

ZAHİT ATAM

Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması

Dört Kurucu Yönetmen

Nuri Bilge Ceylan

Yeşim Ustaoğlu

Zeki Demirkubuz

Derviş Zaimağaoğlu

CA DO E>

Ilgıt Ekin ve Özlem Deniz'e

YAKIN PLAN YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Dört Kurucu Yönetmen

Nuri Bilge Ceylan

Yeşim Ustaoğlu

Zeki Demirkubuz

Derviş Zaimağaoğlu

Cadde Yayınları: 56
© Zahit Atam ve BD Basın Yayın Matbaa, Reklam Turizm Sanayii ve Ltd. Şti.

Birinci Basım: Nisan 2011 - 1000 Adet

Kapak Tasarımı: Tanzer Ercanpolat

ISBN: 978-605-88245-3-9

Baskı: LeMan Ofset (212) 858 00 93 (Pbx)
Cadde Yayınları bir BD Basın Yayın Matbaa, Reklam Turizm Sanayii
ve Ltd. Şti. kuruluşudur.

Adres: Firuzağa Mahallesi Defterdar Yokuşu No: 19/1A Cihangir
Beyoğlu/Istanbul Tel: (0212) 292 94 50 Faks: (0212) 25 57 54

YAKIN PLAN YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Dört Kurucu Yönetmen

Nuri Bilge Ceylan

Yeşim Ustaoğlu

Zeki Demirkubuz

Derviş Zaimağaoğlu

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler ix
Önsöz: Sinema Tarihçisi Olmak, Sırrı Süreyya Önder xi
otobiyografi xv
Önsöz: Yeni Sinemanın Siyasi Savunusu ve Eleştirinin Fonksiyonu xxxiii
1. Türkiye sinema tarihi nasıl dönemlendirilebilir ya da siyasi iktidar ve sinema 1
Türkiye sinema tarihini dönemlendirme çabaları 3
Nijat Özön 3
Metin Erksan 4
Giovanni Scognamillo 4
Rekin Teksoy 5
Engin Ayça 6
Şükran Esen 8
Siyasi iktidar ve sinema ya da tarihin mantığı üzerine 9
Kuramsal bir tartışma olarak "sinema tarihi" nasıl dönemlendirilebilir? 25
Yeni bir dönemlendirme çabası 29
1. bölümün notları 38

2. Türk(iye) sinemasının devraldığı miras üzerine 43
İktisadi Türkiye Tarihi 43
1980'den günümüze iktisadi Türkiye tarihi: darbenin nedenleri 46
Kuralsızlaştırma ve kültürel sonuçları 47
2. bölümün notları 49

3. Yeni dünya düzeni ve küreselleşme 51
İktisadi/kültürel yayılma ve sinema 54
GATT ve İktisadi Tablonun Kültürel Sonuçları 62
Dış piyasaya açılmak, küreselleşme ve kültürel ihraç sorunu 64
Yeni dünya düzeninin ana akım sineması: Hollywood 68
Amerikan bağımsız sineması ve majörler 69
Yeni dünya düzeni ve kültürel çeşitlilik 74
3. bölümün notları 77

4. Yeşilçam döneminin bitişi: 1980 büyük kırılma 81
Türkiye'de sinemanın yeni olarak nitelenmesinin gerekçeleri 83
Yeni sinemanın 'yeni'liği üzerine 30 tez 85
Türkiye nasıl bir ideolojik miras almıştır? 85

Devlet kavramının yeni kimliği 105
Yeni dönemin ideolojik kimliği 107
Türkiye'nin 1980'lerden sonra temsil edilen yüzü 111
Askeri darbe ve toplumun psikolojisi 114
Kültürel/estetik ortam: Post-modernizm 117
Yeni Türkiye sinemasında siyasal söylem 123
Uluslararası İstanbul film festivalinin kültürel etkileri: ana kucağındababa'yı aramak 132
4. bölümün notları 144

Nuri Bilge Ceylan 149
5. Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine 151
Biyografi: doğu ile batı arasında sıkışmak 152
Doğu/batı: onulmaz yara ya da batıya açlık 161
Batı ve Nuri Bilge Ceylan ilişkisi: hayal kırıklığı ile kendini bulma sürecinde 167
Aşağılanma, üstben, kendini sorgulama ve hayatla barışma 171
Nuri Bilge Ceylan'ın Taşra Üçlemesi Üzerine 177
Koza (1995), Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) 177
Uzak (2002) 188
İklimler'i (2006) anlamak... 192
Doğudan İklimler filmini çözümlemek... 192
Bir doğulu (Türkiye) İklimler'i nasıl çözümler? 195
Bir batılı İklimler'i nasıl çözümler... 198
Üç Maymun (2008): bir toplumsal tavrın felsefik kökenleri üzerine... 203
Baba (Yılmaz Güney, 1971) ile Üç Maymun arasında... 208
Üç Maymun: bir toplumsal tavrın kökenleri üzerine... 211
Nuri Bilge Ceylan ve eliptik (eksiltili) anlatı 214
Epilog: Eyüp'ün Bayramla konuşması, Servet'in Eyüp'le konuşması, ortak payda ve buradan çıkarılacak sonuçlar hakkında... 221
filmdeki hücrenin ya da bir topluluğun, toplumsal karşılıkları üzerine; biyopsi sonuçlarından 223
Üç Maymun ya da bir davranışın nasıl toplumsal arketip haline geldiği üzerine 225
Üç Maymun: siyasal kökenleri üzerine 229
Üç Maymun: kadın düşmanlığı var mı hususunda... 234
Yılmaz Güney, devrimci sanat, kadının toplumsal kimliği 250
Nuri Bilge Ceylan'ın Sinemasal Haritası 254
Gündüz Düşlerinden Üç Maymun'a: sanatçı ve Türkiye tasavvuru, bireyin toplumla imtihanı 268
Üç Maymun: gerçeklik ve kurmaca üzerinden bir estetik tartışması 293

5. bölümün notları ... 305
Zeki ile Nuri Bilge arasında gezinirken... ... 324

Zeki Demirkubuz ... 329
6. Bir yönetmenin izinde: Zeki Demirkubuz hakkındaki yanılsamalara dair... 331
Biyografi: Norm Koyucuyu Yönetmen ... 331
Zeki ve bilinçdışı ... 340
Nietzsche paradoksu: Zeki/oluşum/tekerrür ... 344
Zeki Demirkubuz filmlerinin çözümlenmesi ... 351
C Blok (1994) ... 351
Masumiyet (1997) ... 354
Ufak bir parantez: Üçüncü Sayfa (1999) ... 374
Yazgı (2001) ... 376
Yaşam alanı bulamayan karakterin, hayattan aforoz edilişi... ... 376
Yabancı romanının yorumlanması ... 386
Bir kez daha Yazgı hakkında... ... 396
Yazgı ile benim ilişkim ... 402
Not: Demirkubuz'un Yazgı filmine eki, Zeki'nin tiradını yorumlamak ... 404
İtiraf (2001) ... 406
Bekleme Odası (2003) ... 411
Kader (2006) ... 417
Kader neyi anlatır? ... 420
Zeki Demirkubuz'un sinemasal haritası ... 422
Aykırı bir Zeki Demirkubuz filmi: Kıskanmak (2009)... ... 427
Kıskanmak: kolayca mahkum da ederiz esaretine de gireriz ... 433
Demirkubuz filmlerindeki Zeki'nin görüntüleri ve daha bir dizi ayrıntı hakkında... 434
6. bölümün notları ... 439

Derviş Zaimağaoğlu ... 453
7. Derviş Zaimağaoğlu: Adalılık, Aidiyetsizlik ve İroni ... 455
Biyografi ... 455
Tabutta Rövaşata (1996) ... 462
Statüko ile çatışan karakter sinemacıların statü sahipleriyle de çatışır ... 463
Filler ve Çimen (2000): siyasal olanın parodisi ... 464
Uzun bir yolculuğun hikâyesi; ayrıksı bir yönetmenin izinde... Yönetmenlerimiz aranıyor, eleştirmenlerimizi kısırlaştırıyor: yola çıkanların hikâyesi ... 469
Dramatik yapının kuruluşu ve aykırılığı: asıl özgünlük nereden geliyor? ... 479
Filler ve Çimen ile Çamur: siyasal sinema üzerine birkaç söz ya da anlaşılmayan nedir üzerine? ... 495

Çamur (2003) 499
Cenneti Beklerken (2006) 511
Sanatsal yaratıcılık ve kişisel yas arasında sıkışmış bir nakkaşın izinde
Nokta (2008): vicdan ve suçluluk, kefaret ve itiraf 518
Gölgeler ve suretler (2010) 522
Yenilik, eleştiri, yaratıcılık ve örnekler 522
Atilla Dorsay ve Derviş Zaim ilişkisi: (marazi bir durum) 526
Derviş Zaimağaoğlu'nun sinemasal haritası 541
7. bölümün notları 554

Yeşim Ustaoğlu 567
8. Yeşim Ustaoğlu: siyasal hesaplaşma, geçmişle bugünün ilişkisi
Biyografi 569
İlk deneyim ve ilk başarı öyküsü 579
Ustaoğlu: geçmiş ve bugün arasında kendine bakabilmek,
ergen toplumun izinde 582
Gitmek: yaşamı yeniden kurmak 585
İz (1994) 588
Güneşe Yolculuk (1999) 593
İz ve Güneşe Yolculuk filmlerinin ardından: yönetmen gerçekliği keşfediyor 601
Dramatik açıdan Güneşe Yolculuk 603
Güneşe Yolculuk filmine yapılan eleştiriler 605
Bulutları Beklerken... (2004) 609
Prelüt 610
Filmin dramaturgik yapısı 615
1916 Doğu Karadeniz 619
Türkiye: ilginç bir ülke 632
Siyasal açıdan Bulutları Beklerken'in Türkiye'de Değerlendirilmesi 638
Pandora'nın Kutusu (2008) 642
Pandora'nın Kutusu'nu çözümlemek 643
Filmin yorumlanması 653
Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasal haritası 661
Ne yapacağız bu kızcağızı denklemi...? 663
Darbe ve 78 kuşağı 665
Bir Yeşim Ustaoğlu filmi seyretmek
Bir sanatçının evrak-ı metrukesi ya da yeni sinemanın özü meselesi 666
8. bölümün notları 690

Teşekkürler

Yaklaşık bir yılda yazılmasına karşın, aslında bu kitap son on yılımın ürünüdür. Yazılması sürecinde, ilk metni mükemmel redakte eden tez danışmanım Cem Pekman'a müteşekkirim, ama ben sonradan tekrar bozdum.

Sırrı Süreyya ile özellikle teorik kısım ile Nuri Bilge ve Zeki kısımlarını tartıştım, sohbetini her zaman özlüyorum.

Bülent Tokdemir tıp fakültesinden arkadaşımdır, kitap konusunda en tam yorumları ondan aldım, tartışmaktan haz aldığım, tartışmanın ötesinde, fikirlerimi çarpıştırdığım birisiydi, bir tür ideal seyirci ile ideal okur karışımı işlevini gördü. Dahası isimleri belirtilmeden yazılan evrak-ı metruke bölümü onunla yazışmalarımdan esinlenmiştir.

Kitap içinde yer alan Psikanalitik yorumları ise bizzat psikiyatristler ile tartıştım: Cemal Dindar, Salman Ünlügedik, Ahmet Coşkun, Agâh Aydın, Erdem Onur Özalmete lafımı bilerek konuşmamda bana yol gösterdiler, ama her zamanki Zahit işte, ben yine bildiğimi okudum.

Yeşim Ustaoğlu bölümü için karşı bildirim aldığım Seyfettin Tokmak ve Metin Kaya özel teşekkürleri hak ediyor, insan en çok ne yapacağını bilemediğinde aldığı yardımı unutmuyor.

Eskilerden Nijat Özön, Rekin Teksoy ve Giovanni Scognamillo hem görüşleriyle, hem de kat ettikleri yolla öncülerimdir, saygılarımı sunmak borcumdur.

Kitap içinde yeterli sayıda tekrar var, lafı uzatmayayım, çünkü gerçekten çok yoruldum, sadece yeni sinema ortaya çıkalı 15 yılı aştığına göre, ben de bana düşen görevin yeni eleştiriyi kurmak için çabalamak olduğuna inanıyordum.

Sinema Tarihçisi Olmak
Sırrı Süreyya Önder

Bu ülkede, sinema adına "yeni" bir şey yapmaya niyetlenenlerin ilk yapması gereken şey Yılmaz Güney'den derinlemesine haberdar olmaktır.

Bu o kadar böyledir ki Yılmaz Güney'i tekzip edecek düşüncelerle bile dolu olsanız, bu zorunluluktan kurtulamazsınız.

Eskime şansı bile olamayan bir köhne yapı üzerine, onun içinden çıkarak, bir yeni devrimci süreç inşa etmiştir Güney...

Peki, sinemamız için tek kırılma noktasının "eyleyeni" olan Yılmaz Güney'den, "derinlemesine nasıl haberdar olacağız?" sorusunun cevabı kocaman bir suskunluktur.

Bu alanda, filmlerinin dışında, hakkı verilmiş bir inceleme-araştırma bulamazsınız.

Ülkemizde "Sinema tarihçiliği" ve eleştiri" artık yeni ve bereketli bir güzergâha girmek durumundadır.

Üretimlerine ve temel yaklaşımlarına baktığımızda bu alanın öncüsü olmak gibi bir sorumluluk da Zahit'in omuzlarında gözüküyor.

"Türkiye sineması içindeki yerimi ben tanımlayamam. Objektif olarak bunun şöyle değerlendirilmesi gerekir: Benim yaptığım eserler ortada, Türkiye'de yapılan filmler de ortada. Türkiye'deki değerlendirmeleri söyleyebilirim. Bunlara baktığınızda Türkiye'deki sinema adamlarının beni Yeni Türkiye Sinemasının öncüsü olarak nitelediklerini görürsünüz." (Yılmaz Güney)

Bunu ilk Zahit'ten duymuştum. Zaten Yılmaz Güney üzerine bildiğim uzman Zahit Atam'dır.

Bu kitap öncelikle, Yılmaz Güney kitabına giden önemli bir başlangıç olarak kabul edilmelidir.

80'li yılların sonuna gelindiğinde, bu ülke siyasi ve kültürel olarak en çorak günlerini yaşamaktaydı. Bu alanların birbirini etkileme-belirleme denklemini unutmadan, özel bir tespit yapmak gerekirse, siyaseten çoraklık daha vahim boyutlardaydı. Siyaseten bir çürümüşlük vardı.

Metaforik anlamda değil, gerçek anlamda bir erozyon, bütün toplumsal kazanımları sürüp çıkarmıştı hayatın içinden.

Bilinir; toplumsal/sınıfsal bir perspektif geliştirememiş hiç bir eyleyişin, gerçek hayatta bir karşılığı olamaz.

Türkiye için bu yıllar üç başlıkta özetlenebilir; zaman, güven ve erdem kaybı...

Bu durum, sadece ülkenin geçirdiği 'darbeli günler'le açıklanamayacak kadar karmaşık ve çok faktörlüdür.

90'lı yıllar geldiğinde, hayatın dinamiği, hem siyasal alanı hem de kültür-sanat alanını iyice zorlamaya başlamıştı.

Neo-Liberal sistem, ideolojik hegemonyasını tesis ederken, özellikle sanat ve kültür alanında, sistemli bir 'devşirme' kampanyası yürütmekteydi.

Dünyayı kocaman bir tarla gibi düşünürsek, yeni sistem, en bol mahsulü bizim topraklarımızdan aldı...

'Kültür Emperyalizmi' denilen olgunun en korkunç yöntemi 'sızma'dır.

Bir şiirde, romanda ya da bir filmde, düşkünlüğün ve soysuzlaşmanın ideolojisi, ilk bakışta fark edilemeyecek kadar kristalize edilmiş bir halde karşımıza çıkabilir.

Egemen sistemin sahip olduğu araç ve olanaklar düşünüldüğünde, karşı çıkışlarınızın ne denli güç ve cılız kalacağını tahmin edebilirsiniz.

İşte böyle günlerde yayınlanan "Yeni Sinema" dergisinde ilk defa tanıdık Zahit Atam'ı...

"Başlangıcından günümüze, Türkiye Sinema Tarihinin zaman-üstü en belirgin özelliği, sinemamızın hiçbir zaman anlamlı ve öne çıkmış bir "ortak aklının" olmamasıdır. Aynı nedenle sinemamızın bir yön duygusu da yoktur" diyordu. Buna "ortak hafıza yokluğu"nu da eklediğinde, temel sorun çerçevelenmiş oluyordu.

Buna ben de bir kaç şey ekleyebilirim:

Bizim "İktisadi olarak sinema tarihimiz" üzerine, bilimsel anlamda doğru dürüst yapılmış hiç bir araştırma yoktur.

Bir adım ötesine geçelim; girişte de değindiğim gibi, buna sebep, bizde bir kaç örneği istisna sayarsak (Nijat Özön, Rekin Teksoy, Giovanni Scognamillo) evrensel ölçekte bir sinema eleştirmenimiz ya da akademisyenimizin olmayışıdır, ama nedendir bilinmez, onlar da sinemanın siyasal iktisadına pek girmezler.

Bu alanda yapılmış olan çalışma ve üretimlerin en belirgin eksiği, "bağlamından koparark meseleye yaklaşılmasıydı" denilebilir. Filmin kendisi üzerine konuşma, büyük oranda filmin olay örgüsü üzerinden yapılıyordu. Ama bir yandan tarihin dersleri, öte yandan toplumun kültürel dokusu, yönetmenin ideolojik söylemi, estetik ifadesi derken aslında karmaşık olan film analizi, genel bir bakışın ötesine geçilmeden ele alınır.

Bu eksiği ve kronik çarpıtmayı ilk fark eden belki Zahit değildi, ama ilk harekete geçen, daha doğrusu geçebilen kendisi oldu. Çünkü dağarcığında çeyrek yüzyıl kitaplarla geçmiş bir ömrün bilgisini ve analitik zekâsını taşıyordu.

Zahit'in yazdığı bir film eleştirisi ya da çözümlemesini okurken sadece bir film hakkında bilgi sahibi olmakla kalmazdınız. Ülkenin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel kodlarına dair, hiç bir sosyal bilimcide rastlayamayacağınız özgün, bilimsel ve sağlam bir analiz de okumuş olurdunuz.

Bu yönden bir tür muhakeme süreci metinde çok açık içerildiği, çoğu kere de siz bunları daha önce ya hissetmediğiniz, düşünmediğiniz, ya da belli belirsiz bir sez-

giyle fark ettiğiniz için, Zahit'in yazılarını okumak bir keşfetme sürecine dönüşürdü. Ne alacağınızı söyleyemem, ama tamamıyla özgün olduğunu ve okuduktan sonra zihninizin berraklaşarak, farklı düşüneceğinizi iyi biliyorum, çünkü hep öyle oldu bende. Ezberlenmiş tekerleme ve tepeden bakışla öne çıkıp arkasındaki kibrini saklayamayan bizdeki eleştiriden o kadar köklü bir kopuştu ki fark etmemek bir kayıptan başka bir şey değildi.

Bu giderek şöyle bir izleyici grubu yarattı; sinemadan daha çok siyasal okumaların odağı oldu Zahit Atam. Çünkü bir filmin analizini yaparken, aslında dünya görüşünü sunuyordu. Üstelik gerçekliği eğip bükmek ya da kendi ideolojisini dayatmak için en küçük bir çarpıtmaya girmeden. Burası işin can damarıdır. Zahit'in yazılarını okurken, başka yazarlarda görmediğiniz bir samimiyet ve içtenlik bulursunuz. İşte tam da bu yüzden kendinizi daha güvenli hissedersiniz.

"Yeni Türkiye Sineması" ya da "Yeni Sinema" olarak adlandırılan filmlerin yönetmenleri, genellikle birbirlerinin "tamamlayanı" gibi anılırlar.

Mesela "Bir Demirkubuz filmi gibi" denileceği zaman mutlaka yanına Nuri Bilge Ceylan'da eklenirdi. Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi ustalar, hep birlikte anılmaya devam ediliyorlar hala...

Oysa sinemasal olarak, gerek yapısal gerek biçim ve tavır anlamında bir hayli farklı duruşların sahibi olduklarını biliyoruz.

Zahit, bu kitapta eşine ender rastlanılan bir emek ve özenle bu sinemacılarımızı ve üretimlerini, bilimsel merceğin altına alıyor.

Öncelikle ezberlenmiş gibi art arda tekrarlanan isimlerin arasında ne kadar büyük farkların olduğunu gösteriyor bize.

Bu yönetmenlerin, hangi tarihsel süreçlerin ve bireysel çatışmaların eseri olduklarını inceliyor.

Yine "sanatçı olarak kendilerini nasıl inşa ettiklerini" her biri özelinde, o yönetmenin asal bileşenlerinden yola çıkarak inceliyor. Yani yönetmeni bırakın, ezbere paket programla geçiştirilen tek bir film bile yok.

Hazır paketler içinde sıradanlaştırılan eleştiri kurumuna önemli bir hayat öpücüğü veriyor Zahit.

Okur sadece bu sinemacıları anlamakla kalmayacak, bu ülkenin sinema tarihine de vakıf olacak.

Çoğu ilk kez dile getirilen bilgiler kazanacağı için değil, sağlam bir perspektifle hem çatışmalı bir tarihi hem de kendi ayrışıkları içinde farklı yönetmenleri birleştiren tarihsel süreci değerlendirebilecekler.

Bir yanıyla sinema akademilerinde temel başvuru kaynağı olabilecek bu çalışma, aynı işlevi siyaset sosyolojisi ve edebiyat okumaları alanında da görecektir. Gözden kaçırılmaması gereken bir Psikanalitik yaklaşım meselesi var...

Başka eleştirmenlerde okuduğunuzda çoğunlukla sırıtan, üstünden akan bu yaklaşım, Yakın Plan'da kişinin açmazları ve belirleyenleri olarak, dahası her birinin toplumsal güdülenmesi ile verildiği için bir keşfe dönüşüyor.

Bunca 'sızma'nın arasında tam da tersinden bir şekilde bu alanların içinden hayatın her yerine sızabilen, giderek nüfuz eden bu çalışma, yeni sinema gibi "yeni bir eleştiri"nin kurulmasında yol açıcı olarak, yeni bir gelenek yaratacak gibi duruyor.

Hakikat odur ki yeni bir sinema kuruldu ülkemizde. Geçmişten çok farklı, bunu biliyoruz ama nicedir yeni bir eleştirinin de köklü olarak kurulmasını, bu alanın da şenlenmesini bekliyorduk, ezberlediğimiz nitelemelerin sırları çoktan döküldü çünkü.

Son söz niyetine:

Film analizlerini okurken Zahit'in düşünceleriyle hiç dar polemiğe düşmeyeceksiniz. Belki gerçekliğin farklı yorumları arasında kalabilirsiniz ama siz farklı düşündüğünüzde, sizin öyle düşünmenizin nedenini de size anlatacaktır.

Ana caddelerimizin dar, siyasetimizin boğucu, kültürümüzün kurumuş olduğu bir ortamda kitabı tek kelimeyle özetlemem istense, "iyi sarıyor" derim.

Her şeyin iyice içi dışına çıktığı ve cümbür cemaat bağrıştığımız bir ortamda, kitap kendinizle baş başa kalabileceğiniz ayrı bir eski mahalle ortamı yaratıyor. "Baca iyi temizlendiği için" akarı kokarı olmadan zihninizle baş başa bırakıyor, yazarın sesi pek berrak çünkü.

