pek değişmez yönetmenin. Yol, müzik, rüya, ölüm gibi, gündelik hayatın üzerimize örttüğü perdeyi aralayarak, hatta

yırtarak "ötelere" görmeye imkân tanıyan temalardır bunlar. Kişiyi doğrusal zamanın dışına taşıyarak varoluşsal sorulara zemin hazırlayan anlar.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman*'da "Sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır." der. Ölüm ile irtibatlandırılmayan bir sanat eseri mümkün müdür? Genelleyecek olursak ölüm ile ilişkilendirilmediğinde hayatın içindeki herhangi bir eylemin ne anlamı kalır? Zira Tarkovski'den asırlar önce Sokrates de çevresine topladığı müritlerine "Felsefe ölümü tercih etmektir." dememiş miydi? Esasında hayat, ölüm üzerinden okunduğu takdirde anlamlı. Hayatı sorgulamaya yatkın yönetmenimiz Wim Wenders de bu sebeple olsa gerek filmlerinde sık sık uğ-

ruyor ölüm durağına. Fakat son filmi *Palermo'da Yüzleşme* (*Palermo Shooting*, 2008) tamamen ölüm üzerine bir tefekkür hâli.

Ölüm: En Soğuk Fotoğraf

Wenders'in filmin başrolü için bir fotoğrafçıyı tercih etmesi anlamlı. Zira fotoğrafın yazgısında icadından bu yana ölümle birlikte anılmak var. Balzac fotoğrafını çektiği istemezdi insanı eksiltir kaygısıyla. Aslında bu görüş Balzac ile sınırlandırılmayacak kadar yaygındı ilk dönemlerde. Andre Bazin ise fotoğraf için mummylanmış zaman tanımını dile getirmişti. Susan Sontag deklanşöre basmak ile silah çekmek arasında ilişki kuruyordu ki filmin orijinal adı *Palermo Shooting* sanıyorum bu görüşten mülhem. Wenders de ölümü sorgularken bir fotoğrafçıyı kendine araç kılıyor; Finn hayata deklanşörüyle ok atarak heybesine fotoğraflar doldururken ilk defa ölümle karşılaşır ve onun da fotoğrafını gayri ihtiyari çekiyor. Bu sahneden itibaren ölümle kovalamaca başlıyor.

Filmde Wenders hayat ile ölümü bir nevi fotoğraf üzerinden tartışıyor. Finn'in çektiği dijital fotoğrafların renkleri gibi hayatın renkleriyle de oynanmış sanki. Düsseldorf'ta mavi soğuk tonlar suni bir ışık altında yansıyor perdeye. Yönetmen, kullandığı kamera açılıyla da buradaki hayatın sahteliği fikrini besliyor. Finn fotoğraf çekerken nesneleştirdiği

Wenders Palermo'da Yüzleşme'de ölümü sorgularken bir fotoğrafçıyı kendine araç kılar. Finn hayata deklanşörüyle ok atarak heybesini fotoğraflarla doldururken ilk defa ölümle karşılaşır ve gayri ihtiyari fotoğrafını çektiği ölümle kovalamacası başlar.

dış dünya gibi kendini de bir nesne gibi hissetmekte adeta. Şatafatlı hayatından kaçmak ve mümkünse her şeyi değiştirmek için içinde ciddi bir arzu duymakta; bir iş bahanesiyle Palermo'ya demir atmasının sebebi bu kaçış. Burada Düsseldorf'un aksine sıcak tonlar karşılıyor izleyiciyi. Palermo'da hayata dokunabildiği oranda ölüm ile hesaplaşması da artıyor Finn'in. Karşısına çıkan güzel Flavia da yıllardır ölümün resmi üzerinde

çalışmakta. Onun üzerine yoğunlaştığı eskiz Finn'in ve esasında bütün ölümlülerin tasviri: "Palermo'da Ecelin Zaferi".

Hayat: Büyük meçhul

Modern hayat ölümle saklambaç oynamayı öneriyor. Onu ne kadar görmezden gelir kaçarsan o kadar mutlusun. Hâlbuki ne kadar yok sayılsa da Cioran'ın dediği gibi "Ölüm fazla kesindir, bütün sebepler onun tarafında bulunur.". Peki ya hayat? Cioran ekler: "Hükümsüz sıraları biriktire biriktire, anlamsızlığı tekeline ala ala, hayat ölümden fazla ürküntü verir: 'Büyük Meçhul' odur." Wenders de meçhulün içinde bocalarken, kayıtsız kalamadığı bu kesinliğin üzerine gidiyor; onun mevzuu ölümün ötesi değil bizatihi ölümün kendisi.

Finn'in içinde bulunduğu duygu durumu en çok başarılı rüya sahneleriyle izleyiciye aktarılıyor. Boşlukta savrulurken zamana tutunma çabası, ölmüş annesini sırtında taşıması, elinin

fotoğraf makinesinin içinden geçmesi gerçeklik üzerine sorgulamalarının altını çiziyor. Filmin girizgâhında Finn'in dile getirdiği çocukken zamanı ve mekânı algılamamıza dair düşünceleri de rüyalarda görüntüye tercüme ediliyor. Ahmet Hamdi Tanpınar'dan uyarlayacak olursak Finn'in "kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrı gizli". Rüyalarını çözebildiğimiz nispette onun gizli dünyasını anlayabiliyoruz. İç sesi de bize yardımcı oluyor bu keşifte. Uykuyu küçük ölümüne benzetmesi, yarın ölecekmiş gibi yaşamaktan dem vurması, ölümü bir geçit olarak tanımlaması bazı ayet ve hadisleri akla getiriyor. Son sahnede Finn ile ölüm karşı karşıya geliyor: Bütün kaçırların, korkuların anlamsızlığının yüze çarptığı bu dakikalarda bir nevi ölüm ile uzlaşma, kabullenme var. Ölümün ürkütücü yüzü konuştuğunda aydınlanıyor. Finn ölümü anladığı ölçüde korkularından da sıyrılıyor. Hâlimden pek de memnun olmayan ölümle aralarında "dertleşme" diyebileceğimiz diyaloglar geçiyor. Bu esnada fotoğraf ile ölüm üzerine ilginç sözler sarf ediliyor. Dijital teknoloji ile yaşadığımız hayatın suniliği arasında bir



Palermo'da Yüzleşme, Wim Wenders, 2008

paralellik kuruluyor ölüm meleşinin sözlerinde ve fotoğraf üzerinden modern insanın soyunduğu yaratıcılık eleştiriliyor.

Hayata/Toprağa/Arzuya Özlem...

Hayatından pek de memnun olmayan bir başka melek *Arzunun Kanatları (Der Himmel Über Berlin, 1987)* filminde çıkar karşımıza. Melek Damiel sonsuz, ruhani varlığından sıkılmıştır ve üzerinde bedeninin ağırlığını hissetmek istiyordur: Sınırsızlıktan kurtularak toprağa bağlanmak... Bir rivayete göre insan kelimesinin kökü "nisyan"dan yani unutmaktan gelir. Damiel de unutarak "beden"le sınırlandırılmanın hayalini kurmaktadır; hudutları çizilmiş özgürlüğünün tadını çıkarmak... İlk sahnede yüksek bir yerden şehri izlediğini görürüz meleşin; bütün sesleri duymakta, bütün yüzleri görmekte, tüm zihinlerde dolaşmakta ve insanların yalnızlıklarına, hüznlerine şahit olmaktadır. Onu ise yalnızca çocuklar görmektedir.

Wenders'in çocukluğu kutsayan bir tarafı var. Ona göre çocukların dünyayı kavrama gücü çok daha berrak ve güçlü. Sadece somut gerçekliği değil ölümü dahi yetişkinlerden daha iyi anladıklarına ve metafizik soruları yalnızca çocukların sorduğuna inanmakta. Tıpkı filmin başında dillendirildiği gibi: "Niye ben benim de sen değilim? Neden buradayım da orada değilim? Zaman ne zaman başladı?"

Zaman ve ölüm temalarına sık rastlanır Wenders filmlerinde. Zaten zaman üzerine düşünmek ile ölüm üzerine kafa yormak arasında fark var mıdır? Zamanın bittiği noktada mı başlar ölüm? Ya da tam tersi... Melek Damiel de bir nevi ölümü temsil



Arzunun Kanatları, Wim Wenders, 1987

eder filmde. Sonsuzluğun içinden hayata akmak en büyük arzudur. Renkleri kullanma hususunda mahir yönetmenimiz, tonlamalarından bihaber olduğumuz meleğin “âlem”ini siyah beyaz yansıtır perdeye. Onun hayata en esaslı temaslarında renklenir görüntü. Nihayetinde hayatın içine çekilmesiyle siyah beyazdan sıyrılacaktır Damiel. Kamera, meleklerin bakışlarında, ruhani bir temas gibi şehrin üzerinde dolaşır. Geçmişte melek olan ünlü bir aktör, yaşlı bir öykücü ve sirkte çalışan trapezci kadının hikâyesi öne çıkar. Damiel’in hayata dâhil olma arzusunun kaynağı, sirkte çalışan kadına duyduğu aşktır.

Arzunun Kanatları ağır ilerleyen, dingin ve beraberinde iç kıvranımları taşıyan bir film. Bütün karakterler yalnız ve hayattan sıkılmış, buna

melekler de dâhil. Onların bu yalnızlıklarını, filmografisindeki genel tercihi gibi, geniş açı çekimlerle görselleştiriyor yönetmen. Mekânların içinde kayboluyor karakterler; devasa yolların, tenha sokakların, apartmanların ürkütücülüğü altında eziliyor. Ruh hâllerini ifadelendirirken en temel yardımcısı müzik, bir karakter gibi filmlerinde arz-ı endam ediyor. *Arzunun Kanatları*’nda gördüğümüz her mekân, insan ya da melek gibi müzik de acı çekiyor, kıvranıyor.

İzleyicisini metafizik âlemin sınırlarında bir ileri bir geri taşıyarak manevi sorgulamalarına ortak eden *Arzunun Kanatları*, dingin ve beraberinde iç kıvranımları taşıyan bir film; insan olmak, acizyet, aşk, ölüm, zaman üzerine görsel bir şiir.



Arzunun Kanatları, Wim Wenders, 1987

Filmde melekler insanların zihninde, sokaklarda gezinirken bir nevi şehrin hafızasında da yol alıyor. Bir şoför, yıllar öncesine, Nazi Almanyası'nın sokaklarına sürüyor arabasını. Bugünün sıkıcılığının, hüznünün, acılarının sebepleri dünde aranıyor. Buna paralel hayatı basitleştiren bir algı ortaya koyuyor Wenders. Meleklerin dünyaya ilk gelişlerini hatırladıkları sahneden öğreniyoruz ki yeryüzüne inen iki ayaklı suretlerin ilk çıkardığı nida ah, oh ya da of. Belli ki insanoğlunun hayat serüvenini hâlâ bu nidalara sıkışmış bir çizgiye indiriyor. Geçmişin şimdiden, senin benden pek de bir farkın yok. Fakat bu sıkıcılığına rağmen yaşamın keyifli bir tarafı var; insanların arasına karışmak, uzun bir gündün sonra eve gelip kediyi beslemek, gazeteden parmakların boyanması gibi basit detaylarda gizli bu. Bu küçük anların her birine, en çok da kadın ve erkeğe

hayret etmeyi öğrendiğinde insan oluyor Damiel. "Hayret makamı"na ermesiyle hiçbir meleğin sahip olmadığı bilgiye de ulaşıyor.

Arzunun Kanatları, insan olmak, acziyet, aşk, ölüm, zaman üzerine görsel bir şiir. Her ne kadar Wenders yine metafizik âlemin sınırlarında bir ileri bir geri gidip gelse de izleyiciyi manevi sorgulamalarının içine çekmeyi başarıyor.

Kendi Ülkemde ama Yabancı

Wenders'in en politik filmim dediği *Bolluk Ülkesi (Land of Plenty, 2004)*, ele aldığımız diğer iki örnekten daha farklı bir noktada duruyor. Bir zamanlar yönetmenimizin de uykularını kaçırın "Amerikan rüyası"nın nasıl içi boş bir imaj olduğunu gözler önüne seriyor. Filmde Amerika'nın ışıltılı reklâm panolarının gölgesinde kalan yoksul kenar mahallelerine zum yapılıyor. Tel Aviv'den gelen

misyoner bir babanın kızı Lana'nın amacı, yıllar önce annesinin yazdığı mektupları dayısına iletmektir. Amerika'ya döndüğünde bir yardım evinde çalışmaya başlar Lana. Buraya sığınanların simalarında Amerika'nın hastalıklı hâli vardır. Dayısı Paul Spencer ise Vietnam'da Amerika uğruna savaşmış, kendini ülkesine adanmış bir vatanperverdir; bütün gün sokaklarda, kendi tasarımı olan gözetleme aracıyla gezerek ülkesine zarar verebilecek şüphelileri rapor eder. Onunki tam manasıyla Arap avıdır. Ülkeyi parçalamak isteyenlere karşı tek başına savaşmaktadır! Paul dayı, özellikle 11 Eylül'den sonra gün yüzüne çıkan Amerikan paranoyasının cisimleşmiş hâlidir.

Amerika'da kendi ülkesine yabancılaşmış iki karakterdir Lana ve Paul Spencer. Biri ülkesini aşırı kutsayarak diğeri ise ondan uzaklaşarak mesafe almıştır vatanına. Lana bu ruh hâlini "Kendi ülkemde ama çok yabancı hissediyorum." sözleriyle dillendirir. Adorno'ya kulak verecek olursak bu çok sıradan bir ruh hâlidir. Zira ken-

"Amerikan rüyası"nın içi boş bir imaj olduğunu sergileyen *Bolluk Ülkesi*'nde de karakterlerin kendini ve gerçeği fark edişleri yol üzereyken gerçekleşir. Wenders içinden yol geçen filmleri sever. Zira yol bir kanal açar "ötelere"i görebilmek için; ölümü görebilmek için...



Bolluk Ülkesi, Wim Wenders, 2004

di evinde "evinde hissetmemek" bugünkü ahlâkın bir parçasıdır: "Şeyler karşısındaki bu sevgiden yoksun ilgisizlik, zorunlu olarak başka insanlara ve kişinin kendine döner." Neden mi? "Çünkü yanlış yaşam doğru yaşanamaz." Wenders'in üzerinde durduğu da Amerika'daki bu "doğru yaşanmayan" hayattır.

Bolluk Ülkesi'nde de diğeri birçok filmde olduğu gibi karakterlerin kendini ve gerçeği fark edişleri yol üzereyken gerçekleşir. Wenders içinden yol geçen filmleri sever. Bir yere varmak ya da bir yerden çıkmak değil, yol üzere olmaktır onun temel meselesi. Kaotik şehir hayatından uzak, mekânın, kimliğin hatta zamanın anlamsız kılındığı bu ince şerit üzerinde düşünmek de, paylaşmak da daha kolaydır. Zamanı, mekânı, yalnızlığı, müziği hatta ölümü en çok yol üzerinde anlatır, anlar. Yol da rüyalar, müzik gibi gündelik hayatın içinde bir kanal açar "ötelere"i görebilmek için; ölümü görebilmek için...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Fecr Film Festivali bu yıl ülke içinden ve dışından belli bir muhalefetle karşılaştı. Abbas Kiyarüstemi, Dar-yuş Mihrcui, Ken Loach, Theo Angelopoulos gibi yerli ve yabancı büyük yönetmenler ve İran sinemasının en büyük oyuncularından İzzetullah İntizami gibi isimler festivali protesto ederek katılmadı.

28. ULUSLARARASI FECCR FİLM FESTİVALİ

İHSAN KABİL

İran'da her yıl düzenlenen ve bu yıl "Hakikat ve Adalet Arayışı-Manevi Sinema" bölümünde jüri üyesi olarak bulunduğum Uluslararası Fecr Film Festivali'nin 28'incisi 25 Ocak-4 Şubat tarihleri arasında İran'ın başkenti Tahran'da gerçekleştirildi. Farklı kategorilerde pek çok filmin yarıştığı festivalde İran seyircisi, dünya sinemasından yapılmış bir seçkinin yanı sıra İran'ın yerli filmlerinden bir seç-

kiyle de karşılaşma imkânı buldu. Festivalin yanında düzenlenen ve bu yıl 13'üncüsü yapılan Film Market'te de değişik ülkelerden gelen şirket ve kuruluşlar, İran sinemasının yapımlarını kendi ülkelerine kazandırmak ve kendi ürünlerini bu ülkeye pazarlamak üzere temaslarda bulundu. Marketin bir diğer önemli özelliği, İran sinemasının ürettiği en son filmleri yabancı ülkelere gelen konuklara özel market gösterimleri olarak sunmasıydı.

Festival bu yıl ülke içinden ve dışından belli bir muhalefetle karşılaştı. Son seçimlerden sonra ortaya çıkan tartışmalarda reformist hareketi savunan kimi yönetmen ve oyuncular festivalin değişik faaliyetlerine katılmayı reddetti. Abbas Kiyarüstemi, Daryuş Mihrcui, Ken Loach, Theo Angelopoulos gibi yerli ve yabancı büyük yönetmenler ve İran sinemasının en büyük oyuncularından İzzetullah İntizami gibi isimler festivali protesto ederek katılmadı. Bu yönüyle festivalin önceki yıllara göre daha sönük kaldığı söylenebilir. Ancak bu yılki en büyük değişiklik, önceki festivallerde şehrin merkezindeki sinema salonlarında gerçekleşen gösterimlerin ve marketin artık bir festival sarayı olarak düşünülebilecek olan Milad Kulesi eteklerine taşınmasıydı. Dünyanın en uzun dördüncü gökdeleni olan Milad Kulesi'nin eteğindeki festival sarayı, film gösterimlerine, çeşitli sergilere, değişik oturum ve basın toplantılarına ev sahipliği yaptı.

Fecr'de Türk Filmleri

Türkiye'nin festivaldeki varlığı farklı biçimlerdeydi. Uluslararası Yarışma Jürisi'nde İstanbul Film Festivali eski yöneticisi Hülya Uçansu bulunuyordu. Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* (2009) ve Cemal Şan'ın *Acı* (2009) filmleri, festivalin Uluslararası Yarışma bölümünde yer alan Türk filmleriydi. Manevi Sinema bölümünde ise İsviçre, Avusturya, Hollanda ve Türkiye ortak yapımı Ayten Mutlu Saray'ın yö-

nettiği *Zara* (2009) gösterildi. Ekonomik İşbirliği Teşkilatı'na Bağlı Ülkeler Sineması bölümünde *Uzak İhtimal*'in yanı sıra Murat Pay'ın *Sineğin Rüyası* (2009) ile Faysal Soysal'ın *Saat Kaç?* (2008) ve *Kayıp Zaman Düşleri* (2007) adlı kısa filmleri de gösterime sunuldu.

Festivalin uluslararası yarışmalı bölümleri değişik temaları ele alan konseptleriyle ilginç bir çeşitlilik arz ediyordu. Bütün ülke sinemalarına açık olması yönüyle öne çıkan Uluslararası Yarışma, Asya Sineması ve Manevi Sinema yarışmaları; Peygamberlerin Yolu-İnançlararası Ödül, Seyirci Ödülü ve her biri para ödüllü olan Mustafa Akad Altın Sancak Ödülü; Ekonomik İşbirliği Teşkilatı (ECO) Ülkeleri Türkuaz Yolu Ödülü ve Asya Parlamenterler Asemblisi Altın Simurg Ödülü sinemaya gönül verenleri taçlandıran girişimler olarak dikkat çekti.