Emeği, özeni ve sorumluluk duygusu için Zahit Atam'a çok borçlandık...

otobiyografi

"gerçekçi olmayan ozan ölür ama yalnızca gerçekçi olan ozan da ölür yalnızca akla aykırı yazan kendisince bir de sevgilisince anlaşılır ancak bu da oldukça umut kırıcıdır yalnızca akılcı olanı ise eşekler bile anlar ama bu da epey hüzün vericidir"

değerin pahayı aştığı yere nasıl sürgün edildim?
bazen düşünürüm
aslında bazeni eksik oldu
belki de bu yüzden yanlış oldu
nedense ben sürekli düşünürüm
birikir bende tanık olduklarım ve yaşadıklarım
birden boğulurum derin hisler içinde yaşanılanların altında
yaşantılar üstüme dökülür
gayri yeni bir ahlak kurmak için
yollara düşmenin zamanıdır
bilirim
çıkış yoktur buradan
önce çekeceksin tefekkürün yükünü
yığılmış yaşanmışların öteledikleri
hesap sormaya çağırır insanı
nedir ne değildir diyeceksin kendine
ruhunun derinliklerinde tartıya koyacaksın kendini
ne kaçacak bir ahali
ne sığınacak bir sevdan var artık
ne de kalabalıkların içinde kaybolarak kurtulabilirsin kendinden
kendi içinde yarattığın benlikten
gayrı sarsılmak için düşmüştün yollara
bir sürgün gibi
ne ötelenecek bir şey kaldı
ne de kaçamak uğraşların sağladığı kovuklara sığınabilirsin artık
söylenememiş sözlerin ağırlığını taşıyorsun nicedir
sessiz uzlaşımlarda eprimiş ruhunun baskısını hissediyorsun artık
yorgun düştün sana el olanların bağrışları altında koşturmaktan
hala kulaklarında uğulduyor söz patlamasının savurgan kelimeleri
tedirgin bakıyorsun özensiz kelimelerin yığınına
hayatın duyumsanmamış derinliğinin eşiğindesin artık
ruhunun izlerini taşımayan söyleşilerin kimliksizliğinde tükettin günlerini
artık paylaşamadığın sessizliklerde boğuldun
yetti artık karşındakinin yanında sessizliğinde akıttığın gözyaşları
ruhun kendini dinlemeye aç ve muhtaç
kendi dinleyememekten yorgunsun
gayrı yeter artık dinlediklerin
gayrı yeter edinilmiş bilgeliklerin showları
bilmedin mi ki sen kendine sürgünsün
yalanın geçmediği diyarlara sürgün
kaçış yok kendi ellerinle tıkadın bütün kovukları
sana rağmen senin ruhun eline sazı aldı
sahte kurtarıcılara sığınmaktan azat oldun
"paylaşılan yalanlar" sen üretmesen de azap oldu artık
ruhun kendini dinlemeye muhtaç
kaçmaktan değil kaçamamaktan yorgunsun

söz ötekinin bitkinidir
diyarı terk et ki kendi yasalarını bulasın
artık cinayetten yoruldun
insan ruhunun katledildiği masalara sürgündün
nedamet getirme ama
ama aldın yükünü
şimdi işleme sükutun isyanına sığınma vaktidir
zamanın öteleDiği seni bulmak için diyarlar aşman gerekli
söylevlerin değil insani çığlıkların yurduna sığınmalısın
en masum itirafların yapılacağı yerde maverasın artık
yenilmemek ve teslim olmamak için geri çekil
hoş cenge çıkmaktan da nefret edersin
nefsin barışa aç ruhun kanlı diyarlarda geziyor
herkesin kendinden kaçacağı yerlerde
kendinle çatışmak için:
ilişkilerin tükettiği sıradanlık içinde kaybolmamak...
mekanın boğucu tekdüzeliğine selam vermek yaraşmaz herkese
doyurmuyor uzlaşmaların yığınağı artık seni
nasıl oldu bilemedin niçin sorusunun benliğini kaplaması
ihtiyaçların boğdu seni
gençliğin bedensel hafif ruhani girişimcilikleri
birer suç ortaklıklarına dönmüş masalardaki tanıklıkların
nasıl da bilemeden
içinden yükselen sesin
itirazlarını...
keşfedemedin kendini
gayri yollara düşme zamanı geldi demişti
seferi olmak kendinden göçle başlar
bilemezsin
gitgide uzaklaştın hemen yanı başındaki ellerden
fark edemeden ötekilerden ötekileştiğini
gitgide kalabalık masalarda yalnızlaştın
perdede gördüklerinle ruh arkadaşlığı
masandakilerden daha da yakınlaştı sana
hayal dünyanı ele geçirdiler önce
sordun nasıl oldu diye
tasavvurunu kaybettin önce
esirleştirdiler onu
esarete isyan etme isteğinin ötesi sürgündür
yıkık kentlerin içinden geçerek
sevilesiz sakinlerin sevimli yüzlerindeki suretleri kaybettin önce
yorgunluk nedir bilmeden gidecek heyecanla cezalandırıldın
önce yola çıkmaya yazgılı oldun
yazgısızlığın rehberliğinde
yaratmak için değil
keşfetmek için bakmaya başladın
bildin ki bildiklerin
toprağı eşeledikçe
kayboluyor
bildin ki bildiklerinin yanıtları yetmiyor
böğründeki ağırlık rehberlik için zorluyor

taşımadıklarını arıyorsun
aradın ki onların mahiyetini
cevapsız yollarda kaybolarak
çıkacaksın meydanlara
o meydanlar ki
olmayan meydanların kahramanlarıyla doludur
silik insanların sığındıkları limanların
gür sesle bağıran muktedirleri sarsmaz oldu seni
gidecek bir yol bulamadın onlann ardında
kendini ararken kendine mahkum oldun
bilmezsin kendini
kendini bilmek içindi
seferiliğin
yola çıkmadan önce dökündün üstündekileri
yok pahasına
değerin pahayı aştığı yere
gitmeye mahkum oldun
eğlence bitti artık ruhun kelepçelendi
kendine direnecek kadar güçsüz değilsin artık
yitmedin ama kendini de bulmadın
kendinle yüzleşecek kadar güçlü müsün?
mutsuzluğa doyum
kendini bulman için güçlendiriyor seni
mevzilerini pekiştirirken
tatminin atıllaştırıcı gücünün boyunduruğundan kurtul
özgürlüğü istiyorum diyordun
insanların arasında kayboldukça
ruhun bedenine esir oldu
kutsanmış bedenlerin yok ettiği ruhlar arasında gezinirken
bedenin herhalde örselenmiş olduğu için
elindeki tek kıymetlin ruhun kalmıştı
ne kaçacak bir mirasın var
ne doyuracak bir hamin
şimdi kendine sürgünsün
yoklukla doyacak kadar açsın kendine
tamahkarlık tanrım ne büyük çelişki
kendine açlıkla beslenince büyüyorsun
nesnene yönelttiğinde ruhen ölüyorsun
ne öteki diyarlara açım
ne gezip görmek için düşülen yollarda
kendimden kaçarken mutluyu oynayabilirim artık
ben kendini dinlemeli ki "hayır diyebilsin"
demem o ki yani ortak aklın olmadığı mekanlarda
ortak istemlerde ortaklık kuruluyor
nesnene ne kadar yakınlaşırsan
nesnenin o kadar kıymetsiz olduğunu anlıyorsun
nesnenin değerini artıran kolektifleştirilmiş histeri
kendine sürgünlük histerik yücelere karşı tek silahın
oysa silahlardan her zaman nefret etmiştin
bir tavuğun kesilmesine bakamayan sen
şimdi çölde oruç tutup nefsini dinlendirmek için

kendine savaş açtın
ne kendini dinlemeyi yücelttin
ne bulacağın kendinden eminsin
ama kendini onlara teslim edecek kadar
kendinden vazgeçemedin demek
gizlice sorarsın kendine ve belki de hiç bilemeyeceksin
niçin sürüleşemiyorum diye
bugüne değil tarihe adanmak
şimdiye değil geçmişe yazgılı olmak
benine teslim olmamak için
benini bulmak
belki de iktidarın tasallutundan benini korumak...
hiçbir zaman bilemedin
içinden niçin? sorusu nasıl filizlendi
her sığındığın toplulukta tam en heyecanlı anda
basit bir boşluk olarak karşına çıktı: niçin?
yanıtı bulamadığında ilk önceleri sürüye uymaya çabaladın
ama teskin değil ajite oldun
sığınaklarında kanlı rüyalarla uyandın
ruhunun parçalanmış al yanakları isyanını pekiştirdi
muhtemeldir ki yalan söylememek için
tek çare yalana ihtiyaç duymamak
o da yoklukla doyacak kadar
kanaatkar olmaktan başka yolu olmayan bir şey
kendinle tatmin olmadıktan sonra
tatmin nesnelerinin kölesi olmaktan çıkar yol yok gayri
bilirsin
gariptir nefsini köreltmedin açlıktan kırılıyorsun aksine
sadece nefsin ruhunla barıştı
nefsin açlığı ruhunun açlığına dönüştü
beslemek için güçsüzsün niçinlerin bütün sofradakileri yiyip tüketti
niyedir bilmiyorum sofradaki her şey dönüşüyor
bir koca başlı ? ne dönüşüyor niçin niçin dedikçe
yöneldiğin her şey diyar değiştirip çöle sürükleniyor
seferiliğin böyle başladı
açlığın başka türlü doymaz artık
meydan okuyarak yola çıkmadın
ama meydan okumadan yolunda gidemedin de...
kendini ispatlamak zorunda değildin
ama ispatsız da hiçbir şeye inanamadın
yanıtsız sorular sürükledi seni çöle
tuzakların ve yalanların mekanına
sanrıların ve hezeyanların mekanına
edinilmiş bilgeliklerin
sessizliklerin diyarına
her sesin çatallanıp başkalaştığı
insanın susuzluktan kırıldığı mekana
kendi gölgenden gayri başka bir serinlik bulamadın
gittin ama sevdin de orayı
alaycı kahkahalar diyarı değil orası
sessiz gülümsemelerin

donuk bakışların işitilmez çığlıkların diyarı
sevdin diyarını nefsini terbiye ederken
gayri artık boyun eğerek
madalyaya ihtiyacın yok
kolektif yalanların
ironinin rahatlatıcı sahte yüceltimlerinin
süslü imgelerin
büyük keşif olarak sunulan kreasyonlar
mutlu mesut yaşanan karşılıklı insan esir etme ayinleri
sefam olsun diyecek bir ahlaki yitiklik
uçucu erdemler
iktidara yamanarak elde edilecek yandaşlık gücü
kendini muktedir hissetmek için "ötekini beslemek"
gücünü görmek için cumaya diklenmek
hayran olduğun için körleşmek
tükenecek sevdaların neferi olmak
hissetmediğin tutkunun esiri olmak
:varlık özgürlükten korkmayacak kadar ona âşık olmalı
:kölelik mi?
nefsi tok olmayanın karnı aç olur
:özgürlük mü?
kendinden kaçamadığın yerlerde atılacak gücü bulmak

bildiklerini unutmak için bilmemeyi öğrenmelisin...
bir mayıs günüydü
boğaziçinin sırtlarındaydınız
uğursuzca geldi arkandan
ne okuyorsun dedi gülümseyen yüzüyle
gözlüğünü çıkarmıştı siliyordu
diyecek bir şeyin yoktu
durdun boğaza baktın sessizce
elini uzattı çekti aldı kitabı
"akıntıya karşı"
parmağının olduğu yeri kapatmamıştı
tarih kavramı üzerine
güldü alaycı bir kahkaha sesi geldi ardından
bak dedi ne yazıyor;
"historisist tarihçinin aslında kiminle duygudaş olduğu sorusu ortaya atıldığında bu hüznün niteliği daha da açığa çıkar cevap belli: galip gelenle! hükmedenlerin hepsi de kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır o halde galiple duygudaşlık daima hükmedenlerin işine yarar tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır bu ana kadar hep galip gelenler bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır kültürel zenginlik denir bunlara ama tarihsel materyalist zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler çünkü bu kültürel zenginlikler hiç istisnasız dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın ve kültür ürününün kendisi gibi elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan bu yüzden tarihsel materyalist kendini bundan olabildiğince uzak tutar kendine biçtiği görev tarihin havını tersine taramaktır
ürktün inanmaz göründün

kültürle the cultured person
hep kaçtığın barbarlığın kesişen yollarına bakamadın
aranışsız hedefli güzergâhında parçalanan asfaltta idealine yapılan saldırıdan ürktün
demem o ki dedin barbarlık nere kültür nere
biz bu diyarlarda sessizce her tür şiddetin ötesine varmak için geziniyorduk
hanidir sessizce geri çekilirken
kültürümü inşa ederken yok pahasına her şeyi pazarlayanların ortasında
tek sığınağım kültürün kadrini kıymetini bilmekti
ne galip gelmek istiyordum
ne zafer alaylarında öne çıkmaktı muradım
ganimetler ise hep ödümü korkutmuştur çekinik ahlakımın
ganimetlerin büyüsüne kalabalıklar kapılmıştı
biz görmedik onların yürüyüşünü bu diyarlarda
bak buradayım işte onların dışında
onlar şu şaşalı müziklerin geldiği partide
birleşecek bedenleri heyecanlandıracak şarapları içiyorlar
kendilerini meze yaptılar bedenlerine
kimi kız sallıyor kimi kur yapıyor
gecenin en acı sonu çiftleşemeden geçecek olanıdır onlara
o diyardan uzaklaştım
verdim kendimi sessiz ağaçların altında yaprakların hışırtısına
belki arada bir gemi geçer
sesine bakarım
suyun parıltılarına her yaprağı çevirdiğimde bakarım sadece
doğaya da aşık olmadım
ruhum bu sayfalarda geziyor
okudum onu
ama o diyarda değilim dedim kendi kendime
inanmadım o haykıran sesine
yazık olmuş üç ay sonra pirenelere gidecek o sese
niye yıkatmaz ki insan midesini
kaybı büyüktür bizler için
aşıktım kendisine brechti anlamaktan beri
şimdi uzaklaşıyorum gitgide
diyarımız gayri değmez birbirine hissiyle
sayfanın ortasında suyun şavkına baktım biraz önce
gülümsedi acıdır dediği
bilesin ki doğrudur da
böyle olsun istemezdim hissini anlarım ama
olanın da hikayesi budur
netsek neylesek zahit
gecenin gümbürtüsü bitip sunaklardaki şarap azaldığında insanların çiftleşmesine yakın
kabuslarım başladı
gerçi sağlamdı altımdaki döşeğim
ama sanki bir toprağın üzerine uzanmışım
toprak kayıyor sürekli
alçaldıkça alçalıyorum
görünür gibi değil de altımdaki
gökyüzü bir başka alem
o yükseliyor yükseliyor
ben kan ter içinde

ellerim kanıyor
toprağı avuçlamak için çırpınırken
son tekmeyi de uzanmadan önce okuduğum sokratesten yiyişim aklıma geliyor
"her alanda bilgi deneyimi zayıflatabilir ama tabi ki eğer bilen insan buna izin verirse ama yine de bu ne gereklidir ne de zorunludur çünkü bilgi deneyimin yerine geçmekten ziyade deneyimle ilişkili olmalıdır bu bizi sokratesin sorgulanmayan hayatın yaşamaya değmez olduğu önermesine ulaştırır öğrencisinin sokratese yanıtını da her zaman akılda tutmalıyız: yaşanmamış hayat da üzerinde düşünmeye değmez
diyemedim nedir bunlar diye
soramadım kendime kaçamak yanıtları
sığınamadım örselenmiş kulübeme
"civic" deyip dostoyevski alay ediyordu "the possessed" içinde
kentimin burçlarından kovuldum o gece
bildim ki katilimdir artık
babamı öldürdüm bildim
bildiğim yanıtlar heçe heç oldu
silindim bilinenlerin diyarında
bilmezliğe mahkum oldum
apollon tapınağında teiresiasın kahkasını duydum
yanıtları biliyorum diyenlerin ardından gidecek kadar mı
cevaplarımı bildim diyecek kadar mı cahilsin
sürgün nerdedir ki muktedirsin bilinenlere
reddetmeden haykırmak
galip gelenlerin ganimetleri üzerinde atılan silik naralara benzer
yorulmadan
üzerindeki terin suyu
bedenindekini aşmadan
bulmak kime nasip olmuş ki?
yitir ki yanıtlarını sorularını anlayabilesin!
o gece sabaha kadar kan ter içinde döşeğimde gecenin güneşinde seferi oldum

yitirilmişlerin ardından yarınlara bak
yollara düşeceksin tuzlu suyla
kavrulmadan ahlakın kurulduğu
görülmüş müdür?
kavrulmuş dudaklarla suya hasret çekmeden
değeri bilinmiş midir?
etrafında olup bitenlere karşı bir yandan kendinden geçme
öte yandan derin bir şaşkınlık
önce içine gömüldün
önce ötekilerin içinde ötekileri duymadın
önce sessizliğin derinliğiyle varlığıyla baş başa kaldın
bedeni unuttuğunla varlığını hissettin
hafiflemek önce hafiflemek bedenin esaretinden kurtulmak
ilişkilerin ağırlığından bitesiye bitmez ilişkilerin kuru yükünden azade olmak
baktıklarının ortasında yok olmak
sessiz soruların hücuma geçişi
sorularından bir sığınak yapmak
ve bütün sığınakları yıkmak
kovuklara sığınmanın konforundan kurtulmak
haykıran sahte zaferlerin muzaffer edasından silkinmek

zafer ve ganimet ayrıştı
ganimetler şimdi zorbalığın bayrağı altında toplanıyor
ne yenilgi ne zafer
ilk galibiyet soruların olacak
bildiklerin şimdi tek tek yıkılıyor
her geçmişin ağır yükünü taşıyan yanıt yeni bir sorunun saldırısı altında ufalandı
bilmezliğin verdiği saflığa yakınlaşıyorsun
söylem inşa edilmeden
dile gelmez olanların hissiyle bezendin
şimdi sessizlik kalenin burçlarına bayrağını dikti
şimdi inanmazlık bakışlarına hakim
şimdi olana hayret içinde bakıyorsun
şimdi bizim purolu konuşuyor;
"istediğince yalın görünsün göze
kuşkuyla bakın
en küçük olaya bile!
sınayın gerekli olup olmadığını
hele "alışılagelmiş" türden ise!
açıkça istiyoruz sizden:
sakın doğal bulmayın hep alışıla-
geleni!
çünkü artık hiçbir şeye doğal
denmemeli;
şu kanlı kargaşanın şu düzenli
geçinen düzensizliğin
serserice başına buyrukluğun
ve insanla ilintisini yitirmiş in-
sanlığın
egemen olduğu dönemlerde kimse
demesin:
doğaldır bu olup bitenler; böyle
denmesin ki
her şeyin değişebileceğine inanılsın"
ardından gizli gizli sökün eden kabul edememe
temizliğe duyulan özlemin yankısıyla
dile gelmeyen derinliklerden itiraz etme ve haykırma isteğine kapılmadan
insan kendini bulmuş mudur?
yaşamın besleyemediği ruhumu karanlık salonlarda
hiçbir şeyin arasına girmeden
kaçmanın getireceği bütün kolaylıklardan uzakta
benliğimde sinemanın derinliğine karşı çıktığımda
kendimi aradım
babamın öldüğünü bilmeden
babasızlığın acısını çekerek
ve baba özlemi içinde...
yollara düşmek çayırlarda gezinmek değil bizimkisi
kendini aramak
geçmişine dönüp baktığında kişisel bir tonu taşımayan geçmişinin
boşluğunu hissettiğinde suskunca yaşama yönelmek
yönelmeden önce adım adım geri çekilmek
üç kuruşluk hesapların içinde insani varoluşun en güzel değerlerini

pazara çıkarmadan yürüyebilmek
bilirim gizli gizli önce şaşkınlık ve hayret sonra sorgulamak
uzaktan bir ses geliyor kimindir bilmem
şöyle böyle seçebiliyorum onu durmadan tekrarlanırken
sanki her defasında bir harf daha duyabiliyorum
irkiliyorum pür dikkat kesilmişim
bakışım önümde kilitlenmiş
durgun bir şekilde görmeden bakıyorum
işitememenin verdiği şaşkınlık korktuğun anlamın ürpertisiyle
sana ulaşıyor
nasıl ki diyemeden esirisin sözlerin;
"hayret en yüce mertebedir!"
derin bir inançsızlık gerekir inandıkların yıkılıyordur çünkü
sessizlik içinde yönelirim yaşamın mahiyetine
neden sorusu bitmez
her soru bir başka dayanağını yıkıyor
boşluk büyüdükçe
akın eder zihnime
geçici bir anılarımdan örülmüş evde yaşama yönelirim
maziye sığınma değildir bu
geçmişin sarsıcı geleceği kurucu saldırısıdır yalnızca

istiklalin eşiğinde efendisizliğin gölgesinde
yorgun anlarda pusulama dönüşür bu içe dönmeler
karanlık salonlarda yaşadım ben aşklarımı
ruhum perde de kendini buldu
hiç gerçekmiş hissine kapılmadan ve hep gerçeğe dönerek
hayalin ürünlerinin içine kendimi yerleştirmeyi bildim
bazen de sarsıcı oldu bu
türetilmiş yoğunlukların içinden hayatin soğuk yüzüne bakmak

denilir ki böylesi anlarda varlığıma sığındım
varlığımı vicdanımın yol göstericiliğinde aklımla süzdüm
öte dünyalara sığınmadan ve kurtarıcı beklemeden
öyle hissettiğim anlar vardır
ben ben oldum öte dünyalara sığınma güdümden kurtulduğumda
ancak o zamanlarda gerçekliğimle yüzleştim
ilahi bir gücü çıkış alıp sahte muktedirliklerinde kıyıcı olanlara karşı
"kutsanmış" adaletlerinin yerine kendi ahlakımı oluşturabilme gücü için
yakardım ben
"kutsanmışın değil duyumsanmışın ve hesap verilebilir olanın"
ahlakını oluşturmak için
ihsan beklemeden
gerçekliğe teslim olmayayım diye dualar ettim
kurtuluşum dediğim benim ötemdedir
kardeşlerimin iniltilerinden uzakta aramadım ben onu
öyle anlar var ki
yakarışın içtenliği her şeyin bittiği anda gözlerimi yaşartır
başkalarına anlatırken değil iç dünyamda tarttığımda hıçkırdım
en sevdiğim yönlerimden biridir bu
haykırdım haykırışımı sese büründürmeden

sözün tükendiği yerde haykırışın altındakini eşeledim
vicdan çıktı karşıma
meğer ki bütün dayanaklarını yıkan
ben de bana karşı çıkan
itirazın kaynağı
olmayan payeler dağıtan onların sığınaklarındaki mertebeleri sarsanmış

nedir diye düşünmedim öte dünyayı
bilmediğim ve bilinemez olduğunu sandığım kurtarıcıların ahlakına sarılmak
uzak geldi bana
öfkeden kudurmuş seslerle ötelerin kurtarıcılığı ve
adaleti de uzak geldi bana
nedensiz varlıkların yüceliği de çekici gelmedi
kurtarıcıların döktükleri kana da sahip oldukları güce de imrenmedim

yaşamın yalınlığı ve acıların görkemli yıkıcılığı karşısında hem ezildim
hem onların yanında kendimi suçlu hissettim
hem de yetersizliğimi bildim
yeryüzü cennetlerinin kurulamayacağını öğrendiğim de
gayri ahlaklı olmaktan daha yüksek bir erdeme sığınamadım
kaçmamayı öğrendim bunlardan
ötekinin kötülüğünü kendine mazeret yapacak kadar küçülmedim
onların yıkıcılığına alternatif üretmekten başka nedir ki?
acıları yok sayarak
mutlu aşklarına sığınmadım
kaçarak örmedim kendi yıkılası güzel mutluluk evlerimi
zaten çoktandır unuttum mutluluk nediri
düşmedim peşine onun
onun için insan satmadım
kimsenin karşısında da gözlerimi yummadım
bilmezlikten gelmenin kahredici rahatlığının
içinde de mutluluk türküleri söylemenin kolaycılığıyla da coşmadım
ama mutsuzluğu da yüceltmedim ardımda bıraktım şen şakraklığı da
bedbaht olma duygusunu da
insan kendisiyle tamamlandığında nesnenin tamahı da köreliyor
yitirdiğim değil kazandığım oldu varoluşumla barıştım

ortamın değiştirilmesine ve eğitime ilişkin materyalist öğreti ortamın insanlar tarafından değiştirildiğini ve eğiticinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unutur bu yüzden de toplumu biri toplumdan üstün olan iki kısma ayırmak zorunda kalır

coşkuyu ararken
coşkularım titrek hislerim derin olsun diye
gerçekliğin karşısına çıplak çıkma gücüne tutkunum ben

biteviyesiz düşünürüm demiştim
denemez buna bir varoluşsal sorgulama
sorguladığım ve hiç vazgeçmediğim
şaşırma güdümdür beni var-eden
bana kimlik kazandıran
şaşırdıkça aidiyet hissinden uzaklaştım

ancak yıllar sonra fark ettim ait olsaydım
aranıştan vazgeçtiğim
tükendiğim bir limanda yaşamaya mahkum edecektim kendimi

yıllardır yorgun gözlerle bakarım insanların yüzlerine
nedendir diyemedim diyeceklerimi
önce suskunlukla karşıladım gelgitlerini
şaşkınlık evresi geçince
acı bir tebessüm yeşerdi iç dünyamda
kabul etmenin sindiriciliğine ise hiç yer açmadım
yorulmadım onların sinik yorgunluğuyla
sinikçe üstünlük hayalleri ise her zaman uzak kaldı benden

şah olmak için yola çıkmadım
şahların yüceliğine de gücüne de tapınmadım
bildim ki şeyh uçmaz müritleri uçurur

yakardım sadece yakarılacak şeyler için
onlardan birisi olmamak için
alışmadım onların yollarına
gitmedim köprü altına
içmedim şaraplarından
kendimi rasyonalize etmek için ne memleketi kurtardım rakı sofralarında
ne de onların derinliğine inandım
sahte zaferlere ne zaman doydum bilmiyorum
ama doğrularımı coşkunluk anlarındaki dingin anlarımda
aklımın sorgulayıcılığından türetmeyi seçtim
barların gürültüsünden uzak durmamın esbabı mucibesi bundandır

anlayışlı içkinin getirdiği aşklara kucak açmadım
o sofralarda ağır vurgunlar yemiş gibi
kimsenin kara kaşına kara gözüne de yanmadım
özlemedim böylesi sığıntı aşkları
dilim berrak aklım keskin olduğunda yakın hissettim insanlara
o yüzdendir aşklarımı büyük çatışmaların ve yalın sözlerin yakınlığında aradım
kimsenin öfkesinin önünde diz çökmedim
gördüklerimin altında da kalmadım
belki de tek çıkış yoluma sığındım
yolumu ayırmayı bildim gerektiğinde
uzlaşma yollarında yıpratmadım kendimi
zihnimin ermediği kirli uzlaşmalar içindeki
hayali ortaklıklara uzak durdum
yok yere sermedim inançlarımı huzurlarına
kanaatlerimi sorgulamayı da bildim
bilgi sahibi olmadan inanç sahibi olanlara da uzak durmaya çalıştım yapabildiğimce

gelgitlerimin içinde boğulmadım sarsılmadım dersem yalan olur
kabul-edilemezin önünde yıkıntılar içinde sürünürken
isyan duygusunun verdiği güçle
gelmez olan gelecek umutlu günlerin hayalinden güç aldım
gerektiğinde sığındım şairin "umutsuz yaşanmıyor" sözüne

ama aptalca umutlarla da kendimi kandırmadım

boğulmadım zaaflarıma
dedim ki zaafların teorisi olmaz mücadelesi olur
zaafların teorisi...
tutsak ruhlu insanların kendini haklı çıkarma çabasından başka ne ola ki?
türkçe bulunmuş çözümlere
ve inanılmaz yoksul ruhlu rasyonalizasyonlara uzak hissettim kendimi
üretmedim zaaflarımdan büyük yoksulluk içindeki insani insanı tüketen sefaletin teorilerini ne zaaflarım ne ideallerim
olan yalnızca bütün bu sefaletin huzurunda
türek ellerle aranan yalnızlık içindeki yollarda
belki biraz direnme duygusundan
belki de iflah olmaz ütopist karakterimden-
güç bulmuş nedir insan sorusu karşısında ki
bir adım daha atma gücüne dayanmaktı elimden gelen

hayat korkunç ihanetlerin içinde bilenirmiş
yıkıntılar ve tutsak insanların sefillikleri içinde
kontr çekme isteğine kapılmadan
intikam duygusunun zavallılığına sarılmadan
sahte galibiyetlerle coşmadan
onların içinde olup onlardan olmadan
soğuk akşamlarda dost elinin sıcaklığını hissedemeden
ama isteğine kapılarak
belki olmadı ama olsun isteğini hiç kaybetmeden-
soğuk akşamlarda kendi kitaplarıma sığınarak
gürültülü akşamlarda onlara dönerek iç dünyamda
bazen tutkuyla sarılarak andrey rublevime çıplakıma
belki suskunluk yemini etmeden
ama kendini de suç ortaklığının çekici
boş hayalleri içinde
tuhaf zafer şarkıları içinde
gülünç kürsülere ihtiyaç duymadan yaşamaya çalıştım

bu kürsülerin insanları vardır
bilir misiniz?
iki kuruşluk dostluk masalarında bir küçüğün başında dünyayı kurtaranlar
kendi dostluklarını içtenliğin yansıması olarak görenler
onlar diye başlayan söylemlerde esip gürleyen ama hep biz... biz başkayız
demek isteyen insanlar
sonra iki yıla kalmadan bir daha yolları kesişmeyenler...
sonra düşünürüm bu hayatta en alçaklar kim diye...
bazen yaklaştığımı düşünürüm yanıta
derim ki sürekli düşeş atanlar ve
düşeş atmak için satmayacağı insan bulamayan
büyük sözlerin tutkusuz söylevcileri...
sonra susarım
korkarım yanıtımdan
düşünürüm tanıdığım insanları
yoklarım onları birer birer

hani insanlara düşeş attıkları için imrenmedim
ama alınterine de hep saygı duymayı bildim
baş tacı ettim kutsal kitabın
"ve alnının teriyle ekmeğini yiyeceksin" sözünü
ama o alınteri ki bazen boşanır elde bir bayat somun ekmeği
dermansızca isyanın eşiğine gelirsin
efkar bastığında yanından bir kambur ve topal geçer
isyanın haklı duygusu yerini bir ezikliğe bırakır
sessizce bir utanç kaplar yüreğini
nizamı yıkılası dünyaya bakarsın boş gözlerle
adaletsiz insanlığın karşısında sonsuza yönelir bakışların
ihanetler sıradanlaşır sözün boğazına düğümlenir
tanrısal olana isyana dönüşür
kısa bir sürede tanrı adına konuşan insanların alçaklığını hissettikçe
tiksinmeden yorgun argın soğuk akşamlarda yürümek için cebelleşir bulursun kendini

yıllar var ki nice yıkıntılardan geçtim
yalnızlığın sokaklarında yürürken
oysa çok iyi biliyorum ki beni yıkıntılarda gezindiren
yalnızlık değildi
bir tanrı cezası diyelim
açıklaması zor şimdi nedir ne değildir
nasıl anlatılır
nasıl dile getirilir nasıl söze dökülür
nasıl betimlenir yıkıntılar arasındaki gezintiler
yalnızlığın dökümü yapılabilir mi?
sözcüklerin kifayeti var mıdır
yalnızlığın sokaklarına
insan ruhunun derinlerinden gelen esintiler karşısında
"onların içinde koştururken"
anlatılabilir mi yalnızlık ve
yaşanan dile gelmez
sakınılası öfke patlamalarına?
yaşanılan acımasız günlerin tedirginliği
anlatılmaz günlerin bezdiriciliği
söylenmemiş-söylenememiş
belki de nefesin yetmediği tedirginlik ifade eden sözlere
ulaşılamamış güzergâhlarda yatan manevi özgürlüğü... arıyorum ben şimdi
her şeyin ötesinde şimdinin yalınlığında
esirgemeden sözümü gerektiğinde
olabilir mi
her türlü beklentinin ötesine geçip
büyük bir dinginlik içinde ulaştığımız sözcükleri
haykırabilme özgürlüğümüz?
yılmadan çıkabilecek miyiz o zirveye?
hiçbir yıkıntının altında kalma korkusuyla donup kalmadan
haykırabilecek miyiz
gerçekliğin yetmezliğini görmenin erdemlerini?
belki de yıkmak için
alçaklığın evrensel tarihindeki en azından bir duvarı
olmayan meydanların kahramanlarına

belki biraz tedirginlik vermek için
belki de kellesi gövdesine ağır gelenlere inat
taşıdığım kellenin içindekilere duyduğun saygıdan
belki de insana benzeyebilmek insiyakıyla
belki de yılların bezdirici başarısızlıklarında çektiklerine
ve yaktığım ağıtlara yakınlık duyabilmek için
belki de kendince anladığın yarattığın bilgeliği
paylaşabilmek aşkıyla
belki de suskunluğun getirdiği reddiye gücüne
bir adım yaklaşabilmek aşkı için
belki de önüne çıkarılan ölü-yüzlü-sirke suratlı
devasa görünümlü silik figürlerin karşısına
sanatın ve aşkın verdiği saflığı koruyabilmek için
haykırmaya ihtiyaç duyabilirsin
belki bir gün birisi duyar diye haykırdıklarını
belki bir ruh kardeşin vardır
belki öfkeli patlamaların kişisel beklentilerin çok ötesinde gerçek bir bilgeliğin
ınancın birikimin yansıması olabilir diye
belki kuşkularından arınmak için
belki ötesini düşünmekten ve her türlü hesapçılıktan uzaklaşmak için
belki kesinlikle saf olmadan ve saflığı aramak aşkına
belki insan olarak edinilmiş bilgelikle yüzünde sırıtan silüetsiz yıkıntılardan bıktığın için
belki de her şeye inat bir gün
belki bir gün birisi duyar diye
şarlatanların ötesinde ve esriklik içinde
yılgınca görüntünün altında her şeyin pahasına yola çıkmak için
belki beyni penisinde olan insanlardan olmamak arzusunun büyüleyici etkisiyle
belki iktidar olma isteğiyle alçakça yok olmanın eşiğinden geçenleri uyarmak amacıyla
belki sesimi kısan iç dünyanın gelgitleri ve
kabul edilmez gerçekliğin sersemletici etkisinden alınmış
kısa bir mola anında konuşma isteğiyle

yıllar var ki konuşmadım kendimce
bence hissettiğimce
düşündüğümce arzuladığımca yakınmaksızın
ve yaşanılanı kutsamak için
ama biliyorum ki bana ihsan edilmiş özgürlüğümü veren suskunluğumdu
o kesinlikle ikrardan gelmeyen suskunluğum
belki de denilenin aksine reddiyenin şiddetinden
varolanın kabul edilemezliğinin görkemi karşısında susmak
ama bir gün bunların ötesine geçebilmek için
bazen suç ortaklığına dönüşen suskunlukların biriktirdiği öfke
nasıl dışavurulacağını bilmediği için
belki haykırmak için güç toplarken
belki de dayanılmaz olan suskunluğun ağırlığını artık taşıyamadığın için
susmak her zaman itaat olmadığı için
susmak her zaman onamak olmadığı için
susmak her zaman kabullenmek olamadığı için
belki de duyulamama korkusu
belki varolanların içindeki dengelerin arasında sıkışmak olduğu için
yıkıntılar arasında sessizlik içinde acıyı bal eyleyerek

kitlesel alkışların ve hezeyanların parçası olmayarak
kendini sakıyarak
sakırken kendini arayarak
arınmak için
aranırken sözcüklerin katılığının ötesindeki duygunun birikmesi için
belki de olmayan meydanların kahramanı olmamak için
belki yerel iktidar adacıklarının krallıklarından asla tatmin olmayacağın için
belki bir gün bir adım ileri fırlamak için
belki de bu dünyada sığıntı olduğun hissinden çıkmak için
saldırgan söylemleriyle yala ortak olduğunu gördüğün insanlar gibi olmamak için
belki dinginliğin sakınmanın ötelemenin pişiriciliğine ihtiyaç duyduğun için
belki de hayatı oyunu kurallarına göre oynamak istemediğin için
belki kurallarıyla birlikte statükoyu reddettiğin için
belki birgün bunların ötesindeyim diyebilmek için
nedir bunlar diye şaşkın şaşkın bakarken
karşına çıkanların resmini gittikçe daha berrak görebilmek aşkına

nedir insanı suskunlaştıran?
belki de hissettiklerini ifade edecek sözcükleri biriktirebilmek için
gereksinim duyulan bir mola isteği?
hiçbir saldırganlığın verdiği üstünlük hissine kapılmadan
büyük bir alçakgönüllülükle
ve sözcüklerin belirsizliğinde kaybolmadan
olanı biteni yargılayabilme hakkını verecek saflığa ulaşmak için
istenilen belli belirsiz bir mola?
belki de haykırdığında gelebilecek ikiyüzlüce alkışlarda kaybolmayacak kadar
kendin karşısında saf
sığındığın limanların efendisi olup
yetmez itibarlık payeleriyle yetinmemek için istenilen bir mola
ben sadece manevi özgürlüğü istedim
her türlü statükonun ve
her türlü onanmanın
her türlü uzlaşmanın ötesinde bir ses perdesinden konuşabilmek için
bezdirici hesapların bold karakteri olmak yetmezdi sana
sarsabilmek için derinden sarsılmak
haykırabilmek için
yıllarca bütün yıkıntıların arasında öfkeni bileyebilmek
vaat edilen cennetin ötesine geçmek
insanın soluk yüzüyle dingin bir sesle yıldırası söylemlerin uzağında
sıska ve dingin bir sesle konuştuğunda
dinleyenlerin de olabilmesi için
yıllarca içten içe yaşanmış sürgünlüğümün
taşkın ruhsal ifadelerini sözcüklere sığdırabilme yeteneğini tanrım benden esirgemiş
ne yaparsınız?
esirgenmiş yalnızlığımla yaşıyorum şimdi
saldırıların ortasında insanların mütecaviz tavırları karşısında
kurdum ben the castle of solitudeumu
kederli insan tipine oynamadan önce
düşüncelerim ve düşlerim
kendimin hani şu anlatamadığım kabuslarım oldu yıllardır
suskunluk yordu beni

insanların alçaklıkları ise alışılmış olduğu kadar sıradanlaştı
ve tanrıma benzersiz dualar biriktirdim bu yıllarda
sonradan anladım zaten bunun inanç ya da inanç aranışı değil de
yalnızlığın yıkıcı etkisiyle ulaşılan ve asla varolmayan bir sığınak olduğunu
yalnızlık yıkıntılar suskunluk ve
insanlarla dolu meydanlarda kaybolmadan yaşayabilmek
yoğun saldırılar altında insanı insanca benliğiyle
baş başa bırakmayan sözün büyüsüne kapılmamış
lalın ağırlığını taşımayan cruel words yığınağı altında
beni kendime döndüm

yıllarca yalanlara sığınarak ve yalanı bir oyun yaparak...
nedense kendime yakınlaştığımda ve aslında kendimden vazgeçtiğimde hepsi bitti
yani yalanlar da bitti ihtiyaç kalmadı
onların beğenilerinin uzağında buldum kendimi
onların gözdesi olma isteğim bitti önce ardından çabası da uzaklaştı
bir de baktım yalnızlık derinleşmiş
gömülmüşüm benliğime
şu durmaksızın olan düşünceler ve düşünmeler beni bana anlatır
kendini tamamlanmış hissettirir oldu
belki kendimce bir sığınak olarak yücelttiğim geçmişimizin
yani insanlığın evrensel mirasının
büyüklerini de çıplak görmeye başladım o gün
artık ne büyükler ne muhteşem sanat eserleri
ne tarife sığmaz romanlar
ne sözcüklerin anlatmaktan daha çok hissetmeye çağırdığı şiirler
yalnız insan ahlak ve geri çekilme
şimdi suskunluk bir sığınma değil
bir reddetme aracı benim için
artık sükut ikrardan gelmiyor benim için
artık reddiyenin başlangıcı
kendi sözümün çıkış noktası
varlığımın onsuz olunamayan bir parçası
ama bir sığınakta değil
nasıl anlatsam
yıkıntılar yalanlar süslemeler imajlar özenmeler
vücut dili görkemli başarılar bana uzak
şimdi zaferler başlıyor kendi adacığımda
yani sığındığım benliğimde
içimde ruhumun civarlarında kendi
etik kitabımı yazıyorum
sığınacak bir şeyim kalmadı çünkü
ne sokaktaki insan desteği için
ne de en tuhaf sığınak birikmiş insan sesinin
eciş bücüşlüğüne karşı yüceltilmiş
kahraman kipteki insanlar değil
yolumun kenarında biriken
ben sessizlikten ve merhametten ve onurdan ve saflıktan ve kaybolmamışlıktan ve başarı için tipten tipe bürünülmeyen sokaklarda dolaşmaya karar verdim
şimdi suskunluk bir haykırma biçimi oldu benim için
şimdi sözler döküldüğü zaman

gecenin kimsesizler sokağına çevirdiği evsiz ve yurtsuzlar
yani kardeşlerimin yalnızca yollarda olduğu zamanlarda
sese dönüşüyor içimde
artık başkalarının beğenilerinin hükmüne girmiyorum
kişiliğin bozuk diyen şahsiyetsiz insanların önünde eğilmediğim gibi
onlara hak ta vermiyorum
artık yorgun değilim
sanki yılların letarjisi bitti
şimdi haykırma zamanı
ilençle ve kızgınlıksız
belki duyan olur
belki dinlemek isteyen
belki de aynı yolu yürümüş olanlar vardır
elbette ki farklı güzergahlardan
çünkü bilirim ki yalnızlığın sokakları
parmak izinden beterdir
ve asla özdeş güzergah çıkmaz bu yollarda
bazen hedefte ve destination da ortaklaşmalar olur
hadi abartmayalım
belki sesler birbirine yakınlaşır
belki tınısını duyunca heyecanlananlar olur
belki de yılların yorgunluğuna ilaç
bir kahve içmeye çağıran olur
bir fırtınalı günde korunaklı bir sığınakta

yetmiyor bana edilenlere ettikleri
yalnızlığım beni çağırıyor gitmeliyim
ama duyanlara demek geliyor içimden
ey ölümlüler bilir misiniz ki
yıkıntılar ve yalnızlık ve suskunluk ve belki de çığlık bile atmamak
birleşince bu iş biraz zor oluyor
ama garip bir şekilde
insan ezildikçe güçleniyor
diyalektik garip bir şey yani
yokluğu çeke çeke büyüyor insan insan olma mücadelesinde
itaat ve sinmenin rüzgârlarında hep sığınak arayanlara uzak olmak isteğiyle
isyan etmenin güzelliğine aşık olmak ve
isyanın suretinden başkasına yanmamak dileğiyle

Önsöz

Yeni Sinemanın Siyasal Savunusu ve Eleştirinin Fonksiyonu

I. Yenilik, Devrim, İnkılâp versus Kökü Dışarıda

En baştan başlamak lazım: yenilik, devrim, inkılap, statüko, muhalefet, kökü dışarıda...

Hatırlamak için, yalnızca hatırlamak. Türkiye'de yenilik mi? Nasıl mı karşılarlar? Hele toplumun içinden geliyorsa? Tarih içinde küçük bir gezinti yolumuzu aydınlatabilir:

"İstiklal Mahkemesi, Hacı Bayram türbesine giden yolun alt sokağında, iki katlı harap bir binada yerleşmişti. Bu binaya birkaç kulaç derinliğinde çamurlu bir avludan girilirdi. Bu avlunun alçak kerpiç duvarları yıkıktı. Sokak kapısının köhne tahta kanatları ardına kadar açıktı. Birinci kattan ikinci kata birkaç ayaklık dik, gıcırtılı basamaklarla çıkılıyordu. Kâtipler, memurlar, komiserler alt katta iki küçük odaya üst üste yerleştirilmişlerdi. Üst katta odanın biri, mahkeme salonu vazifesi görüyordu. Fakat sanıklar biraz kalabalık olunca, oda dar geleceği için, her iki katın dar sahanlıklarına sanıklar yahut gelen gidenleri oturtmak için tahta sıralar konulmuştu.

Biz mahkeme binasına girince evvela alt kat sahanlığında veya odaların aralığında bir yerlerde oturtulduk. Yukarıda birtakım hareketler oluyordu. İnenler, çıkanlar, getirilenler, götürülenler vardı. Fakat bir aralık yukarda kopan bir gürültü, bütün hareketleri durdurdu. İri yarı, pehlivan yapılı bir mahkeme üyesi, merdivenin başında bağırıyor, tepiniyordu. Başında kocaman bir kalpağı vardı. Hasır şapkalı bir gencin yakasına yapışmış tartaklayıp duruyordu:

—Nedir bu kepazelik? Bu şapka da ne oluyor? Baban da mı şapka giyerdi? Anandan mı şapkalı doğdun?

Sonra sözler, muameleler daha da sertleşti. Arkasından kuvvetli bir tekme yiyen genç merdivenlerden aşağı tekerlendi. Çantası bir tarafa, şapkası bir tarafa gitti. Fakat heybetli üye hala hıncını alamıyordu. Basamakların başında boyuna birtakım küfürler, ağır tabirler savuruyordu. Şapkasını, çantasını güçbelâ toparlayan genç kendini sokağa attı. Artık bu tabirleri işitemeyecek kadar uzaklaşmıştı. Bu genç bir gazeteci idi (Hikmet Şevki). Şapka giymenin henüz kanunlaşmadığı, fakat bazı atılganların şapka giyebildiği günlerdi. Bu genç gazeteci de başına hasır bir şapka geçirmiş ve mahkeme binasına haber derlemek için şapkayla gelmişti.

(...)

Bizim muhakememiz sırasında da önce her şey iyi gidiyordu. Başkan (Ali Çetinkaya) sakindi, her zaman hiddetli aza sağında oturuyordu. Savcı, daracık mahkeme odasının bir köşesine şöylece ilişmişti. Başkan suallerini soruyordu. Fakat cevaplarım arasında ben, bir miladi tarih kullanınca birden iş değişti. Başkanın yüzü karıştı. Kaşları çatıldı. Başı kıpkırmızı oldu. Hiddetinden titriyordu.

—1923 ne demek? diye bağırdı, 1923 de ne oluyormuş? Babalarımız da bu tarihi mi kullanırdı? Bizim tarihimize ne olmuş ki? Bunları nereden çıkarıyorsunuz?

Sonra daha birçok şeyler söyledi. Başkanın gazaba geldiğini görünce, sağındaki aza hemen vaziyetini değiştirdi. Kürsüye abandı. Hatta dirsekleri üzerinde kalkar gibi oldu. Kendine hemen oracıkta bir iş düşüp düşmediğini sorar gibi başkanın yüzüne bakıyordu. Fakat o sıra sağanak böyle geçti. Bir zaman sonra da Türkiye'de zaten miladi tarih kabul edildi. Ve eski tarihi kullanmak yasak oldu. Fakat asıl gürültü celsenin sonunda alevlendi.

Başkanın suallerine cevap veriyordum. Bu cevaplarım arasında bir de "inkılâp" kelimesi geçti. Bu sefer başkan hakikaten kızdı. Kan yüzüne öylesine hücum etti ki, ağzından kelimeler zorlukla ve insicamsız çıkıyordu:

—İnkılâp mı? Bu ne mugalâta? İnkılâp bitti! Bu memleket inkılâbını bitirdi! Artık yapacak inkılâp yok! Ne demek inkılâp? Hepsi hayal, hepsi saçma...

Başkanın kızdığını gören aza yerinde duramıyordu. Yapılacak işlerin hemen oracıkta niçin yapılmadığına bu lafların neye uzatıldığına şaşıyor gibi bir hali vardı.

Hâlbuki o tarihlerde Türkiye hiç şüphe yok ki bir inkılâp yaşıyordu. Bu inkılâp bitmemişti. Fakat görünüyordu ki bazı insanlar bu inkılâbın önünde değil, ardında koşuyorlardı. Çankaya'da yerleşen insan, bu inkılâpların listesini, bu insanlara ne çare ki evvelden bildirmemişti. Öyle görünüyordu ki, Çankaya'da yeni bir inkılâp hamlesinin saati çalınca, bu hamle Mecliste hemen bir kanun haline geliyordu. O zaman her şey kolaylaşıyordu. O zaman, başına kanundan önce şapka giydi diye genç bir gazeteciyi merdivenlerden yuvarlayan adam, aradan kısa bir süre geçince, ünlü bir müderrisi şapka giymedi diye darağacına verebiliyordu...

"Almanya'da inkılâp olamaz. Çünkü kanunen memnudur!" diyen Heine'nin sözünü, biraz değiştirerek bizim için de söylemek kabildir.

—Türkiye'de her inkılâp olur, fakat ancak kanun yoluyla...

Bu bizim millet topluluğumuzun bir vasfıdır. Tarihimizin akışı, bu vasfı böyle geliştirmiştir. Yüzyıllar boyunca içinde yaşadığımız yayla ve ordu hayatı, bizde toplumsal bir kumanda ve disiplin nizamını her şeyin üstüne çıkarmıştır. Bu toplumun vicdanını temsil edecek otorite bir hakan mı olur, bir şef mi yoksa bir kurultay mı? Elverir ki iradesini bütün millete hâkim kılacak bir makam bulunsun... O zaman oradan gelecek kanunlar bütün hayat nizamımızı bile değiştirse bunlar, milletin ruhunda bir su gibi kolayca akarlar.

Hatta yukardan gelen bu iradeyi, bizim evvelden sezmemize yahut tasvip etmemize de lüzum yoktur. Biz padişaha bağlı görünürken o bize "şapka giyeceksin" derse, biz kadınlarımızı kafes arkasında saklarken o bize "kadınlar hayata karışacaktır!" derse, daima onun dediği olur. Bizde terakkinin, tarihin manivelası, öyle görünüyordu ki budur..." [1]

En çok istediğimiz, sinemanın ise nadiren verdiği şey, ele aldığı olayların saf gerçekliğine dair bir ipucudur. Robert Warshow

Eleştirinin ilk görevi değilse de sonucu şudur: zihnimizi, kendi kendisinin farkında olması yönünde olabildiğince zorlayan her şeye ilgimizi yönlendirmesi ve onlar-

dan haz almamızı sağlamasıdır. Çünkü bu ayırt etme yetisi zihinsel talebi canlandırır ve sonuç olarak zihin beslenmek için sürekli daha fazla yeni mekânlar arar. Zihnimizin bu etkinliği, kendi ilgilerinin gerekçelerine el atılmasına neden olur. Ancak bunları doğru analiz ederek ilgi daha da çeşitlenebilir. Tam da bu süreç **imgelemsel yaşantımızın** eğitilmesi anlamına gelir. Henry James

Gerçekten en baştan başlamak en iyisi, çünkü yeni sinemanın özünü Warshow'un belirttiği şeyin oluşturduğunu düşünüyorum: yani ele aldığı olayların saf gerçekliğini filmin merkezine oturtmak. Burası çok önemli bir ayırt edici noktadır, çünkü yeni sinema deyim yerindeyse, Bütün renkler kirleniyordu, önceliği beyaza verdiler misali, bütün kavramlar, değerler, idealler, normlar kirleniyordu, önce neyi anlatıyorsak onun mahiyetini sorgulayalım diyerek başlamıştır. Yani yeni sinema bir anlamda hayatın kurucu öğesi olan her şeyi sorgulayarak, hiçbir "ortak kabul edilmiş normu ya da değeri" yüceltmeyerek, aksine içini sorularla doldurarak işe başladı. Bu açıdan bana göre yeni sinema inançsız bir sinemadır, ama neye inançsız? Bence her şeye, iş yapmadan önce her şeye yönelmiş itirazlarıyla oturur masaya, çünkü kritik bir yenilginin ardından filizlenmiştir. Çünkü zaten travmatik bir kuşağın üyesidir. Çünkü bütün angajmanların sorgulama sonrasında içinin boş olduğunu, ama en önemlisi de halkın bunların değerini bilmediğini görüyordu. Deyim yerindeyse, % 92 saçmalığının ne kadar anlamsız olduğunu gördü, yaşadı. Bugün ona gülen yarın bir başka hakana hiç çekinmeden biat edebiliyordu. Üstelik yeni gelen hakanlar kansız cinsindendi. Bu anlamda yeni sinema öncesiz bir sinemadır.

Kaldı ki bu özelliği deyim yerindeyse dünya genelinde neredeyse tek gibidir. Ama yeni sinemanın bu negatif özelliği, yani sorgulama ve ilişkilerin içinde varsayılan niteliklerin yokluğunu hissetmeye yakınlık, aynı zamanda belirli bir değersizlik de üretmiştir, bu anlamda yeni sinemanın pozitif yönü büyük oranda eksiktir. Nedir pozitif yön ya da kurucu/tanımlayıcı özellik? Pozitif dediğim, büyük oranda hayata tutunurken, yönetmenin söyleminde ve varoluşunda hayata karşı kendi ilkelerini, değerlerini ortaya koymasıdır. Yani yönetmenin kendi varoluşsal değerlerini metnin içine ya da karakterlerin dünyasına yerleştirmesidir. Bu anlamıyla Nuri Bilge Ceylan incelemesinde, All is vanity deyiminin çevirisi olarak yazdığım, "Her şey boştur" söylemi yeni sinemanın filmlerinde önemli oranda bulunur. Niçin böyledir? Yani niçin yeni sinemanın sorgulayıcı yanları öne çıkmışta, keşfedilen ve giderek bir insanı tanımlayacak özellikler olarak değer kazanacak hane boş bırakılmıştır.

Gerçek şudur ki iktidarın fallusu 12 Eylül ile birlikte bütün kent meydanlarına dikildi, görmemek ne mümkündü? Ama iktidarın pozitif yönü olarak niteleyebileceğimiz bir toplumsal ütopya, bir insan anlayışı hiçbir zaman oluşmadı. Babanın, iktidarın, fallusun bu değersizliği ve giderek tam bir şefe dönüşmesi, şefin hayaletinin toplumu bütünüyle sarsması sonucunda, insanlar kendi değerlerini, ahlaki kriterlerini, topluma dair düşüncelerini... bir kenara bırakmak durumunda kaldılar. Öne-

rilen bütün pozitif anlamlar başa dert olacak ya da gerçeklik tarafından imkânsıza dönüştürülecek, nihai aşamada ise diğer insanlarla etkileşim halinde çırpınırken, istemediğiniz yerlere gidecektir. Bu anlamda yeni sinemanın entelektüel öncülü büyük oranda "hayal kırıklıkları ile bezenmiş bir dünyada, bütün ideallerden uzakta ve yenilgi döneminden sonra hiçbir şeye inanmayan derin bir melankoli atmosferi içinde çizildi". Bu yönetmenlerin her birisi hayatlarının değişik bir evresinde "başka bir şeye tutunmaya çalıştılar", ama sonuç yeni hayal kırıklıkları oldu. Dolayısıyla, zaten benliklerini saran boşluk iyice gün yüzüne çıktı, perdeleri kapladı. Bugün bazıları tapınmak için "Hür Adam" masalları uydurabilir, ama gerçek şudur ki bunlar insanın kendini kandırmak hayali peşinde yeni yalanlarla gerçeği bezemek çabasından başka bir şey değil ki! Toplumsal ideallerin yenilgiye uğradığı dönemde filizlendi, bir başka toplumsal öncü ve oluşum zaman içinde ortaya çıkmadı ki yeni bir ütopyanın heyecanı ortalığı sarsın. Şunu da söylemek isterim: bu hayal kırıklığı ve duyumsanan boşluk, deyim yerindeyse bir kuşağın özelliği değildir, çünkü yeni sinemanın evrimi içinde ikinci bir kuşak ortaya çıktı, sonuç değişmedi. Pozitif yön, yani kendi ilkelerini filmsel olarak yaşatmak ve dünyayla ya da ötekiyle etkileşim içinde dışa vurmak çabası ikinci kuşak söz konusu olduğunda yine yoktur, görünen o ki önümüzdeki çeyrek yüzyıl içinde de olmayacak.

Ama tam da burada bir başka paradoks ortaya çıkıyor. Yani yukarıda sözü edilen "inkılâp meselesi" ve toplumumuz: yeni sinemanın en önemli paradoksu, iktidarın fallusuyla kapışmadan, ona doğrudan meydan okumadan, ama kendini reddetmeden bir ara yol üzerinde inşa edilmiş olmasıdır. Gerçekten kendi varoluş tarzıyla ve mücadele hattıyla zaten halk üzerindeki etkisi sınırlıdır, diğer yandan ise iktidar için bir tehlike arz etmez. Ama iktidarcıklar için tehlikeli bir hattır, onlar için aynı zamanda kolay bir hedeftir. Bu anlamda yeni sinema daha doğuş aşamasında "şehzadeler gibi" boğulmak istendi. Ama zaman yeni sinemanın çok daha güçlü olduğunu gösterdi, kanunen yasaklar bile boğamadı onları, onlarda özgünlük patentlerini gidip Avrupa'dan aldılar, onun gerisinde yeni sinemanın en net kimliği kervana yapılan saldırıları iplemeden kendi yağıyla kavrularak ve kendi yurdunda bile bile sürgün olarak yoluna devam etmek oldu. Sabır ve zamanın haklılaştırıcı yönü, insanın kendi yaptığından eminliği ve meşruiyet sağlayan nitelikte üretimleri giderek pek çok şeyi çözdü. Yeni sinemanın belki de en önemli marifeti önüne gelenle hırlaşmadan, kendi yolunda gitme cesurluğunu göstermesi olmuştur. Biraz yalnız oldu, onlar ise bunu engel değil, daha çok sevdikleri bir şey olarak gördüler, hatta biraz da bilinçli olarak kendilerini yalıttılar. O kadar ki üretim tarzlarından, anlatının genel özelliklerine, estetik özelliklerinden kişisel temalarına kadar ana akım sinemayı büyük oranda dönüştürdüler. Yeni sinema kendisine düşman olarak bilinmek için çırpınıp duran zavallıların hiçbirisiyle çatışmadı, onların çağırdıkları hiçbir düelloya gitmedi, çünkü bu düellonun kirli olduğunu biliyorlardı, yani bir bilgece tarafı hep oldu.