Yarışma Ödülleri ve Özel Gösterimler

Uluslararası Yarışma bölümünde, Rusya'dan Karen Şahnazarov'un, Çehov'dan esinlenerek bir akıl hastanesinin koğuşunda geçen olaylardan hareketle bir 20. yüzyıl portresi çizdiği *6 Numaralı Koğuş* (*Palata N°6*, 2009) isimli çalışması En İyi Film seçilerek Kristal Simurg kazandı. Aynı bölümde, bir süpermarkette geçen olayları anlattığı filmi *Gigante* (2009) ile Arjantinli Adrián Biniez En İyi Yönetmen; İran'dan İbrahim Hatemikiya'nın bir istihbarat görevlisiyle



6 Numaralı Koğuş, Karen Şahnazarov, 2009

Festivalin Uluslararası Yarışma bölümünde, Rusya'dan Karen Şahnazarov'un, Çehov'dan esinlenerek bir akıl hastanesinin koğuşunda geçen olaylardan hareketle bir 20. yüzyıl portresi çizdiği 6 Numaralı Koğuş isimli çalışması En İyi Film seçilerek Kristal Simurg kazandı.

olaylara karışan bir adamın kızının duygusal ilişkisine odaklandığı *Mor Renkte* (Be Rang-E Arqavan, 2008) filmi En İyi Senaryo; Bulgar yönetmen Stephan Komandarev'in, geçirdiği kazadan sonra adını bile hatırlayamayan bir gencin hikâyesini anlattığı *Dünya Büyük ve Selamet Köşebaşında Gizleniyor* (Svetat e gol-yam i spasenie debne otvsyakade, 2008) adlı çalışması da Jüri Özel Ödülü'nü kazandı.

Asya Sineması bölümünde, En İyi Film ve En İyi Yönetmen Kristal Simurgları Tacikistan'dan Nasır Saidov'un, askerlerin

çektığı dikenli tellerin evlenmek üzere olan genç bir çifti ayırmasını anlattığı *Öğle Vakti* (Qiyami roz, 2009) filmine gitti. Bu bölümde En İyi Senaryo Ödülü'nü, ailesinin reddettiği nişanlısının peşine düşen bir kadın taksi şoförünün arayışını resmeden Çinli Cao Baoping'in *Aşk ve Ölüm Denklemi* (Li Mi de caixiang, 2008), Jüri Özel Ödülü'nü ise Kazakistan'dan Ardak Amirkulov'un Cengiz Aytmatov'un ünlü eserinden aynı adla uyarladığı *Elveda Gülsarı* (Proshchai, Gulsary!, 2008) adlı filmi aldı.

Jüri üyesi olduğum "Hakikat ve Adalet Arayışı-Manevi Sinema" bölümünde gözleri görmeyen ve muazzam bir yoksunluk içinde yaşayan bir din adamının halis niyetleriyle kerametini dile getiren Finlandiyalı Klaus Härö'nün *Peder Yakup'a Mektuplar* (Postia pappi Jaakobille, 2009) adlı çalışması En İyi Film seçildi. Bölümün En İyi Yönetmen ödülünü önceki kariyerinde sol eğilimli film-leriyle tanıdığımız Alman kadın yönetmen Margarethe von Trotta, 12. yüzyılda yaşamış bir Benedicten rahibesi olan Hildegard von Bingen'in hayatını görselleştirdiği filmi *Görüntü* (Vision - Aus dem Leben der Hildegard von Bingen, 2009) ile kazandı. En İyi Senaryo ödülüne Finli Miika Soini'nin, yaşlı bir adamın ölüme giden yalnızlığını, Batı'da sevgisizlik ve yabancılaşma temelinde işleyen son derece yalın anlatımıyla *Thomas* (2008) adlı çalışması lâyık görüldü. Jüri Özel Ödülünü ise kredi kartlarıyla çevrilmiş modern hayatı reddeden ve metropoldeki bir köprünün ayağının oturtulduğu bir adaya sığınan bir genç



Uzak İhtimal, Mahmut Fazıl Coşkun, 2009

ile kendi odasında tecrit edilmiş bir şekilde yaşayan bir kızın tutkulu ilişkisini işleyen Koreli Hae-jun Lee'nin *Aydaki Kazazede* (Kimssi pyoryugi, 2009) filmi aldı. *Ashab-ı Kehf* dizisiyle tanıdığımız Farajullah Salahşur'un bu kez Hz. Yusuf'un hayatını perdeye aktardığı diziden üretilen *Hz. Yusuf* (Yousef-e piambar, 2009) filmi Özel Mansiyon aldı.

***Uzak İhtimal* de Ödül Aldı**

Ekonomik İşbirliği Teşkilatı'na bağlı ülkeleri temsilen verilen 5 bin euro'luk Türkuaz Yolu Ödülü'nü Türkiye'den Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal*'i kazandı. İnanç ve ümit temasıyla İslâm'ın ihtişamını resmeden yapımlara verilen 8 bin euro'luk Mustafa Akad Altın Sancak Ödülü'nü, *Hz. Meryem* (Maryam al-Muqaddasah, 2000)

Fecr'de Ekonomik İşbirliği Teşkilatı'na bağlı ülkeleri temsilen verilen Türkuaz Yolu Ödülü'nü Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal* filmi kazandı. Festivalde Türkiye'den Murat Pay'ın *Sineğin Rüyası* ile Faysal Soysal'ın *Saat Kaç?* ve *Kayıp Zaman Düşleri* adlı kısa filmleri de gösterime sunuldu.

filmile tanıdığımız Şehriyar Behrani'nin çok özel efektlerle bezeli büyük bütçeli çalışması *Hz. Süleyman'ın Mülkü* (Molke Soleiman, 2009) aldı.

Festival seyircilerinin katılımıyla gerçekleşen En İyi Seyirci Ödülü ise daha önce irfani filmlerle dikkat çeken Müçteba Raie'nin *Onuncu Günün Akşamı* (Asre Roze Dahom, 2009) adlı çalışmasına gitti. Film markette sunulan İran filmleri gösterimlerinde çok parlak örneklerle karşılaşsak da İran sinemasının emin adımlarla yoluna devam ettiğini söyleyebiliriz. Markette, Muhsin Damadi'nin *Ernest Ailesi* (Khanevadeye Ernest, 2009), Bican Mirbagrı'nın *Üçüncü Kat* (Tabagheye Sevom, 2009), İbrahim Furuzeş'in *Mezar Taşı* (Hamoon-o-Darya, 2009) ve bir çocuk filmi olarak da Ali Şah Hatemi'nin *Ördeklerin Uçuşu* (Parvaze Morghabiha, 2009) gördüklerim arasında öne çıkan çalışmalar oldu.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





60. Uluslararası Berlin Film Festivali,
11-21 Şubat 2010

BERLİNALE NOTLARI

MUSTAFA EMİN BÜYÜKÇOŞKUN

Dünyanın en prestijli iki film festivalinden biri olan Uluslararası Berlin Film Festivali bu yıl 60'uncu yaşını kutladı. 300 bini bulan izleyici sayısı ile rekor kıran festivalde Türkiye, 46 yıl aradan sonra (*Susuz Yaz*'ın ardından) Semih Kaplanoğlu'nun *Ba* ile Altın Ayı'yı kucakladı. Panorama'da Reha Erdem'in *Kosmos*'u, Forum'da ise Tayfun Pirselimoglu'nun *Pus*'u yer aldı.

B al filmiyle Berlinale maceramız bundan yaklaşık altı ay evvel, Doğu Karadeniz'in dağlarında başladı. Mütevazı bir ekiple, ağır fiziki ve coğrafi koşullar altında süren yedi haftalık çekimlerin akabinde adeta oya gibi işlenen bir post-produksiyon sürecindeyken festivalin seçici kurulunun hiçbir işlem görmemiş, üstelik sesleri dahi eklenmemiş bir kaba kurguyu seyredip hiç tartışmadan bizi seçkiye dâhil etmesiyle bu maceranın mutlu sona evrileceğine inanmaya başladık. Şubat ayı gelip çattığında, Berlin'in -12'lere varan ayazında, kar ve buzla kaplı Potsdamer Platz'dan filmin galasının yapılacağı Berli-



Bal, Semih Kaplanoğlu, 2010

nale Palast'a doğru bata çıka ilerlemeye çalışırken maceranın bir rüyadan ibaret olup olmadığı hâlâ bir muamma idi. Ne zaman ki 20 Şubat akşamı geldi ve Altın Ayıcıkla tanışma imkânı bulduk, işte o zaman hayal hakikat oldu ve *Bal* (2010) hafızalarımıza unutulmaz bir şekilde kazıniverdi.

Filmin basın gösteriminin akabinde oluşan ilgi, market gösterimlerindeki izdiham, satışa çıkan biletlerin iki saat içerisinde tükenmesi, seyretme imkânı bulduğumuz yarışma filmleri arasında öyle pek de fazla öne çıkan filmin olmayışı bizi ufak çaplı tahminler yapmaya teşvik ettiyse de adeta kapalı bir kutu olan jüri ve tabii Werner Herzog'un delişmen karakteri bu şans oyununu öngörülebilir olmaktan çıkarmaktaydı. Ne var ki sonuç umduğumuz gibi olmadı; 20 Şubat akşamı sahnede tek ayı kaldığında artık iş

ciddiye binmişti. Sonra ise olanlar oldu ve *Bal* Altın Ayı'yla kucaklaştı.

Küçük Bir Berlinale Seçkisi

11-21 Şubat 2010 aralığında gerçekleştirilen Berlinale oldukça büyük ve ciddi bir festival. Festival yöneticileri yaptıkları işi fazlasıyla ciddiye alıyorlar. Yalnız onlar değil festivalin var oluşundaki en temel faktör olan seyircisi de parçası olduğu deneyimin son derece farkında. Ortaya çıkan etkinliğin başarısı da biraz bu ciddiyetle alakalı. Dört ana bölümde 300'den fazla filmin gösterildiği festival 300 bini aşan seyirci sayısı ile bir rekoru da elinde bulunduruyor. Ayrıca sadece seyirciye yönelik bu halkçı tavrıyla değil, dünyanın sayılı film marketlerinden olan EFM ile profesyonellere de ciddi bir network ve pazar alanı açıyor. Tek rakibi Cannes'la karşılaştırıldığında daha



toplumcu ve demokratik bir yapıya sahip olan Berlinale, özellikle genç yönetmenler için keşfedilmeye müsait bir altyapı sunarak Cinelink gibi fonlarla bu yapımları bizzat destekliyor ve seçkilerinde yer veriyor.

Festivalin Forum bölümünde Anat Yuta Zuria imzasıyla izlediğimiz *Soreret* (2009) belgeseli, Kudüs'te Ortodoks Yahudi Cemaati Hasidiklerin şeriatı gereğince kadınların otobüslerde erkeklerden ayrı oturması mevzuunu, Kudüs Belediyesi'nin bu şeriate göre düzenlediği belediye otobüslerinin arka plânında, cemaatlerinde sıkıntılar yaşayan iki Yahudi kadının hikâyesi üzerinden anlatıyor. Oldukça rahatsız edici bir sinematografiye sahip filmde yönetmen, kamerasını otobüste yolculuk eden kadınların burnunun dibine sokarak filmsel öznelerinin mahremiyetlerini ihlâl etmekten kaçınmıyor. Türkiye'de ilahiyat çevrelerince pek de uzak olunmayan bir tartışmanın İsrail versiyonu olan bu belgesel, karşılaştırmalı bir gelenek tartışması için de verimli olabilecek bir çalışma.

2006'da Berlinale'de En İyi Film dalında Altın Ayı alan *Esmâ'nın Sırrı* (*Grbavica*, 2005) filmiyle tanıdığımız Bosnalı yönetmen Jasmila Zbanic, *Na Putu* (2010) adını taşıyan son çalışmasıyla festivalin Yarışma bölümündeydi. Ne yazık ki film, havayollarında çalışan genç bir çiftin hayatlarına İslâm'ın girmesiyle ayrılan yollarını anlatırken post-11 Eylül klişelerini yahut Türkiye'deki tipik laisizm tartışmalarını en oryantalist hâliyle yeniden üretmenin ötesine geçemiyor. Karakterlerin dönüşümünün karikatürvari tasvirlerle geçiştirildiği film, savaş sırasında İslâm coğrafyasının dört bir yanından gelen mücahidlerin katkılarıyla bağımsızlığına kavuşan Bosna'nın nasıl bir hafıza kaybına uğrayarak bu değerlere adeta düşman hâle gelmeye başladığının trajik bir örneği. Üstelik bunun kendi coğrafyasının hakikatine yabancı, ödünç bir İslamofobi söylemiyle gerçekleşmesi, Bosna'daki entelektüellerin ve sanatçıların yaşadığı kimlik ve aidiyet krizinin acı bir örneğini oluşturuyor.

Yine festivalin yarışma bölümünde karşımıza çıkan *Shahada* (2010), Afgan asıllı Alman yönetmen Burhan Kurbanî'nin anaakım tonda anlattığı bir göçmen filmi. Filmde kürtaj yaptırdıktan sonra bunalıma giren Meryem, bir yandan inancı hakkında sorgulamalara girişip radikalleşirken bir yandan da çevresinde gördüğü "eksik" Müslümanlara savaş açar. Bunların başında da küçük bir mescidde imam olan babası gelir. Meryem, tipik bir radikal söylemle bu bid'atlara karşı mücadeleye girişirken aynı

mescidin cemaatinden genç delikanlı Samir ise âşık olduğu Daniel’le imanı arasında gidip gelir. Genç Müslüman bireylerin modern toplumda yaşadıkları ikilemlere odaklanan film, senaryosundaki boşluklara ve sinematografik sıkıntılara rağmen ciddi bir tartışmayı beraberinde getirerek üzerine konuşulmayı hak ediyor.

İranlı yönetmen Rafi Pitts’in Yarışma bölümünde izlediğimiz *Shekarchi* (2010) filmi oldukça minimize bir üslûba sahip. Film, hapisten çıktıktan sonra bir fabrikada gece bekçiliği yaparak yaşamını sürdürürken reform yanlılarıyla polis arasında çıkan bir çatışmada karısının vurulup çocuğununsa kaybolmasıyla hayatı altüst olan bir adamın hikâyesini anlatıyor. Olaydan sonra günlerce çocuğunu arayan adam, sonunda tüm bunların müsebbibi olarak gördüğü polisleri tüfeğiyle “av”lamaya başlıyor. Oldukça özgün bir atmosfere sahip film, politik arka plânına karşın son derece mesafeli bir dil ve sinematografi tutturarak zorlu bir işin üstesinden gelmeyi başarıyor.

Tayfun Pirselimoglu’nun Forum bölümünde yarışan son filmi *Pus* (2009), İstanbul’un hiç görünmeyen varoşlarında geçen bir hikâyeye odaklanıyor. Yönetmen adeta belgeselvari bir üslûpla karısını öldürmek için kiralık katil tutan bir adamın karanlık portresini çiziyor. *Rıza* ile başlayan üçlemenin ikinci filmi *Pus*, kurgusundaki kimi sarkmalara karşın seyircisini içine çeken atmosferi, yoksul ve yoksun karakterlerinin en ufak bir umuttan yoksun karanlık dünyaları-



Pus, Tayfun Pirselimoglu, 2009

na tuttuğu aynasıyla neoliberal kapitalizmin tahribatına dikkat çekerek farklı bir memleket tasvirini perdeye yansıtıyor.

Koktebel’e Yolculuk (*Koktebel*, 2003) adlı filmiyle dikkatleri üzerinde toplayan Rus yönetmen Alexei Popogrebsky, *Kak ya provedim letom* (2010) adını taşıyan son çalışmasıyla Yarışma bölümündeydi. Film, Kuzey Kutbu’nda bir meteoroloji istasyonunda çalışan iki adamın insanüstü hikâyesine odaklanıyor. İstasyonda çalışan genç stajyer, bir gün merkezden gelen mesajı tecrübeli meteorolog meslektaşına iletmez. Böylece amansız şartlarda insan doğasına dair amansız bir savaş başlar. Etkileyici oyunculuklarıyla dikkat çeken filmin bu özelliği jürinin de gözünden kaçmamış olacak ki filmin iki başrol oyuncusu Grigori Dobrygin ve Sergei Puskepalis En İyi Erkek Oyuncu dalında Gümüş Ayı’nın sahibi oldular.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



FAYSAL SOYSAL



Faysal Soysal, İstanbul, 2010

“KISA FİLM: TEK ATIMLIK KURŞUNLA HEDEFİ ON İKİDEN VURMAK”

SÖYLEŞİ: **BETÜL DEMİREL**
FOTOĞRAF: **CEMİL AKGÜL**

Kısa film, başlı başına bir alan olmasına rağmen Türkiye’de hâlen amatör bir saha şeklinde algılanıyor. Ne zaman profesyonel bir iş olarak kabul göreceğini kestirmekse zor. Alanın kendi içindeki imkânsızlıklarına karşın, bu işe daha baştan ciddiyetle yaklaşan, özveri ve çabayla profesyonel yapımlara imza atan kısa film yönetmenlerine rastlamak da mümkün. Şu sıralar uzun metraj filminin çekim hazırlığı içindeki Faysal Soysal da bu isimlerden biri. Modern Türk Şiiri (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi) ve minimalist sinema ekseninde Nuri Bilge Ceylan ve Abbas Kiyarüstemi karşılaştırmaları (Tahran Sanat Üniversitesi) gibi konulara eğildiği yüksek lisans tezleriyle

Dijital kamera icat oldu, mertlik bozuldu. Kimilerince daha demokratik tanımlanan bu ortamı ben tüketim kirliliği olarak adlandırıyorum. İşe yaramaz, ne oldukları belli olmayan kısa filmlerle kısa filmin ruhu tüketiliyor.

Soysal, şiirsel sinema üslûbuna bağlı kalarak teorik ve pratik çalışmalarını bir arada yürütmekte. Faysal Soysal’la kısa filmin doğasına, Türkiye’deki kısa film algısına, kısa film yapımcılığının zorluklarına ve alanın problemlerine dair pek çok şey konuştuk. İyi bir kısa filmci örneği olarak Faysal Soysal’ın tecrübeleri, işin henüz başındakiler için bir yol haritası niteliğinde...

Birçok usta yönetmen piyasanın baskısından kurtulup sinemanın büyüdü dünyasında yeniden soluk almak için zaman zaman kısa film yapar. Çünkü bu serüvende yönetmene kendi hayal dünyasından ve rüyalarından kılavuz yoktur.

Sizce kısa film nedir?

Kısa film! Türkçe'de güzel bir karşılık bulmuşlar. Zamanla doğrusal bir bağı var kısa filmin. Ama sadece bu kadar değil. Doğru karşılaştırmalar olmasa da kısa filmi öyküye, uzun metrajı romana benzetenler var. Benim içinse tek atımlık kurşunu kalmış kahramanın, hedefi on ikiden vurmak için ya da hayatını kurtarmak için kullanacağı son şans. İyi bir kısa filmci, filminin sinema-TV pazarında yapacağı satışla, seyircilerin yani tribündekilerin sayısı ile ilgilenmez; hatta bazen bunları hiçe sayarak başlar serüvenine. Serüven diyorum çünkü bu yolda ona kendi hayal dünyasından ve rüyalarından başka hiçbir kılavuz, akademik formasyon, yönetmenin el kitabı hizmet etmez. O, kalbinin aklına ve zekâsına çelme çaktığı bir anda soluk bulur ve yaşama atılır. Bu ne kadar uzun soluklu ise ortaya çıkan film de o kadar gelenekleri ve tabuları sarsarak yeni bir biçim ortaya koyma iddiasına sahip olur.