II. Yeni Sinemanın Kurucuları: Yerini Bulamamış Benlikler

Ben yeni sinemanın dört kurucu yönetmeni ile ya ilk filmlerini yaptıktan ya da daha öncesinden tanışmış birisiyim. Onlarla o zamandan belirli şeyleri konuştum ve paylaştım. Genel olarak "birey" kimlikleri öne çıkıyordu, komünal olarak her şeyi yapmaya çalışmanın, komünü büyük oranda atıllaştırmaktan başka bir sonucu olmayacağını yıllar öncesinden görüyorlardı. Dahası benim yolumla onların yolu tam da burada ayrıştı: ben komünde ısrar ettim, sonuç olarak kendimi atıllaştırmaktan başka bir sonucu olmadı, bütün iyi niyetim, çalışma isteğim, emeğim aşırı sömürünün yanında, komündekilerin hasediyle kirlendi. Zeki Demirkubuz yaklaşık 1995 yılında, "kendi tarihinin hayıflanmaktan başka bir sonucu olmayacak bunda diretirsen" sözünü bana kendi evinde demiştir, büyük oranda da haklı çıktı: "bakalım ne zamana kadar direteceksin" diye de devam etmiştir.

Yeni sinemanın yönetmenleri içinde kendi tarihiyle en barışık insan bana göre Yeşim Ustaoğlu'dur, bu nedenle karakterlerinden filmlerinin genel söylemine kadar Ustaoğlu'nun filmleri daha dengelidir ve daha direngendir. Kendi tarihine belirli bir kızgınlık, kızgınlığı zaman içinde ironiye dönüştürme, hayatı yaşamaya karşı çıkan ideallerine karşı zaman içinde pleasure principle ile belirli bir barışma dönemi yaşayan, hayatın kendisine en gaddar davrandığı isim ise Zeki Demirkubuz'dur. Onun filmlerinde ise (en) inançsızlık, akıldışına (en) çok meraklılık, çatışmaların en gergini, çıkışsızlığın belki de biraz kader olarak görülmesi karşımıza çıkar ki bunda anlaşılmayan bir şey yoktur.

Derviş, daha baştan inançsızdı, zaten kendini adalı olarak görüyordu. Alay ve ironi onda bir savunma biçimiydi. Bir yandan yaşama açlık, diğer yandan ise statüko ile alay ve çatışma hisarın ideallerinden birisidir, cepheden çatışmak yerine dışarıdan salvolar atmak, ceza sahasına girmeden uzaktan şutlarla şansını denemek onun karakteristiğidir. Deyim yerindeyse ödipal komplekse takılıp kalmış birisiydi, ne babayla uzlaştı ne de kendi isteklerinden vazgeçti, ama güçlü baba karşısında ironiye sığındı ve resmi tarihin oluşum süreçlerini karşısına aldı.

Nuri Bilge bu yönetmenler için de en az görüştüğüm yönetmendir. Ama orada da bir başka şey oldu: paradoksal durum en yalın ifadesiyle, filmlerine en yakınlık duyduğum ve hatta filmlerine seyrederken "ne oldu" diye hiç kafa yormadığım, filmini anlamak için neredeyse hiç ekstra çaba göstermediğim yönetmendir. Öyle ki bu durumu sinema tarihindeki başka hiçbir yönetmenle yaşamadım. Perde de öylece oynuyor filmler, ben sanki o hayata dahil olmuşum gibi belki de olup bitenleri epeyce okuyup, tarafları dinledikten sonra, olayı ben anlatıyormuşum gibi seyrediyorum. O kadar kendiliğinden ve içsel bir şekilde seyrediyorum ki film seyrettiğimi düşünmüyorum. Estetik tercihlerimden insan kavrayışına kadar bu kendiliğinden geçiş devam ediyor. Ama gerçek şu ki benim kendime en uzak hissettiğim insanlardan birisidir, ben hayatın içine girmek isteyen birisiyim, ama hayat sadece giderek beni dı-

şına attı. Bunun nedeni ise benim giderek "insanların kendilerine söyledikleri yalanlar, sahte büyüklükler, sahte zaferlerden" midem bulandı, giderek bir doğrucu Davut'a döndüm, giderek dünyaya daha dışarıdan bakmaya başladım, çünkü bir suç ortaklığına dönmüş ilişkileri kaldırmam mümkün değildi. Bu anlamda edebiyat giderek bir sığınak haline geldi. O ise hayatın içine girecek bir enerjiyi hiçbir zaman bulamadı. Ama hayat onu içine almak için sayısız fırsat ve çağrı yaptı. Ben aşırı hikâye biriktirdim, o ise hikâye darlığı çekiyor. Nuri Bilge hakkında yakın çevresinden öğrendiğim hiçbir şey beni şaşırtmadı ki çoğu zaman o insanların ya fark etmedikleri ya da yıllar sonra ancak fark ettikleri şeyleri ben keşfetmiştim ya da öyle olması gerekir diye kurduğum puzzle da en uygun yerlere yerleştiriyordum. Puzzle'ın hiç uymayan bir parçası olmadı. 1997 yılında, ben daha hiçbir Nuri Bilge Ceylan filmi seyretmemişken Seray Genç söylemiştir (konuşma gecesi Koza ve Kasaba'yı videokasetten seyrettim, onu da Nuri Bilge göndermişti benim için): "Sen Nuri Bilge'nin ideal seyircisisin, o da senin ideal okurun". Zaman bu sözleri haklı çıkardı.

Bizim kuşak zamanın ve tarihin ihanet boyutunu yaşadı: ideallerinin yenilgisini gördü, hakikaten nesnellik ihanetin göz kamaştırıcı çekiciliğine kapılanları bizim kuşağın kapısının önünden hiç eksik etmedi. Bütün ideallerin pazarlık konusu yapıldığı sokaklarda büyüdük biz. Bazıları erken fark etti, bazıları ise art arda bunları yaşadı. O yüzden sanıyorum kuşağımızın özelliği keşfedilmemiş benlikler ve yerini bulamamış insanlarla dolu olmasıdır.

Bu anlamda yeni sinemanın kurucuları için, İstanbul Film Festivali bir tür "ana kucağı" idi, baba ise kaybolmuştu. Ana kucağında oturup, yani festivalin sinemalarında koltuğa gömülüp hep birlikte ve acı duyarak, yüzleşerek "baba" arıyorlardı. İşte bu aranışın, baba temsilinin yok olmasının acı sonuçları bir inançsızlık diyarına götürdü.

III. Yeni sinemanın öncülü olarak neler alınabilir?

Aslında bir öncülü olarak Yeni İran Sineması alınabilir, ama tam bir öncül değildir İran sineması, çünkü gerçek anlamda farklı kültürlerden gelme durumu var. Yalnızca şu söylenebilir, Yeni İran Sineması İran'daki her şeyi sorgulayarak işe başlamıştır, bunun ardında İran toplumunda kalın personalı bir rejimin doğması, resmi tarihin üstü örtülemeyecek yalanlar üzerine kurulmuş olması yatar. Türkiye'de de aynı durum vardır, toplumumuzun resmi tarihi ve iktidarın söylemi, ne halka ne de aydınlarımıza benimsenecek bir şey gibi görünmüyor.

Bu anlamda Yeni İran Sineması ile Yeni Türkiye Sineması arasındaki ilk fark bu noktada ortaya çıkıyor: yeni İran sinemasının durumu büyük oranda 1960-80 arasında en parlak dönemini yaşayan Polonya sinemasına benzerdir. Bir eleştirmenin deyimiyle Ahlaki Kaygılar Sineması denilen, Kieslowski ise sevmez bu deyimi, aslında giderek egemen ahlakı sorgulama sürecinde sinemanın öncü rolü oynamaya ça-

lıştığı, hayata karşı giderek daha saflığı araştıran bir sinema ortaya çıkmıştı Polonya'da. Dolayısıyla egemen ideoloji ile birebir çatışan gerçekliğin sergilenmesi bu sinemayı özünde politik hale getirir. Eğer bu muhalif kimlik sinemada yerleşiklik kazanırsa ve giderek toplumdan güçlü bir karşılık görürse ne olur?

İran ve Polonya üzerinden ne olduğunu araştıralım.

Polonya'da sosyalist toplumda genel olarak bir fakirlik olmasına rağmen, toplum kültürel yönden çok zengindi ve kültüre ayrılacak kaynaklar fazlasıyla vardı. Sinema sisteme muhalifti, sinema bu yönden sıkı bir sansüre tabii tutulurdu. Ama bu kontrol etme ve hatta hizaya getirme çabası, yönetmenlerin çok zekice yollar bulmaları ve halkın da bunları özel olarak anlayacak entelektüel ve siyasi birikime sahip olması nedeniyle, onları belirli bir amaçta birleştiriyordu. Sinema büyük oranda kendi kimliğini kazanmış, halkı için meşruluk taşıyor, istenilen ve aranılan bir şeye dönüşüyordu.

Aynı şey büyük oranda Yeni İran Sineması için de geçerlidir. İran'da sinema tarihsel olarak her zaman önemli olmuştur. Yalnızca son şah döneminde değil, daha eskilere gidildiğinde bile sinema toplum içinde çok etkindi ve büyük bir saygınlığa sahipti. Şah dönemi sonrasında İslam Cumhuriyeti kurulduğunda, eski sinema büyük oranda ahlaki nedenlerle "şeytana uymuş ve halkı kötü yola çeken" olarak nitelendi, geçmişin sinemacıları ağır yasaklarla karşılaştılar, bir kısmı göç etti, bir kısmı meslekten el çektirildi, bir kısmı hapis yattı. Ama İslam Devriminin ardından, daha bir on yıl geçmeden yepyeni bir sinema filizlendi. Bu sinema özünde ahlaki olarak toplumun yapısına ve rejimine çok köklü eleştirileri, gerçeklere dayanarak ve ahlaki yönden reddedilmesi zor olan bir alternatif önererek resmettiğinde, bu kez rejimin ahlak kılıfı boşta kaldı, bizzat ahlaki olarak eleştirilen kendisi olmaya başladı. Bu filmler hem batıda hem de İran'da gerçekten ciddi bir ilgi gördü, hakikaten de halk bu filmleri beklemeye başladı, sinemanın muhalefete öncülük etme gücü açıkça oluştu. Üstelik art arda dünya çapında çok önemli ödüller aldılar, muhalifliğin sınırları ülke içiyle sınırlı kalmadı. Deyim yerindeyse, İran hakkında batılı dünyanın en önemli bilgi alma kanallarından, İran'daki toplumsal yaşamı anlama açısından en başarılı kaynaklara dönüştüler.

Peki, Polonya'da ne oldu? Ya İran'da?

Polonya ile başlayalım.

"(Sosyalist sistemin çökmesinden sonra) Şimdi artık her şeyi söyleyebilme iznimiz var ama şimdi de insanlar söylememize izin verilenlerle ilgilenmeyi bıraktılar. (Sosyalist sistemde) Sansür, yazarları da halkla aynı oranda sınırlamıştı. Halk sansürün işlediği kuralları öğrenmiş, bu kuralların atlatıldığını gösteren işaretleri beklemeye başlamıştı. Tüm bu işaretlere mükemmel tepkiler gösterirdi, onları çözüp onlarla oynardı. Sansür bir büro gibiydi ve çalışanları da memurdu. Kendi yönetmelikleri ve talimat kitapları vardı. Perdede yayınlanmasına izin verilmeyen kelime ve durumları

bu kitaptan bulup bu sahneleri kesiyorlardı. Bu kitaba bakarak olmaması gereken sahneleri keserlerdi. Yönetmeliklerinde henüz yazmayan kelimeleri kesemezlerdi ya da patronlarının henüz tespit etmedikleri durumlara tepki gösteremezlerdi. Biz de onların henüz bilmedikleri şeyleri çabucak keşfetmesini öğrendik ve halk da niyetlerimizi kusursuz bir şekilde anladı. Sansürcülerin gözleri önünde iletişim kuruyorduk. (...) halk ve biz beraberdik, kabul etmediğimiz bu düzene duyduğumuz nefret bizi birleştirmişti. Bugün artık eskiden bizi birleştiren temel neden yok. Artık bir düşmanımız yok." [2]

Dolayısıyla Polonya'da tıpkı İran gibi, sinema ile halk bütünleşmişti ve bir amaç için ortak hareket ediyorlardı, karanlık salonlarda filmler bir tür özgürlüğün habercisiydi, direniş mekânlarına dönüşmüştü sinemalar. Ama ortak hedef, aynı zamanda birleştirici ruh hali rejimin dağılmasının ardından kaybolunca, sinema büyük yara aldı, toplumsal ilgisizlik içinde eriyip gitti. Gerçek şudur ki şimdi Polonya Hollywood'un çöplüklerinden birisi oldu. Peki, bir an için şimdi duralım burada, ama Sosyalist sistem yıkılmadan önce, yani 1960'lardan sonra, sinema muhalif kimliğiyle hem ülke içinde hem de dünya genelinde (ama özellikle de batılı dünyada) öncü iken, iktidar ile sinemanın karşı karşıya gelmesi sürecinde ne oldu? İktidar sinemayı nasıl yola getirmeye çalıştı?

İlk önce Polonya'da Lodz kentindeki sinema okulunun öğretim görevlileri arasında bir temizlik yapıldı, öğrenciler direndi, direnmenin sonucu temizliğin artmasıyla sonuçlandı. Ardından, öğrenciler arasında özel bir çalışma yaptı iktidar: bu çalışmada, sinemanın hayatla bütünleşmesi, hayatın sorunlarını yansıtması gerekliliği, yani gerçekçilik tümden yerin dibine batırıldı. Deneysel sinema baş tacı edildi. Dikkat ediniz, bunlar yabancılaşmış bir batılı ülkede değil, sosyalist bir ülkede oluyor. Kieslowski'nin deyimiyle, kameranın önüne bir filtre koyup, orada bir delik açıp, perdede çeşitli geometrik şekiller yaratan çekimler yapmak, bunların meşrulaştırmasını ise toplumsal sorunlardan bunalan insanın içine dönüp, doğulu "içsel arınma" yöntemlerini baş tacı ederek (örneğin Yoga) gibi ruhani temizlikte kullanılacak deneysel filmler yapılması özendirildi. Yine Kieslowski'nin anlatımıyla, 1980'li yıllarda okula gidip, bunları eleştirdiğinde, hayatın kendisi yerine ruhani temizliğin çok daha öne çıkaran yeni nesil öğrenciler Kieslowski ve kuşağının sinemasına hiç ilgi duymadıklarını yüksek sesle dile getirdiler. Bu eğilime uymayan öğretim görevlilerini protesto ediyorlardı. Yani Sosyalist gerçekçilik ve hayatla barışık sinema mahkûm edilmiş, yabancılaşmanın ve yaşamdan kopmanın "deneysel sineması" baş tacı edilmişti. Daha sonraki yıllarda ise Polonya sineması dünya genelindeki özgünlüğünü büyük oranda yitirdi.

İran sinemasında durum ne oldu? Hatırlayalım, İslam Cumhuriyeti, Şah dönemi sinemasını "ahlaksızlık" ile suçlamıştı. İran'da yeni sinema büyük oranda ahlaki bir söylem geliştirdi, bu ahlaki söylemin sinemasal olarak kuruluşu ise gerçekten toplumsal yaşamın tam içinde gerçekleştirildi. Kimse İran'da yaşamın onların resmetti-

ği şekilde olduğunu reddedemiyordu. Bu sinema bizzat gerçekçi ve ahlakçı olduğu için, iktidarın, resmi ideolojinin ters yüz edilmesinde etkili oldu ve muhalifleşti. Buna karşın, Yeni İran Sineması büyük oranda sansür gördü, üstelik bir alternatif geliştirilmeden, büyük oranda Doğuya özgü despotizmle birleşik bir şekilde "yönetmenler" cezalandırıldı, filmler "yasaklandı", hatta sanatçılar "çıplak zor aygıtıyla" yüz yüze bırakıldı. Ahlakın kurallarını ilk çiğneyenler büyük oranda iktidar oldu, sinema bir kez daha iktidarın ikiyüzlülüğünü sergileyerek gerçek işlevini yerine getirmiş oldu: hakikati aramak ve iktidarı sorgulamak ve elbette hayatın anlamından başlayarak bir felsefik aranışa girmek.

Türkiye'ye geldiğimizde ise yenilik, devrim, inkılâp meselelerinde her ikisini de görmüyoruz, çünkü karma bir sistem uygulandı ülkemizde. Yani her ikisinde yapılanların ideal harmanı, bazen o bazen öbürü, bazen ikisinin de aklına gelmeyen yöntemler icat edilerek özgün bir şekilde "yeni sinema" büyük oranda yalıtıldı, sınırlandı ve elbette "kendi yurdunda sürgün" hale getirildi. Bu meseleye önsözde değil de kitabın içinde girdiğimizden, burada yalnızca siyaset/baskı/sindirilme/özgürlük aranışı olarak yeni sinemanın kurucuları özelinde bir değinmede bulunacağız.

Şunu açıkça belirtmek isterim, Türkiye'de insanlarımız resmi tarihe, iktidarın vaatlerine, hatta iktidarın sorunlarına tümden yabancılaşmıştır, bütün siyaseten ısınma manevralarına rağmen, aslında halkımız iktidara ilişkin "benden uzak dursun da, ne yaparsa yapsın" tavrını çok köklü olarak ortaya koymuştur. Bu tavrın arkasında, 80 darbesinin topluma vazettiği köklü ahlaksız yalanlar silsilesi vardır: darbenin kolektif olarak kabul ettirdiği zaten "ne yaparsan yap, yaranamazsın", "halktan beklenilen tek şey, hiçbir şeye karışmamasıdır" veciz sonuçlarıydı. Hakikaten darbenin şiddeti haklı haksız kimseyi ayırmıyordu, toplumda kazanmayanın çıkmadığı bir piyango gibiydi, kazananı işkence tezgâhları ve her türlü eziyet bekliyordu. Şunu unutmayalım, 1980'li yılların ilk beş yıllık döneminin en olağan haberi "yasak yayınların çekimleri" üzerine inşa edilmişti, öyle ki Dostoyevski ya da Adalet Ağaoğlu'nun romanları bile televizyonlarda yakalanan yasak yayınlar içinde gösterilmiştir, gözlerimle gördüm.

Bu anlamda toplumumuz aslında iktidar ve onun çevresinde dönen dolaplara tam anlamıyla hiçbir tepki vermemektedir, işin özü "filler tepişirken, olan çimenlere olur" misali iktidar için hır gür içinde her türlü sahtekârlık içeren kavga dövüşe karşı halkımız hiçbir tepki vermemesi gerektiğini çok iyi öğrenmiştir, sürekli bu kavgaların altında ezilse dahi. Halkımıza bu kendi kendini özne olarak görmekten köklü yadsıyışı karşılığında, çok yaygın ve inanılmaz çeşitli bir "küçük burjuva eleştiri alanı" açılmıştır. Türkiye'de halkımızın kendini en özgür hissettiği yer berber koltuğudur, orada Türkiye'yi nedense hep kurtarır, ama elbette öncelikle kendi takımlarını şampiyon yaptıktan sonra.

Türkiye'de örgütlenmedikten, kolektif tepki vermedikten sonra, halkımıza her türlü laf salatasını yapma hakkı verilmiştir, "aman ha, olaylara karışma" halkımızın

kolektif bilinçaltında iktidarın fallusunun gölgesi altında çakma demir harflerle yazıyor, bunu unutmayalım.

Tam da bu anlamda Yeni Sinema yola çıkarken, öncelikle kendini bu halktan azat etti, ona yaranamayacağını biliyordu, aynı zamanda kendi çektiklerinden yola çıkarak hayata dair anlatacağı şeyler birikmişti. İlk düsturu şuydu: "Biz azız, çok azız", bundan dolayı ne yaparsak yapalım önce bunu kabul edelim, buradan yola çıkarak "ayağımızı yorganımıza göre uzatalım".

Yani büyük laflar, büyük hayaller, büyük kurtarıcı pozisyonları, büyük gişe başarıları, büyük eleştiriler, devlet sanatçısı olma hayalleri, dışarıdan bilinç götürmeler... bunlara hiç soyunmadı. Aksine şimdiye değil geleceğe bak, bugünü değil yarınları düşün diyerek, kendisine yöneltilmiş bütün küçümseyici ifadelere karşın, görürüz bakalım diyerek, kendi benliğinden tatmin alarak yoluna devam etti.

Türkiye'de yeni sinemanın ortak bir düşmanı yoktur, çünkü birlikte yürüyeceği yol arkadaşları yoktur. Her biri kendini birey olarak görür ve yalnızdır. Bir birey olarak Türkiye toplumuyla olan ilişkileri en yalın ifadesiyle,

"(Türkiye) için en az her zamanki kadar endişeliyim. Belki yine düş kırıklığına uğradığımızdan, daha fazla endişeli olduğum bile söylenebilir. Bir aşamada düş kırıklığı yaşamamız gerekiyordu. Bu ülkeyi bizim hayal ettiğimiz aşamada –belki de benim- namuslu, katlanılabilir, aklı başında –aklı başında demek doğru olmayabilir- ya da bu kadar aptalca olmayan bir yer haline getiremeyişimiz hayallerimizi yıktı. Etrafta iyi niyetli olup bir şeyler yapmaya çalışan bir sürü insan var, bu yüzyıllardır böyle. Bu ülkeyi düzenlemeye, ayakları üstüne kaldırmaya ve onu asil ve ulu yapmaya çalışıyorlar, ancak hiçbiri bunu başaramıyor. Her seferinde, düzene, namusa ve akılcı bir hayata karşı duyulan saf ve yaşamsal özlem, umut tarafından harekete geçiriliyor. Elli yılı aşkındır yaşıyorum ve doğal olarak benim de çok sık böyle umutların oldu; ancak bu umut gittikçe azalıyor. Yaşanan her hüsranla daha da azalıyor. Bu umudun kimden esinlendiği önemli değil -1950 ve 1980 arasında komünistlerden esinlenmişti, 1980'de "bir şefe dönüşmüş ulu hakan ve sivil fenomen Turgutçuktan", 2000'lerde ulu manitu özlemleri olan "ciğerinden konuşan" yeni hükümetimizden. Her seferinde bu umudun bir başka yanılsama, başka bir yanlış, başka bir düş olduğunu ve gerçek bir umut olmadığını görüyoruz. Suyu sürekli bardağa boşaltıyorsunuz. Boşaltıyorsunuz, boşaltıyorsunuz ve aniden su taşıveriyor. Bardak doluyor.

Özgür Türkiye'nin ne demek olduğunu bilmiyorum... Özgür Türkiye diye bir şeyin gerçekleşmesi kesinlikle imkânsız. Ancak bu, bu ülke akıllıca örgütlenemez anlamına gelmez. Pek tabii ki örgütlenebilir, ama ne yazık ki bunun belirtilerini göremiyoruz; aslında şimdi de tıpkı eskisi gibi aptalca örgütleniyor, yalnız bu sefer bir de kitle desteği almışlar, bu da işin en hüzünlü yanı." [3]

Bu sözler belirli ölçülerde Yeni Sinemanın mottosudur, çıkışsız çıkış yolunu gösteriyor. Devamı da mottoyu tamamlıyor:

"Gördüğünüz gibi görüştüğüm insanların sayısı pek fazla değil. Darbeden, Sıkıyönetimden, Olağanüstü Halden sonra bütün dostluklar yitip gitti.

Beni kuşatmış, kuşatan ve kuşatacak hayata karşı garezim var, daha doğrusu kızgınım. Bu hayatta her şey rezalet, doğru bir şey yok, her şey bir yanılsamadan ibaret. Türkiye'den bahsediyorum. Türkiye'ye mahkûmum. Hayatımın geri kalanını orada geçireceğimden hiç şüphe yok. Bu hayata, ait olduğum ve asla terk etmeyeceğim ülkeye karşı öfkeliyim. Bu ulusun bir parçası olduğum için kendi kendime de hırslanıyorum. Bu, halka karşı bir kin değil. Ulusları bireyler oluşturur. Bu ulus da 70 milyon kişiden oluşuyor. Ama bu insanların iradesi karar veriyor, hayatın hangi yöne doğru gideceğine." [4]

IV. Yeni Sinemacıların acı Savunusu ya da bir Reddiyenin Arkaplanları Üzerine

Yeni Türkiye Sinemasının en belirgin özelliği anlattığı konular ve kişiler baz alındığında, geçmişin "ideallerinden" tümden uzak olmasıdır. Pek çok eski için, anlatılanlar "anlatılmaya değmezdi", hatta incir çekirdeğini doldurmaz konular ve kişilerden filmler türetiliyordu. Geçmişte "parlak sözler ve taşı gediğine oturtmak" aranışın zirvesini gösteriyordu, şimdi ise sokağın kendi dağarcığı sinemanın merkezine yerleşmişti. Hakikaten yeni sinema ilk önce sokakla barıştı, sıradan insanların hayatlarıyla yüzleşti, dahası küçük insanı perdeye taşımaya başladı, bu anlamda hayatın "olağan kendi akışı çıkışsızlığı içinde" perdeye yansıdı. Bu anlamda extraordinary aranışının son bulması ilk sosyolojik farklılaşmanın habercisidir. Denilebilirse bizzat bu nedenle ilk önce basında ve festivallerde geçmişin yılmaz savunucuları tarafından, yeni sinemanın ürünleri "bu şimdi film mi" denilerek karşılandı. Oyuncuların seçiminden, dramaturgisine kadar sinemamız köklü bir yenilenme yaşıyordu, bu nedenle belirli bir hor görülme, home-movie olarak nitelenme sürekli olarak kendisine karşı kullanıldı. İki sembol ismi, anlamsız da gelse burada anmak açıklayıcı olabilir. Geçmişin artığı Sinan Çetin'in sık sık ödül alan filmlere ilişkin, "bundan, haftada bir tane çekerim" sözü geçmişin yeniyi nitelemesinin en bariz örneğidir. Yeryüzünün en büyük düşünürü, ölümsüz insan Hıncal Uluç'un inanılmaz derin niteleyici sözleri için ise tarihsel ironik durum ortaya çıktı. Yumurta'nın Antalya'daki ödülün ardından, SİYAD ödüllerinde de bütün önemli ödülleri alması sonrasında büyük hakikati ifşa etti, aynı Hıncal Yumurta'dan daha az iş yapan Bal Filminin Berlin'de Altın Ayı ödülü almasının ardından, Yumurta'ya verip veriştirmek için kullandığı bütün niteleme sıfatlarını, bu kez övme babında kullanarak derin bir inandırıcılık durumu yaşamıştı. Aynı şekilde, Propaganda filminin sıralarına rastlayan yıllarda Gemide'nin Cannes Film Festivaline çağrılması karşısında, verip veriştirirken gerekli ironik yanıt verilmişti. "Bay Sinan Çetin, bu kadar paran var, biz davetli olarak gitsek bile, senin gittiğin otellerde kalamayız, senin kadar kadınlara ayıracak zamanımızda olmayacak, senin bize değil, biz sana ulaşamadık diye "uzanamadığımız ciğe-

ıc mundar" dememiz misali öykünmemiz gerekir. Ne yapalım senin kaderinde de Cannes turist olarak gitmek varmış" yanıtını fiili olarak almıştı.

Yeni Türkiye Sineması iktidar karşısında ikili bir paradoks içinde bulmuştur kendini: buraya kadar anlatılanları özetleyerek Türkiye'ye keskin bir dönüş yapalım.

• Türkiye'de işkence tezgâhlarından, sosyalist militan olarak geçmiş insanların en sık duyduğu sözcük, işkencecinin hırsını alamayıp, "Bu ülkeye sosyalizm gerekirse, onu da biz getiririz..." diye bağırarak elektriğin voltajını yükseltmesidir. İnkılâp gerekirse, onu da emrederler, emirsiz yenilik tehlikelidir.

• Türkiye'yi doyuramadığımız için, bugün Türkiye'nin kaybettiği özgürlük halkımız için çok bir şey ifade etmiyor. Para olmadığı için onu kültürel olarak da doyuramıyoruz. Parası olanların barları, markaları, jeepleri var, futbol ve otomobil yarışları da ekstra olarak sunulmuş. Eskiden halkımızın bir işi bir de iş güvencesi vardı, şimdi hem kültüre ayrılacak para yok, hem de işlerinin güvencesi yok. Hayatları o kadar kaygılı ki sinemaya ya gitmiyor ya da giderse kafayı dağıtmak için gidiyor. Ne kitap okuyor ve ne de sanat ve bilimle ilgileniyor, bu nedenle zaten bakışı inanılmaz derecede kirlenmiş. Bunun yerine televizyon dizileri var, kahramanlarını oradan seçiyor. Gereken ortam olmadığı için, kimse özgürlük nidaları dinlemek istemiyor, bunun yerine tüketim özgürlüğü ve tüketebilmek için ise lotaryacılık bir çıkış yolu olarak keşfedilmiş. Televizyonda sinema üzerine ayda bir tartışma programı olsa, kimse seyretmez, ama her hafta saatlerce ama saatlerce futbol geyikleri özlemle beklenilerek seyrediliyor. Siyaseten herhalde televizyon fazla "yandaş olduğu için" etkili olmuyor, onun için seçim zamanları her gün büyük nutuklar atmalarına karşın, televizyonları vapurlara, alışveriş merkezlerine, meydanlara, hatta otobüslere de taşıyorlar. Türkiye'de gerçekliğin bir numaralı tartışma alanı, sanal bir gerçeklik yaratıp bunu da sanal düzlemde tartışmak. Başbakanın nutukları, internette, Kim Kardashian'ın görüntülerinden daha az tıklanıyor. Beş yaşında bir kız çocuğu söylemiştir: "gerçekleri söyleme, gerçekler acıtır."

• Geçmişte sinema gerçekten önemliydi, şimdi hiçbir şey önemli değil. Geçmişte halk birleşip iktidara karşı çıkmaya çalışıyordu, şimdi, halklar birbirine düşman edilerek, iktidar kendini aradan çekti. Ortak bir düşmanımız yok, birbirimize yönelttik öfkemizi.

• Bu durum tam da Alain Resnais'in Amerikalı Amcam (1978) filmindeki bir fare deneyini hatırlatır bana. Fareleri kapalı bir kutuya yerleştiriyorlar. Normal yemek veriyorlar, fareler gül gibi geçiniyor. Sonra yiyecek azaltılıyor, fareler arasında huzursuzluk çıkmaya başlıyor. Sonra kutuya elektrik veriyorlar, ikisi de bundan muzdarip olduğu halde birbirlerine saldırıyorlar, hınçlarını birbirlerinden çıkarıyorlar. Türkiye'de ekmek az huzursuzuz, öfkemizi elimizden alıp burjuvaziye veren siyasi iktidar aynı zamanda öfkemizi burjuvaziye ve siyasi iktida-

la karşı yöneltmeyelim diye, birbirimize yöneltiyor. Hayatımızın kuruluşunda şiddet çok daha hâkim, öfkemiz ve çaresizliğimiz birbirimize, halkların birbirlerine, ailemizin diğer üyelerine, diğer takımlara, diğer mahallenin insanlarına, diğer erkeklere, diğer kadınlara... yöneltiyoruz. İktidar ise aradan çekilmiş, herkes için farklı bir düşman üretmek için çırpınıp çalışıyor. Akıldışının hâkim olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Birbirimizi dinlemeye bile zor tahammül ediyoruz.

• Zeki Demirkubuz sokaklarda işportacılık yaptığında insanların nasıl bir yoksulluk ve sevgisizlik içinde yaşadığını görmesinin yanı sıra, geçmişteki ideallerini de unutmak için çırpınıp duruyordu, çünkü o idealler yoksulluk ve aynı zamanda baskıdan başka bir şey getirmemişti kendine. Sendika (çünkü Türkiye'de bir tek Türk-iş yasal hale getirilmiş diğerleri kapatılmıştı), sivil toplum kuruluşları, siyasi muhalefet partileri halkın gerçek sorunları yerine, kendi uydurdukları düzlemde bir tür sanal hırlaşma törenleri yaparak işlevlerini yerine getiriyorlardı. Herkesin bir dediği, bir de yaptığı vardı, aradaki mesafe çok büyüktü. İnsanların çıkış yolu bulma çabaları ve fiili girişimleri konusunda ne bir ortaklık ne de amaç birliği vardı. Darbe olduğunda, kamerayla, kalemle... karşı koymaktan daha çok "silah ya da bunun gibi bir şeyle karşı koymak" isteyen insanlar iktidarın çıplak gücüyle ve deyim yerindeyse vahşetiyle karşılaştı. Ama Türkiye'de kimse artık davası için ölmek istemiyordu, davada ısrarcı olanlar ilk okkanın altına gidenler oldu, daha çok baskı gördüler. Kısa sürede bu belli oldu. Entelektüel alanın dışına çıkıp karnımızı doyurmaya çalıştık. Halkın bu baskıları görüp, iktidarın affedilmeyeceğini, halkımızın devrimcileri unutmayacağını sanmıştık, ama daha sonra birdenbire % 92'yle karşılaştık, ardından Özal kurtarıcılık misyonunu üstlendi. Dönekler ise basında toplu hücum alanı olarak tarihimize saldırdılar, yeni nesil ise futbola, şuna buna âşık oldu, bir kısmı da camilere doldu. Mecburen yalıtılmışlık içinde, ruhen dönemesek de, fiilen kendimizi susturup içe gömüldük. Burası bana çok garip ve komik gelir, aslında niyet olarak tertemiz ve hatta adanmış yüz binler bir anda "korkunç iktidarı ve onun eylemlerini", iktidarın halkların arasına nasıl nifak soktuğunu, insanları nasıl birbirinden kuşkulanır ve birbirini ispiyonlar hale getirdiğini, insanların nasıl kendi suretlerini inkara yöneltildiğini değil... Bizzat kendi geçmişlerinin muhakemesini yapmaya çağrıldığını gördük. O kadar saçmaydı ki insanlar zaten içeride işkence görürken, iktidar korkunç yalanları her gün söylerken, insanları toplu bir ikiyüzlülük ayini içinde kendisi için hayatını feda etmeye hazır insanları toplum için gerçek bir tehdit olarak gösterilirken, davet iktidarı sorgulamak değil, devrimcileri sorgulamak olmasına ne denebilir ki?

• Toplu bir öz-eleştiri güzellemesi yapmaya, geçmişin toplumsal ideallerini küçük görmeye, halkın küçümsenerek "onlardan bana ne denildiğine", burjuvazinin tüketim kalitesinin birer reklam imgesine dönüştüğüne, düpedüz züppe ve bencil insanların kurtarıcı olarak gösterilmesine davet edildik. İşte tam da bu

noktada toplumsal bazda yaygın ve histerik bir çiftdinlilik çıkmadan bunlar olamazdı. Yani köşe yazarları ve o dönemki medyatik sanatçıların hiç utanıp sıkılmadan "iyi oldu" diyerek darbe güzellemesi yapması bir toplum için ahlaki yozlaşma yaşanmadan yapılacak bir şey değil ki. Denilebilirse, 12 Eylül bir tür depersonalizasyon idi, yani toplum kendi kimliğini reddetmeye zorlandı, ama aynı zamanda yaygın olarak kabul edildi bu davet. Tam da bu yıllarda hakikaten at iziyle it izi birbirine karıştı. O kadar pis taraflarını gördük ki, o kadar sustuk ki sonuçta çiftdinli bir dönemin ardından, insana inanmaz olduk. Bu da herhalde en az kötü olandı.

• Bugün gerçekten sanat üreten tek bir sinemacı bile, yeni dönemin değerlerine karşı bir uyum gösterme çabası içine hiçbir zaman girmemiştir, çünkü hakikat odur ki ikili bir seçenekten başka bir anlama gelmezdi bu: kendini reddetmek, anlatacak hiçbir şeyin kalmaması anlamına da gelirdi. O zaman seçenek büyük ölçüde uyumaktı, bazıları kendi benliklerini uykuya yatırdılar, ancak böyle dayanabildiler sürece. İkili seçenek: Ülkeyi düşündükçe gerilmek ya da olabildiğince ülke için konuşmamak. Hakikaten herkes kendine bir meşgale buldu. Çiftdinlilik amansız bir iktidarın topluma bıraktığı tek seçenekti. Bunun sonucunda, aydınlarımızda, köklü bir hayal kırıklığı yaşandı. Bu anlamda Yeni Türkiye Sineması özünde travmatik bir sinemadır, olanları hiçbir zaman unutamadı, halkımızın yaptıklarını da.

• Travmanın en doğrudan sonucu, artık siyasi iktidarın bir karşıt olarak görülmemesi, hatta dokunulmazlık kazanmasıdır. İnsanlar genel olarak halk üzerine konuşur, biz denilen halktır, halk eleştirilir, ama rejim ve siyasi iktidar değil. O tartışmadan köklü olarak çıkarılmıştır, ideolojiler ise esnemiş, politikleşmiş, teferruat üzerinde sonsuz ayrışma yaşanırken, özünde birbirine yaklaşmıştır. Toplum siyasal olarak kutuplaşmamış, hükümetlerin ve belirli ritüellerin etrafında kümelenmiştir. Hakikaten yok aslında birbirlerinden farkları denilecek türdendir. Alternatif ideolojiler ise "gerçekleştirilemez", "aklı bir karış havada olan, hayali şeyler"e dönüşmüştür. Türkiye'de halk bir bütün olarak kendi geleceği üzerine konuşmaktan men edilmiştir. Her şey ama her şey test usulüne dönüştürülmüştür, bu testin en önemli özelliği ise, hiçbir zaman doğru yanıtların şıkların arasında bulunmamasıdır.

V. Politikadan Uzak Durmak Endişeyi Azaltmaz: ya da Aydın Düşmanlığı üzerine

Aydınlarımız ve sanatçılarımız Türkiye için en az her zamanki kadar endişelidir. Çünkü sürekli düş kırıklığı yaşıyoruz, bu ise endişelerimizi artırıyor. Belirli bir düş kırıklığı herkes için gereklidir, kendini sorgulaması açısından, ayrıca bu kaçınılmazdır, çünkü toplumlar hiçbir zaman "kendiliğinden" doğru yolu bulmazlar, aksine çelişki vardır, dahası ilerlemeyi sağlayan da çelişkidir. Bu ülkeyi hayal ettiğimiz bir aşamaya, namuslu, katlanılabilir, aklı başında, insanların ve örgütlerin kendi kimlikle-

riyle varolabildiği, en azından bu kadar aptalca olmayan bir yer haline getiremeyişimiz hayallerimizi yıktı. Hiçbir zaman iyi niyetli olup bir şeyler yapmaya çalışan insanlar eksik olmadı, bu yüzyıllardır böyle. Ama her seferinde gerçekliğin duvarına tosluyoruz, en güzel özlemlerimizi toplumumuzun üyeleri bunlar çirkin diyerek değil, ama olmaz ki bunlar gerçek olamaz ki yaptırmazlar diyerek bir kenara itiyor. Toplumumuz kendi ideallerini aramak istemiyor, hatta kendi ideallerinden korkuyor: insanın başına iş getirir diyor hayal kurmak.

Tam da bu noktada bir başka yeni sinema mottosuyla karşı karşıyayız:

"Bizler bir tehlike karşısında hemen birleşiriz. Güçlük ve ıstırap karşısında birleşiriz, ama iş anlaşmaya geldiğinde, bunu bir türlü beceremeyiz. En akıllı adam bile, bir hükümete girdiğinde, tüm enerjisini, sabrını, yeteneğini ve sahip olduğu her şeyi kaybedecektir, çünkü bir türlü akılcı uzlaşma elde edilemeyecektir.

İşte politikanın paradoksu bu. Tabii ki politika zeki insanlara gereksinim duyuyor, peki ya hukuk? O duymuyor mu? Belki duyuyordur. Belki sanat da böyle bir gereksinim içindedir. Belki de tıbbın, edebiyatın, sinemanın, hukukun, hastane yönetiminin bu insanlar olmadan gelişme şansı yoktur. Tabii bütün zeki, iyi, akıllı, sakin, adil, dürüst, enerjik doktorlar Sağlık Bakanlığına yerleştirilebilirler, ama bu sefer hastalara kim bakacak? Bu diğerleri için de geçerli. Benim görüşüme göre, politikada birkaç yılını harcayan "sinemacılar" büyük bir hata yaptılar. Yeteneğini kendi değerini takdir etmeyen bir yerde kullandılar. Hiçbir şeyi de değiştiremediler. Bir şey başaramadılar. Binlerce şey yapmış oldukları halde, bu işin sadece bir sonucu oldu: **O süre içinde hiç film çekmediler ve şimdi çekerlerse –ki tüm samimiyetimle çok güzel bir film çekmelerini diliyorum- bu filmin, politika yaparken çektikleri acılarla lekelenmiş olacağını düşünüyorum."** [5]

Sonuçları çıkarırsak, bizim için yol gösterici olabilir.

- Ülke için içten içe kaygılı bir görüş, ama aynı zamanda hayal kırıklığına uğramış olduğu için, her türlü sıcak gelişmeye karşı kendini dışarıda gören bir konum,
- Ülkedeki her türlü yeni umudun kendisine ya da herhangi bir olayın çok yıkıcı bir gelişme olacağına dair önsel olarak korunaklı bir konum, burada "asla köklü bir değişiklik olmaz" söylemi. Gelişmelerin köklü değişiklikler yaratmayacağı, ancak yeni hayal kırıklıklarına yol açarak belki de farklı olsa da özetle belirli ölçülerde tekerrüre dönüşecek bir nesnellik. Üstelik bu ülkeye dair yapılabileceklerin de çok sınırlı olduğunu söyleyen bir yaklaşım, bu gelişmelerin bir parçası olmaya başladığınızda, sizi de eninde sonunda sıradanlaştıracağına olan inanç ve bu inancı besleyen tarihimizdeki köklü hayal kırıklıkları.
- Siyasi yapıdaki değişikliklerin, öznesi kim olursa olsun, hiçbir zaman rasyonelleşemeyeceği ve aynı şekilde, yapanlar değişse bile, aslında köklü bir önceki döneme tepkisellikle bezenmiş, tersine savrulmadan başka bir şey yaşanmayacağı hissi.

• Yenilgilerin filmlere ve hayata bakışa getirdiği ciddi bir hüzün duygusu, bu duyguyla birlikte ülke gerçekliğine bakış.

• Giderek daha sınırlı ve korunaklı bir hayat kurma, bir tür hayattan geri çekilme, ülkemizdeki ikiyüzlülük oranları artan ilişkiler ve siyasi angajmanlardan uzak durma, çünkü bu ilişkilerin öteki yüzü zaten tatmin edici olmaktan çok uzak.

• Gerçekliği kabul edememek, alternatifi kuracak umuda sahip olamamak. Toplumsal olarak anlamlı bir projenin etrafında, ama çok yönlü olarak, yani her türlü sorun karşısında belirli bir ortaklığı devam ettirecek birlikteliği kuramamak. Sorunlara gösterilen tepkilerin yetersiz olması, bunun da ötesinde tepkilerin çok farklı yönlere sapması ve genel olarak ortak bir dilin kurulamaması. Siyasi olarak harekete geçildiğinde sürecin insanı yıpratacak bir gelişme göstermesi, dahası bu yıpranmanın dünya görüşüne ve elbette ki ürettikleri eserlere yansıması.

• Toplumsal gerçekliğe ve siyasal yaşamı içeren çalışmalara karşı toplumun bönlüğü ve inanılmaz dar polemik yapan karşı söylemin oluşması, iletişim yerine köklü bir yadsıma ve hatta hileli dövüş tavır alışları.

• Siyasetin ve gündelik hayatın ötesindeki sorulara duyulan yakınlık, belirli bir anlam aranışı, hayata dair daha köklü sorular soran yaklaşım. Siyasi gelişmelerin insan hayatında köklü bir değişikliğe yol açmadan, hatta –burası önemli– ekseriyetle toplumsal yaşamı daha da kötüleştiren yapısı. Toplumsal yaşam içinde, genelde yoğun yaşanmış zorluklara mesafeli bir tavır, insanların davranışlarının arkasındaki saiklere duyulan öze ilgi.

• Toplumsal gerçekliğimizin, bir tür bize rağmen, ona yön veremeden, sürekli değişmesi, buna karşın ya eldeğ var sıfır ya da eksi bir olacak şekilde gelişmesi, hayatımızın üst belirleniyor olduğu hissi ve bütün ahlaklı/anlamlı/bilinçli tepkilerimize rağmen toplumsal hayatın ya da doğanın karşısında güçsüzlüğümüz ve irrasyonelleşen toplumsal tepkiler ve çözümler.

• Filmlerin toplum tarafından güçlü bir pozitif/ya da/negatif tepki görmemesinden de beslenen bir şekilde, gündelik hayatın harala gürelesine karşı bir ilgisizlik, tartışmaların kısırlığına karşı bir mesafe, güncele bilinçli uzak durma, siyasal gelişmelere ve örgütlere ilişkin bir inançsızlık.

• Hayatın içinde bir tür sanatıyla varolma ve sanat ile hayatın yıpratıcılığına karşı direnme, kendi vicdanının sesine daha çok kulak verme, deneyimlerin light-çözümlere sanatçıların karnını tok yapması, galeyana gelmeye niyetsizlik, aslında deneyimlerin biriktirdiği kuşku ile gerçekliğe ve toplumsal sorunlara bakma. Güncele/siyasete/örgütlere/kurtarıcılara/mutlak doğrulara... Mesafeli bir tavır.

• Art arda sorunları sıralayıp, buradan çıkarılan kolaycı bir görevlendirme ile sanatçıların/aydınların toplumsal sorunlara bir çözüm bulamaması, bundan do-

layı onların da sorumluluklarını yerine getirmediklerinden yola çıkarak suçlanması eğilimi –ki Türkiye'de aşırı yaygın bir akıl yürütmedir- karşısında dinginlik. Çünkü sorunların kaynağı zaten aydınlar ve sanatçılar değil, hatta halkımızın sorunlara karşı olan ilgisizliği çok daha fazla, dahası bilgisizliği oranında sorunlarına sahip çıkıp, bir şeyler yapma çabası sırasında, halkımız itinayla aydınları/sanatçıları değil, kendisini kimi kez düpedüz kobay olarak kullanan "siyasi erkin üyelerini" dinlemekte olan ısrarı ve inancı. Sanatçının kendini köklü olarak güçsüz hissetmesi, muktediriyatına karşı kuşkuculuk ve kendini abartma eğiliminden köklü olarak uzak durmak.

• Aziz Nesin anlatmıştır: orduda komutan denetim yapıyormuş, gitmiş bir doğulu askere, elinde silah siperde. Komutan batı yönünü göstermiş, düşman buradan gelirse ne yaparsın? Asker yere mevzilenmiş, tüfeğini batıya yöneltmiş, komutan aferin demiş. Bu kez doğuyu göstermiş, asker hışımla kendini yere atmış, tüfeğini doğrultmuş, bir aferin daha. Bu kez kuzeyi göstermiş komutan, asker biraz daha yorgun, çevik bir şekilde kuzeye yöneltmiş silahını, bir aferin daha. Komutan soruyu değiştirmiş, peki yukarıdan gelirse demiş, askerde sıçrayacak halde kalmamış ki, "Mustafa Kemal'in benden başka askeri yok mu?" Aydınlara ve sanatçılara yönelik halkın akıl yürütmesinde bu tavır var, yeterince soyutlayamadan ülkenin sorunlarını kendince sıralıyor, sonuç olarak, bunlara bir çözüm bulunamadığından dert yanıyor. Sonra halkımızın akıl yürütmesine iktidarın sesi karışıyor: suçluyu, elbette ki halkın kendisini yetersiz görmesi, kendisi çözüm bulamayacağına olan inancı ile birlikte, tepkisini bütün sorunları çözecek/çözmesi gereken/yetkiye sahip bir aydınlar/sanatçılar görüşü ortaya çıkarıyor. Sonuç olarak, sorunlar çözülmediğine göre, halkımızın "ideal suçlusu" iktidarın başarısını gösterecek bir şekilde, iktidarın akıl yürütme biçiminin halka başarılı biçimde sinmesinin göstergesi olarak aydınlar/sanatçılar haline getiriliyor. Aslında semantik olarak buradaki akıl yürütme, özellikle son iki darbenin en kısa özeti oluyor, toplumumuz çok köklü ve yapısal sorunlarla karşı karşıya: ama iktidar çok başarılı bir operasyonla, sorunları çözmeye çalışan aydın/sanatçıyı fiili olarak cezalandırıyor, sorunların görmezden gelinmesi imkânsız olduğu için, hedefi kendisinden aydına/sanatçıya yöneltiyor. Bunların yerine ise gerçekten dürüst/yetkin olmayan sahte bir kurtarıcılar silsilesini üretip, halkı kendisine biat ettirip, sürekli olarak baskıcı bir iktidar modelini üretmeye devam ediyor. İşin en acı tarafı sağ kesimdeki bu köklü akıl yürütme, aynı zamanda sol kesime de sirayet etmiş durumda. Aydın/sanatçı son kırk yılımızın ideal günah keçisi olarak sürekli hedef tahtasındadır. Bizim toplumumuz aydın düşmanıdır. Daha doğrusu siyasi iktidarımız, halkın iktidara yönelik tepkisini başarılı bir manevra ile aydın/sanatçıya yöneltmiştir.

Yeni sinemanın ürettiği filmler pek çok şeyi ihtiva eder, ama bunların hiçbirine saplanıp kalmaz, kimsenin gözüne de sokmaya çalışmaz. Aksine bunları içerir ve

doğru okunduğunda eleştirir, ama filmin söylemini bunların üzerine kurmaz. Dahası bunları gösterdim diyerek, anlamlı bir çatı kurmadan, büyük laflar edip, büyük gerçekçi ayaklarına da yatmaz ki Yeşilçam'ın ve Yeşilçam'dan gelen yönetmenlerin en önemli savunusu ve büyüklük taslaması bunların üzerine kurulmuştur. Bu anlamda Yeni Sinema denilebilirse, sinemamızın senaryodaki gizli matematiğini değiştirmiştir. Yeni sinemanın gösterdiği aksaklık, seyirciye batmaz, hatta seyirci bunların böyle olduğunu zaten bilir, ona doğal gelir. Zaten bu anlamda deyim yerindeyse yeni sinemamız gerçekçilik açısından çok büyük ilerleme göstermiştir. Yeni sinemanın en temel özelliklerinden birisi budur; anlattığı olayları resmederken, çok daha itinayla gerçeklikle barışılmış, olabildiğince gerçeklik olduğu gibi verilmiştir, zaten bu nedenle yeni sinema ilk önce sinemamızın köklü inandırıcılık bunalımını aşmıştır. Aynı zamanda, yeni sinemanın filmleri ister siyasal, isterse birey üzerine kurulmuş olsun, hem topluma karşı çok daha eleştireldir hem de çok katmanlıdır, seyirci filmi okurken her adımda başka bir katmanla karşılaşır. Bu anlamda seyirciye olması gereken "ideal ya da yüce" değil, "sorunun çözümü ya da kurtarıcı" değil, sorunun derinlikli bir şekilde farklı kaynakları ve topluma farklı yansımaları gösterilir.

"Bizim filmlerimiz, başka koşullar yüzünden değil de, kurgusal olan ancak herkesin yaşamında ortaya çıkabilecek bu koşullar yüzünden mücadeleye girmiş, birdenbire istediklerini elde edemediklerini ve bir kısır döngüye yakalandıklarını fark eden sıradan insanlar hakkında, ahlaki bir sorgulama ile hikâye anlatma girişimidir. Öylesine bencil, öylesine kendimizi ve gereksindiklerimizi sever olduk ki diğer herkes sanki arkaplanda eriyip gitti. Sevdiklerimizi için birçok şey yapıyoruz –bu da bir varsayım- ama yaşadığımız günü gözden geçirdiğimizde, her şeyi onlar için yapmış olduğumuz halde, onları kollarımızla saracak, yumuşak ve sevgi dolu bir şeyler söyleyecek gücümüzün ve zamanımızın olmadığını fark ediyoruz. Artık duygular için zamanımız kalmıyor. Ben esas sorun burada yattığını düşünüyorum. Hayatlarımız parmaklarımızın arasından akıp gidiyor." [6]

Hayatlarımız parmaklarımızın arkasında akıp gidiyor: işte yeni sinemanın siyasal söylemi, *hayatımızın üzerine kurulduğu matematik yanlış düzlemde, hayatımızı yönlendirecek koşullara sahip değiliz, kolektif bir çıkışsızlık içinde debeleniyoruz.* Yeni sinemanın farklı bağlamlar üzerine inşa edilmiş filmlerine baktığımızda gördüğümüz de budur, hayatı onu tüketerek yaşıyoruz, irademiz, niyetlerimiz ve isteklerimizin ötesinde bir sürüklenme halinde yaşıyoruz. Zaten bu nedenle yeni sinemadaki toplumsal tasavvurun yansıması nettir, filmlerin yakın plan okuması eğer bir suçlu aranacaksa, bu düzendir, hayatın insanları sürüklemesidir, yaşamımızı bir anlamsızlığa sürükleyen iktidardır ya da muktedirdir. Eğer bunun aşılması isteniyorsa, değiştirmeye hayatımızın örgütlenmesinden, sistemin yenilenmesinden başlanması gerekir, kötülük insanların bireysel niyetlerinden bağımsız olarak, insanların eylemlerine sinecek akıldışı bir düzen içinde debelenip duruyoruz. Ama bu düzenin kurucuları ve devam ettiricileri de biziz. Her gelen büyük kurtarıcı her giden pespayenin yıkıntı-

sında, biraz daha yapıyı içerden tüketecek müdahaleler yapıyor çünkü. Dolayısıyla bir adım daha atarsak, iktidar oradayken, aslında kendi varoluş alanımızı inşa edemediğimizde, iktidarın bir nesnesine dönüşüyoruz, toplumsal ya da kolektif suçluluğun üreticisi "biziz".