Son dönemde ilk filmini çeken yönetmenlerin çoğunun sıkı bir kısa film serü-

veni var. Kısa film, uzun metraj için doğru bir başlangıç noktası sayılabilir mi?

Böyle sınıflandırmalara karşıyım. Godard, Angelopoulos, Wenders, Antonioni gibi daha birçok usta, bir süre sonra piyasanın, endüstrinin, popüler kültür ve sıradan seyircinin baskısından kurtulup sinemanın büyüdü dünyasında yeniden soluk almak için zaman zaman kısa film yapar.

Kısa filmin kendine has bir dili var. Bu dilin oluşmasında sürenin dışında temel unsurlar nelerdir?

Bir kere çok büyük bir iddia ile yoldasınızdır. Tabi ülkemizde çok fazla parlak kısa film örneği olmadığı için bu söylediğimi çürütmeniz kolay. Dijital kamera icat oldu, mertlik bozuldu. Kimilerince daha demokratik tanımlanan bu ortamı ben tüketim kirliliği olarak adlandırıyorum. İşe yaramaz, ne oldukları belli olmayan kısa filmlerle kısa filmin ruhu tüketiliyor. Nasıl ki halkın ve piyasanın rağbeti ile kötü şiirler aldı başını gitti, önüne gelen şair oldu bir zamanlar, şimdi de herkes yönetmen. Kısa filmin onu talep edecek, belli bir sinema kültürüne, sanat anlayışına ve felsefe birikimine sahip bir seyirci kitlesi yok. Hâliyle kısa film kimsenin ilgisini çekmiyor. Halkın ilgisini çekmeyen şey piyasanın ve kapitalizmin de ilgisini çekmez; çok sürmez, ya bu kıskaçta can verir ya da bir takım politik düşünce ve eylemlere angaje olur.



Kayıp Zaman Düşleri filminin setinden, 2007

Sizce çözüm ne olabilir?

Sinema sanatına, şiir sanatına, resim sanatına hâsılı para ile karşılığını en az bulabildiğiniz sanatlara, inaniyorsanız tabii, çok ciddi şekilde devlet desteğini sağlamak. Ha deyince olacak işler değil elbette bunlar...

Kısa filmlerinizde özellikle 35 mm. çektiğiniz *Kayıp Zaman Düşleri'*nde sinema ve şiiri mezceden bir yaklaşım söz konusu. Bu özellikle kısa filmin kendine has niteliklerinin imkân tanıdığı bir durum mu?

Tabii ki kısa film, diğer sinema türlerine göre buna daha fazla imkân tanır. Ama imkân ve iyi niyet varsa uzun metraj filmler

için de bunun olmaması için bir engel yok. O zaman da bu filmi kime göstereceğiz sorusu ortaya çıkar. Ciddi bir soru; sinema halka inmeli mi sorusu ile bağdaşık...

Kısa filmler genelde bütçesiz üretiliyor. Bu niteliği etkileyen bir şey mi yoksa yaratıcılığı tetikleyen bir unsur mu?

İnsanların algılamadığı bir şey var. Kısa filmde para ile ölçülemeyen değerler harcanıyor: Sevgi, özveri, ahlâk, inanç, aşk... Cepte kalan harçlık, sigara parası, arkadaşınızın fedakârlığı sonucu verdiği kamerası, komşunuzun yardım etme isteğiyle oyunculuk yapması, bakkalın, büfecinin destek olarak verdiği çay, tost... Bunlar büyük



Faysal Soysal, İstanbul, 2010

Kısa filmlerin bir şekilde seyircisine, taliplisine ulaşması gerekiyor. Yine de hâlen biletlerin satışa sunulduğu bir kısa film festivalinin olmaması bu işe ne kadar önemiyet verdiğimizizin göstergesi.

bütçeler... Benim nazarımda para ile satın alınamayacak hizmetler bunlar... Bu anlamda kısa filmi halka inmiş sayıyorum.

Peki sizce kısa film amatör olarak icra edildiği sürece özgür bir alan mı?

Profesyonel olduğu vakit bence daha özgür... Sonuçta vizyona girmeyecek, çekimleri bir ya da iki ayı bulmayacak, kırk eleman çalışmayacak. Düşünmek ve yapmak istediklerini gerçekleştirmek için daha fazla imkân var. Ama ortaya çıkan ürünün özelliklerine bakıldığında da buna para yatıracak ya da destek verecek kurumların sayısı bir elin parmaklarını geçmiyor.

Türkiye’de iyi kısa filmler yapılıyor mu?

Ben İran’da yüksek lisans yaptım; okulumdaki filmlerle karşılaştırdığımda buradaki filmler zayıf. Yine de bazı festivallerde iyi filmlere denk gelmedim dersem yalan olur.

Türkiye’de yapılan filmlerin çoğu dijital, oysa Avrupa’da ve diğer ülkelerde



Kayıp Zaman Düşleri, Faysal Soysal, 2007

16 mm. ve 35 mm. kısa filmlerin çekildiğini, bir şekilde destek bulduklarını biliyoruz. Türkiye’de nitelikli kısa filmlerin üretilmiyor olmasının başlıca sebebi imkânsızlıklar mıdır? Bunun altında yatan başka sebepler var mı?

Tabii ki o ülkelerin imkânları daha iyi... Bu onların verdikleri ehemmiyet ve anlayışla doğrudan orantılı. İnsanlar ne zaman ki 160 metrekare ev yerine 100 metrekare evde oturmayı; üç öğün yemek yerine iki öğün sade yemeği; az kıyafet giymeyi vs. tercih eder ve bu fazlalıkları ile sanata, kültüre, düşünceye, hâsılı insana vakit ayırırlarsa imkân tabii ki büyür ve gelişir.

Siz kendi kısa filmlerinizi nasıl finanse ettiniz? Bütçelendirmeyi nasıl yapıyorsunuz, yapım sürecini nasıl yürütüyorsunuz?

Öncelikle malzemeyi okuldan sağladım. Ekip de arkadaşlardan oluşuyordu. Başta ciddi bir bütçe yoktu. Laboratuvar ve negatif asıl mesele. Bu ikisi için çözüm bulunursa set masrafları için bir destekçi bulmak biraz daha kolaylaşıyor. Olmadı, borç ediniyorsunuz. Çok şükür bugüne kadar işlerim yolunda gitti. Bulduğum paranın arttığı dahi oldu; ekibe dağıttım en sonunda. Ya da laboratuvarla anlaşığımız gibi ekiple de ödül alma şartıyla anlaşılıyor ve film ödül aldığımda ekibe paylaşıyorum.



Annem Olduğum Gün filminin setinden, 2006

Dünyadaki anlamıyla kısa filmin gerçek anlamıyla yapılıyor olması için sizce hangi şartların oluşması gerekiyor?

Öncelikle bir okulun olması gerekir. Ama bunun adı asla iletişim fakültesi olmamalı. Sanat, iletişim imkânlarının işe yaramadığı yerde doğar. İnsanlar başka insanlara kendi sesleri ile ulaşmak için yeni yollar, biçimler, özler yaratma, bulma, geliştirme mecburiyetinde ve çaresizliğinde kalır. Sanat o zaman gelişir. Tabii ki çok ciddi bir sermaye desteğine de ihtiyaç var. Bu da işin tarih boyunca çözülemeyen handikapı. Ama sıkıntısız, acısız, aşksız yerden sanat doğmaz zaten.

Kısa film yaparak hayat kazanılabilir mi? Profesyonel bir kısa filmci olabilir mi, yoksa kısa film hep amatör bir alan olarak kalmaya mahkûm mu Türkiye’de? Kısa film Türkiye’de ne zaman bir sektör hâline gelir?

İşte bu tamamıyla iktisat kurallarına bağlı. Talep olursa bu söyledikleriniz mümkün olur. Festivaller, yer yer bazı medya kuruluşları, bazı fakülteler bu alanı destekliyor gözüküyor. Ama esas itibariyle Türk sinemasının gelişmesini isteyen bir Kültür Bakanlığı varsa bu alanı özellikle desteklemeli. Bunun bir iş alanı gibi yayılması için sektörde çalışan kalifiye insanların sayısı

artmalı; bu da iş olanağının artmasıyla doğru orantılı. Maalesef bizim ülkemizde bu boşluğu diziler dolduruyor. Bunun şartları sinema ile karşılaştırıldığında her şey birbirine giriyor.

Kısa film festivalleri ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Her yerden bir festival, yarışma haberi geliyor? Kısa filmciler ödüller alıp duruyor? Bu, bir başarı kıstası mıdır?

Başarı kıstası değil elbette. Ancak kısa filmlerin sonuçta bir şekilde seyircisine, taliplisine ulaşması gerekiyor. Yine de hâlen biletlerin satışa sunulduğu bir kısa film festivalinin olmaması bu işe ne kadar önemiyet verdiğimizizin göstergesi bence.

Kısa filmcilere önerileriniz var mı? Nerden, nasıl başlamalılar?

Geçici meşhurluklar, çok sayıda film yapma seanslarından kurtulup hayatı bir film gibi okuyabilir, anlamaya çalışabiliriz. Herkes kendini iyi tanır, yolunu kendi çizer; bunun bedelini de kendisi öder.



Faysal Soysal, İstanbul, 2010

FAYSAL SOYSAL FİLMOGRAFI

İthaca (2008, Türkiye-US, Kurmaca, 16mm., 7')

Mizansen (2008, Türkiye-US, Kurmaca, 16 mm., 3')

Saat Kaç? (2008, Türkiye-US, Kurmaca, DV, 15')

İstanbul (2008, Türkiye-US, Kurmaca, 16 mm., 5')

Kayıp Zaman Düşleri (2007, Türkiye-İran, Kurmaca, 35 mm., 15')

Annem Olduğum Gün (2006, Türkiye, Kurmaca, DV, 11')

Ihtaki (2005, Türkiye, Kurmaca, 16 mm., 7')

Yasak Rüya (2005, Türkiye, Kurmaca, DV, 5')

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



BU ÇAĞ BURADA BİTMEZ!

MÜCAHİD EKER

Aptallık Çağı, dünyanın farklı coğrafyalarından topladığı parça parça gerçekliklerden hareketle seyircisini, varlığı ve kaynağı konusunda bir netliğin olmadığı küresel ısınma tezine ikna etmeye çalışan bir belgesel.





Belgesel, kurmacaya girmeden salt gerçeği sunduğu iddiasıyla diğer sinema türlerinden ayrı bir yerde konumlanır. Ancak her ne kadar amacı gerçeğin bilgisini olduğu gibi vermek olsa da bunu tam anlamıyla başaramaz. Çünkü gerçek hangi araçla olursa olsun daha kayıt altına alınırken tahrifata uğrar. Genel olarak sinemanın gerçeğe kurduğu ilişki tartışma konusuysen belgesel türünün anlatmak istediği temaya hizmet edecek şekilde topladığı bilgileri/görüntüleri, belli bir tercihe göre sıralamaya tâbi tutmasıyla aslında bir kurmaca olmaktan kurtulamadığını söylemek çok da zor olmasa gerek. Bir sinema filminde gerçeğin kurgulan-

Aptallık Çağı'nın doğa olaylarını tek bir tez (küresel ısınma) üzerinden açıklamasıyla ortaya çıkan sıkıntı, bu tezi desteklemek amacıyla yer verdiği gerçek parçaların hakiki bağlamlarından koparılmış olmasıyla daha da katlanıyor.

ması çok da rahatsız edici değildir, çünkü bu bir kurmacadır, bir yeniden üretimdir. Oysa sözkonusu belgeselse verilen her bilginin gösterilen her görüntünün "gerçek" olduğuna inanmanız beklenir.



Aptallık Çağı (*Age of Stupid*, 2008), dünyanın farklı coğrafyalarından topladığı parça parça gerçekliklerden hareketle seyircisini, varlığı ve kaynağı konusunda bir netliğin olmadığı küresel ısınma tezi- ne ikna etmeye çalışan bir belgesel. Bir tür olarak belgeselin gerçekle ilişkisinin sorunsallığı ortada duruyorken, *Aptallık Çağı*'nin kurmaca ve canlandırma öğeleriyle bezenmesi, gerçekle arasındaki makasın daha da açılmasına sebep oluyor. Ayrıca filmin -geçmişten ya da günümüzden değil- uzak bir gelecekte, 2055 yılından, sesleniyor olması da gerçekle arasındaki mesafeyi daha da katlıyor.

Evrenin on üç milyar yıl önce yaşadığı düşünülen patlama görüntüsüyle başlayan belgesel, o patlamanın ardından gerçekleştiği sanılan oluşum süreçlerini hızlı bir şekilde gösterdikten sonra günümüzü de geçerek 2055 yılına varıyor. Her biri dünyanın farklı yerlerinden olmak üzere sular içinde bir lunapark, artık kurak bir çöl görünümü almış bir kayak merkezi, kum tepeleri içinde bir şehir ve hiç hayat belirtisi kalmamış sokaklarıyla dünya, bu yıllarda adeta bir tufan yaşamış gibi görünüyor. Bu tufanın ortasında Norveç'in kuzeyinde adına Küresel Arşiv denilen muazzam yapıda, her ülkeden sanat yapıtları, çiftler hâlinde dondurulmuş hay-

vanlar, veri tabanlarına kaydedilmiş kitaplar, filmler, bilimsel raporlar depolanmıştır. Bu hâliyle Nuh'un Gemisi'ni andıran bu Küresel Arşiv içinde bir adam, istediği görüntüleri seçip izleyebildiği bir ekran önünde oturarak dünyanın nasıl bu duruma geldiğini anlatmaya başlar. 2055 yılı itibariyle tecrübe edilen koşulların aslında insanların 2015'e kadarki davranışlarının sonucunda ortaya çıktığını belirtip şunları söyler: "Kendimizi kurtarabilirdik, ama yapmadık." Felâket filmlerinin yönetmeni Roland Emmerich'in Maya kehanetine göre dünyanın sonu olan tarihten ilhamla çektiği 2012 (2009) filminin "Bizi uyarmışlardı!" sloganını anımsatan bu sözler, *Aptallık Çağı*'nin dünya için öngördüğü yeni fantastik sonu ifade ediyor. İnsanlığın çağlar boyunca bir şekilde bulmaya uğraştığı kıyamet günü tahminlerine bu filmle beraber bir yenisi daha ekleniyor ve bu defa 2055 yılı işaret ediliyor.

Aptallık Çağı, geçmişte, şu anda ve ileride olmuş ve olacak her olayın kaçınılmaz şekilde kendinden önceki olayların sonucu olduğunu iddia eden belirlenimci düşünceyi kendine temel alıyor. Doğada gerçekleşen her hareketliliğin hakiki anlamıyla açıklanabileceği iddiasına yaslanan filme göre

İnsanlığın ahlâki sorunlarını küresel ısınma zemini üzerinden tartışmak bir anlamda gerçek tehlikenin üzerini örtmektir. Dünya döner, dengesini bulur. Aslolan küresel ısınma ya da soğuma ile ilişkilendirilmeden insanlığın bizzat ahlâki sorunlarına yoğunlaşmaktır.



2055 yılında dünyanın sonunu getirecek vakıa, artan yağışlar, yüksek sıcaklıklar ve buzul erimeleriyle geliyorum diyen "küresel ısınma"dır. Yaşanan doğa olaylarının sebebi konusunda birbirinden farklı görüşler var olmasına rağmen bu belgeselde bütün gelişmeler küresel ısınma ile ilişkilendirilerek açıklanıyor. Karl Popper bir bilginin yanlışlanabilir olması durumunda bilimsel olabileceğini, yanlışlanamazlık iddiasındaki her bilginin ise efsane olacağını söyler. Buradan hareketle *Aptallık Çağı*'nin iklim değişiklikleri



konusunda diğer bütün açıklayıcı yaklaşımları (meselâ bir grup bilimadamı küresel ısınma yerine küresel soğuma derken diğer bir grup da bu tür iklimsel değişimlerin doğal olduğunu söyler) es geçerek küresel ısınma argümanını merkeze almasının ve bir didaktizm içinde anlatısını sürdürmesinin, onu hem bilimsellikten hem de gerçekçi olmaktan uzaklaştırdığı söylenebilir.

Her şeyi istatistiğe dökmeye odaklı rasyonel zihin -her ne kadar film bu yapıdan farklı bir şey söylüyormuş gibi görünse de- burada da karşımıza çıkıyor. Filmin küresel ısınmayı ve onun sebep olacağı düşünülen felâketleri önlemek için önerdiği yöntem ise oldukça naif: Karbon paylaşımı. Bu da enerji harcayan herhangi bir cihaz kullanıldığında ya da bir uçak yolculuğu yapıldığında kredi

kartına benzer bir elektronik kartta var olan gaz salınım kredisinden bir miktar düşülmesi anlamına geliyor. Yani gaz salınımını kontrol altına alındığında dünyanın en önemli sorununu çözmüş ve gelecek çağları sorunsuz bir şekilde karşılamış olacağız!

Sanayi odaklı ülkelerin ihtiyaç duydukları enerji için, topraklarında bu enerjiyi barındıran ülkeleri tabiri caizse iliklerine kadar sömürdükten ve bu sömürmeyi onlara hissettirmemek için o ülkeleri türlü oyunlarla iç çatışmalara ve yoksulluğa mahkûm ettikten sonra bir kenara çekilip doğaya ve insan haklarına güzelleme yapmalarını andırıyor *Aptallık Çağı*. Bir nevi günah çıkartma. Bu yaklaşım filmde otuz yıl boyunca petrol şirketinde çalışıp emekli olduktan sonra doğanın keyfini sürmeye çabalayan bir adamın

kendini çevreci ve doğasever olarak tanımlaması üzerinden de gözlenebilir. Ayrıca filmde Hindistan'ın artan uçak sayısının küresel ısınmanın bir sebebi olarak gösterilmesi de şayet küresel ısınma denen vakıa varsa bunun müsebbibi konusunda bir anlamda hedef şaşırtmaktan başka bir şey değil gibi görünüyor. Kaldı ki *Aptallık Çağı* ve genel olarak küresel ısınma iddiaları tamamlanmış, dengelenmiş, nihai hâline ulaşmış bir dünya tasavvurundan hareket ettiği için yaşanan değişimleri sürekliliğin bir parçası değil de dünyanın dengesini bulmuş ideal formundan bir uzaklaşma ve bir felâket olarak yorumluyor. Oysa filmde de bir şekilde değinilen ama -hem filmin iddiasını hem de genel olarak küresel ısınma iddialarını zayıflatmış olacağından belki- es geçilen güçlü bir argüman olan dünyanın oluşumunun devam ettiği yaklaşımı gözardı ediliyor. Öyle ya tahminen on üç milyar yıl önce bir patlama ile oluşmaya başlayan evren, bunca zamandır farklı şekiller almış, depremlerden sellere kadar farklı doğa olaylarına maruz kalmış, farklı iklimler yaşamışsa bu oluşum sürecinin bittiğini neye dayanarak iddia edebiliyoruz?