"Herkesin hayatının dikkatle irdelenmeye değer olduğuna, her yaşamın kendi sırları ve dramları olduğuna inanıyorum. İnsanlar utandıkları için kendi hayatlarından bahsetmiyorlar. Eski yaraları deşmek veya eski kafalı, duygusal görünmek istemiyorlar... Karakterlerin iç dünyalarında olan bitenle, dışarıda neler olduğundan daha fazla ilgileniyorum. Önceleri, onları çevreleyen dünya, etraflarında olanlar, dış koşulların ve olayların insanları nasıl etkilediği ve onların da dış olayları nasıl etkiledikleri ile uğraşırdım. Şimdi artık bu dış dünyayı bir kenara bıraktım, eve gelen, kapıyı içerden kilitleyen ve kendileriyle baş başa kalan insanlarla gittikçe daha fazla ilgileniyorum." [7]

Yeni sinema üstün ve yetenekli insanların yaşamından değil, insan yaşamından kendi konusunu türettiği için, aslında çok daha bizden karakterleri anlatmıştır, mevzu için özel hikâyeler aramak yerine, aksine hayatın içine dalmak. Sıradan insanla barışmak, sıradanlığı aşan ise, sıradan insanın hikâyesinin anlatılma biçimleri ve sıradan insanın hayatına bakıştaki derinlikte yatıyor. O kadar bizden hikâyeler anlatıyor ki yeni sinema, çoğu insan, bunların anlatılmaya değmez olduğu düşünüyor. Aslında yeni sinema tam da burada iktidarın söylemiyle, ama hem yerli hem de Washington'daki iktidarın söylemiyle çatışıyor, kapitalizmin kurtarıcısız işlemeyeceği, toplumların üstün yetenekli şahısların gayretleriyle adam edileceği söylemi: yeni sinema materyalisttir ve hayata çıplak bakar, iktidarı kolektif olarak kurduğumuzu bilir. İnsanlar kendi yaşamlarını değiştirmeden toplum da değişmez, sistem değişmeden ise hiç olmaz. Ama burada tam da bir kuşku doğar, sistem değişirse, eski sistemi yeniden ayakları üzerine doğacak güçlü taleplerimiz ne olacak, bu sistemden yararlanan ve bu sistemin karmaşasından faydalananlar ne olacak? Bu sistem değişirse, bu sistemin yarattığı hayali ya da sanal da olsa "heyecanlar" yerine, hayatın çıplak görüntüsünü isteyecek miyiz? Biz elbette baskı altında yaşayan bir toplumuz ve yüzyıllardır iktidar hepimizi küntleştirip duruyor, ama peki, biz gerçekten özgürlüğü istiyor muyuz? Özgürlük korkusu ne olacak? Eşitlik, peki, eşitlik yerine daha eşit olmak isteyenler ne olacak?

"Bütün insanların –politik düzeni göz önünde bulundurmadan– iki yüzü olduğunu düşünüyorum. Yüzlerinin birini sokakta, işte, sinemada, otobüste veya arabada gösteriyorlar. Bu yüz Batı'da da, enerji dolu, başarılı olmuş ya da yakın gelecekte başarılı olacak birinin yüzü olarak bilinir. Bu yüz, dışarıda ve yabancılara göstermek için en uygun olan yüzdür." [8]

"Bence bizler, tutkularımızın, fizyolojimizin ve elbette ki biyolojimizin esiriyiz. Tıpkı bin yıl önce olduğu gibi. Daha iyi olanla biraz daha iyi olan ve yine biraz da-

ha iyi olanla biraz daha kötü olan arasındaki karmaşık ve göreceli ayrımın da tutsağı olduğumuzu düşünüyorum. Hep bir çıkış yolu bulmaya çalışıyoruz. Bundan kurtulma şansınız yok. Her ülkeye ya da yalnızca bir ülkeye girmenizi sağlayan bir pasaportunuz da olsa bir şey fark etmez. Dünya kadar eski bir deyişe göre, özgürlük insanın içindedir. Çok doğru." [9]

Oysa kurulu düzende bunun matematiği çok net çizilmiştir. Birincisi insanlar kendi hedefleri için kendilerini biçimleyebilme gücünü ve gerçekleştirmek için gerekli emeği vermekten daha çok, imajlarını modifiye etmek için çırpınırlarsa ne olacak? İnsanlar çoğu kere başkasının ruhuna değil, imajına âşık oluyor, başkasının gerçeğine değil imajına dokunmak istiyor ve hatta imajını görmek istiyor. Gerçeklikle ilişkimiz, fotoshop olmaksızın kurulamayacak denli sanaldır, tepkilerimiz ve taleplerimiz de giderek bu şekilde dışa vuruluyor. Gerçeklik olmadı, size sanal mutluluk verelim? Toplumsal ütopyalar gerçekleşmedi, size sanal cumhuriyetler, sanal dünyalar kuralım, sanal kurtarıcılarınız da eksik olmasın, hatta isterseniz siz sanal kurtarıcı olun. Özgürlüğümüz kanaatkârlığı hor gören tamahkârlığımızla kendimizi esir etmemizden muzdarip.

İkinci Bölüm

Yeni Sinema diyoruz: PEKİ, ELEŞTİRİYE NE DEMELİ?

Eleştiriyi tanımlama çabası

"Filmler, kültürümüzün bir parçasıdır. Bana öyle geliyor ki filmlerin kendilerine özgü gücü, balık tutmak, içki içmek ya da basketbol oynamak gibi bir çeşit 'saf' bir kültür, henüz tamamıyla sanat disiplinine dâhil olmamış bir kültürel fenomen olmalarına dayanıyor.

Şu ya da bu biçimde, filmler bizi her zaman sanatın sınırlarının dışına çıkmaya zorlar. Bu, onların kendine özgü gücünün kökenlerinden biridir." Robert Warshow

Bu yaklaşım özünde doğrudur, filmleri seyreden insanlar için, film bir sanat eseri olmaktan daha başka bir şeydir. Zaten bunun en doğal sonucu, filmler üzerine diğer sanat dallarından çok daha fazla insanın söyleyeceği sözü olmasıdır. Gündelik hayatın içine karışmıştır, filmlerin etkileri de doğrudan görülür. Sinemaya gitmek bir resim sergisine gitmek gibi değildir, hayatla çok daha iç içedir filmler, kitle ölçeği de aynı şekilde çok daha büyüktür. Ama filmleri ticari filmler sanat filmleri olarak ayırdığınızda sınırlar hem çok net hem de epey belirsizdir; sinema genel olarak sanat olarak kabul edilse bile, aslında filmlerde taşıyıcı olan kitle ölçeği düşünüldüğünde yönetmenden çok daha fazla oyuncuların ve belirsiz bir özne olarak yazarın, hikâyenin, metnin etkisi görülür. Ama bizzat bu durum özel olarak bir dizi sorunlar da yaratır: hakikaten olur olmadık filmleri ve yönetmenleri eleştirmek, bir anda şampiyon yapmak ya da küme düşürmek, insanı düpedüz yermek çabası da olağanlaşmıştır.

Sanat filmleri konusunda, halkımızın büyük bölümü konuşurken lafa "ben sanattan ya da sinema tekniğinden anlamam ama..." diyerek başlar. Aslında aynı durum sinema eleştirmenlerinin büyük bölümü için de geçerlidir. Ama buna karşın, herkesin kendine özgü bir fikri vardır, hatta gayet eğitimli insanlar arasında bile yönetmenler de takım tutulur gibi tutulurlar, benim adamıma ya da kadınıma dönüşürler.

O zaman, bir film nedir? Bizi nasıl etkiler? Öznelliğinin türünü, yaşayan bir varlıkmışçasına nasıl oluşturur? Yeni Leonardo'nun sözleriyle, sanat yapıtının doğasına dair derinlemesine bilgiyi nasıl ediniriz?

"Bir sanat yapıtında üsluba dair farkındalık gibi görünen her şeyi reddetme eğiliminde olan ve böylelikle dışavurumculuk ekolünün tamamını gözden çıkaracak bir entelektüel eğilim olduğu gibi, sinema sanatında aracın/alıcının (medyumunun) doğasına ya da özüne dair kapsayıcı bir tanımlama yapma çabasını küçümseyen bir entelektüel eğilim de vardır." [10]

Bir yandan biçimsel özellikler ve içerik olarak yansıyan dünya görüşünü garipseyen yaklaşım, öte yandan felsefe yapmaya karşı güçlü bir direnç eşanlı görülür. Peki, büyük film nedir? Yani büyük filmin mükemmellikle ilişkisi nedir?

"Büyük sanat zorunlu olarak mükemmel sanatla eş anlamlı değildir ve eğer fotoğrafın ve sinemanın 'belirsiz olanla ilgisi' varsa, benim görüşüme göre birçok büyük film açık bir biçimde mükemmel değildir. Biçimlerinde boşluklar vardır. Bir filmle ilgili okuma önerilerinde bulunmak, yorum yapmak gerekliliği bundandır." [11]

Türkiye'de açıkça söylüyorum, tüm sinema tarihimiz göz önüne alındığında, biçimsel olarak mükemmellik kavramıyla yalnız ve yalnız tek bir yönetmende karşılaşıyoruz: Nuri Bilge Ceylan. Ancak Nuri Bilge'nin bütün filmleri büyük film değildir. Zaten eşyanın tabiatı gereği burada Üçüncü Dünyanın haklı itirazı gündeme gelir, çünkü onlara göre, büyük ya da önemli film yapmak gerekir, mükemmel film değil, bu nedenle "mükemmel olmayan bir sinemayı" savunurlar. Kitap okunduğunda görülecektir ki sinema tarihimiz örneğin *Gelin/Düğün/Diyet* ya da *Sürü/Düşman/Yol/Duvar* gibi filmlere tanıklık etti, bunların hiçbirisi mükemmel biçimsel özellikler göstermiyorlardı, ama tamamı büyük filmdir.

Ticari sinema için neler söylenebilire aşağıda sık sık değineceğiz, ama popüler eleştiri üzerine de konuşmamız gerekir, çünkü kamusal hayatta filmler üzerine söylenen ve bilinenlerin büyük bölümü bunlar tarafından inşa edilir. Şunu da özel olarak vurgulamak isterim: sanat filmleri yapan yönetmenlerimizin de piyasada dolaşan sıradan fikirler konusunda tam bir suç ortaklığı vardır. Çünkü örneğin onların basılan dvd kapaklarının arkasında deyim yerindeyse en sıradan "sözler"i rahatlıkla kullanırlar. Hatta öyle ki bu sözlerin çoğu söz konusu filmleri anlamamaktan dolayı sarf edilmiş ve bayağılık kokan sözlerdir. Çoğu yönetmen zaten bu alıntılanan lafları dvd kapağında görürler, hatta bunları okumazlar bile, okusalar bile çoğu bunları unutmuştur, hiçbir zaman da önemsememiştir.

"Popüler sinema eleştirmenleri, iyi görüntülere sahip olsa da aptalca bir hikâyeden oluşan ve iyi bir oyunculuk barındıran; fakat yönetmenliğin acemice olduğu filmlerden söz ederken çoğu zaman farkında olmadan filmleri tek bir düzlem üzerinden değerlendirdiklerini açıkça gösterirler. Çünkü çoğu zaman bu yorumlar yalnızca gazetelerdeki sütunları doldururlar; hatta eleştirmenin filmde kimin neden sorumlu olduğuna dair gerçek bir fikri bile yoktur. Elbette ki bu eleştirmen bir filmdeki iyi bir performanstan söz etmenin altında yatan epistemolojik problemlerin pek de farkında değildir!" [12]

Filmleri incelerken, genel olarak eleştirinin yapısı incelendiğinde, düşüncenin üç düzlem üzerine inşa edildiğini görüyoruz: *Olay/ Argüman/ İmgelem* Düzlemleri.

1. Olay Düzlemi: Bu düzlem temel olarak olay örgüsünden (plot) söz eder; fakat ayrıca karakterlerin ikna ediciliğine de gönderme yapar. Bir anlamda en edebi düzlemdir bu, filmi roman teknikleriyle yakından ilişkilendiren, yerleşik edebi-eleştirel sözcük dağarcığının sinema tartışmalarına hizmet etmesine kolaylıkla izin veren düzlemdir. Ayrıca, bu düzlem psikolojik gerçekçilik ve anlatısal inandırıcılıkla ilgilenen en doğalcı düzlemdir ya da öyle olmaya çalışır. [13]

Bununla birlikte, öznellikler başka yollarla, özellikle de karakterlerle, perdede gördüğümüz kişilerle ilgili verdiğimiz tepki üzerine konuştuğumuz zaman kendilerini dayatırlar.

"John Wayne'i zamanın bu anında herhangi bir western filmine koyduğumuzda seyircinin tepkisinin ne olacağını hepimiz biliriz. Özellikle Amerikan filmlerinde, bir dereceye kadar da bütün filmlerde, bir 'yıldız'a verdiğimiz tepki, bir başka filmdeki aynı yıldıza verdiğimiz tepkiye bir ölçüde aktarılır. İngilizce konuşulan yapıtların büyük çoğunluğunda olduğu gibi katı bir biçimde anlatısal olan, üzerinde konuşabileceğimiz bir örgü ve inşa edebileceğimiz belirgin bir karakter yapısı barındıran bir sinemada, bunları, onlara verdiğimiz tepkiden bir dereceye kadar bağımsız olarak, eleştirel bir biçimde ayrıştırmamız mümkündür. Ancak sinema ne kadar anlatıya dayanıyorsa, sinema dili karakterle ilgili anlayışımızı oluşturmamızda o kadar az rol oynar ve filmi, rolü oynayan oyuncudan ayrıştırmak o denli zorlaşır." [14]

Olay düzlemi olarak adlandırmayı tercih ettiğimiz düzlem, çoğumuzun geleneksel olarak ilk etapta tepki verdiği düzlemdir. Bu düzlem, popüler film eleştirisinden yola çıkarak yargılanırsa, sıklıkla var olan düzlem olarak görünür. Birçok zaman filmler sanki görsel romanlarmış gibi düşünülür ki açık konuşmak gerekirse, genellikle öyledirler de.

2. Argüman Düzlemi: Bu düzlem, bir filmde, filmin içindeki varlıklarının ötesinde kendi başlarına bir varoluşa sahip olan sosyal ya da siyasi göndermeler ve felsefi dolayımlarla açık ya da zımnen ilgili olan boyutu içerir. Bu düzlem yapıtın arkasındaki düşünce yapısına gönderme yapar. Bazen bu yapı, bir yapıta bir bakıma didaktik açıdan yaklaştığımızda gayet açık ve müdahil olabilir. Fakat da-

ha sıklıkla yönetmenin bütün filmlerinde söyleyip ve yaptığı her şeyin toplamını, kısacası yönetmenin dünya görüşünün tamamını temsil eder. [15]

Eğer ülkemizdeki eleştiriyi incelersek, olay düzleminin baskın olduğunu, argüman düzleminin ise kendisine gelişkin eleştiri diyen yaklaşımda ipuçlarını içerecek şekilde varolduğunu, ama yine istisnasız olarak yönetmenin ya da filmin ideolojik/toplumsal/kültürel okumalarında semantik olarak kökten yanlış okumaların en sık karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Türkiye'de eleştiri bir tür yanlış okunulan filmlerin mezarlığını inşa etmiştir. En önemli filmler ekseriyetle yanlış okunur. Bunun en önemli nedeni bilimsel olmayan, aksine küçük burjuva dünya görüşünün ve kavrayışının en baskın olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu düzlem, yönetmenin yarattığı dünyayı inşa ederken ya da içinde yaşadığı dünyaya ya da ülkesine karşı, tarihe ya da zamana karşı kendi varoluş biçimi ve pozisyonuyla ilgilidir. İtinayla yanlış okunulur ve yanlış sunulur.

En soyut ve 'fikirlerle' en çok ilişki kuran düzlem olması açısından, hakkında en kolay nesnellik kurulabilecek düzlem de bu olmalıdır; fakat deneyimle sabittir ki oldukça zeki birçok eleştirmen, biçim olarak olgunlaşmamış eleştirilerini, ideolojik önyargıları zihinlerinde yerli yerine oturtmadan icra ederler. Deyim yerindeyse, filmlere ilişkin semiyolojik bir çözümlemenin ardından semantik anlam üretme sistemi bu düzlemde yapılır, ama neredeyse en yaygın düşülen ve kimi kez kolektif olarak düşülen hatalar düzlemi burasıdır. Filmler ve yönetmenlerin sistematik olarak yanlış okunduğu örnekler vardır, hatta böylesine sistematik ve kolaycı okuma yanlışları, doğru kavrayışa göre, çok daha sık görülür.

Yeni sinemanın dünyası, ampirik bir zevke sahip, dünyayı daha rasyonel ve her şeyin kendi ismini taşıdığı bir anlam dünyasına göre fazlasıyla aşkın bir dünyadır. Yeni sinemanın yönetmenleri fazla akıldışına eğilimli, sözüyse fazla gizemlidir ya da insanın güçsüzlüğüne, zamanın yıpratıcılığına, ilişkilerde insanın durumuna, kaybederken ya da kazanırken insanın ne halde olduğuna çok dikkat eder, genel olarak zihni akıldışıcı (irrasyonalist) gibi kurgulanmıştır, ne demek istediği gizemlidir ya da belirsiz gibi durur. Bizzat bu nedenle Yeni Türkiye Sinemasının örneklerini eleştirmenlerin sistematik olarak yanlış okuduklarını;

- Çoğu kere söylemiş olduklarını sezemediklerini,
- Söylenmemiş sözleri dile getirilmiş gibi okuduklarını,
- Ya da yönetmenin sahip olmadığı, ama bir karakterine söylettiği sözleri auteurun sözleri gibi okuduğunu,
- Kısaca filmi ya da yönetmeni okurken sistematik kısa devreler yapıldığını örnekleriyle sayısız kere görmüş ya da okumuşumdur. Yani filmin içindeki bir parçayı kesip almakta, buraya ilişkin kendi konumuna göre bir değer yargısı biçmekte, ardından bu parçayı filmin özüne yükseltmekte, nihai aşamada ise filmi ya da auteuru mahkûm etmektedirler.

• Ama süreç burada bitmez, bu aşamadan sonra bir kez daha kısa devre yaparlar: Eleştirmenler çoğunlukla sanatçının dünya görüşünü onun film yapmaktaki yeteneğinin, hatta filmsel dünyanın ortaya konulması sürecinin önüne çıkarırlar. Eğer auteurun dünyasını kabul edememişlerse ya da onun dünyasına esastan/kısmen karşı çıkmışlarsa, yapıtı da reddetme eğilimi gösterirler. Aslında eleştirideki bu kısa devre aşırı sıklıkta görülür ve çoğunlukla ülkemizde eleştirmenin bir küçük burjuva tavra köklü olarak sahiplenici olmasına yol açar. Bu tavrın arkasında ise eleştirmenin kendi dünya görüşünü, kendi konumunu büyük oranda esere ve hatta yönetmene dayatma tavrı ve isteği de vardır, onlara göre işin aslı farklıdır.

• Bu eğilimin en büyük anlamsızlığı, filmin doğasına, iddia ettiklerine, dünyayı resmetme biçimine karşı, eleştirmenin tamamen kimlik değiştirerek kendi konumunu yargıç konumuna yükseltmesi sürecinde ortaya çıkar. Eleştirmen bir anlamda eseri çözümleyici olmaktan çıkar, eserin yargıcı olur, hatta burada da duramaz, kimi durumlarda önlenemez ego yükselişinin ve dayatmasının sonucu filmi "sansürcü olarak kesip biçmeye" kadar savrulabilir. Eser bir yerden sonra incelenmeden bir kenara bırakılır, filmin karakterleri ya da yönetmeni hedef tahtasına geçirilir.

• Dolayısıyla, filmin çözümlenmesi, bunun için filmin –mekanikleştirici bir deyimle- parçalarına sökülmesi, ardından anlam üretme sürecinden yola çıkarak, edebi bir metin olan eleştiriden yola çıkarak, bütün parçaların yeniden monte edilmesi, sonuçta çıkan esere ilişkin yargıyı aşacak hatta yargıyı öteleyecek bir okuma-anlam üretme dizgesi tamamen arka planda kalır.

• Bunun yerine filme dair yargı ve aşırı soyut bir düzlemden sağlanılmış hakkaniyet savunucusu olarak filmi düzeltmek ve yönetmeni itham etmek yaklaşımı ise eleştirinin en büyük günah hanesini oluşturur, ama gerçek şudur ki bu yaklaşım aşırı sıklıkla uygulanır, hatta genel görüngüyü oluşturur.

• Oysaki –deyim yerindeyse- bir filmin ideolojik dolayımlarının diğer öğelere verilen duyarlı tepkiler olmaksızın yalnızca sanat yapıtından itinayla süzülerek soyutlanıp, eserin posasının bir kenara bırakılabilmesi hemen hemen mümkün değildir. Gerçekliğin yoruma açık olması, filme dair takınılacak tavrın ötesine geçer. Asıl olan esere karşı takınılacak yargılayıcı tavır değil, filmin çözümlenmesi, eleştirinin kendi anlam dizgesini üretmesi, estetik deneyimin hiçbir şekilde küçümsenmemesidir.

• Burada zaten önemli bir paradoksta ortaya çıkar, filmin ideolojik söylemi esas olmamasına karşın, bizim gerek izleyici gerekse eleştirmen olarak diğer öğelere verdiğimiz duyarlı tepkiler kısmen de olsa aslında bizim beraberimizde getirdiğimiz ideolojik önyargılara bağlıdır. Tıpkı hayatta olduğu gibi, filmlerde de beklentilerimiz gözlemlediğimiz şeyi etkiler. Bu durumun en yalın görsel ifadesi kendi kuyruğunu kovalayan bir köpek gibi, kendi içine kapalı bir kısır döngüye girmektir. İdeolojik yargılarımızı filmi izlerken ve çözümlerken ne kadar arka plan-

da bırakırsak o kadar iyi ederiz, ama aynı zamanda bu yargılarımızdan bağımsız da hareket etmemiz pek mümkün değildir. Ama genel olarak siyasi hassasiyetler üzerine kurulmuş eleştiri çoğunlukla daha kısır sonuçlara yol açar. Her şeyi bırakın, bir anlamda siyasetin ısındığı, toplumsal kutuplaşmaların keskinleştiği her dönemde, inanılmaz yanlış anlamaların, hatta toplumun üyelerinin birbiriyle konuşamaz hale gelebilmesi bu durumun en yalın özetini gösterir. Aynı şekilde sanat tarihinin çok açık göstergesi, siyasal olarak "doğru-mükemmel" filmlerin zamana karşı dayanıksız olması, yapıldığı dönemde doğru/yanlış, hoşgörülü/aşırı tepkili yaklaşımların en keskin biçimlerde dışa vurulmuş olmasıdır.

• Ben çözümün diyalektikte yattığına inananlardanım, her şeyden önce çözümleme esastır, filme karşı alınacak tavırdan önce, filmin çözümlenmesi, ideal doğru aranışmın arka planda bırakılması gerekir. Filmi yadsımak yerine, eleştirinin hangi yollardan geçerek kendini kurması gerektiği anlamında ideal bir harç ya da yöntem yoktur, birçok yoldan geçilerek ve sürekli öne sürülenin karşıtını da düşünerek yazmalıyız, perspektifi tek boyutlu kurmak yerine, yazanın kendi konumunu da hesaba katarak, şeyleri zıtları ile birlikte incelemek esastır. Gerçekten bu konuda şunlar unutulmamalıdır:

Özellikle ülkemizde, ama bizimle sınırlı olmayan bir şekilde, genel olarak sanat sosyolojisinin ikilemi şu şekilde ortaya çıkar: sanat yapıtlarını tam anlamıyla ve yararlı bir biçimde çözümlemek için, nihai aşamadan yola çıkarak filmin söylemini öne çıkarmak yerine, filmin adım adım gelişim seyri içinde oluşum sürecine eğilmek,

Her kritik aşamada yeniden durup düşünerek inşa sürecini bitmiş üründen yola çıkarak tersinden yeniden inşa etmek,

Analitik olanın yargılayıcı olana üstünlüğü,

Farklılıklara özel bir özen göstermek,

Hayata karşı ideal tavrı aramak yerine, gerçekliğe sadakat ve filmden daha çok gerçekliğin sorgulanması, gerçekliğin açmazlarının çözüm mekânı olarak filmin öne çıkarılmamasıdır.

Hakikaten film çözümlerin bulunduğu bir ortamdan çok daha fazla, sorunların sergilendiği bir alandır, burada aşırı genel konuşmak ve sorunlara karşı yönetmenin tavrını mutlaklaştırmak ya da tavrını tespit etmek için tez canlı olmak, istisnasız olarak yanlışa götürür. Kısa devre yapmanın asıl tetikleyicisi de bu yanılgılı kavrayışta kendi köklerini bulur.

Kaldı ki bu noktada bir sanat yapıtının öne sürdüğü görüşün, hayat görüşümüze karşı olduğunu kabul ya da reddetmemiz farklı şeylere bağlı olacaktır. Öncelikle kendi hayat görüşlerimizle ilgili ne kadar dogmatik olup olmadığımıza bağlı olacaktır. Ama aynı şekilde sanatçının belirli felsefi dolayımlar içeriyormuş gibi görünen dünyasını yaratma yeteneğine de bağlı olacaktır.

Bazen bir sanatçının filmlerinden edinebileceğimiz çıkarımlar, sanatçının bilinçli niyetlerine, hatta ideolojisine ya da hayat görüşüne tamamen zıt olabilir. Aslında, sanatçının bilinçli niyetiyle onu sunuşu arasındaki tutarsızlık gerçek yorumu meydana getirir ve eleştirmenin zarif ve esnek yaklaşımına gereksinim duyar.

3. **İmgelem Düzlemi:** Bu düzlem, filmin estetik öğelerinin hepsini içerir. Yalnızca görünen değil, işitilen öğeleri de (örneğin Nuri Bilge'ye göre işitsel olan görsel olandan daha önemlidir) katmak gerekir.

Filmin biçimsel yapısı, bu yapının hareketi ve zaman içindeki dönüşümleri,

Filmin ritmi,

Kendine özgü kurduğu atmosferi,

İçerdikleri kadar bunların yeniden organize edilerek sunulmaları,

Dramatik süreklilik,

Filmin ruhu diyebileceğimiz tek tek içerdiği diyalogları aşan kurgusu ve filmin izleyici üzerinde duygusal süreçlerde her türlü yan anlamı oluşturacak şekilde metnin kendine özgü dilinin kuruluşu... kısaca filmin kendine özgü dilini ve atmosferini oluşturan her şey.

Bütün bunlar belirli bir estetik yaşantıyı doğururlar, Bergman'a göre bütün sanatlar bu estetik yaşantı içinde, insana en doğrudan ya da aracısız olarak erişebilen müziğe diğer sanatlarda ulaşmaya çabalarlar. Ancak edebi düzlemde bu derin ve dolayımsız etki genel olarak musiki olarak değil, şiirsel olarak nitelendirilir.