Aptallık Çağı'nın doğa olaylarını tek bir tez (küresel ısınma) üzerinden açıklamasıyla ortaya çıkan sıkıntı, bu tezini desteklemek amacıyla yer verdiği *gerçek parçalarının* hakiki bağlamlarından koparılmış olmasıyla daha da katlanıyor. Öyle ki filmde dile getirilen doğal kaynakların fütursuzca kullanılması, aşırı tüketim, teknoloji-insan ilişkisi,



ülkelerin işgal edilmesi, insanların mülteci hayatı yaşamaları, farklı şekillerde süren sömürge düzenleri gibi hususlar, küresel ısınma ya da iklim değişikliği çevresinde değil de aslında insanlığın bizatihi ahlâki sorunları olmaları sebebiyle tartışılmalıdır. Oysa bu konuları küresel ısınma zemini üzerinden tartışmak bir anlamda gerçek tehlikenin üzerini örtmektir. Dünya döner, dengesini bulur. Aslolan küresel ısınma ya da soğuma ile ilişkilendirmeden insanlığın bizzat ahlâki sorunlarına yoğunlaşmaktır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





(GAYRİRESMİ) TARİHTEN BİR FİLM:

BÜYÜK DİKTATÖR

BETÜL DEMİREL

Büyük Diktatör'de filmin iki ana karakterinden Hinkel ismiyle bilinen, ama Hitler'den başkası olamayacağı da kesin olan Büyük Diktatör karakteri, Bazin'e göre Hitler'in "ideal katarsisi"dir. Hinkel, varlığı elinden alınmış ve özüne indirgenmiş Hitler'dir. Hinkel bir çeşit Hitler kuklasıdır.

Sinema ilk dönemlerinde düşüncelerin, eğilimlerin ya da tezlerin aktarıldığı, paylaşıldığı bir plâtfom olarak görülmez. Yönetmenler de gerçek anlamda ne bir sanatçı ne de bir düşünür olarak kabul edilmez. Buna rağmen sinema gayriresmi bir tarihin oluşmasına hizmet eder. Zamanla hem kendi döneminin hem de ileriki dönemlerin bilinçlenmesine yardımcı olduğu ölçüde tarihte bir aktör olarak kabul görmeye başlar. Henüz sinemanın durduğu yer, toplumsal, siyasal ve tarihsel bir mesruiyet kazanmadan çok önce bazı yönetmenler, bu genel kanıyı kırıcı nitelikte filmler üretirler. Eleştirel düşüncesini mizahi bir üslûpla aktaran Charlie Chaplin

de kendi dönemine dair söyleyecek sözü olan sinemacıların başında gelir. Sinema tarihinin en büyük ustaları arasına yerleşen Chaplin'in, tüm zamanlar boyunca bilinen ve sevilen bir komedyen olmasının altında kendini yaşadığı toplum düzeyinden özerk kılma çabası yatar. II. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda ABD'nin henüz savaşa girmedığı, Hitler'in işgal ettiği bölgelerde yaptıklarının daha tam olarak açığa çıkmadığı bir dönemde çektiği ilk sesli filmi *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940)'le Chaplin, gayriresmi tarihte özel bir yer edinir. *Büyük Diktatör*, isimlerin farklı ama zihniyetlerin aynı olduğu kurmaca bir diktatörlükte faşist rüzgârlar estiren Hinkel (Adenoid Hynkel) ile ona ikizi kadar benzeyen son derece saf karakterli bir Yahudi berberin kesişen hayat hikâyelerini anlatır. Benzerlikleri, paralel giden olaylar sonucunda askerlerin Yahudi berberi Hinkel, Hinkel'i ise Yahudi berber zannetmelerine sebep olur ve büyük bir karışıklık yaşanır. Hitler için "benim kötü bir taklidim" diyen Chaplin, bıyık biçimini çalan tarihin bu en büyük faşist aktöründen intikamını, diktatör Hinkel şahsında onu karikatürize ederek alır. Chaplin'in bu tavrından Napoloni karakteriyle temsil edilen Mussolini de nasibini alır. Her ikisinin şahsında faşizm, inanılmaz bir mizah gücüyle yerden yere vurulur.



Komedi Efsanesinde Sonun Başlangıcı

Chaplin, *Asri Zamanlar* (*Modern Zamanlar*, 1936) ve daha sonra *Büyük Diktatör* ile çocukluktan erginliğe geçerken toplumdaki gerçeklerin bilincine varır ve efsaneden tarih alanına iner. Sesli filmle birlikte eleştirilerine daha dolaysız bir biçim kazandıran Chaplin, dünya görüşü karmaşıklaştıkça, diyalektik yapı belirginleştikçe ister istemez seyirciyle arasına mesafe koyar; bu da komedi efsanesinde sonun başlangıcı olur. Film ilk ortaya çıktığında önce Almanya'da boykot edilen Chaplin, Alman piyasasını yitirmek istemeyen Amerikan şirketlerinin çeşitli baskılarından ve tarafsızlık politikası güden çevrelerin hücumlarından kurtulamaz. En sonunda Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonu'na hesap vermeye çağrılır, ama bu da onu durdurmaz. Almanların Sovyet Rusya'ya saldırmasını izleyen gün-

Chaplin henüz Yahudi soykırımı ayyuka çıkmadan yaptığı bu filmiyle, yine her filminde olduğu gibi konuyu ve karakterleri, insani ve evrensel boyuta taşıyarak herhangi bir zamanda herhangi bir ülkede herhangi bir diktatörün ve ezilen halkın hikâyesini anlatır.



lerde San Fransisco'da konuşarak istilâya uğrayan ülkeye yardım için bir komitenin kurulmasını önerir. 1942 yazında kamuoyuna yaptığı bir açıklamada Avrupa'da ikinci bir cephenin açılmasını ister. Bunun üzerine basın yine hücumu geçer. *Mösyö Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947) filminden sonra yaptığı bir basın toplantısından anlaşılır ki üzerine giydirilen politik kimlik sanatçı kimliğinin çoktan önüne geçmiştir.

Bu filmden sonra bir milletvekili ona yönelik tepkisini “gençliğin bu düşük filmlerle etkilenmesini önlemek” amacıyla yönetmenin sürülmesini istemeye kadar götürür ve Chaplin bir kez daha aynı araştırma komisyonunun önüne çıkarılır.

Chaplin'in her dönem için toplumsal meselelere kafa yorduğu bilinen bir husustur. Ancak sinema serüveninin son dönemlerindeki farklılık, siyasî görüşlerini filmlerinde daha dolaysız yansıtmaya başlamasına bağlanmaktadır. Meselâ *Şarlo Polis* (*Easy Street*, 1917) ya da *Altına Hücum* (*The Gold Rush*, 1925) doğrudan bir mesaj verme kaygısı taşımadığı filmlerindendir. Hâlbuki *Büyük Diktatör*, *Asri Zamanlar* ve *Mösyö Verdoux* gibi filmlerinde şahsi görüş ve duruşunun varlığı açıkça gözükmemektedir. Özellikle *Büyük Diktatör*'de Chaplin, antisemitizm ve faşizm gibi konulara el atar; Yahudi berberin Hinkel olarak yaptığı konuşmasında yaklaşımını netlikle yansıtan Chaplin, Nazileri “beyinleri ve kalpleri makineden yapılmak üzere insanlar” olarak tanımlar.

Evrensel Bir İnsan İmgesi

Doğum gününü soran bir gazeteciye “Hitler'den dört gün önce.” diye cevap vermesi ve filmlerinin, yarattığı tiplerin analiz edilmesiyle Chaplin'in Yahudiliği, söylentinin ötesine taşınsa da net bir şekilde Yahudi bir karakteri canlandığı tek filmi *Büyük Diktatör*'dür. Geleneksel Yahudi tiyatrosunun kahramanları, temaları, havası ve oyunu ile Şarlo'nun mimiği, fiziksel ve toplumsal dünyası arasındaki benzerlik insanı ister

istememez Chaplin'i bütünüyle Yahudi kültür geleneğinin tam ortasına yerleştirmeye yöneltilir. Diğer taraftan Şarlo'nun içinde bulunduğu çevre itibariyle yapılan benzetmeler de ilginçtir. *Büyük Diktatör*'ün iki ana karakterinden biri olan Yahudi berber, "getto"da oturmaktadır. Bu filmdeki evler, yollar, insanlar ve hayatlar, Chaplin'in tüm filmlerinde benzer şekilde görebileceğimiz unsurlardır. Aslında bunlar bir göçmen mahallesinin tasviridir. Bu açıdan bakıldığında Chaplin, filmlerinde canlandırdığı karakterleriyle herhangi bir zamanın, ülkenin ya da ırkın "yoksul"udur, "dışlanmış" insanıdır denebilir. Her ne kadar psikolojisi, ahlâk anlayışı ve mizahî yaklaşımıyla Yahudi kültürünün bir temsili gibi algılanacak özellikleri kendinde barındırsa da tüm maharetiyle onu evrensel bir potada eriterek herkesin kendini tanıyıp bulabileceği bir insan imgesi meydana getirmeyi başarır.

Parisli Kadın (*A Woman of Paris*, 1923)'dan başlayarak herkesin tanıdığı ve sevdiği Şarlo'yu yeniden avucunun içine alan Chaplin, kahramanına yepyeni bir varoluş biçimi vermiştir. Luigi Chiarini, Chaplin ve Şarlo ilişkilerinin gelişiminde üç evre tanımlar: Başlangıçtan *Şarlo Göçmen* (*The Immigrant*, 1917)'e kadar geçen ilk dönemde yaratıcı, karaktere hayat verir; *Bir Köpek Hayatı* (*A Dog's Life*, 1918)'ndan *Asri Zamanlar* aralığındaki ikinci dönemde kahramanı ile özdeşleşir; *Büyük Diktatör*'le başlayan üçüncü dönemde ise kahraman, yaratıcısından ayrılır ve kişiliği ile onu ezecek denli önem ve ağırlık kazanır.

Geleneksel Yahudi tiyatrosunun kahramanları, temaları, havası ve oyunu ile Şarlo'nun mimiği, fiziksel ve toplumsal dünyası arasındaki benzerlik insanı ister istemez Chaplin'i bütünüyle Yahudi kültür geleneğinin tam ortasına yerleştirmeye yöneltilir.



Hitler'in Hinkel Şahsında Yok Oluşu

Büyük Diktatör'de filmin iki ana karakterinden Hinkel ismiyle bilinen, ama Hitler'den başkası olamayacağı da kesin olan Büyük Diktatör karakteri, Bazin'e göre Hitler'in "ideal katarsisi"dir. Hinkel, varlığı elinden alınmış ve özüne indirgenmiş Hitler'dir. Hinkel bir çeşit Hitler kuklasıdır. Chaplin fiziksel özellikleri, psikolojik haletiyle gördüğümüz Hitler'i, varoluşun tüm kanıtlanmasından yoksun ve anlamsız bir figür hâline getirir. Anlaşılmaz bir Almanca ile yaptığı konuşmalarıyla Hitler'i, Hinkel şah-



sında gülünç duruma düşürerek yok etmek yerine, karşısına kendisine karşı hiçbir tarihi, psikolojik yükümlülük taşımadığımız yeni bir diktatör çıkartarak yok etmeye girişir. Hitler'i yok etmek, ne acıma ne öfke ne de korku uyandırmadan sadece böyle bir şahsa karşı içimizde uyanan duygunun anlamsızlaşmasıyla gerçekleşir. Hinkel, Hitler'in yok oluşudur.

Aynı zamanda Chaplin bu filmde Yahudi berber-Hinkel çiftinin ikisini de kendi canlandırarak insanın içinde bir arada yaşayan iyi ve kötüyü simgeler. Hinkel, herkesin

içinde bir diktatör olabileceğini gösterirken insanda saklı olan şeytani arzuları da temsil eder: Şarlo -yani insan- hem kurban, hem de katildir.

“Filozof Bir Mim Oyuncusu”: Chaplin

Jean Louis Barrault, Chaplin'i “filozof mim oyuncusu” olarak tanımlar. Şarlo'nun (yine geleneksel Yahudi tiyatrosuna dayanan) mim oyunu (pantomim), hareketsizlikle bile derdini anlatabilmesini sağlayan muazzam bir teknik üzerine kuruludur. *Büyük*

Diktatör'deki Yahudi berber, evinin yanısını izlerken seyirci onu arkadan görür; mutlak bir hareketsizlik içindedir. Bu arkası dönük duruşta Chaplin mim oyununun en yüksek noktası olan hareketsizliğe ulaşmıştır. Aynı Chaplin, Yahudi berber karakterinin müzik eşliğinde yaptığı sakal traşını akıldan silinmeyecek bir şekilde canlandırır. Hinkel'in dünya ile birlikte dans ettiği unutulmaz sahnede ise sadece hareketle diktatörün tüm psikolojisini yansıtmayı başarır.

Bu filme kadar sessiz film yapmaya devam eden ve ses kullanımına direnen Chaplin, burada da sanki sözden vazgeçilebileceğini göstermek ister. Birçok sahnede hareketin dilini kullanır. Özellikle Hitler'in faşist söylemleri sözkonusu olduğunda sözlerini alaya alarak birçok jest ve mimikle anlatımı anlaşılabilir bir dile dönüştürür.

Sesin ve sözün gücünü sadece filmin son sahnesinde, Yahudi berberin Hinkel olarak yaptığı konuşmasında kullanır. Yahudi berber o ana kadar olup bitenler hakkında bir fikri yok gibi duran, şaşkın, beceriksiz ve konuşmayı yapacak cesareti bile taşımayan bir karakterken mikrofonun başına geçtiğinde değişir. Filmin tüm mesajını içeren umut dolu konuşmasını yapar: Chaplin, Yahudi berberin şahsında artık konuşmaya başlamıştır.

“Kültürel, Tarihi ve Estetik Olarak Önemli Bir Film”

Chaplin henüz Yahudi soykırımı ayyuka çıkmadan yaptığı bu filmiyle, yine her filminde olduğu gibi konuyu ve karakterleri, insani

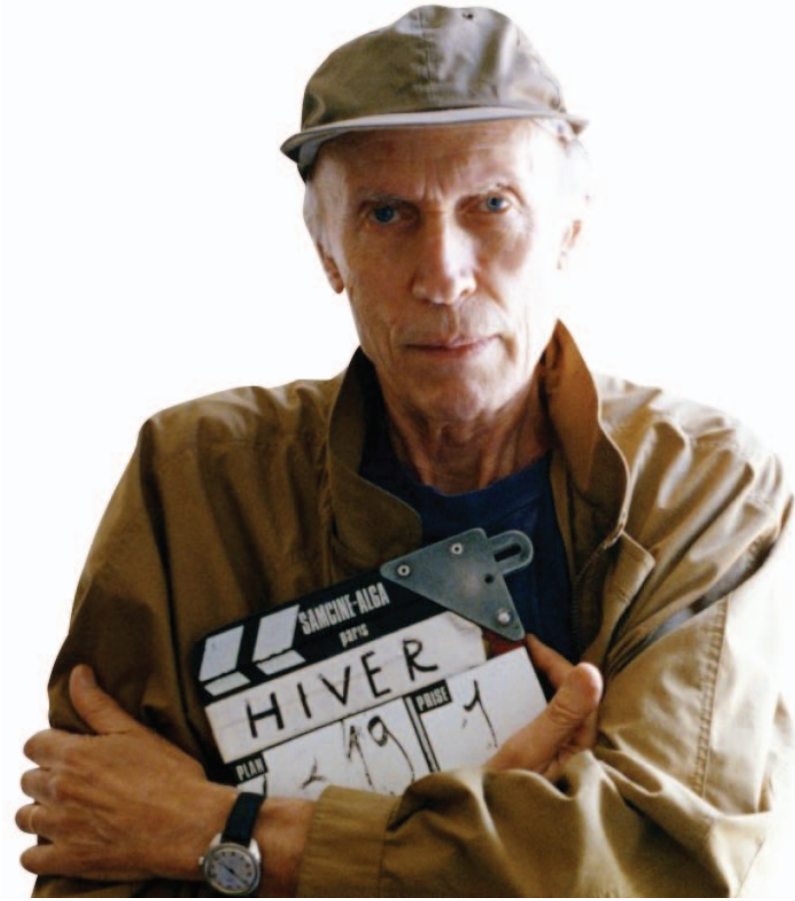
ve evrensel boyuta taşıyarak herhangi bir zamanda herhangi bir ülkede herhangi bir diktatörün ve ezilen halkın hikâyesini anlatmış, bir boyutuyla insanın içindeki mazlum ve zalim tarafları Hinkel ve Yahudi berber karakterleri aracılığıyla göstermiştir. Sonradan tarihin kara sayfalarında anılacak bu dönemi, başarılı bir öngörüyle ve gayriresmi bir tarihçi edasıyla hicvedip zihinlerde alaşağı ederek vermeyi başaran Chaplin, kendisini komedyenliğin ötesine taşıyan filmlerinden biri olan *Büyük Diktatör*'le tarihe geçmiştir. Tüm bunlardan sonra sinemanın seyrini görebilmek açısından bu filme dair bir not düşmek gerekmektedir. *Büyük Diktatör*'ün, 1997 yılında ABD Kongre Kütüphanesi tarafından “kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli” filmler arasına seçilerek ABD Ulusal Film Arşivi'nde muhafaza edilmesine karar verilmiştir.

Kaynakça:

- 1- Andre Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, 1989.
- 2- Marcel Martin, *Charlie Chaplin Şar- lo*, Çev. Timuçin Yekta, Bilgi Yayınevi, 1972.
- 3- Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, Çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, 1995.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Yeni Dalga
yönetmenlerinin en geç
tanınanı Eric Rohmer,
yalın anlatım diliyle
öne çıkar. Yalınlığı uç
noktaya taşıdığı son
yıllarında ise geçmişle
bugün arasında
kurduğu yanılısamayla
seyircileri gerçekliğin
paradoksal dünyasına
yakınlaştırır.

YENİ DALGA İÇİNDE
BİR MORALİSTE :

Eric
Rohmer

BARIŞ SAYDAM

Italyan Yeni Gerçekçiliği ya da daha yakın dönemde ortaya çıkan Dogma gibi belli başlı kurallar bütününe sahip akımlara nazaran Fransız Yeni Dalgası'nı açıklamak oldukça zordur. Fransız Yeni Dalgası'nın beslendiği kaynakların çeşitliliği, akımı belli bir tanım içine almamızı güçleştirse de kuşkusuz bunu zorlaştıran başlıca unsur değildir. Klâsik anlatı geleneğinin artık işlemediğini ve yeni bir anlatım şekli yaratmak gerektiğini fark eden bir grup eleştirmenin/yönetmenin başlattığı akım, her şeyden önce yaratıcılarının her biri tarafından farklı yorumlanır; bu yüzden genel bir tanım içine alınamaz. Klâsik anlatının en önemli kurallarından sürekliliği bozup film ile seyirci arasında bir estetik mesafe bırakarak izleyicinin bir kurmacayla karşı karşıya kaldığını hatırlatan Yeni Dalga filmleri, bu belirgin özelliklerine rağmen kendi aralarında farklılık gösterir. Andre Bazin'in filmlerin yönetmenlerin kişisel bakış açılarını yansıtmaları gerektiği düşüncesinden yola çıkılır ve her bir yönetmen akıma farklı bir yorum getirir. François Truffaut'un Bazin'den ilhamla geliştirdiği auteur kuramı ise Yeni Dalga'nın tanımlayıcı özelliği hâline gelir. Eric Rohmer, Yeni Dalga akımı içinde her biri kendi yönünde ilerleyen ve kısa süre-

de auteur kuramını filmleriyle uygulamaya geçen yönetmenler arasında en geç tanınanıdır. İlk filmleriyle Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut ve Jean-Luc Godard hatırı sayılır bir başarı yakalasa da Rohmer, ancak "Ahlâki Öyküler" serisinin dördüncü filmi *Koleksiyoncu Kız (La Collectionneuse, 1967)* ile dikkatleri çeker. Rohmer'i akım içindeki diğer yönetmenlerden ayıran en belirgin özelliği, yalınlığıdır. Sinemanın bir sanat olduğuna inanan ve filmlerinde fırsat buldukça hikâyelerini sanatın diğer dallarıyla destekleyen ve etkilendikleri isimleri anımsatma yöntemiyle seyircilere hatırlatan Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine Rohmer, *Aslan Burcu (Le Signe du Lion, 1959)* adındaki ilk uzun metraj çalışmasıyla yalın bir dil tutturarak farklılığını gösterir. *Aslan Burcu* bir dönemin, bir mekânın ve belirli bir insan grubunun filmidir. Hollandalı bir kemancı Pierre Wesselrin bir ay boyunca Paris'te kendisine kalan mirası almayı bekler. Oysa Rohmer, Wesselrin'in bekleyişinden çok yılın o döneminde Paris'te nasıl yaşandığıyla ilgilenir ve kamerası Paris'teki günlük yaşamın ayrıntılarını natüralist bir şekilde beyazperdeye taşır.

Rohmer'i diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden ayıran bir diğer özellik de onun sinemasal gelenekten çok edebiyattan beslenmesidir. Rohmer için önemli olan hikâyedeki olay örgüsü değil, karakterlerin

olayları sorgulama süreçleridir; başka-rakterin sesinden yaşanan olayların bir değerlendirmesi yapılır ve izleyici de bu sürece ortak edilir. Rohmer'in sinemasında anlatı, karakterlerin içsel sorgulama süreçleri üzerine kurulur. Altı filmlik "Ahlâki Öyküler" serisi bu açıdan önemlidir.

Serinin ilk iki filmi *Monceau Fırıncısı* (*La Boulangère de Monceau*, 1963) ve *Suzanne'ın Kariyeri* (*La Carrière de Suzanne*, 1963) 16 mm. çekilmiş orta metraj filmlerdir. Yeni Dalga'nın pek çok filminde de görülebileceği gibi hikâyeler kadın-erkek ilişkisi üzerinden anlatılarak farklı açılımlar kazanır. Filmlerde bir erkek bir kadına ilgi duyar, araya başka bir kadın girer ama sonra yeniden ilk kadına dönülür. Bu süreç kadın-erkek arasındaki fiziksel yakınlaşmadan çok tercihler üzerine fikir yürütmenin zorunluluğunu ortaya çıkarır. Erkek karakter bir kadını diğerine yeğlerken, burada tercih etme/etmeme durumu tercih edilenin kim olduğundan daha önemlidir. Rohmer, kadın-erkek arasındaki çekim alanından ve yakınlaşmadan doğan gerilimi anlatmak yerine, böylesi bir durumdaki karakterin içsel dünyasını görünür kılabilmeyin yollarını arar.

Ahlâki Öyküler Serisi ve Kadın-Erkek İlişkileri

Monceau Fırıncısı'nda, her gün yolda karşılaştığı bir kıızı bulmaya çalışan ama kade-rinin de yönlendirmesiyle keşfettiği ufak



Kolleksiyoncu Kız, Eric Rohmer, 1967

bir fırıncı dükkânındaki kızla yakınlaşan genç adamın keyifli hikâyesine ortak oluruz. Bu kızla yakınlaşan genç adam, kısa süre sonra aradığı kadının aslında fırıncının karşısındaki apartmanda oturduğunu öğrenir ve tercihini yapar. Klâsik bir Yeni Dalga filmi gibi başlayan hikâye, böylelikle yavaş yavaş seyirciyi sorumlulukları paylaşmaya ve "Ahlâki Öyküler"e dâhil olmaya çağırır. *Suzanne'ın Kariyeri*'nde ise iki erkek arasında kalan bir kadın vardır. Büyük olan erkek, kadını kendisine âşık eder ama bir süre sonra ondan sıkılır ve bırakır. Sonra da kız, diğer erkekle birlikte olmaya başlar, ama o erkek de başka bir kızdan hoşlanır.



Serinin ilk iki filmindeki erkek karakterler henüz tam olgunlaşmamıştır; onların hikâyeleri seriye bir giriş niteliği taşır. Serilerledikçe karakterler olgunlaşır ve tartışılan konular derinleşmeye başlar.

Serinin üçüncü filmi *Maud'da Geçen Gecem* (*Ma Nuit Chez Maud*, 1969) olacakken başrol için düşünülen Jean-Louis Trintignant'ın uygun olmaması nedeniyle çekimler ileri bir tarihe ertelenir. Bu süre zarfında yönetmen *Koleksiyoncu Kız* filmi çekti; burada da yine iki erkeğin arasında kalan bir kız vardır. Kız herkesle birlikte olmasına rağmen ısrarla başkarakterini reddeder. Kızın kendisini kıskandırmak için böyle

“Ahlâki Öyküler” serisinin dördüncü filmi *Koleksiyoncu Kız* ile dikkatleri çeken Rohmer, anlatısını karakterlerin içsel sorgulama süreçleri üzerine kurar. Duygu ve düşünceler üzerine fikir yürütmek, somutlaşan arzulardan daha önemlidir karakterleri için.

bir yola başvurduğunu düşünen başkarakter, zaman geçtikçe ona daha çok tutulur. Aynı mekânı paylaşan bir kadın ve iki erkeği anlatan *Maud'da Geçen Gecem*, serinin bütün karakteristiğini ortaya çıkardığından “Ahlâki Öyküler”in en dikkat çekenidir. Bu filmlerin hemen hepsi kartezyen felsefe temelinde birleştiğinden, hem bu felsefeyi hem Pascal'ı hem de serinin ismini en iyi ifade eden *Maud'da Geçen Gecem* olur. Aklın sınırlarının olduğunu ve bazı şeylerin ancak gönülle kavranacağını belirten Pascal'ın felsefesinin Marksist ve Katolik yorumlarının yapıldığı filmde Pascal'ın *moraliste* yanı da ortaya konur. Türkçeye “ahlâkçı” şeklinde çevrilen *moraliste*, Eric Rohmer'den alıntılacak olursak “insanın içinde olup bitenin tanımlanmasıyla ilgilenen kişidir; düşünceler ve duygularla ilgilenir”¹ Bu tanım aslında serinin başlığını ve seri içindeki filmleri açıklamakla birlikte yazının başında değindiğimiz yönetmenin

1 James Monaco, *Yeni Dalga*, Çeviren: Ertan Yılmaz, +1 Kitap, 2006, s. 278.



Claire'in Dizi, Eric Rohmer, 1970

Türkçeye “ahlâkçı” şeklinde çevrilen moraliste, Rohmer’den alıntılırsak “insanın içinde olup bitenin tanımlanmasıyla ilgilenen kişidir; düşünceler ve duygularla ilgilenir.” Bu tanım aslında yönetmenin kişiselleştirdiği sinema üslûbunun da ifadesidir.

kişiselleştirdiği sinema üslûbunu da ifade eder. Rohmer karakterleri, sürekli içinde buldukları durumu anlamlandırmaya çalışarak kendilerine bir şekilde buradan bir paye çıkartırlar. Bütün bunlar esasında önemsizdir. Temel mesele karakterlerin davranışlarını sorgulama süreçleridir; yani bir anlamda yönetmenin de ifade ettiği gibi “davranışlarından ziyade davranışlarıyla ilgili düşündükleri”dir. Bu temel yapı üzerine filmlerini kuran Rohmer de bu anlamda Pascal gibi bir “moraliste”dir: Filmlerinde karakterlerinin içsel dünyalarında olup bitenleri tanımlamaya çalışır ve onların

yaptıklarından ya da yapmadıklarından çok duygu ve düşünce dünyalarıyla ilgilenir.

Eric Rohmer’in bu çabasının en belirginleştiği filmlerden biri de serinin beşinci filmi *Claire’in Dizi* (*Le Genou de Claire*, 1970) olur. Nişanlı bir adamın yaz tatilinde tanıştığı iki genç kızla yakınlaşma sürecine odaklanan film, bir yandan Rohmer’in erkek karakterlerinin neden ısrarla bir kadının peşinden gittiğini ve onu takıntı hâline getirdiğini açıklar, diğer yandan da geçip giden gençliğe yapılmış kederli ama zarif bir ağıt niteliği taşır. İki kardeşten küçük olanı başkaraktere ilgi duyar, ama başkarakter kendisine mesafeli yaklaşan diğer kızı takıntı hâline getirir. *Koleksiyoncu Kız*’da olduğu gibi *Claire’in Dizi*’nde de başkarakter hoşlandığı kızın kendisiyle arasına koyduğu mesafenin nedenleri üzerine düşünür ve bunu can sıkıntısını gidermek için başlattığı bir tür oyuna dönüştürür. Karakterler için bir tercih yapmak, bir karar vermek ya da duygularını basitçe ifade etmek önemsizdir. Aslında onları tutkulu ve takıntılı yapan, bir karar vermeme ve bir tercihte bulunmama istekleridir. Soyut olan duygu ve düşünceler üzerine fikir yürütmek, her zaman Rohmer karakterleri için somutlaşan arzularından önemlidir. Örneğin *Claire’in Dizi*’nde başkarakter uzun uzun plân yaptıktan sonra arzusunu nihayete erdirmeye fırsatı yakaladığında geri adam atar. Onun arzuları soyutken ve belirsizken anlamlıdır. Bu, bütün serinin genel bir özelliğidir. *Öğleden Sonra Aşk* (*L’amour l’après-midi*, 1972) adını

taşıyan serinin son filminde ise bu özelliğin filmin finaliyle birlikte ortadan kalktığını görürüz. Ama seri zaten kendini bitirmiştir. Rohmer serisini baştan sona ustaca hesaplayarak bir gelişimin ve sistemler bütünü de fotoğrafını çeker.

Yeni Bir Dil Arayışı ve Gerçekliğin Yansıtılması

“Ahlâki Öyküler” serisinden sonra Heinrich von Kleist’in hikâyesinden uyarladığı *O Markizi (Die Marquise von O...*, 1976) ve Chretien de Troyes’in kitabından uyarladığı *Perceval le Gallois* (1978) ile farklı bir anlatım tarzı deneyen yönetmen, bu çalışmalarından sonra “Komediler ve Atasözleri” başlığıyla yine altı filmlik bir seri çeker. “Ahlâki Öyküler”in daha neşeli versiyonları gibi ilerleyen bu seri, bir anlamda Rohmer’in arada çektiği iki filmden sonra yeniden ilk zamanlarına dönüş işareti olarak da yorumlanır. Bunların ardından mevsimlere bölerek anlattığı dört filmlik bir seriye daha imza atan yönetmen, 2000’li yıllara gelindiğinde Grace Elliot’ın anılarından yola çıkarak devrim zamanından bir kesitin sunulduğu *Leydi ve Dük (L’anglaise et le Duc*, 2001) filmini çeker. Fransız Devrimi sırasında Paris’te mahsur kalan İskoçyalı aristokrat Grace Elliot’ın hikâyesi üzerinden devrim yıllarına farklı bir bakış atan yönetmen, bir yandan da *Perceval le Gallois* gibi (hatta 2003 yapımı *Triple Agent* ve 2007 yapımı *Les Amours d’Astrée et de Céladon’u* da bu grubun içine dahil edebili-



Öğleden Sonra Aşk, Eric Rohmer, 1972

riz) yeni bir anlatım şekli geliştirmenin yollarını arar. Dönemin sanatçıları tarafından yapılmış gravürlerin canlanarak yapay dekorlara dönüştüğü *Leydi ve Dük*’te, Rohmer biraz da Yeni Dalga ruhundan gelen isyanla gerçekliğin yansıtılması üzerine kafa yorar ve farklı anlatım yolları dener. *Perceval le Gallois*’le ilk tohumlarını attığı gerçekliğin farklı bir şekilde yansıtılma gereğine duyduğu inancını daha da ileri götürür.

Her zaman yalın bir dili tercih eden Rohmer, son yıllarında bu yalınlığı daha da uç bir noktaya taşır ve (özellikle de *Astre ile Seladon’un Aşkları* filminde açık ettiği) geçmişle bugün arasında kurduğu yanılsamayla seyircileri gerçekliğin paradoksal dünyasına yakınlaştırır. Böylece ilk filmlerinden beri Yeni Dalga içinde farklı bir yerde dursa da ruh ve kavrayış olarak Yeni Dalga’dan hiç kopmadığını bizlere gösterir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



NEFES'E YAMUK BAKMAK

MEHMET UFUK

Nefes'in bu kadar hararetle tartışılmasını sıhhat alâmeti olarak görmek gerekir. Film hakkında yapılan bunca kavgaya kıyamet, bunca patırtı küfürtünün sonu nereye varacak diye endişe eden taraflara filminden bir repliği hatırlatayım: "Bitmeyen savaş yoktur."

"Bir sinek bir kartalı
Salladı vurdu yere
Yalan değil gerçektir
Ben de gördüm tozunu"





Nefes (2009) filminde traş olan Yüzbaşı başını yana çevirince önündeki aynaya Atatürk'ün duvardaki resmi yansır. Aynada tekrar yüzbaşığı görünce "vauv" der seyirci "demek ki her Türk askeri ulu önderin ta kendisi." Aynı sahnede kapı vurulur, emirleri Yüzbaşı'nın ilâçlarını getirir. İlâçları niçin aldığı film sonlarına doğru açıklayacaktır. Yüzbaşı; "çocuğu olmamakta bu yüzden içi acımaktadır". Tam bir fenafilkemal hâli. Bir "vauv" demek daha düşer seyirciye. Ama yamuk bakanlar soyu devam etmeyecek bir model karşısında olduklarını görürler. Bir anlayışın, bir tavrın sürdürülebilirliği mümkün gözükmemektedir. Muktedir sanılan artık muktedir değildir.

Pusuya düşürülen örgüt mensubu kadın eylemcinin kanını durdurmaya çalışma sahnesi sert bir sahne: Can çekişen bir kadın, zorlu

tıbbi müdahale, kontrolünü kaybetmiş bir komutan, neye nasıl müdahale edeceğini kestiremeyen mürettebat. Ama asıl sertlik, kapanamayacak bir farka işaret eden karşılaştırmadır. "Zorlu bir kamp dönemi geçirdik, ülkemi en iyi şekilde temsil etmek istiyorum. Okulumu bitirdikten sonra oyuncu olmak istiyorum." diyen Türkiye Kraliçesinin sesi televizyondan zar zor duyulur. Biri sessiz ama ziyadesiyle sesli, diğeri sesli ama ziyadesiyle sessiz iki kadın ve apaçık bir kıyaslama. Kafası yamuk çalışan, dolayısıyla yamuk bakan birisinin, temsil kabiliyeti yüksek olan model hangisi diye sorulan soruya vereceği cevap çok net olacaktır.

Örgüt lideri Doktor intikam ateşiyile saklandığı yerden çıkmış, karakola saldırmıştır. Doktor kıran kırana yapılan bir çarpışmanın sonunda ortadan kaldırılacak ve Yüzbaşı'nın canı pahasına kurduğu tuzaktan kurtula-



Dökülen onca kanın, çekilen acıların ortaya çıkardığı keskin tarafları nasıl memnun edecek, keskin beklentileri nasıl karşılayacak, sonunda nasıl bir çözüm sunacaksınız? Zor gözükse de bunun da birkaç yöntemi var ki yönetmen hepsini deniyor.

mayacaktır. Orhan'ın intikamı alınmıştır. Bu açıdan operasyon başarılı bile sayılabilir. Ama teslim olun, silahlarınızı bırakın çağrısını sürekli yapan taraf, üstün bir ateş gücüyle saldıran taraf, karabasan gibi karakolun üstüne çöken taraf seyircinin alışkın olmadığı taraftır. Üstüne üstlük ölmeden önce Doktor da Bulan'ın intikamını almıştır. Yamuk bakmaya bile gerek olmayan bir sahne ile karşı

karşıyayızdır. Ama ille de yamuk bakacağım diyenler Kürt emirerinin ayakta ölmesinden ve ölürken "Anne beni affet!" demesinden onlarca okuma yapabilirler.

"Türkiye Cumhuriyeti'nin yurttaşlarıyız. Böyle bir konuyu filme alma eyleminin girebileceği biçimler hakkında bayağı fikrimiz var. Bunun nasıl ölçsüz bir haklı gösterme, ululama, ajitasyon yaratma vesilesine dönüştürülebileceğini sayısız örnekleriyle biliyoruz. Nefes'in bu örneklerle ilgisi yok. Filme o örneklerden bir tane daha görmek niyetiyle gidenler büyük bir hayal kırıklığına uğramış olmalı. Öyleleri, sonuna kadar

dayanabildilerse, konu hakkında zihinlerinde birikmiş şeylerden epey farklı bir izlenimle çıkmış da olabilirler."

Yazının başındaki iktibas Yunus Emre'den, yukarıda alıntı da Murat Belge'nin 23 Şubat 2010 tarihli *Taraf* taki köşesinden. Görmüş olduğunuz gibi elma ile armutu toplamış oldum. Hâlbuki yine Türkiye Cumhuriyeti yurttaşları olarak bizlere ilkokulda elma ile armutun toplanmayacağını öğretmemişler miydi? Öğretmişlerdi. O öğrendiğimizle de kalakaldık zaten. O basit ve gerekli giriş bilgisi orta, lise, üniversitede de nedense değişmeden kaldı. Elma elma ağacında kalacak, armut armutluğunu bilecek. Erik dalından erik, üzüm salkımından üzüm yenecek. Aksini iddia edip yamuk yapan, yamuk bakan hizaya getirilecek. Böyle yetiştirildik, böyle belletildik.

Böyle belletenlerin, içinden geçmekte olduğumuz sancılı süreçteki “Ne oluyoruz, nereye gidiyoruz!” şaşkınlıklarını normal karşılamak gerek. “Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü” yaklaşımının sadece meczuplardan kaynaklanabileceğine inanıp ona göre vaziyet aladuran yüksek düzey bürokratların “A, bak erik!” düzeyinde yaptıkları okumalara şahit olunca insanın Habermas’tan, Weber’den yapılan alıntılardan kuşkuya düşesi geliyor. Çok şükür ki memleketteki yurttaşlar, düne nazaran hem daldaki erikleri hem üzümleri görmeye, hem de elmalarla armutların bir sepette olmasını niceliksel bir yanlışlık olarak görmektense niteliksel bir zenginlik olarak değerlendirmeye daha yatkın.

Her ne kadar filmin sonundaki çatışma sahnesi ilgili sitelerde, izleyiciler arasında hâlen devam etmekte ve neredeyse kan gövdeyi götürmekteyse de aynı yakıcı probleme el atan *Yazı Tura* (2003)’nın başına gelen suskunlukla karşılaştırıldığında *Nefes*’in bu kadar hararetle tartışılmasını sıhhat alâmeti olarak görmek gerekir. Film hakkında yapılan bunca kavga kıyamet, bunca patırtı kütürtünün sonu nereye varacak diye endişe eden taraflara filminden bir repliği hatırlatayım: “Merak etme. Bitmeyen savaş yoktur.” Çatışmayı harlandırır mıyım bilmiyorum ama ne biçim bir cesaretle kızılca kıyametin koptuğu bu er meydanına yalın kılıç atılmakta bir beis görmüyorum. Yüzbaşı’nın da öngördüğü gibi yazıyı okuyup bitirince “Biliyorum beni yargılayacaksınız, olsun!”. Çok kritik bir zamanlamayla hassas bir süreçte vizyona giren filmin hem militarist, hem Türkçü, hem Kürt-



cü, hem Ergenekoncu suçlamalarına maruz kaldığı göz önüne alındığında kesin inançlı taraftarları memnun edemediği ortada.