Aynı zamanda, film yoğunlaştırılmış bir metindir. Bu metin hiçbir zaman en yalın haliyle sunulmaz, hatta denilebilir ki sunulamaz. Çünkü bir film sürekli olarak gerçekliği anlatırken, onun farklı veçhelerini ve çok boyutluluğunu anlatabilmek için, gerçekliğe sürekli sorulmuş sorulara yanıtlar üretmeye çalışır. Bu çaba, gerçekliğe saf olarak erişebilme çabası, aynı zamanda sunumu karmaşıklaştırır. Filmin yüzeyinin altında yatan metaforlar, semboller ve görsel/işitsel/sözel dolayımları içererek, film ne kadar yalın olursa o denli de yan anlamlar ve ancak duyumsama ile kavranabilecek inanılmaz bir sınır alan yaratır. Film gösterdiği her şeyle bir başka şey(ler)i çağrıştırır, bu çağrışım alanını da büyük oranda izleyicinin kendi dünyasından getirdikleri ile çoğalır. Zaten bu ilişki nedeniyle bir filmin tek bir yorumu olmaz, her izleyici ile birlikte farklı bir varoluş zemini ve paylaşım alanı türetir. Deneyimlerin farklılıkları kadar, izleyicinin ruhsal gereksinimleri de, talepleri de yorumda etkindir. Bu nedenle filmler gerçekten zihinsel bir süreçten farklılaşarak geçer ve izleyicinin ruhsal tepki verdiği bir uyarana dönüşür. Filmin mesajı aynı nedenle yalnızca bir filmin içerdiği şeyin mutlaklaştırılması ile netleştirilemez. Yorumun kendisi de metaforları, çağrışım alanını, gerçekliğe dair gösterdiği öteki yüzü, dile getirilemezin alanına girerek duyumlar dünyasındaki kardeşliği, sezgilerimizi yansıtır. Süreç çoğuldur ve eser tekilleştirilemez. Her türlü tekilleştirme, yeknesaklaştırma çabası filmi tüketme eğilimini de beraberinde getirir.

Bu düzlem, filmin bizi harekete geçirmesinden büyük ölçüde sorumlu olan bir cümleyi sanat eserliğine terfi ettiren düzlemdir. Çünkü artık duyum ve bunun paylaşım alanında o kadar doğurgandır ki artık söylenilen cümleye indirgenemez. Artık burası deneyimlerin yaşanması ve duyumsanması alanıdır. İzleyici bu süreçte alımlanma süreçlerinde maksimum katkıya ulaşır, ama yalnızca izleyici bazında değil, bu süreç aynı zamanda çok çeşitli dönüştürme süreçlerinden geçerek diğer sanat eserleri içinde içerilerek, içerilip aşılarak, göndermede bulunularak, esin kaynağı olarak yaşamasını sağlar. Metin artık tekil değil, metinlerarası ve kültürlerarası bir ürüne dönüşür, yeknesaklaştırma zaten özellikle bu anlamda tam bir eseri-tüketici etki gösterir.

Bu nedenle imgelem ya da estetik düzlem, en önemli düzlemdir, filmin en dolayımsız dışavurum ve varoluş alanını oluşturur, ama hem filmin karmaşık bir dile sahip olması, sinemanın olanakları, hem de hammaddesinin kendine özgülüğü... açısından yaklaşırsak yazılı bir form olan eleştiri için analiz edilmesi ve dile getirilmesi en zor düzlemdir.

Yine bu nedenle yaşanan analizdeki zorlukları aşmak için çırpınıp dururuz: ilk önce filmdeki görsel, sözel, psikolojik atmosfer ve müzikal yönleri edebi olarak kuşatmak başlı başına bir derttir. Dilin zenginliği kadar, yazılı dilin kullanımının aynı zenginliği taşımaması, çoğu kerede zaten bu zenginliği üretebilecek kadar zengin olması için eleştirinin, eleştirinin sınırlarını aşarak kendisinin bir sanat eserine dönüşmesi gerekirdi. O anlamda zaten eleştiri fikir işi olduğu kadar edebi yaratım alanına da ihtiyaç duyar. Burada bence çok önemli bir paradoks daha ortaya çıkar: eğer eleştirmen bu kadar zengin bir yetiye sahip olsaydı, kendini eleştiri ile sınırlamaz, bir yerden sonra eleştiriyi bırakıp kendi de yaratmak için çırpınırdı. Dilin yetersizliğini aşmak için, yan anlamlar üretme, mecaz, analojiler kurma... çabalarına sık sık başvurulmasının nedeni de eleştirinin yalnızca akılla kavranacak bir yapı arz etmeyip, aynı zamanda kendisi de belirli bir duyumsamayı dışa vurmaya çabalamasıdır.

Düzlemi analiz etmeyi zorlaştıran bir başka sorun da en öznel yanları içeren bir yapıya sahip olmasıdır, hakikaten de düzlem hakkında insanlarla konuştuğunuzda sık sık zevk meselesi diyerek işin içinden çıkmaya çalışırlar. Bireysel hassasiyetlerimize, izleyicinin eğitim seviyesine, ahlaki kodlarına, kimlik kartına, kültürel olarak varoluş alanına, sinema deneyimine, ancak en çok da "kendi yüceleri ve değerlerine" bağlıdır. Yani varoluşu için çizdiği sınırlar, erdemler, yasaklar, yüceler... bu anlamda devreye girer, filme dair böylesine farklı hassasiyet noktaları etkileşimi yönlendirir. Gerçek şudur ki birçok eğitimsiz izleyici bu düzlem hakkında konuştuğunuzda, itinayla ben zaten sinemanın estetiğinden –hatta çoğu kere estetiği demez de teknik meseleleri der- anlamam dediği, çoğunlukla hissettiklerini bilince çıkaramadığı, kendini açıklamakta en çok zorlandığı düzlemdir.

"Bir açıdan bunun böyle olması gerekir. Bana öyle görünüyor ki mizacımız ve kültürel eğitimimizle uyumlu sanat yapıtları karşısında, biçim öğeleriyle ilgili farkındalığımız olmaksızın, yalnızca perdede edindiğimiz deneyimlerle harekete geçebilmemiz güzel bir şeydir. Bu, daha önce sözünü ettiğim kayıtsızlık tutumudur. Bilinçli zihinlerimiz, birinci düzlemin olay ve karakter öğelerince ele geçirilmişken, en narin estetik etkiler bize neredeyse bilinçdışımız aracılığıyla ulaşabilir." [16]

Burada tam bir hassasiyetle gerçekleştirilmesi gereken bir işlev eleştirinin büyük yükümlülüklerinden birisi haline gelir. Perdede gördüğümüz şeylerden bilinçsizce etkilenmemizi sağlayan saflığı mahvetmek istemiyorsak eğer, eleştirmen (ya da akademisyen) çok dikkatli bir şekilde aynı deneyimden daha az etkilenmiş okurlara (ya da öğrencilere) ulaşma çabasında, diğerlerini kendi kendilerinin farkına vardırmaksızın bu biçim öğelerinin farkına varmalarını sağlamalıdır. Örneğin ülkemizde, yönetmenlerle aşırı derecede söyleşi yapılması, -öyle ki tek bir batılı ülkede bile yönetmenlerle bu kadar söyleşi yapılmaz- eleştirinin ise bu söyleşinin işlevini yerine getirememesi "eleştiri-işlev" bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Kendi hassas işlevini yerine getiremeyen eleştirmenin yerine yönetmenlerin kendilerini açıklamaya çalışmaları genel olarak daha kötü sonuçlar doğurur. Örnek vermek gerekirse, Nuri Bilge Ceylan bu ilişkiyi en sağlam ve doğru kuran yönetmenlerden birisidir. Bilge ilk kısa filmi, ardından çektiği ilk uzun metrajlı filmden sonra, çok sayıda söyleşi verdi, ama bu söyleşileri belirli bir strateji dâhilinde verdiğinden hiç şüphe etmiyorum. Çünkü neredeyse hiçbir söyleşisinde kendini tekrar etmedi, her bir söyleşide kendi sinema anlayışından, hayata karşı tutumuna ve kendi geçmişine ilişkin bir başka şeyi açıkladı, böylelikle belirli bir oto-portre çizebildi. Ardından ise, itinayla söyleşilerden el etek çekti, bunun yerine yabancı basına söyleşi verdi, ama bunlar daha sınırlı söyleşilerdir. Kaldı ki söyleşilerini bilmesi gerekenin rahatlıkla ulaşabileceği bir internet sitesine de sahiptir, bu anlamda Nuri Bilge üzerine çalışacak insan, rahatlıkla sitesinden söz konusu metinlere ulaşabilir, üstelik bilimsel referans verilebilecek nitelikte kaynakçalarıyla birlikte. Bu ilişkileri en sağlıksız kuran yönetmen ise Derviş Zaim oldu, çünkü daha ilk filminden itibaren anlaşılmazlık ve hatta reddedilme (ne yazık ki burası çok ayıp ama bir küçümsenme) tavrı ile karşılaştı. Bu anlamda bir yönetmenin susması gereken yerlerde, konuşmak durumunda kaldı. Burada çok ilginç bir paradoksun ortaya çıktığını düşünüyorum: Derviş Zaim'in sineması belirli entelektüel kodları, hatta sanat tarihinden belirli akımların dillerini ve sanat tarihine göndermeleri kullanan bir yapıya sahip olduğundan, aslında eleştirinin entelektüel ve estetik yetersizliği nedeniyle, filmleri olması gereken kamusal açılımı yapamadı. Bu durum Zaim'in kendi filmlerini savunmak durumunda kalmasına yol açtı, sağlıksız ilişki böylesi bir nesnel temele sahiptir. Bir anlamda Zaim eleştirinin genel yetersizliğinden dolayı, yönetmen koltuğu ile öğretmen koltuğunu bir arada yaşamak durumunda kalmasından dolayı yorgun düştü.

Aynı ilişki belirli açılardan Yeşim Ustaoğlu tarafından da yaşandı: Yeşim'in filmlerinde anlaşılmamak ve inandırıcı bulunmamak durumu yaşanmadı, aksine filmleri çok netti ve neredeyse fazla inandırıcıydı. Buna karşın, siyasal nedenlerden dolayı yadsınma ve hatta yerilme tavrıyla karşılaştı, ama Yeşim sınırı hiçbir zaman aşmak için çaba göstermedi ve yönetmen koltuğunu hiç bırakmadı, bu tavır genel olarak daha doğrudur. Hakikaten nesnelliğin genel zaafları, ne kadar haklı olursanız olun, öznel bir hamle ile çözülemiyor.

Çünkü bir insanı kategorize etmekten kaçınılmasını gerektiren asıl neden gibi, sanat yapıtlarında da indirgenemeyen, analize sığmayan, analiz edenin ellerinden kaçmaya muktedir bir şeyler her zaman vardır. Eleştiriye sorduğumuz soru, yaptığının doğru mu ya da yanlış mı olduğu değildir. Eleştirinin asıl anlamı yararlı olup olmadığı, insan zihnini açıp açmadığıdır. Eleştiriyi düşünceyi provoke eden, zihnin sınırlı çağrışımlarını zenginleştiren, duyumsamayı derinleştiren, bir öteki olarak sanat eserini bizim için tanıdık kılan, onun muhtevasına dair geliştirdiği okuma biçimleri ile esere ilişkin kavrayışımızı ve tavrımızı gözden geçirmeye yarayıp yaramadığıdır. Bu anlamda eleştirinin en büyük günahı ikameciliktir; yani eleştiri asla ve kata, izleyici için, eleştirmenin kendisini seyirci yerine koyarak, bunu seyredin, bunu seyretmeyin kararını önsel olarak veren kimliğine soyunamaz. Tam da aksine, eleştirmenin yazıları aslında gerçek bir kimlik taşıyorsa, bir yönetmen gibi, yazılarının genel niteliklerinden bir kimlik kazanması, okurun bu yazılardan yola çıkarak, eleştirmenin sanat eseri karşısındaki tavrından pek çok şeyi kendisinin çıkarsayabilmesi kadar özgün bir kimlik kazanmasını sağlamaktır. Ama işte tam da bu noktada eleştiri Türkiye'de büyük oranda sürekli ofsayt'a yakalanmaktadır.

Eleştiri bu açıdan ülkemizde, tam anlamıyla *Üç Maymun* filminde oyunbozanlık yapmıştır: filmdeki kadın kimliği üzerinden, filmi ve hatta çoğu durumda yönetmeni cezalandırmak isteğiyle yanıp tutuşmuştur. Filme karşı hissettikleri ki bana göre tümden kısa devre yaparak filmi okudular, kendilerini tepki vermeye yöneltti, öfkeden topluluk halinde bir ödül icat ettiler: altın bamya.

Burada çok paradoksal bir örnek vermek istiyorum:

"En büyük sanatın her zaman gerçekten bir şeyle ilgili olduğu; sanatın kendisinden daha önemli olduğu varsayılan bir gerçekliği iletme yolu olduğu tartışılmaz bir tarihsel olgudur. Sanatın iletmeyi başarmış olduğu gerçeklikler, başka türlü ortaya konulamayacak gibidir. Bunlar sembolik bir biçimde belirtilen nihai gerçekliklerdir." [17]

Bu anlamda eleştirmenlerin *Üç Maymun*'la ilişki paradoksu tam ve açık olarak görülebilir, evdeki hesabın çarşıya uymaması gibi, gerçekliğin çok güçlü ve nesnel bir ifadesi, gerçekliği kabul etmeye ve hatta anlamaya bile çaba gösteremeyen, gerçeklik karşısında onu reddederek kendi "güzellemelerini" ona dayatan tavır, filmi yadsımaya çalıştı. Bunun çok net ifadesi, aslında *Üç Maymun*'u yadsımaya, hatta mahkûm etmeye çalışan hiçbir tavrın, bunun için çok net analitik bir tavrı hiçbir yerde

yazılı olarak ortaya koyamaması olmuştur. En net ifadesi, ben öyle hissettimdir, bu ise hiç de yeterli değildir. Mahkûm etmek ya da yargıya ulaşmak için değil, anlamak ve keşfetmek için bak, eleştirinin en kısa ve özlü görevini anlatır.

Tam da bu nedenlerle, yani Türkiye'de filme yönelik tepkilerin ekseriyetle dokuz kusurlu hareketten birini yaparak, oyun kurallarını bariz biçimde çiğnemesi nedeniyle, yönetmenlerimiz eleştiri ve kurumlarla aralarına çok bilinçli bir mesafe koydular. Ki zaten çoğu da başlangıçta önemli bir çatışma yaşadıktan sonra, bu tavırda uç noktalarda sabır küpü olacak denli geri çekildiler.

Bu ayrışma nedeniyle, festivaller/ bilinçli ve eğitimli ama dar bir seyirci kitlesi/ minimal üretim tarzı/ anonim sinemaya karşı tam bir auteur eğilimi/ eleştirinin sinemacılara akıl veren tavrına karşı tepkisizlik ve insaf diyerek karşılık verme... Yeni Sinema beklentilerini minimuma indirdi ve kendi bildiği yoldan gitti, yapacak başka bir şeyi yoktu çünkü. Çünkü Türkiye çok köklü bir yenilgi döneminden geçmişti ve yeni sinema zaten daha hayata kendi adlarıyla yönetmenlerin ilk atıldıkları dönemde, gençlikten yetişkinliğe geçtikleri zamanda hayatlarını alt üst eden ve bir daha hiç unutamayacakları bir travma yaşamıştır. Yeni sinema ruhunun en derinlerinde etkisi hiç azalmayan bir şekilde travmalı bir kuşağın ürünüdür, ama zaten toplumumuz da bu travmaları aşacak ya da etkisini azaltacak hiçbir gelişmeyi/rehabilitasyonu sinemamıza sunmadı ki... Yeni Sinema hakikaten ilk önce, kendi yolunu ararken, sahte bilirkişilerden arındı, bilgiçlerden uzak durdu ve hakikaten kanaatkâr bir tutumla sebatla yoluna devam etti. Ben yeni sinemanın temellerinde çok köklü ahlaki arayışların yattığını ve hayata dair daha önce sinemamızda hiçbir zaman olmadığı denli çıplak bir şekilde bakan yönetmenlerin harcının olduğunu birinci elden biliyorum. Yani hem perdedeki ürünlerden hem de yönetmenlerle birebir yürüttüğüm mesaiden çok iyi biliyorum, üçüncü durum da verdiğim seminerlerde seyircilerin söyleminden çok rahat görüyorum. Nasıl anlatmalı?

Yeni sinema bir itiraz, bir sorgulama ve bir yenilgi ile karakterizedir. Bu nedenle yeni sinema perdeye baktığında, bir aksiyon, bir hedefe kitlenip art arda eylemler silsilesi ile ya da bilinçli bir mücadele sürecinin ardından gelecek zafer dönemi ve tam bir barış ve güzellik çağına inanmaz. Yeni sinema özel olarak, toplumlara bakarken, yenilgilerin altını çizer, tarihin içinde büyük ihanetlerin, sessiz kalıp insanı satmanın, özgürlükten korkmanın, iktidarın sistematik olarak yalan söylemesinin, en güzel ütopyaların nasıl yenilgilere uğradığının, dürüst ve yetenekli insanların nasıl tarih içinde ezildiklerinin bilincindedir, bunların altını kalın çizer. Ama tam da bu nedenle, kazanmak için iktidara biat etmek, uygun adımlar atarak öne çıkmak, öncülük gibi pozisyonlara da uzaktır, iktidarın kimliğinden ve politikalarından da gizli gizli tiksinir. Bütün çirkinliğine rağmen belirli bir toprak ana düşüncesi üretmiştir, onu sever, olanları olduğu gibi kabul etmek için çırpınır. İktidara karşı en büyük silahı gerçekliktir ve ironidir, statükoya sığınmaz, ama onun

tam karşı cephesinde de yer almaz, yenilgi döneminden sonra belirli bir inançsızlık zırhı geliştirmiştir, tepkileri ölçülüdür. Zor harekete geçer, kolaylıkla ısınamaz, gaza gelmeyecek denli deneyimlidir. Bu nedenle, toplumsal heyecanlar, kolektifliğin büyük başarıları gibi inançlarla meydanlara koşmaz. Ama aynı şekilde, bilinçli bir anti-iktidar söylemi de vardır, bu nedenle değerlerin ve ahlaki kimliğin sarsıldığı yıllarda olgunluğa adım attığı için, kendi değerlerini, ahlaki ideallerini pozitif bir süreçten değil de olumsuzdan türetmiştir ve bu değerler transandantal bakışın ürünleridir. Ahlakçı olmaktan da çekinir, belirli bir ahlakı savunarak, tutarlığa ve kendisiyle çelişmeyen bir varoluşa inanır, bu nedenle aşkın değerler öne çıkar, filmlerin anlamın oluşum sürecini incelediğinizde, siyasal ve ahlaki kodlarının örülüşüne baktığınızda, yeni sinema "galiptir bu yolda mağlup olanlar" söylemini yeniden üretir.

Bilincin kendisi gibi sanat da gözlemle, her bireyin öznelliğiyle başlar. Yaşamı anlamada olduğu gibi, sanatı anlamadaki güçlükler de, insanın kendi öznelliği aracılığıyla başkalarının öznelliğine uzanmak noktasında başlar. Çeşitli deneyimlerin kesiştiği ve bunlara eklenen kendi deneyimlerimle öteki insanların yaşantıları arasında bağlar kurduğum, tasarımlanan dünyada hayatımın muhakemesini yapmaya başladığım noktada, artık sanat eseri dışsal bir tasarım ürünü değildir. Benim için zihinsel bir kategoriye dönüşür ve yaşar hale gelir. Ben bir başka insanın yaratımına bakarak, aslında o eseri çözümlemiyorum, ötekinin yarattığı eserden yola çıkarak sadece kendi yaşantımı sorguluyorum. "Vesile, azizim, sadece bir vesile, maksat ilişki doğsun" (Takva).

Bu açıdan eğer Türkiye'de eleştiri ile sinemasal yaratım meselesini incelersek, ben çok açık bir paradoksun ortaya çıktığını düşünüyorum. İlk önce, sinemasal yaratımda bulunan insanlar, yani yönetmenler ya da senaristler açısından, bu insanlar eleştirmenlerden sinemayı çok daha ciddiye alıyorlar, daha açığı ise, sinemayı eleştirmenlerden çok daha iyi biliyorlar. Öyle ki açıkça söylemek istiyorum, sinema tarihini de, seyrettikleri filmleri yorumlamayı da, hatta daha da ileri gidersek, eğer yazarlarsa, yazmayı da çok daha iyi becereceklerinden kuşku duymuyorum. Benim durumumda çok açık söylemek istiyorum, yönetmenlerle sinema üzerine konuşmak, çok daha doğurgan ve derinlikli oluyor. Eleştirmenlerle konuştuğumda, deyim yerindeyse, büyük oranda susmak zorunda kalıyorum, siyasetten bildiğim, fakat tanımlaması çok zor olan, ama teşhisi çok kolay bir şey var, küçük burjuva davranışı, ahlakı, aklı eleştirmenler nezdinde pürü pak bir şekilde karşıma çıkıyor. Hatta aşırı boyutlarda, öyle ki kendimi zorla bastırmam gerekiyor, çünkü basit bir şekilde karşımdakinin söylediklerini sorgulayan sorularımı yöneltirsem, açıkça bizzat kendisine kendi söylediklerini adım adım yıktırmak öyle kolay ki...

Bunu az denemedim ve hiç yenilgiye uğramadım, hakikaten Sokrates boşuna yaşamadı, mükemmel bir negatif diyalektik yorumla, karşındakine kendi kendini çü-

rütmek. Ama bunun da bir çaresini bulmuşlar, yarım saat içinde kendi dedikleriyle çelişen duruma defalarca düştüğünde, bilmem bana öyle geldi diyerek, ya yanlış anlaşıldığını ya da çevir kazı yanmasın yaparak, dediklerini tümden yeni biçimlere yöneltmeye çalışıyorlar. Ama bu durum gerçekten gülünç durumlara düşürüyor insanı, çünkü zaten önceden düşünmediği, o an oracıkta düştüğü açmaza anında çare bulacak yetenekte olsa, o yanlışa düşmez ki...

Ömer (Kavur) abi haklıydı, "Türkiye'de eleştiri kurumu sinemasal yaratıcılığın gerisinde kalmıştır" derken. Açık bir şekilde filmlerin yaratıcılık düzeyi, estetik ve entelektüel olarak insanın kavranışı, temsil edilişi eleştirimizin insanı ve filmleri kavrama yetisinin çok üzerindedir. Bu paradoksun en basit yansıması filmlerin hak ettiklerinden çok daha kısır ürünlerle tartışılmasıdır.

Tam da yenilik meselesiyle başlamıştık, oradan devam edelim. Şu anda Türkiye'de yazar-çizer olarak belirli bir "nam salmış" kişilerin büyük oranda yeni sinemaya karşı tepkilerinin tarihine eğildiğimizde, hiçbirinin öngöremediği ve hatta benimsemekte zorluk çektiği filmlerimizin meşruiyetini Türkiye'de elde etmekten çok daha fazla gâvur ellerinden getirdikleri ödüllerle sağladıklarını kabul etmeliyiz.

Elbette hemen hiçbir ülkede eleştiri ve yaratım eş anlı bir gelişim göstermiyor, sadece bize özgü olanı yaratıcılığın, bu kadar kısır bir eleştiri ile karşılaşmasının, yani bu oransızlığın çok fazla olması, ayrıca aşırı uzun sürmesi durumudur.

Sosyolojik olarak düşünüyorum, Türkiye'de yaratıcılık ile eleştiri arasında niçin bu kadar eşitsizlik var, yanıt hemen kendiliğinden geliyor, çünkü eleştirmenlik tümüyle piyasaya bağlandı. Gözlerimle görüyorum, eleştirmenlerin birinci amacı piyasada tutunmak, bu piyasa ve bu kültürel iklim, 1980 darbesinden sonra ölçüsüz bir yıkım yaşayan ve kültürü katleden toplumsal gelişmelerin sonucunda biçimlendi zaten. Bu alanın dışında ayakta kalmaya çalışan kitap ve dergi faaliyetleri zaten toplumun büyük oranda ilgisizliği ve bilgisizliği neticesinde öyle bir şekilde törpülendi ki deyim yerindeyse bağımsız yazarlık diye bir hareket alanı kalmadı.

Bu nedenle eleştirmen olmak için çabalayan insanların büyük bölümü zaten mesleğini bir fikir insanı olarak değil, bir gazeteci olarak kavrıyor. Gazetelerin ise nasıl bir yozlaşma yaşadığını anlatmaya bile gerek yok, çünkü sözün kifayetsiz kalacağı ölçüde yaşandı. Gazeteci tam anlamıyla maaşı kadar konuşan, patronunun siyasi ittifaklarından hatta nemalanma alanlarından doğrudan etkilenen bir şey artık Türkiye'de. Bağımsız gazeteci kavramı kalmadı denilebilir. Deyim yerindeyse yazar gazete değiştirdiğinde, okurda hiçbir şey olmuyor. Deyim yerindeyse, bugün Adnan Menderes'in şu korkunç sözleri basında artık bir şekilde geçerli: "ben istersem bir odunu aday gösteririm, hatta seçtiririm de", şimdi şu moda oldu, gazetede saldırganlık postu altında maaş alacak insanların "su katılmamış odun olması" istenilir bir şey. Maaşlı saldırı elemanı tutuluyor, hatta tepki almadıkça daha da kudurganlaşan bir eğilim basında daha sık görülüyor. Sinema eleştirisi bu anlamda genel düzlemdeki kadar maaşlı saldırgan pozuna bürünme-

di, çünkü bunun piyasası yok, ama fikir bazında bu değişimden aydın karakterinden maaşlı çalışana, belirli bir estetik varoluşun temsilcisinden, zevkleri ve duyarlılıklarına göre hareket eden konumu belirsiz birisine bir dönüşüm geçirdiği doğrudur.

Buradan iki sonucu çıkartıp not edelim, daha sonra geri döneceğiz bu özelliklere.

Birincisi eleştirmenlerin yazdıklarından belirli bir kimlik, dünya görüşü, estetik varoluş... çıkmıyor.

İkincisi ise eleştirmenlerin yazdıkları yazılar büyük oranda kişisellik boyutu taşıyamayacak kadar anonim nitelikte ve bağımsız değil. Eleştirmenin ne yazdığını büyük oranda kendisine tahsis edilen sütunun talepleri belirliyor. Aynı zamanda, okurdan çok ciddi bir karşı tepki gelmiyor, yani okur, yazarı şekillendirecek, talebiyle derinlik talep edecek bir merci değil.

Bu iki özellik,

- Yani sinemada filmin yönetmenin dünya görüşüne, insan kavrayışına, tarihe karşı yaklaşımına Türkiye Sinemasının tarihinin neredeyse hiçbir döneminde görülemeyecek denli yakınlaşması, yönetmenin kimliğinin filme net olarak nüfuz etmesi ile eleştirmenin kimliğinin belirsizleşmesi,
- Yönetmenlerin karakteristik denebilecek bir üslubun izlerini taşıyan filmler üretmeleri, yönetmenlerin çektiği sahnelere kendi estetik varoluşlarını gömebilecek denli şahsiyet kazanmış filmlere imza atmaları ile eleştirinin depersonalize olarak anonimleşmesi... Aynı tarihsel süreç içinde yaşandı.