Keskin tarafların oluştuğu, her iki taraftan da binlerce ana kuzusunun kaybedildiği bir çatışma üzerine bir ilk film çekmek nereden bakılırsa bakılsın cesaret isteyen bir girişim. Hem dışına çıkılması neredeyse yasaklanmış resmi parametreleri hem resmi parametrelerin tamamını mahkûm eden gayriresmi parametreleri göz önünde bulunduracak hem de anlatmayı murad ettiğiniz hikâyenizi perdeye taşıyacaksınız. Peki bunu nasıl başaracaksınız? Bunun bir formülünü Çağan Irmak *Ulak* (2007)’ta Cem Yılmaz ise *Arog* (2008)’da başarılı bir şekilde denedi. Bu formül hikâyenin tarih dışına taşınmasıydı. Bilinmeyen bir zamanda, bilinmeyen bir mekânda geçen bildik hikâye. *Nefes* ise daha zorlusuna soyunuyor. Bildik en acılı, en kanlı, sonunun nasıl biteceği en meçhul hikâyeyi

Filmin militarist olduğu değerlendirilmesine en çok katkı yapan “Sen uyursan herkes ölür!” konuşmasının sonunda Yüzbaşı’nın verdiği sözü hatırlayanınız var mı? “Sizin cesetlerinizi, sizin cenazelerinizi ailenize göndermeyeceğim. Ölmenizi yasaklıyorum. Anlaşıldı mı asker?” Anlaşılan anlaşılmamış komutanım.

bilindik bir zaman diliminde, 1993 yılında bir karakol baskınına merkeze alarak anlatmayı seçiyor. Peki, dökülen onca kanın, çekilen acıların sebep olduğu keskin tarafları nasıl memnun edecek, keskin beklentileri nasıl karşılayacak, sonunda nasıl bir çözüm sunacaksınız? Zor gözükse de bunun da birkaç yöntemi var ki yönetmen hepsini deniyor.

Birinci formül Nasreddin Hoca’nın “hepiniz haklısınız” formülüdür. Hoca’nın komik bir adam olduğunu düşünenler gülümseyebilir. Ama gerçeğin çok katmanlılığına işaret, anlamın tüketilemez olduğunun hatırlatılması, bakış açılarının farklı olabileceğinin kabulü, erik dalında üzüm yenebileceği tecrübesinin aktarımı hem Batı’da hem de Doğu’da kadim dönemlerden beri gülümseme gelen ariflerce sıklıkla hatırlatılmıştır. Filmde her iki görüş açısının aktarılmasında sıklıkla kullanılan bu yöntem, özellikle Yüzbaşı ile Doktor’un telefon konuşmalarında barizdir: “Bu bayrakta hepimizin kanı var.” Doğru. “O bayrakta bizim de kanımız olduğunu siz unuttunuz komutan.” Bu da



doğru. Seyircinin “Hakikaten her ikisi de doğru” yargısı. O da doğru.

İkinci formül göstergelerin açık uçlu kullanılması formülüdür. Büst, bayrak, marş, tablo, kar, zirve, gölge, asker, terörist gibi gösterenler birebir işaret ettikleri anlamlardan bazen daha çoğuna, bazen de tam karşısına tekabül eder.

Büst itina ile temizlenir; görev gereği, saygı gereği, sevgi gereği... Büst temizlenince bahar gelecektir, gelir. Büst temizlenmeye muhtaçtır; buz kesmiş donakalmıştır, yalnızdır, yıkılacaktır, yıkılır.

Bayrak şanlı hilâldir, alsancaktır; bembeyaz bulutlar altında özgürce dalgalanır, göndere çekilir, selâm durulur. Bayrak parçalanmış, lime lime, delik deşik olmuştur, söküklüğünün dikilmesine muhtaçtır, Bir Kürt ezgisinin eşliğinde gönderden indirilir yine aynı ezgi eşliğinde göndere çekilir. Doktor’un deyişiyle dağlarının rüzgârına bile dayanmamıştır.



Bıçaksırtı bir konunun işlendiği filmin kimsenin beklentilerini karşılayamayacağını, ne ele ne güne yaranamayacağını bilen, mayınlı bir arazide yol aldığının ve bu mayınlı araziye rağmen tehlikeli göndermelerde bulunan yönetmenin bütün tedbirleri alması en doğal hakkı.

Resmi görüşlerini açıklayan kamu görevlilerinden aldığı övgüye bakılırsa çatışmadan sağ kurtulan erin büstü temizleme ritüelini yerine getiren çavuş olması tedbiri işe yaramış görünüyor. “A, bak erik!” seviyesinde okuma yapanların ilk gösterdiğinden başka bir şey göremeyeceklerine dair tahmininde de haklı olduğumu düşünüyorum.

Bu yazı da görüldüğü üzere her türlü dengeleri gözeten bir değerlendirme oldu. Yanlış bir okuma olup olmadığını yönetmenin kendisine sormadan öğrenmemize imkân yok, ama yönetmenin bu filmi, Bulan’ın heykelini karakola dikeceğim sözünü veren Doktor’un sözünü tutup tutmadığını görebilen gözler için çektiğini düşünüyorum. Filmin militarist olduğu değerlendirmesine en çok katkı yapan “Sen uyursan herkes ölür!” konuşmasının sonunda Yüzbaşı’nın verdiği sözü hatırlayanınız var mı? “Sizin cesetlerinizi, sizin cenazelerinizi ailenize göndermeyeceğim. Ölmenizi yasaklıyorum. Anlaşıldı mı asker?” Anlaşılan anlaşılmamış komutanım.

Tablo bir rüya, bir ütopyadır. Çok uzak olmayan bir geçmişte ceddin dedenin fetih sırasındaki şahlanışını resmeder. Tablo bir kâbustur, karabasandır. Sınırların dışına taşmayı bırak, sınırların içini muhafaza edeme kaygısının gösterenine dönüşmüştür.

Üçüncüsü nesnellik formülüdür. Buna tahterevali, yani denge formülü de denilebilir. “Acı söylüyor, ama doğru söylüyor.” tutumu yaralanabilecek vicdanları sakinleştirmeye yarar. Anlatımın bir tarafa fazlaca yaslandığı düşünüldüğünde diğer tarafa ağırlık verilerek dengenin gözetilmesi çabasıdır. “Bu çocuklar asla kıvrılmazlar.” cümlesinin hemen ardından kıvrak bir dans figürü yapan Mehmetçik görüntüsü gelir. Bıçaksırtı bir konunun işlendiği filmin kimsenin beklentilerini karşılayamayacağını, ne ele ne güne yaranamayacağını bilen, mayınlı bir arazide yol aldığının ve bu mayınlı araziye rağmen tehlikeli göndermelerde bulunan yönetmenin bütün tedbirleri alması en doğal hakkı.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





GÖKHAN YORGANCIGİL

“HAYAT FİMLERDEKİ GİBİ DEĞİL; ÇOK DAHA ZOR”

Hayat ve sinema ilişkisi sanıldığından çok daha güçlü. Sinema hayata dair bir şeyler söylemeye çalışıyor, hayat da sinemanın hammaddesi görevini görüyor ve daha sonra tekrar hayata dönüp sinemasal gözlerle bakıyoruz belki.

“**H**ayat filmlerdeki gibi değil... Hayat çok daha zor.” ifadesinin bir filmden alınmış bir replik olduğunu söylersek ortaya çıkan durum bize sinemayla ilgili söylenebilecek şeylerden önemli bir kısmını veriyor. Biraz açıklayalım: Bir sinema filmi izliyorsunuz. Film boyunca bir çocuğun büyümesine, okul yıllarında arkadaşlarıyla olan çocukça duygularına, savaştan hiç dönmeyen babasının yokluğunda yetişkin



Cennet Sineması, Giuseppe Tornatore, 1988

bir insan hâline gelmesine, ilk defa âşık olmasına, hayata dair tutkularının yanına bir de ileride meslek hâline gelecek başka bir tutkunun, sinema tutkusunun oluşmasına tanıklık ediyorsunuz. İzlediğiniz film size hayat ile sinemayı kıyaslatıyor ısrarla: “Hayat mı önce gelir sinema mı?” diye sorabiliyorsunuz. Ve filmin dramatik dönüm noktalarından birinde ana karakterlerden biri diğerine dönüyor ve şöyle diyor: “Hayat filmlerdeki gibi değil... Hayat çok daha zor.” Siz de ister istemez “Gerçekten öyle mi?” diye soruyorsunuz. Bir filmin içinden, film gibi olmayı reddeden yani hayat mı sinema mı sorusu karşısında hayatı tercih eden bir cümle duymak sizi şaşırtıyor. Bu

paradoksal durum sayesinde anlıyorsunuz ki hayat ve sinema ilişkisi sanıldığından çok daha güçlü. Sinema hayata dair bir şeyler söylemeye çalışıyor, hayat da sinemanın hammaddesi görevini görüyor ve daha sonra tekrar hayata dönüp sinemasal gözlerle bakıyoruz belki. Örneğin filmlerdeki FBI ajanları mı gerçeklerine benziyor yoksa gerçek FBI ajanları mı kendilerini filmlerdekilere benzetmeye çalışıyor? Şimdi geriye doğru çekilip neden sinemayı sevdiğimize bakalım, neden film izlediğimizi anlamaya çalışalım.

Sinema üzerine düşünmek, insana dair önemli bazı gerçekleri keşfetmemize yarayabilir. Aristo *Poetika*'sında sinema ve benzeri



Cennet Sineması, Giuseppe Tornatore, 1988

sahne sanatlarını gerçekleyen temel eylemlerin “taklit” kavramı üzerine inşa edildiğini iddia ediyor ve diyor ki: “O halde epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri, kitar sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir. (...) Genel olarak taklit ya ritm ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.”¹ Aristo’nun uzun zaman önce ortaya attığı fikirler, çok yaygın bir şekilde kabul gördü ve Batı dünyasını derinden etkiledi. Bütün bir sanat felsefesi *taklit* yani *mimesis* kavramı üzerine inşa edildi. İşin aslı şuydu: Sahne, hayatın bir simülasyonu

1 Aristoteles, *Poetika*, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 2009, s.11 -13.

olarak insan tarafından yaratılıyor ve hayatı yaratan gücü taklit eden sanatçı, oynadığı tanrısal rolle kendi evrenini yaratarak ona şekil veriyordu. Aristo’nun *mimesis* teorisi Rönesans sanatçıları tarafından öylesine benimsenir ki, Floransa’daki resim atölyeleri adeta tabiat ve anatomi araştırmalarının yapıldığı laboratuvarlar hâline gelir.² Öte yandan taklit ve benzetmeci sanatlar üzerindeki ilk eleştiriler, Aristo’dan da önce Platon tarafından gerçekleştirir ve gerçeği taklit ederek simülasyonlar “yaratan” benzetmeci sanatçılarla alay edecek derecede şeyler söyler: Aristo aslında tümdengelim yöntemiyle akıl yürütmüştü; Antik Yunan tiyatrosuna ya da heykeltraşların eserlerine bakarak geriye dönük bir açıklama çabası içindeydi. Ortada bir olgu olarak sanat vardı ve bunu açıklamak gerekiyordu. Yani sanatsal faaliyetler Aristo’nun *mimesis* teorisi kurulduktan sonra ortaya çıkmadı elbette.

Bir sahne ve üzerinde “...mış gibi” yapan, anlatılan hikâyenin gerçekliğine ait ama gerçek olmayan karakterler.. Seyirci tarafında ise gerçek insanlar; gerçek olmadığını bildikleri simülasyonları bir dış göz olarak izlerken “bir dış göz” olmanın verdiği güvenli ve bir çeşit “voyeurist” (dikizci) haz duygusu içindeler. Aristo’nun bulduğu çözüm yani taklide indirgenmiş sanat felsefesi, sanatçıyı ister istemez Tanrı ile rekabete

2 Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, 1989, s. 27.

sürükledi (en azından bir kısım sanatçıyı). Çünkü taklit fiili, içinde rekabet duygusunu da taşıyabiliyor. Sanatçı Tanrı'ya inansa da inanmasa da ondan "daha iyisini yaratmak" gibi bir çaba içinde mi olmalı?

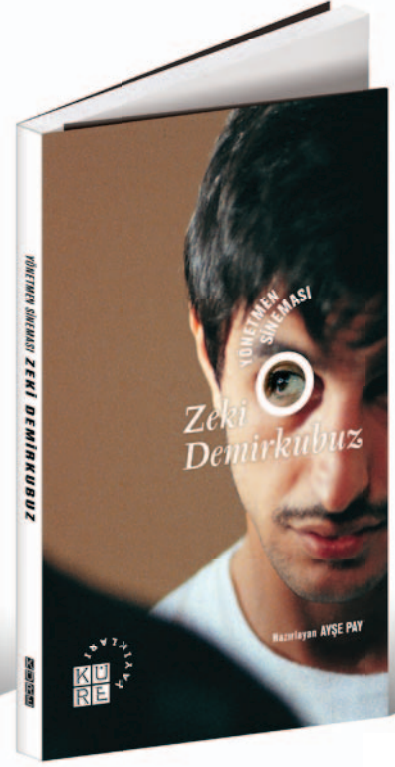
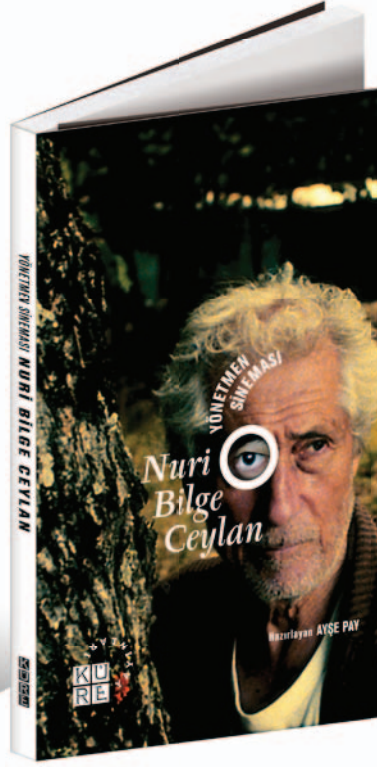
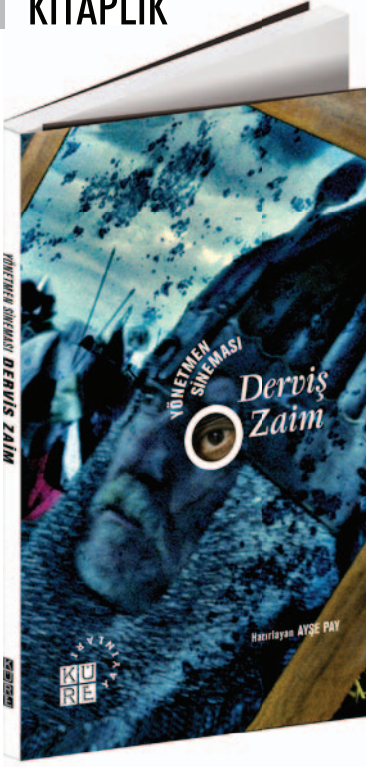
Peki seyirci yani bir sanat eserinin muhatabı, *mimetik* bir eserle karşılaştığında gerçekten de Tanrı'nın yarattıklarıyla yarışan bir şeye mi bakmaktadır? İslâm medeniyetinin tasvire, dolayısıyla Tanrı'yla rekabet hissine izin vermemesinin altında yatan sebepler çok açık. Peki ama mimetik bir sanat olarak tanımlanan klâsik drama'nın kendisine hedef kitle seçerken inanç ayrımı yapmamasına ne demeli? Aristo'yu sorgulamakla işe başlanabilir, tıpkı tarih boyunca yapıldığı gibi.

Sanatçı'nın niyetini sorgulamak da belki bazı konularda farklı tanımlamalar yapılmayla sonuçlanabilir. Michelangelo'nun Musa heykelini yontarkenki niyeti sadece Michelangelo'yu mu ilgilendirir? Öte yandan seyirci, kendisini sahnede hayal edip, özdeşleşme dediğimiz eylemi gerçekleştirirken nasıl bir niyet taşır? Neden kendimizi gerçek olmayan bir dünyada bir başkası olarak hayal etmekten hoşlanalım? Basitçe sahnedeki gerçek olmayan *katarsis* bize sahte bir arınma yaşattığı için mi? Yoksa sadece başkalarının hayatlarını ya da başka gerçekleri zarar görme riski olmadan gö-

zetlemek için mi? Sanal katarsisler yaşama güdüsü, bir çeşit röntgencilik dürtüsünden daha güçlü ve insan doğasına daha yapışık olsa gerek. Öte yandan Homeros, *İlyada*'sını yazarken Yunan kavimlerinin Troya'ya karşı zaferini destanlaştırma görevini üstüne alsada Troya'yı öylesine tasvir eder ki onun Anadolu kimliğiyle kendisine taraf olarak Troya'yı seçtiğini ve aslında için için Troya propagandası yaptığını iddia edenler hiç de az değildir.³ *İlyada*'yı okurken ilk sayfalardan itibaren taraf tutmaya mecbur bırakılırsınız. Savaşan iki taraf öyle tasvir edilir ki okuyucunun (seyircinin) bu savaşta safını seçmesi bir zorunluluğa dönüşür. O hâlde seyircinin motivasyonu olarak az önce saydığımız iki duruma bir üçüncüsünü ilâve edebilir miyiz: Yeryüzünde, yani yeryüzünün bir yansıması olan sahnedeki adaleti tesis etmek. Adalet güçlü bir temadır ve klâsik dramının seyirci tarafındaki en temel motivasyonlarından biridir. Sahnede olup biten sanal kaosu sanal da olsa kozmosa dönüştürmek, belki de yeryüzündeki kaosu kozmosa dönüştürme yolunda bize, insanoğluna rehberlik yapabilir, ne dersiniz? Fakat en başa dönüp Alfredo'nun genç Toto'ya söylediği şeyi tam burada tekrar etmek yerinde olacak: "Hayat filmlerdeki gibi değil... Hayat çok daha zor."

3 Halikarnas Balıkcısı, *Hey Koca Yurt*, Bilgi Yayınevi, 2001, s. 328.





Film Eleştirisi Alanında Yeni ve Farklı Bir Dil:

YÖNETMEN SİNEMASI

Küre Yayınları da İhsan Kabil editörlüğünde başlattığı *Hayal Perdesi Kitaplığı* adını taşıyan sinema dizisinin ilk çalışmalarıyla sinema yayıncılığı kervanına katıldı. Dizinin ilk kitapları yeni kuşak yönetmenlerden Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'a odaklanıyor. Çeşitli yayın organlarında çalışmalarını sürdüren genç yazarları bir araya getiren kitaplar, nitelikli eleştiri alanındaki sönüklüğü canlandıran önemli çabalardan.



Yönetmen Sineması:

Derviş Zaim

Gerçek ile fantastik dünya arasında gezinerek "iktidar" ilişkilerinin politik angajmanlarla binbir surete bürünebilen tekil suretsizliğini farklı biçimsel estetik üslûplarla dile getirmeye çalışan Derviş Zaim, kitapta sinema dili, kurgu, estetik, gerçekçilik gibi unsurlara yaklaşımıyla filmleri özelinde enine boyuna tartışılıyor. Tavus kuşuyla surların arasında gezinen Mahsun'a (*Tabutta Rövaşata*, 1996) mahzun savruk bir meczup gibi yaklaşmamıza izin vermeyen muhalif anlatısıyla Zaim, Celil Civan'ın yazısına, Mahsun'a beslenen yapmacık vicdanı bir azaba dönüştürerek *öteki*'nin kabul görürlüğünü imleyişiyle konu oluyor. Ümit Aksoy, *Filler ve Çimen* (2001) özelinde yönetmenin seksen yıllık Türkiye Cumhuriyeti'nin ilişkiler arkeolojisini kazırken hakikat silsilelerini, üzerinde yoğunlaşmadan bir resmigeçit töreni gibi göstermesini eleştiriyor. *Çamur* (2003) ekseninde Zaim'in metaforlar dünyasını kurgu kuramından hareketle çözümleyen Ayşe Pay, montajın eğretileme gücünün -kimi zaman- kurduğu kapalı anlatımın handikaplarına değinirken, yönetmenin akademik bakışını seyrelttiğinde iç dünyasını daha berrak yansıtacağına altını çiziyor. Fuat Er, yönetmenin *Cenneti Beklerken* (2006) ve

HANİFE GÜMÜŞ

Son yıllarda Türk sinemasındaki hareketlilik, sinema yazını ve yayıncılığında da kendini gösteriyor. Küre Yayınları da İhsan Kabil editörlüğünde başlattığı *Hayal Perdesi Kitaplığı* adını taşıyan sinema dizisinin ilk çalışmalarıyla sinema yayıncılığı kervanına katılanlardan. Ayşe Pay'ın hazırladığı *Yönetmen Sineması* serisinin ilk üç kitabı yeni kuşak yönetmenlerden Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'a odaklanıyor. Çeşitli yayın organlarında çalışmalarını sürdüren genç yazarları bir araya getiren kitaplar, nitelikli eleştiri alanındaki sönüklüğü canlandıran önemli çabalardan. Derviş Zaim'in sinemasında biçimle kurduğu ilişkinin özünü hatırlatırcasına karakterlerin gözünde yönetmenlerin bakışını imleyen kapak tasarımı, kitaptaki yazıların da hangi bağlamda yazıldığına dair ipuçları sunuyor. Serinin cep kitapları şeklinde hazırlanması vapurda okunabilirliğini arttırsa da filmlerin disiplinlerarası incelenmesi beş dakikada Beşiktaş yolculuğunuzun meşakkatli geçmesine sebebiyet verebiliyor.

Nokta (2008) filmlerinde biçimsel kaygının ağır bastığını, toplumsal meseleler ve kültürel/sanatsal kodlar arasındaki dengenin tersine döndüğünü, yönetmenin geleneksel sanatlardaki arayışının öteki'yle imkânsız teması bir çağrı şeklinde okunabileceğini ifade ediyor. Tuba Deniz'in gerçekleştirdiği kapsamlı söyleşide Zaim, sinemasında estetik biçim kurma yolunda geleneksel İslâm sanatlarını araştırma süreçlerinden nihilizmin kasvetli bulutunun sanatsal üretimdeki tahakkümüne kadar pek çok soruya yanıt veriyor.



Yönetmen Sineması: **Zeki Demirkubuz**

Filmografisinde kötülüğün eskizlerini çizen, en bayağı hikâyeden görkemli kaybedişleri, arabesk ve kitsch etrafında ördüğü melodramının içinde hiçleşen karakterlerin savruluşlarını, cereyanda kalan kapı çarpmalarına benzer bir kendilikte tasvir eden Zeki Demirkubuz, nerdeyse ilk kez bu derece ayrıntılı ve eleştirel bir okumaya tâbi tutuluyor. Kitapta Ümit Aksoy, Heidegger'den hareketle *C Blok* (1994) filmindeki can sıkıntısını felsefi bir düzlemde "hiçlik"le bağıntılı olarak ele alıyor. "Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek" adlı çalışmasında Celil Civan Samuel Beckett'a atıf yapıyor: "Zira Demirkubuz'un kahramanları

Dostoyevski'nin kahramanları gibi sonunda herhangi bir dinsel, tinsel aydınlanmaya, epifaniye kavuşmazlar; düpedüz yenilirler." "Gerçek ve Konsept Arasında: *İtiraf ve Yazgı*" başlıklı makalesinde Ayşe Pay, Demirkubuz'un anlatımındaki göstermeci ve yer yer arabesk tavrın gerçeğin bütüncül anlamını zedeleyebileceğini ileri sürüyor. Betül Demirel, bulanık bir anlatıya yaslanan *Bekleme Odası*'ni hiççiliğin narsistik bir yorumu şeklinde tanımlıyor. Fuat Er, Fernando Pessoa eşliğinde *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinde işlenen aşk temasının otopsisinden felsefi aşk ile fiziki aşkın birbirine kangren (!) düğümleşiminin tespitiyle kitabın en dikkat çekici çalışmasına imza atıyor. Barış Saydam, *Kıskanmak* (2009) filmindeki tutkuyla kaşınan kötücül birikintinin yüzeye çirkinlik olarak ifşasını varoluşçu parametrelerle okuyor. Kitap, Ayşe Pay ve Ebru Afat'ın Demirkubuz ile gerçekleştirdikleri, sinema dili, imkânları ve imkânsızlıkları ve kötülük ekseninde dönen hacimli bir söyleşiyi son buluyor.



Yönetmen Sineması: **Nuri Bilge Ceylan**

Fotoğrafın içkin doğasından hareketle belgeselci çerçevelenmelerle anlatıya yerleşen imgelem dünyası ve tabiatın asli bir karakter

olarak işlendiği Nuri Bilge Ceylan sineması, taşra-kent ikilisinin imkânlı birlikteliğinin tasvirinde gözlemlenen “arayış dili”yle Derviş Zaim’in salt biçimde denediğini hikâyelemede de dener. Hilal Turan, özellikle *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) üzerinden Ceylan’ın filmografisindeki taşrayı, çocukluğa dair anıların ve düşlerin temize çekildiği bir zaman-mekân olarak yorumlarken, *taşra* ile *ev*’i özdeşirmeye tâbi tutuyor. Ceylan’ın filmlerindeki aidiyetsizliğin getirdiği boşluğu tanımlamaya koyulan Esra Bulut, taşra-kent ikilisindeki yabancılaşmayı, birbirinin belleksizi bireylerin yitirdiği değerlerin uzaklığını *Uzak* (2002) filmi uzamında hesaplamaya çalışıyor. Ayşe Pay, din ile sanat arasında kurduğu karşıtlamalı bağıntıdan hareketle *İklimler* (2006) ile filmografisinde bir kırılma yaşayan Nuri Bilge Ceylan sinemasını önceki filmlerinde de değindiği aidiyetsizlik teması, kadın-erkek ilişkileri bağlamında vicdan ve samimiyetin sınanışıyla birlikte değerlendirmeye tâbi tutuyor. Fuat Er fotoğrafik düzlem üzerinden *Üç Maymun* (2008) filminin cehennem tasvirine yaklaşan kötülüğün mesafesizliğine, kloströfobik melodramlaşan anlatım yapısına tutunarak değinmeye çalışıyor.

Teorinin Pratikle Buluşması ya da Yeni Dalga Çıkartması

2003 yılından bu yana İhsan Kabil moderatörlüğünde düzenledikleri film okumaları, seminerler, sanat okumaları, senaryo-kısa film çalışmaları ve Mecid Mecidi, Aida Begic gibi yönetmenlerle gerçekleştirdikleri atölyelerle *Hayal Perdesi Sinema Topluluğu*, sinemanın

Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan üzerine şimdiye kadar yapılmış en kapsamlı çalışmayla kitaplığımızda yer almayı hak eden *Yönetmen Sineması* serisi Ahmet Uluçay ve Semih Kaplanoğlu kitaplarıyla devam edecek.

hem pratik hem teorik alanındaki gayretleriyle dikkat çekiyor. Ders notlarını birleştirerek başladıkları sinema fanzini yolculuklarını e-dergi formuna çevirerek profesyonel bir mecraya kayan ve Küre Yayınları bünyesinde başlattıkları *Hayal Perdesi Kitaplığı* dizisiyle teorik alandaki çalışmalarını perçinleyen ekip, kısa film çalışmalarını da sürdürüyor. Bu yönüyle acaba *Hayal Perdesi* ekibi, film üretim sürecine film kritik süreciyle başlayan *Cahiers du Cinéma*’nın *Nouvella Vogue* (*Yeni Dalga*) çıkartması gibi bir akımın doğmasına öncülük edebilir mi diye bir soru akla geliyor. *Fransız Yeni Dalga Sineması*’nın beslendiği teorik birikim ve yapısökümcü tavrın eleştirilenlik ile sanat yapıtı ve üretimi arasındaki yakınlaşmanın Godard’ın deyişiyle birbirini besleyen süreçleri barındırdığından söz etmek mümkünse bu ümit veren sorumlusun cevabını da zamana bırakmak gerekecek.

Film eleştirisi alanında yeni ve farklı bir dil tutturan *Hayal Perdesi* ekibi, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan üzerine şimdiye kadar yapılmış en kapsamlı çalışmayla kitaplığımızda yer almayı hak eden *Yönetmen Sineması* serisini Ahmet Uluçay ve Semih Kaplanoğlu kitaplarıyla devam ettirecek.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ÜMİT AKSOY

Türkiye garip bir ülke, ülkede yaşayanlar da. Kimin neye, nasıl bir tepki vereceğini kestirmeniz bazen iyiden iyiye güçleşiyor. Bunu anlamak için kendi adıma çok uzaklara gitmeme gerek yok aslında; anneme bakmam yeterli. Birkaç gün önce bana ve benim üzerimden “dünyaya” kızdığı, sinirlendiği bir anda, birden “Kocam beni sağken sever, komşum beni tokken...”

ANTI-MİLİTARİST GÖRÜNÜMLÜ MİLİTARİZM: **NEFES** ÜZERİNE TEZLER

diye bir cümle çıktı ağzından. Okuma yazma *bilmeyen* annemin bunu da öyle “şimdi demek istediğimi daha iyi anlatmak için bir deyim kullanayım” gibi bir düşünceyle yapmadığını bilmem söylememe gerek var mı? Tıpkı annem gibi, bu topraklardaki insanlar da bazen olur olmaz şeylere, beklediğimin dışında bazı tepkiler veriyorlar; bilmiyorum bunu hayra mı yoksa şerre mi yormak gerekiyor?

Bütün bunları sözü *Nefes* (2009) filmine getirmek için söylüyorum aslında. *Nefes*



üzerine yapılan okuma biçimlerine baktığımızda filmi izleyen “ortalama” seyircinin iki cihette toplandığını görüyoruz: İzleyicilerden bir kısmı filme kaba milliyetçi janr içinden bakıp överken, diğer kısmı yine milliyetçi bir refleksle ama bu kez ters bir okuma yaparak anti-militarist buluyor; hatta işi daha da ileri götürerek filmi Kürt milliyetçiliğiyle suçluyor. Kendi adıma ilk elden o bildik basit okuma üzerinden değerlendiriyordum filmi. Buna göre, film (çok basit olarak) bir klişeyi, yani dağda olup bitenleri “askerlerin” gözünden anlatıyordu. Filmdeki gerçek sıkıntı da işte tam buradaydı: hâlihazırdaki meselenin yalnızca “dağdaki” bir durum olarak anlatılmasında. Başka bir ifadeyle, film şu meşhur “Kürt sorunu”nu, çatışmanın kaynağında aramaktaydı ve bu yüzden kendisine “merkez” olarak “dağ”ı almaktaydı.

Nefes’e gösterilen iki farklı milliyetçi tepki, bana Can Dündar’ın *Mustafa* filmine gösterilen tepkileri hatırlattı. Can Dündar’ın hafif liberal-ağır Kemalist dili, Atatürk’ün manevi şahsına yönelik bir hakaret gibi algılanmıştı. Bunun temel sebebiyse -o klişe ifadeyi kullanacak olursam- Atatürk’ü “zaaf”larıyla birlikte, bir “insan” olarak anlatmasıydı. Kemalizm’in gülümseyen yüzü Dündar’ın böyle bir eleştiriye uğraması karşısında duyduğum şaşkınlığı *Nefes* üzerine yapılan yorumları okuduğumda da benzer şekilde hissettim.

Nefes, merkezine “dağ”ı aldığı oranda meseleyi bir anlamda pornografikleştirerek anlatıyor; bunu da şüphesiz gayet bilinçli bir şekilde yapıyor. Bizi doğrudan doğruya kaynağa götürmek isteyen film, “Bakın, çevresinde dönenip durduğunuz meselenin kaynağı burası!” demeye çalışıyor ve bunu



(belli bir anlamda) beceriyor da. Böylesi bir kurgunun kendisini pornografik olarak değerlendirmek, meselenin “dağ” (yani hâlihazırda orada var olan çatışma) ile ilgili boyutunun görmezlikten gelinmesinden değil, tam tersine “dağ”ın bütün bu hikâyeyi domine etmesinden dolayı ortaya çıkıyor. Hem “mesele”nin kendisini “dağ”a indirgesinden hem de bütün toplumsal, siyasal, ve “insani” durumlardan bağımsız olarak, askerlik ve bunun işaret ettiği soyutlanmışlığın şiddetini merkeze almasından dolayı buradaki pornografi çift katmanlı bir hâl alıyor. Böylesi bir durumda meselenin temel aktörleri “komutan” ile “doktor” (örgüt lideri) oluyor ister istemez. Burada ise o bildiğimiz şiddet sarmalının üretilme süreci birbirini besleyen bir kurguyla devam ediyor. Bu anlamda aslında filmdeki şiddet yahut pornografik unsur çatışmanın, kanların, mermilerin kendisinde değil, meseleyi bu kapana, yani “dağ”a emanet eden bakışta

aranmalı. Çatışmalar, kanlar, mermiler ve diğerleri, asıl ve gizli kurgusal şiddeti görmezlikten engelleyen bir tür korumadır esasında.

Hâl böyle iken *Nefes*'e yönelik izleyici eleştirilerini nereye koymak gerekiyor? Başka bir ifadeyle, film gerçekten *kimin tarafını tutuyor*? Bazı izleyicilerin Kürt milliyetçiliğine dair bir takım nüveler bulması oldukça önemli bir “data” aslında. Zira, tıpkı Dündar'ın Atatürk belgeselinde olduğu gibi, oluşturulmaya çalışılan “atmosfer”in insani -ya da daha siyasal bir jargonla liberal- dilinin görmezlikten geldiği bir durumla karşı karşıyayız. Her iki yapım da, hâlihazırdaki siyasal atmosfer içinde daha anlaşılır, dokunulabilir ve nihayet kabul edilebilir bir meseleye dönüştürmek istediler ele aldıkları malzemeyi. Yani Atatürk veya ordu sözkonusu olduğunda, içinde bulunduğumuz siyasal durumla birlikte ortaya çıkan “uzaklığı” gidermeye çalışmaktaydı bu filmler. Bunu da orayı buraya taşıyarak, bilmediklerimizi bize öğretmek yapmaktaydı. Bu anlamda, Atatürk'ün “zaaflarından” bahsedilmesiyle (ki bu bizim *bilmediğimiz* bir şeydir), komutanın “Uyursanız ölürsünüz! (...) Ölürseniz 45 saniye için kahraman olursunuz!” diyerek, o kahramanlığı yaygınlaştırmaya çalışması aynı türden eylemlerdir esasında. Her iki durumda da amaçlanan nokta, nesnesine uzak olan bizlerin nesnemize yakın olmasını sağlamak ve sözkonusu malzemeleri daha yaygın bir dolaşım ağına sokmaktır.



Bütün bunlara rağmen yine de (bu türden) film(ler), eğer “yanlış” anlaşılıyor ise ihtimaldir ki bu, her iki yaygınlaştırma stratejisinin oluşturmaya çalıştıkları dile “henüz” hazır olmayan “ortalama” bir izleyici kitlesiyle karşı karşıya olmamızla ilgilidir. Bu *hazır olmama* hâli ise bir yandan bu türden zaafların fark edilmesine dayanılamayacağından, öte yandan hâlihazırdaki siyasal konjonktürün gönderme yaptığı bir takım gelişmelerden kaynaklanır. Atatürk’ün yahut ordunun imajının belli bir muhkemlik içinden düşünülmesi ile birlikte içinde yaşadığımız siyasal atmosferde bu filmler, belli bir “zaaf” ve “komplo”

ile ilişkilendirilerek algılanmaktadır. Her iki örnek için de sözkonusu malzemelerin bir kademe aşağıdaki mevcudiyetlerine, yani “hata yapabilir” ve “eleştirilebilir” olmalarına, (en hafif tabirle) tahammül edilememektedir. Dolayısıyla bu filmler, liberalize edilmiş dilleriyle tam da içinde bulunduğumuz siyasal atmosferde var olan “şiddet” dilinin üstünü örterek, bu dili başka araçlar ve biçimlerle yeniden üretmektedir. Başka bir söyleyişle, izleyicilerin Kürt milliyetçiliği olarak gördükleri şey aslında, tam olarak içinde bulunduğumuz siyasal durumda anti-militarist görünen militarist bir film çekmek yahut zaafı ve insaniliğinin yansıtılmasıyla birlikte Atatürk’e dair imajın dolaşıma sokulduğu alanın genişlemesidir. Ama bu türden bir temsile de bazılarımıza garip gelen şekilde bir tepki gelmektedir. Bunun temel nedeni ise henüz böylesi bir temsile izleyicilerin hazır olmamasıdır. Bu anlamda, filmin saklı bir şekilde taraf tutmasıyla ortaya çıkan bulanıklılığın, filmin çok da istemediği, daha doğrusu çok da öngörmediği bir durum olduğunu düşünmemek gerekmektedir.

Galiba bu türden filmlerle ilgili genel kanının ne olduğunu, sandığımızdan daha fazla önemsememiz gerekiyor. Çünkü hâlihazırdaki siyasal durumun tam olarak ne demeye geldiğini, sandığımızdan daha net ve berrak bir şekilde bize gösteriyor. Evet, daha net ve daha berrak...

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





“HER ŞEYİMİZ MEYDANDA”

ZEYNEP MERVE UYGUN

Saat 22:30. İf İstanbul 2010’un -salonun boş koltuklarından anlaşıldığı üzere- en az ilgi gören gösterimlerinden birindeyiz. Her film öncesi bıkkınlık veren bir dizi reklâmın son bulmasıyla kadrajda el kamesinin karşısında oturan bir adam beliriyor: “Merhaba anne! Seni seviyorum. Gittiğinde dedelerimize ve atalarımıza selâm söyle. O tarafta görüşürüz.” Ve kaydı durduruyor. Ölüm döşeğindeki annesine hitaben yaptığı konuşmasını soğuk ve sakin bir şekilde bitiriveren adam, ekranda “Game Over” yazısını görmüş kadar bile üzgün değil. Yüzünde

annesi yedi canlıymış ya da her gün bu zorunlu konuşmayı yapmakla yükümlüymüş gibi bir ifade var. Adını sanını daha önce duymadığınız en büyük internet öncüsü Josh Harris’in başarı/başarısızlık öyküsünü anlatan *Her Şeyimiz Meydanda* (*We Live in Public*, 2009) belgeseli böyle açılıyor.

Cebindeki 900 dolarla New York’a gelen Josh Harris, 1993’te kurduğu ve dünyanın ilk internet televizyonu olma özelliğine sahip “pseudo.com” ile hızla yükselen bir başarı grafiği yakalar. Kablolardan kurduğu büyüdü dünyaya dâhil olmak isteyen ve etrafında “Yeter ki beni işe al, yerleri yalayarak temizlerim.” diye yalvaran insanların dolıştığı son derece parlak ve zengin bir adama dönüşür.

Ününe ün, servetine servet katan Josh, pseudo.com'u -hem de şirket zirvedeyken- satıp servetinin büyük bir kısmını yeni projeye aktarır. Kendisini takip eden kameraya sık sık yeni projenin, gelecekte teknolojinin, özellikle de medyanın insanlar üzerinde ne kadar büyük bir etkiye sahip olabileceğini ispatlamaya çalışan bir deney olacağını söyler. 1998'de gösterime giren *Truman Show*'dan son derece etkilenen Harris, 1999'un ikinci yarısında yeni projesi için New Yorklu -eğitilmiş ve akli başında olduğu farz edilen- 100 sanatçı denek ile yatak odası, duş ve tuvalet dâhil bütün yaşam alanlarına, kapalı devre 24 saat canlı yayın yapan kameraların yerleştirildiği, sığınak şeklindeki bir yeraltı otelinde 6 ay bambaşka bir yaşamı deneyimlemeleri konusunda anlaşır. Herkesin Japon tarzında dizayn edilen bir uyuma kapsülüne ve pek çok monitöre sahip olduğu, toplama kamplarını andıran bu garip yerde Harris, deneklerini "Burada yediğiniz, içtiğiniz her şey bedava, ama tüm görüntü kayıtlarınız sadece bana ait olacak." diye uyarır.

Seyretme ve seyredilebilmenin en uç, en özgür ve hatta en açık şekliyle gerçekleştirilebildiği bu otelde pür neşe bir hayat süren denekler, zamanla "voyeuristik"¹ isteklerinin

1. Voyeurism, insanları gizlice gözetleme eylemidir. Kavram Türkçe'ye röntgencilik veya dikizcilik olarak çevrilir. Alfred Hitchcock'un *Rear Window* filminde bu konu detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Daha fazla bilgi için bk. Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, 25. Kare, Sayı 21, Ekim-Aralık 1997, s. 41.

tetiklenmesi ve mahremiyet kavramlarının yitilmesiyle tüm toplumsal normların ihlâl edildiği bir aşkınlık deneyimi yaşarlar. İlk günlerdeki "gülüm balım" hayatın zamanla tamamen nasıl tuhaf cinsel ayınlar serisine ve sonrasında kitlesel "agresyon"²a dönüştüğü izleyenlerce rahatlıkla gözlemlenmektedir. Artık bu "cehennem canına tak ettiği"ni düşünen ve bu yüzden evden ayrılmaya çalışan bir denegin, içerideki hayatı "insanı çıldırtan ve felâkete sürükleyen" bir deneyim olarak tanımlaması bir istisna olmayacak ve birçok kişi kendiyi yüzleşmek durumunda bırakılacaktır. Sürekli kayıt yapan kameralar eşliğinde zaman zaman sorguya alınan deneklerin, bu psikolojik baskıya nasıl dayanabildiği belki sadece seyretme ve seyredilebilme tutkusunun esaretiyle açıklanabilir.

Milenyumun ilk sabahı yapılan polis baskını projeye son verirken Josh Harris yepyeni projesinin hazırlıklarına başlamıştır bile: *Sessiz olun! Her Şeyimiz Meydanda*. Josh Harris'in bu kez bizzat kendisi ve kız arkadaşı üzerinde uygulayacağı deney, www.weliveinpublic.com adresinden 24 saat canlı izlenebilecek ve izleyiciler sohbet odaları aracılığıyla gözetledikleri hayat hakkında yorumda bulunabilecektir. Dünyanın ilk realite şovu olarak adlandırılacak deneyde bir gün Josh'un sevgilisi alışveriş için dışarı çıkmak ister ancak cüzdanını kaybeder ve kameralardan birine dönerek: "Hey, birisi cüzdanımı nereye koyduğumu söyleyebilir

2. Kontrolsüz şiddet isteği, saldırganlık.



mi?” diye sorar. Birkaç dakika içerisinde bu soruya onlarca cevap gelir ve böylece kadın cüzdanını bulur. Evin gözetleyicileri giderek artar ve mesajların sayısı yüz binlere ulaşır. Özel hayatlarını cesurca (!) sergileyen bu çiftin mutlu günleri 6 ay gibi bir süre sonunda sevgilisinin Josh’u terk etmesiyle biter. Bu süre içinde Josh’la sevgilisi en mahrem anlarından şiddet yüklü kavgalarına kadar ilişkilerini herkesin önünde yaşar. İkilinin kendi “tarafdarları” oluşmaya başladığında, ilişkide yaşanan sorunların muhatabı sevgili değil seyirci olmaya başlar. Yalnız bir adamın hayatında merak edilecek hiçbir şey olmadığını fark eden izleyicilerin giderek sıkılmasıyla *Her Şeyimiz Meydanda* efsanesinden geriye boş evde voltalar atan çulsuz ve depresif bir adam kalır. Bu duruma daha fazla katlanamayan Josh, evi kapatır ve kayıplara karışır.

Hayatının en zor dönemini yaşayan Josh, ailesinin yanına gider. Annesinden beklediği

desteği bulamayınca ondan nefret etmeye başlar ve bir daha annesiyle hiç görüşmez. Annesinin çok hasta olduğunu öğrendiğinde, ailesine filmin açılış sahnesindeki veda-laşma kaydını gönderir. Fakat kayıt ailesinin eline ulaştığında annesi çoktan ölmüştür.

Eski medyatik yeni organik Josh, son parasıyla bir elma çiftliği kurar. Bununla tatmin olmayınca şehre geri döner. Ancak bir zamanlar kitleleri kasıp kavuran şöhretinin yerinde yeller estiğini görür. Çünkü yepyeni, parlak projelerine vloggerlar (video bloggerlar) dönüp bakmazlar bile. 2004’te yaşanan Tsunami felâketi görüntülerini internet üzerinden yayınlamanın yollarını keşfederek BBC gibi medya kuruluşlarının ilgisini çeken ve böylece bir sonraki yıl vlogger fenomeni youtube.com’un kuruluşuna zemin hazırlayan bilgisayar dahileri kendi endüstrilerini çoktan oluşturmuştur.

Gittiği her şirketten ret cevabı alan Josh Harris, Etiyopya'ya yerleşir ve orada basketbol koçluğuna başlar ya da on yıl boyunca kamerasını yanından ayırmayan Ondi Timoner, izleyiciye Josh'u bu şekilde göstermeyi tercih eder.

DIG! (2004) belgeseliyle Sundance Jüri Büyük Ödülü'nü alan Ondi Timoner, 2009'da tamamladığı *Her Şeyimiz Meydanda* ile bu ödülü ikinci kez kazanan ilk yönetmen olur. Ondi Timoner, yeni yüzyılın gelişini kutlayan/eleştiren marjinal ve fütürist bir sanatçı portresi çizmenin ötesinde, Josh Harris'in Andy Warhol'dan alıntılıdığı ve sıklıkla tekrarladığı "Bir gün herkes 15 dakikalığına meşhur olacak" tezini doğrulayan ve özellikle sanal literatürde "Net Generation" olarak adlandırılan 1985 ve sonrası doğanların teknoloji karşısındaki acziyetine dikkat çeken bir iş ortaya koyar.

Timoner, belgeselinde Josh Harris'in hayat hikâyesi üzerinden insanların özsaygı ve gurur gibi değerlerini medyanın sihrine gözü kapalı feda edebileceklerini göstermeye çalıştığı iddiasında. Oysa bu iddia kendi içinde çelişkiler taşıyor. *Her Şeyimiz Meydanda* belgeselinin bir sahnesinde yeraltı otelinde milenyum gecesi kutlanıyor. Burada zil zurna sarhoş bir adam otel sakinlerinden bir kadını zorla dans ettirmeye çalışıyor. Kadın itiraz edince ona şiddet uygulamaya başlıyor; otelin diğer sakinleri ise olaya müdahale etmeden izliyor. Bu sırada Josh Harris de şaşırtıcı bir soğukkanlılıkla çiftin tam karşısında oturmuş keyifle



tatlısını yiyor. Bir ara kameraya dönüyor ve "Telâşlanacak bir şey yok! Bu sadece bir deney! Böyle şeylerin olmasını öngörmüş-tüm zaten. Amacım da tam olarak bunu göstermekti." diyor. Aslında o sırada filmin yönetmeni Ondi Timoner de kameraya görüntü kaydetmek dışında hiçbir şeye karışmayarak Josh'un eylemine bir bakıma katkıda bulunuyor. Bütün bu deneyleri medyayı eleştirmek için yaptığını iddia eden Josh Harris'in yavaş yavaş bizzat kendisinin ve medyanın denegi hâline dönüşmesi gibi, Ondi Timoner de aslında tam da eleştirdiği şeyin parçası hâline geliyor. Bu noktada Timoner'in "Belgeselde Etik" tartışmalarının vazgeçilmez "Kevin Carter" örneğindeki tutumdan farklı bir şey sergilemediğini söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





MODERN ÖZNEYE YÖNELİK BİR ÇÖZÜMLEME: **YURTTAŞ KANE**

MERYEM KÖSE

1 939'da Almanya'nın Portekiz'i işgal etmesiyle birlikte dünya ikinci büyük savaşa girerken 1940 yılının başlarında Amerika'da *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminin senaryosu üzerinde çalışılmaya başlanır. Almanlar Avrupa boyunca ilerlerken ve Avrupa faşizme yenik düşerken, ABD'de de müdahalecilik ile tecrit politikası arasındaki çatışma tüm şiddetiyle sürer. Artık kamunun en sıcak gündemidir savaş. Başkan Roosevelt'in müdahaleci politikasına ve

anti-faşist mücadeleye bağlı bir isim olan Orson Welles, filmde dönemin arka plânını keskin bir şekilde dile getirmese de savaş sorununa, özellikle dönemin hâkim temaları olan faşizm tehlikesi ve komünizm korkusuna gönderme yaparak sıradışı bir Amerikan yurttaşının kaderinde ABD'nin sosyo-politik bilinçaltını beyazperdeye yansıtır.

**Sinemanın "Dahi" Çocuğu:
Orson Welles (1915-1985)**

Sekiz yaşında piyanist annesini, on iki yaşında da babasını kaybeden Orson Welles tıpkı Kane gibi bir vasi tarafından yetiştiril-

miş, zeki ve harika bir çocuktur. Yirmi beş yaşında tüm zamanların en iyi filmi şeklinde anılacak olan *Yurttaş Kane*'i çekmeye başlayan Welles, parlak zekâsı, müthiş oyunculuk yeteneği, edebiyat, tiyatro ve resim konularındaki birikimiyle, sıradışı kahramanları, olumsuz insanları, Shakespeare krallarını metaforlar yüklü barok bir anlatımla beyazperdeye taşıyan başarılı bir yönetmen olur.¹

Palavracı/yalancı ve tam olarak anlaşıl-mayan gizemli figürler yaratmaktan/oy-namaktan büyük keyif alan Welles, filmlerinde çoğunlukla güçlü bir figürle birlikte bir yabancıyı merkeze alır. Yabancı, güçlü figürün kayıp geçmişi arayışına ortak olur ve ortaya çıkan anlatı, gerçek ile kurgu arasında sıkışır. Charles Foster Kane karakterinin son nefesinde ağzından çıkan "rosebud" sözcüğüyle başlayan *Yurttaş Kane* filminde de bu kural bozulmaz. Yönetmen, gaze-teci Thompson'ı bu sözcüğün sırrını çö-zmek amacıyla ünlü/güçlü medya patronu Kane'in peşine takmakta ve böylece seyir-ciyi Kane'in hayatına tanık ederken aynı zamanda merak unsurunu da sürekli taze tutarak filmin akıcılığını sağlamaktadır.

Hem Muktedir Hem Muhtaç...

Welles, bu filmde zamanı ve parası tüke-nen yaşlı bir kapitalistin portresinden çok, tükenişin eşiğine gelmiş bir dünyanın son çırpınışlarını, bencilliğin ve yalnızlığın gü-dümündeki modern bireyi oldukça çarpıcı

bir biçimde perdeye yansıtır. Bu açıdan filmi modernite eleştirisi olarak okumak da mümkündür. Modernitenin görünür olanı yüceltmesi ile imajın öze ve içeriğe göre öncelik kazanması, imaja takılıp kalmanın sonucu olarak ortaya çıkan yüzeysellik, güce tapınma, tüketim ve mülkiyet hırsı, yabancılaşma, samimiyet yoksunluğu, anlamsızlık, spontanlık kaybı, memnuniyetsizlik; sistemi değiştirmektense sistem içinde hâkim konuma geçme arzusu, açgözlülük, başarı hırsı, şöhret arzusu vb. özellikleriyle mükemmel olduğunu düşünen ve kendisini başkalarından üstün gören büyüklenmeci; amacına ulaşmak için başkalarını kullanan, egosantrik ve etrafına karşı aldırma tavrı takınan; her yaptığını kendisi için yapan ve sonuçta yalnızca kendi arzularının tatmini için çalışan kişilik yapısıyla Kane, modernitenin özne tasavvurunu cisimleştirir. Kane'in herkesin bildiği tek aşkın kişinin "kendi öz aşkı" olduğu şeklindeki değerlendirmesi, narsist kişiliğini ele verir. Nitekim yakın arkadaşı Leland da Kane'i anlatırken hayatta sevdiği tek şeyin Charles Foster Kane olduğunu, hayattan istediği tek şey aşk/sevgi iken bunu hiçbir zaman elde edemediğini çünkü kendisinin insanlara verecek sevgisi olmadığını söyler. Bu noktada gelenekle/geçmişle bağları kopartıp pozitif olana yönelen ve mutluluğu, sahip olmakla eşanlamlı hâle getiren modernitenin en büyük açmazı bir çocuğun sevgiden/anneden koparılıp yarınlarnı kurtarmak adına (!) bir bankacıya teslim edilmesi ve çocuğun hayat boyu çırpınışı/hazın sonu ile somutlaştı-

¹ Orson Welles ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, s.317-320.



rılmıştır. Film boyunca aranan ancak filmin sonunda da onu arayanların asla bulamayacağı, yalnızca izleyicinin küçük Charles'in kızığının markası olduğunu anlayabildiği "rosebud" sözcüğü de bu açıdan anlamlıdır. Kelimenin sırrını çözmeye çalışan gazeteci Thompson'un en sonunda "rosebud, belki de Kane'nin hiç ele geçiremediği ya da kaybettiği bir şeydi" açıklaması seyirciye ipucu verir. Rosebud'un bilinen anlamı "gül goncasi" dışında argoda "ana rahmi" anlamında da kullanılması, bu sözcüğün rastgele seçilmiş olmadığını düşündürür. Ana rahmi, hem

bir cennet hem de boğucu, kaçıp kurtulmak istenilen bir mekândır; bir kez kaçıp gidince tekrar ulaşılamayacak, insanın hayatı boyunca sürekli geriye dönüp içine girmek isteyeceği büyümlü bir mağaradır. Kane, bu sözcüğü filmde iki kez kullanır ve ikisinde de elinde, içinde karlı dağ evi olan cam küre vardır. Karlı dağ evi, yani annesinin mekânı/anne özlemi, kaybettiği çocukluğu ve bütün iktidarına rağmen bulamadığı her şeyi simgelemektedir bir bakıma.

Filmin başında bu sözcüğe bir gizem atfederek adeta onun ne olduğunun anlaşılmasıyla Kane'nin de sırrının çözüleceğine seyirciyi inandıran Welles, filmin sonunda bir insanın hayatının sırrını çözenin o kadar da kolay olmadığını ve tek bir sözcükle hiçbir şeyin açıklanamayacağını altını çizerek bu bulmacanın çözümünü izleyiciye bırakır. Rosebud sadece bütünün bir parçasıdır; anlamı bütün içerisinde aranmalıdır. Welles, burada modernitenin holistik anlayışını eleştirerek postmodernitenin çoğulcu/kültürel söylemi paralelinde bir karakter çözümlemesine davet eder izleyiciyi adeta. Nitekim film boyunca Kane'in hayat hikâyesini de farklı insanlara anlattırır; Thatcher, Bernstein, Susan ve Leland'dan Kane'in farklı yönlerini dinleriz. Herkes kişisel ilişkisi paralelinde, kendi sezgi ve düşünceleri doğrultusunda kendi Kane'nini anlatır.

Welles'in modern özneye yönelik önemli bir çözümlemesi de, aklın ve bilimin ön plâna çıkarılıp metafizik ve aşkın değerlerin dışlandığı "Aydınlanma Düşüncesi"nin

temel argümanlarıyla ilintili olarak Tanrı'nın ölümünün ilânıyla birlikte modern benlikte öne çıkan, Sartre'ın "Tanrı olma arzusu" dediği şeyin -hayatı boyunca kendisinden başka hiçbir şeye inanmayan ve muktedir olma hevesi ağır basan- Kane'nin en belirgin özelliği olmasıdır. Nitekim kendisinin ölüm ilânını veren haberlerde, dünyanın bütün nimetlerine sahip bir imparatorluk kuran, çağın en kudretli simgesi, piramitlerden beri bir insanın kendisi için yaptırdığı en pahalı anıt olan Xanadu'nun sahibi olarak "firavun" benzetmesiyle anılan Kane, sahip olma arzusu ve kaybetme korkusunun bir yansıması olarak, neredeyse her şeyin koleksiyonunu yapmaktadır. Öyle ki Xanadu sarayı tam bir koleksiyon yuvasıdır; tablolar, heykeller, resimler ve bir dünya hazinesi dolduracak sayıda birçok eşya... Kane'in hayatının kayıp parçası "rosebud" sırrının en sonunda bu yığınlar arasından çıkması da modern insanın kudret ve acizyet dikotomisini yansıtır.

Welles *Yurttaş Kane* filmiyle modern kültürde merkezi bir konuma sahip olan medyayı da iktidar bağlamında irdeler. En önemli niteliklerinden birinin "medya merkezlik" durumu olan modern dönemde, medyanın sanal dünyasıyla kurulan simülasyonlar neticesinde taklitler gerçeğin yerini almış, toplumsal gerçeği yansıtmaktan ziyade yaratan konuma geçen medya, toplumsal ilişkilere simülatif bir boyut kazandırmıştır. Böyle bir dönemde medya patronu olan Kane, tam da bu doğrultuda çalışmakta, insanların ne düşüneceği konusunda -ga-



zeteleri sayesinde- yetkili olduğunu iddia etmekte ve spekülâtif davranmaktan geri durmamakta, gazete yazarlarını/haberlerini de bu şekilde yönlendirmektedir. Nitekim eşi Susan şarkı söylemekte her ne kadar yeteneksiz olsa da Kane, öyle bir ortam yaratır ki bütün basın/yayın camiası Susan Alexander'ı sanatçı (!) olarak takdim etmek durumunda kalır. Aynı şekilde gazetesinin yazarlarını kendi malı gibi gören Kane, haberlerin gerçekten ziyade kendi istediği gibi yazılmasını sağlayarak iktidarı üzerinden gerçekliği üretme konumuna geçer. Welles böylece özne üzerinden gerçekleştirdiği modernite eleştirisinin yanı sıra dönemin Amerikan toplumu özelinde, günümüz dünyasındaki medya-bilgi-iktidar bağlamı ve aynı zamanda iktidarın gücü/doğası üzerine de düşünmeye sevk eder.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





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