Eşitsizlik bu nedenle pek yaman oldu. Eleştiri, aradaki mesafeyi bilgiçlik yarışı ile kapatmak için didinip durdu. Peki, basında böylesi bir değişimin olması, fikir üretiminin ise piyasaya bu denli bağlanmasına karşın, sinemasal yaratım neden bu denli özgün olabildi de, eleştiri kısırlaştı. Şundan dolayı, sinemasal yaratım büyük oranda kendi modellerini dünya sinemasından ve sanat tarihinden aldı, etkilenmesi çok daha içsel ve derin oldu, ama zaten bizzat bu nedenle yeni sinema aslında kendi yurdunda sürgün olarak doğdu. Bu sinema, yapısı gereği bu ülkede kitleleri harekete geçiremez, kitleler için fazla açık sözlü ve eşyanın tabiatını sorgulayan bir yapıya sahiptir, üslup açısından ise şaşırtıcı derecede yalındır, gerçekliğe sığınır. Bu nedenle, yeni sinema yurtdışına açılamadan kendi bağımsızlığını yeniden üretemezdi ve varolamazdı. Oysa eleştiri böylesi bir genişleme yaşamadı, hatta kendi yurdundan bile kovuldu, itibar yitirdi. Ne kitlelere ulaşabildi, ne de sınırlı bir alanda derinleşebildi. Aslında toplumsal olarak o kadar büyük bir entelektüel yenilgi yaşadık ki fikir üretimi açısından hayatımız çok kısırlaştı, ekonomideki durum entelektüel hayatta da karşılığını buldu: piyasada çok fazla şey var, müthiş bir zenginlik, ama çoğu ithal ve tüketicilerde, aracı şirketlerde aşırı özentici bir yaklaşım var. Neredeyse her yabancı ürünün bir acentesi var Türkiye'de, yani her yabancı entelektüel ürünün bir aracı kurum aracılığıyla (kişiler) piyasaya sunuluyor ve bunun parçaları bile Türkiye'de monte edilmiyor. Bu acentelerin ya da piyasaya sunan entelektüel olarak müt-

hiş aydınlanmış, gidip görüp müthiş bir keşif yaparak ülkemize bunları sunan isimlerin en büyük özelliği, yani piyasaya sunarken vazgeçmedikleri tavır çok yalın aslında: "benim nesnem, senin nesneni döver" misali, benim ithal ettiğim ürün seninkinden daha "kıymetli". Bunun eleştiriye yansıması, büyük oranda aslında yeni sinemanın hakikiliği ve dolaysızlığına karşı, batıdan ya da dünyanın bir başka yerinden edindiği bir sopa ile yeni sinemanın yönetmenlerini dövmek, filmlerini yağmalamak. Bu anlamda tarih ve coğrafya içinde gezinerek eleştirmenler de herkesin kendi yüce nesnesini arayıp, sopaya dönüştürerek, filmlere yönelik bir huruç hareketi yapması olağan bir durum. Ben hakikaten özgünlük, yaratıcılık, samimiyet ve aranışın eleştirimizde eksik olduğunu düşünüyorum, bunların ise filmlerimizin dünya çapında üretilen filmlere göre ayrıksı özelliği olması yaman çelişkiyi yaratıyor, bu kadar yalın görüyorum çatışmanın nesnel çıkış nedenlerini.

Ama şurası da bir gerçek kültür piyasanın dolaysız boğuculuğunda şekillendiği için, yani kendine bağımsız bir üretim mecrası yaratamadığı için, aslında kendi özgür gelişimi içinde serpilip gelişecek alan bilinçli olarak iktidarımız tarafından yıkıldığı için, entelektüel hayatımız korkunç derecede kısırlaşmıştır. Bu nedenle ülkemizde çıkış arayanlar için, "Tek Kişilik Haçlı Seferleri" bir model olarak öne çıkıyor, ama haçlı seferleri kaçınılmaz bir biçimde yağmacıdır, yağmacıydı zaten.

Aslında, sinema eleştirisinde, olan şey kültür alanının genel olarak yaşadığının daha ileri bir boyutu sadece. Türkiye'de gazeteler artık bir kültür sanat eki vermiyorlar. Dikkatinizi çekti mi? Gazeteler geçmişin en süprüntü gazetelerinden Günaydın, Saklambaç, Kelebek eklerini yeniden dirilttiler ve kültür sanat haberlerini zaten bu magazin eklerinin içinde veriyorlar. Yani gazetelerin aslında kültür sanat sayfaları birkaç istisna dışında kalmadı ki...

O zaman alternatif ne kalıyor? Sinema dergiciliği ve kitaplar.

Sinema dergiciliği tarihimizin her aşamasında sancılıdır, karın doyurmaz.

Kitaplar ise uzun soluklu çalışma gerektirir, ama okur da gerektirir. En yalın ifadesiyle kitaplar Türkiye'de her biri zaten iflasın eşiğindeki yayınevleri için telifsiz denemelere konu oluyorlar. Ya satarsa, ya da ya tutarsa misali, çoğunlukla da satmıyor zaten. Yani şunu demek istiyorum, Türkiye'de en karakteristik nesnel yıkıcı durum şudur: bir kitap üretmenin maddi olarak temeli sarsılmış, ona verilen çabanın karşılığını iç piyasa nitelikten bağımsız olarak zaten geri ödemiyor, bu nedenle zaten kitap yazmak için yeterince emek verilemiyor.

Tam bu anlamda akademiler bir başka seçenek olarak öne çıkıyor.

"Akademik eğitim her ne kadar yararlı ve bir dereceye kadar gerekli olsa da, ben bunun diyalektik karşıtının da geçerli olduğu konusunda ısrarcıyım. (...) profesyonel sinema eleştirmenlerinin arasında cehalet alabildiğince hüküm sürüyor görünürken, bu konuda ısrarcı olmak için belki de yanlış bir zamanlamadır. Ancak akademik eğitim, en azından başlangıçta, kişinin (...) en uç ve en özel haz ve-

rici olan tepki verme yeteneğini zorunlu bir biçimde ve otomatik olarak artırmaz. Nitekim bilgi eğer bize empoze ediliyorsa, o bilgi gerçekten kişisel olan bir tepkinin de önüne de geçebilir. (...) Sinemada fazlasıyla teknik bir biçimde edinilen bilgiye sahip olmak, dikkati filmin yalnızca kavramsal tarafına yönlendirdiği, edindiğimiz deneyimi tepkimiz pahasına entelektüel bir düzleme oturtma yönünde teşvik ettiği için tehlikelidir." [18]

Bu açıdan filmlerle kurduğum ilişkinin en yalın ifadesi şudur, ben bir filmle kendi dünyam arasında ilişki kuruyorsam, dünyayı görüşüme etki ediyorsa, seyir süreci bir keşfetme ve benliğini bulma olarak yaşanıyorsa, dünyayı yorumlama biçimim içine, film kendiliğinden gelip giriyorsa, o film benim için önemlidir. Yani kavrayamadığım hiçbir filmi yazmamak, sevip sevmemekten daha önemli olan, filmin kurduğu dünyayı anlayabilmek ki çoğu zaman kavramak ve anlamak zaten kendiliğinden bir sevgi dünyası inşa ediyor.

Ben düşüncelerimi aklileştirmek için yazmıyorum, sevgimi ve kurduğum ilişkiyi haklı çıkarmak için yazıyorum. Film beni düşündürüyor, hatta Fransız şair gibi söylersek, düşünmüyorum, düşünülüyorum, yani çok daha içsel bir ilişki kuruluyor. Yazmaya teşvik eden ilişkinin bu dolaysızlığıdır, hayatın bizi getirdiği nokta ile sanat eseri arasındaki ilişkidir. Filmi sevmem için yönetmenle aynı fikirde olmam hiç gerekmiyor, aksine çoğu kere yönetmenin duruşunu beğenmiyorum ya da eksik buluyorum, ama o duruş benim kendi duruşumu sorgulamama yol açıyorsa, sanat eseriyle içsel ilişki kurulmuş demektir.

Bir başka önemli nokta şudur, ben filmi seyrederken ya da film bende düşünülürken duyumsamadığım bir şeyi herhangi metinden öğrenip, o film önemlidir diyecek birisi değilim. Çünkü birinci vazifem kendime ve vicdanıma karşı dürüst olmaktır, yoksa çevir kazı yanmasın, övgüye muhtaç bir acizlik, ne dediğini bile duyumsamadan övgü ya da sövgü yazılmış olur ki bu iş derin bir ikiyüzlülüğe yol açar. Tamamen bunların dışında kalmak ilk vazifemdir.

Kimse, doğası üzerine derinlemesine bilgi sahibi olmadığı bir şeyden nefret etme ya da onu sevme hakkına sahip değildir, diyor Leonardo da Vinci. Ama bu sözün yanında, Bergman'ın çok daha veciz bir sözü var ve benim şiarımdır:

"Sanatçı ikili bir ölümle karşı karşıyadır. Amansız ve anlamsız olan kendi ölümü, yetersiz kişilerin eline geçmiş sanatının ölümü."

Ben katletmek için masa başına oturmuyorum, keşfetmek ve kendimi sorgulamak için oturuyorum. Sorgulamanın sonucunda kendimi daha iyi anlıyorum.

"Şüphesiz sanat yapıtını anlamamıza, Leonardo'nun idealinin hakkını vermemize yardımcı olması açısından akademik bilgiye ihtiyaç duyarız. Ancak sanatta akademik bilgi ikincil durumdadır. Birincil olan ise tepkidir. Bizim için en yararlı olan şeyler bir film hakkındaki soruları yanıtlamamamıza yardımcı olacak olan, kendimize sorduğumuz, hatta ezelden beri sorduğumuz sorulardır: Bu film ne de-

mek istiyor? Neden beni bu kadar etkiliyor? İzlediğim diğer filmlerle nasıl bir ilişkisi var?

Böylece filmler üzerine tartışırken, onlara iki karşıt yönden yaklaşabileceğimiz ortaya çıkıyor –bilgi yönü ve cehalet yönü. Bilgi, kuşkusuz, deneyimlerimizi daha kusursuz bir biçimde anlamamıza yardımcı olacak ve bir şeye karşı duyduğumuz entelektüel merakın yüzeyselliğinden bizi alıp onunla daha kişisel ve derinlikli bir bağ kurmamızı sağlayabilecektir. Fakat daha genel olarak bakarsak, bana göre bir sanat yapıtıyla ilgili bilgi tepkiyi *izlediği*, kişisel bir bağlılığın içgüdüsel karanlığını aydınlattığı zaman en üst düzeyde anlamlı hale gelir.

Burada göndermede bulunduğum bilgi türü, kendi kültürümüzden miras aldığımız içgüdüsel bilgi değil, okuma ve eğitimle, daha doğrusu akademi vasıtasıyla edindiğimiz bilgidir. Ancak bir Türkiyeli olarak, bir ulusal filmimizi, ne kadar birikimli ya da kültürlü olsam bile, bir Japon filmi söz konusu olduğunda mümkün olmayacak kadar içtenlikle anlarım. Yüzeysel aşinalığın bir sanat yapıtının esas biçimine gözlerimizi kör edebileceği doğruyken, aynı yüzeysel aşinalık kültür dışından birinin anlamasının imkânsız olduğu bir içtenlik de sağlayabilir.

"Sorgulamalarım, çoğu kez tam anlamıyla bilgisiz bir biçimde başladı. Ancak sinemaya karşı cahilce verilmiş tepkilerin sonuçlarını bir kitapta somutlaştırmak imkânsız olduğu için, kimi okuyucuların yabancı filmlerin keyfine varabilmek amacıyla kişinin çok miktarda bilgiye ve kapsamlı bir sinema deneyimine ihtiyacı olduğu çıkarımını yapabilecekleri korkusuyla bunu vurgulama ihtiyacı hissediyorum. Ben bunun böyle olduğunu düşünmüyorum. Hatta aslında bazen bunun tam tersinin geçerli olduğu da olur. Sinema oldukça güçlü bir sanat formudur ve diğer hiçbir sanat formunun bel bağlayamayacağı bir içtenlik ve güç ile çoğu zaman kültürel sınırları ve on yılları aşarak aramızdaki en bilgisiz kişiye bile hitap edebilir. Bilgi, ne deneyimlediğimiz konusunda ve ayrıca ona verdiğimiz tepkiyi algılamak istediğimizde önemli hale gelir." [19]

"Benim eleştirel yaklaşımım, karar vermeden önce daha çok bilmemiz gerektiğini yansıtan ve betimleyici yanıtları sağlayan sorularla başlar. Sürekli olarak 'Burada olup biten ne? Filmdeki o anın iletiyor göründüğü şey ne? Neyi kutsuyor? Ben gerçekte ne hissediyorum? Siz ne hissediyorsunuz?' gibi sorular soruyorum. Eleştiride en çok hayranlık duyduğum tarz, geleneksel değerlerin ya yumuşadığı, ikiyüzlüleştiği ya da aslında giderek azaldığı bir dünyada, her hangi bir şeyi kesin olarak bilmenin zorluğunu yansıtan sorgulayıcı deneysellik tutumudur. Dolayısıyla derslerimdeki tartışmaların, tepkilerimin içeriğine dair hissettiğim güvene meydan okuma derecesinde zengin olması beni özellikle heyecanlandırıyor ve yazılarımda da insanların kendi tepkilerine duydukları güveni sürekli olarak sarsmaya çalışıyorum." [20]

Bu anlamda bu kitabı yazarken, aslında benim için yönlendirici olan şey Yeni Sinema ile benim aynı güzergâhtan geçmemizdir. Bunun kültürel ve siyasi arka planlarına baktığımda çok açık olarak 12 Eylül darbesini görüyoruz. Çünkü bu

darbe, özü itibariyle aslında toplumun kendisine dair bütün bilgilerini sildi ve hayatımızı bütünüyle hiçbirimizin istemediği bir alanda akışa zorladı, bunun en doğal sonucu, bütün ezberlerin bozulduğu süreçte, en yalın ifadesiyle şeylerin mahiyetinin sorgulanmasına yol açmasıdır. Yeni Sinema gibi, ben de hayatımdaki anlamsal ve değersel evreni kurmak için, bana ideal olarak gösterilen her şeye kuşkuyla yaklaştım, sürekli reddettiğim bir fallus ve öğretisi vardı, adım adım tersinden giderek kendi dünyamı ve ahlak görüşümü inşa etmek durumunda kaldım. Bu sürecin doğrudan yansıması, toplumsal olarak histeri boyutlarındaki ikiyüzlülükten kaçış ve belirli bir masumiyet aranışına karşılık gelmesidir. Histerik yücelerimiz, bir hezeyana dönüşmüş kurtarıcı beklentilerimiz, toplumsal olarak sürekli biçim değiştiren saldırganlık dürtümüz, iktidarın sürekli en masumları tam karşı cepheye koyarak "hadi saldırın ve gerginliğinizi boşaltın" deyip yönlendirerek içimizdeki yabanı beslemesi, giderek daha ikiyüzlüyle el değiştiren hükümetlerimiz, muhteşem korkunç siyaset meydanlarımız, statükoya tapınmanın bir erdem olarak sunulması, ziyadesiyle acı sahte bilirkişilerimiz... Yorulduk, yorulduk.

Onun için hayatımız başarılara doğru giderken, kendimizi daha muktedir hissettiğimiz bir kanala akarken değil...

Sürüklenmeye karşı direndiğimiz, ikiyüzlülükten yolumuzu ayırarak ama kaçınılmaz biçimde kendimizi yalıttığımız ve yalnızlaştırdığımız, pupa yelken yenilgi ile kaybetmenin kendini keşfetmek için zemin hazırladığı bir düalite içinde şekillenen bir süreçten Yeni Sinema doğdu. Aynı şekilde yeni eleştiride buradan çıkacaktır. İsteyen halının altına süpürülenlerden rahatsız olmaz, isteyen makyajını yapıp meydanlara çıkar, isteyen kendini dinlemek için kendisine biçilen rolleri reddetmeye başlar. Ayrışma burada, kendimize biçilen rolü reddetme gücünü bulup bulamama noktasında ortaya çıkıyor.

Yeni Sinema bir itiraf alanı üretti, burada kaçınılmaz biçimde izleyici de ya dürüst olmak durumunda, ya da kaçak güreşmek durumunda, ama çatışmanın doğası gereği aslında büyük oranda yadsınarak yanıtlanıyor. Şurası çok açık ki filmlerin ısrarlı bir biçimde yanlış yorumlanması ülkemizde bir gelenek haline gelmiştir, bunun en önemli nedeni de felsefik metin üretmedeki köklü geleneksizliğimiz ve büyük oranda içtensizliğimizdir. Çünkü Türkiye'de yeni sinemanın filmlerinin tartışılması çok köklü bir yapısal eksikliği taşıyor: muhteşem yargılar bilgiçlik dozu değişen yargılara ve fetvalara dayanıyor, ama kahir ekseriyetle eleştiriler muhakeme sürecini yansıtmıyorlar. İngilizcesiyle eleştirimiz "reasoning" ve "thinking through" kaynaklarını özellikle saklamak için çırpınıp duruyor, kimilerine göre, aslında bunlar yok ki... (bir editörün yorumu).

Tam da bu anlamda ikinci büyük yarık meydana geliyor, sinemacılarımız giderek daha şahsileşirken ve kendilerine daha çok yaklaşırken, eleştirimiz o denli anonimleşiyor, hatta eleştirmenler belirli bir bastırma ile yazılarında kendi kişiliklerini, iç dün-

yalanını açmaktan korkuyorlar, yetersizliğin sonucu perde arkasına meyletmek olarak somutlaşıyor.

Eğer Türkiye'deki sinema eleştirisini betimlemem gerekirse, içsel olarak hissettiğim çok karakteristik yönlerini en basit şekilde sıralayabilirim:

- Siniklik, hakikaten pek çok şeyin kıymetini bilmeyen, nelerin pahasına bunlara el atıldığını hissetmeyen bir tavır yaygın olarak var,
- "entelektüel kıroluk", bunu özellikle açıklamak isterim, nedir? En yalın ifadesi şu şekilde özetlenebilir, sanat eserleri üzerinde konuşurken, bit pazarından toplanmış antik eserler yığını gibi, sözlerin büyük bir isim salatasından oluşmuş olması. Bunlar roman, eleştirmen, film, resim, felsefik/estetik kavram adları... olabilir. Ama hiçbirisine hakim olmadan, kimi durumlarda sözü edilen "adları ve bunların yorumları"na dair ciddi bir birikimi olmadan, 1980'lerde hastalık derecesinde yaygın deyişe bürünen "içselleştirilmeden" dolaşıma sokulmuşlardır. Çözümlemeyi aşan, kat be kat fazla bir isimler art arda yığılır konuşmalara, kimi durumlarda bu "adlara" saygısızlık olarak nitelenebilecek ölçüde ufak değinilerle geçiştirilirler. Olur olmadık benzetmeler, bana öyle geldi, kontenjanından eleştiriye ya da konuşmaya dâhil edilir. Konuşmanın akışı, bir çözümlemeyi değil, entelektüel sayıklamaya dönüşür. Türkiye'de bu tip konuşma ve yazı, üstelik itham etmek için anında çırpıştırılmış gibi, genellikle daha üst perdeden görünümü vermek için, üstelik okur ya da dinleyici de güçlü bir anlam üretecek etki yaratmadan, o kadar sık üretilir ki ben tavra, yani kendi başına ayakta duramayan, bilir bilmez konuşan tarza "entelektüel kıroluk" diyorum.
- Amacın üzüm yemek değil bağcıyı dövmek olması, filmi çözümlemek ve anlamak için gösterilen çabanın, yermek ve hatta mahkum etmek için çırpınırcasına öne çıkması.
- Muhtemelen çok narsistik zedelenme yaşadığı için alkışa müthiş ihtiyaç duymak, gündeme gelmek, okunmak, kürsüye çıkmak, önde olmak için her türlü kılığa bürünebilecek kadar içsel tatminini yaşamayan garip bir açlık. Bir tür nesnesi olmayan arzuya saplanıp içten içe çürümek gibi bir şey. Aşırı ölçüde "benim nesnem, senin nesneni döver" eğilimine sahip olmak.
- Önümüzdeki ilk görev, yeni sinema gibi, yeni bir eleştirinin de çok yönlü ve güçlü kalemlerin eşliğinde şahsiyet kazanarak ve elbette ulusal sınırları aşarak geliştirilmesi olmalıdır.

ÖNSÖZ NOTLARI:

1. Aydemir Şevket Süreyya, Suyu Arayan Adam, s. 369–76, 8. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.
2. Damusia Stok, (Krzysztof) Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, Afa Yayınlan, İstanbul Ocak 1997, s. 168-69.
3. Kieslowski'den değiştirerek aldım, s 154-55. Tamamen Türkiye'ye uyarladım. Ama aslında aynı söylemi yeni sinemanın yönetmenlerinden de birçok defa dinledim. Onlar bu gibi durumlarda sık sık Kieslowski'ye referans veriyorlardı, ben de onlara uydum, okur için metni yabancılaşma yaşanmadan okunabilmesi için metni dönüştürdüm.
4. Kieslowski, değiştirerek aldım, s. 156.
5. Kieslowski'den değiştirerek, s. 158.
6. Kieslowski'den değiştirerek, s. 162.
7. Kieslowski'den değiştirerek, s. 163.
8. Age, değiştirerek, s. 163.
9. Age, değiştirerek, 167.
10. Peter Harcourt, Altı Avrupalı Yönetmen, Doruk Yayınlan 2008 İstanbul, s. 43.
11. Harcourt, s. 43.
12. Harcourt, s. 44.
13. Harcourt, s. 45.
14. Harcourt, s. 45-46.
15. Harcourt, s. 48.
16. Harcourt, s. 50.
17. Harcourt, s. 53.
18. Harcourt, s. 54.
19. Harcourt, s. 54.
20. Harcourt, s. 56.

1
Türkiye Sinema Tarihi Nasıl Dönemlendirilebilir ya da Siyasi İktidar ve Sinema

Türkiye sinema tarihi nasıl dönemlendirilebilir? Bu dönemlendirme içinde Yeni Türkiye Sinemasının başlangıç tarihi ne olabilir? Kendisinden önceki dönemlerle ayrışan, özgül yönleri nelerdir? Sinema tarihimiz içinde gerçek anlamda ilk kez uluslar arası bir dönem özelliği taşımasının toplumsal/iktisadi ve estetik dayanakları var mıdır? Yeni Türkiye Sinemasının kurucu yönetmenleri olarak kimler seçilebilir? Yeni kuşak yönetmenlerin entelektüel olarak beslendikleri felsefi/estetik/sinemasal ve siyasal kaynakları nelerdir? Türkiye'yi nasıl görürler ve değerlendirirler? Toplumsal tarihimizi sinemasal olarak nasıl yeniden yaratmaktadırlar? Anlatılarının genel özellikleri nelerdir, birbirlerine yakınlıkları var mıdır? Yeni Türkiye Sinemasından bir akım olarak söz edilebilir mi?

Böylesine temel sosyolojik/tarihi ve estetik sorulara yanıtlar aramak, yeni sinemayı tarihsel bir akış içinde görebilmek, dünya sinemasıyla ilişkilendirmek, Doğu ve Batı kültürlerinde yeni sinemamızın ürünlerinin nasıl algılandıklarını karşılaştırmak, dört kurucu yönetmenin filmlerini analiz etmek kitabımızın ana çatısını oluşturacaktır.

Genel olarak Yeni Türkiye Sineması günümüzde ulusal ve uluslar arası düzeyde bir meşruiyet çizgisi edinebilmiş, hakkında geniş bir literatür oluşturulmuş durumdadır. Bu açıdan belki de geçmişteki bütün dönemlerden farklıdır. Hemen bütün batılı dillerde Yeni Türkiye Sineması üzerine incelemeler yayınlanmakta, dünyanın saygın sinema dergilerinde Türk Sineması hakkında eleştirilere yer verilmekte, pek çok festivalde özel bölümler açılmakta, birçok uluslar arası festivalde Türk filmleri ödüller kazanmaktadır.[1]

Bu tablo 1914 yılı Türkiye Sinemasının başlangıç tarihi olarak alınırsa (?), geçmişteki bütün dönemler için ayrıksı ve yenilikçi özellikler gösteriyor. Söz konusu ayrıksı ve yenilikçi özellikleri hazırlayan maddi koşulların Türkiye ve Dünya ölçeğindeki gelişmelerle ilişkisini kurmak, ardından yeni dönem içinde Türkiye Sine-

masının üretimin getirdiği sorunlara bulduğu yanıtları incelemek, genel olarak karakteristik özellikleriyle Üçüncü Dünya Sinemasıyla arasında bir ilişki kurarak "yeni"nin maddi koşullarını tartışmak, kitabın kapsamını oluşturmaktadır.

Gelişim planı içinde, Türkiye'nin iktisadi tarihini dönemlendirmek, bu dönemlendirme içinde Yeni Türkiye Sinemasının temellerini hazırlayan iktisadi çerçeveyi çizmek açıklayıcı olacaktır. Ardından yeni iktisadi dönemin Türkiye'ye sunduğu kültürel ve siyasi tabloyu netleştirmek, Yeni Sinemanın bu tablo içindeki yerini araştırmak görüntüyü netleştirecektir. Türkiye'nin 1980 sonrasında 24 Ocak kararlarıyla iktisadi olarak girdiği ihracata dayalı endüstrileşme modeli, dünya genelinde bir eğilimdir. Ulusal iç pazarların dış pazarlara karşı korunmasını kaldırmak ya da doğru bir deyimle gümrük duvarlarının minimuma çekilmesi ve dünya pazarları ile eklemlenmesi yalnızca Türkiye ile sınırlı bir eğilim değildir. Aynı zamanda dünya genelinde bir eğilimdir. Bu nedenle dünyada olan değişimleri incelemek, bu gelişmelerin dünya sinema sistemini ve genelde kültürünü nasıl bir üretim ve uluslar arası etkileşim modeline dönüştürdüğünü araştırmak bağlamın tanımlanmasında yardımcı olabilir.

Türkiye'de iktisadi olarak korunma önlemlerinin azalması ve gümrük vergilerinin düşürülmesi ve yabancı sermayenin özendirilmesi durumu uluslar arası bir eğilim olduğu için, sinema endüstrisi dünya genelinde bir yeniden yapılanma durumuna girmiştir. Bu yeniden yapılanma içinde, Hollywood ve Bağımsız Amerikan Sineması tarihinde hiç görülmedik düzeylerde egemenlik sağlamıştır. Bu nedenle bir yandan Hollywood'un yeni sistemi nasıl inşa ettiği, eski sistemi nasıl restore ettiği araştırılacak, aynı şekilde özellikle Türkiye'de bu değişimin kültürel ve siyasi sonuçlarına eğileceğiz.

Türkiye tablosu ile dünya panoramasının ardından, Yeni Türkiye Sinemasının tarihsel özelliklerini saptayarak Yeni Sinemanın dört kurucu yönetmeni olan –Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim- sanatçıların eserlerini inceleyeceğiz. Yönetmenlerin başta niçin sinemaya yöneldiğinden, sinemacı olmak için kendilerini nasıl yetiştirdiklerine kadar, Türkiye'nin değişen veçhesiyle birlikte bir biyografi bölümünün ardından, günümüze kadar yaptıkları filmlerin analizi yapılacaktır. Amacımız yalnızca filmlerin analizi değil, giriş bölümünde çizilen Türkiye ve dünya tablosu içinde yönetmenlerin eserleriyle yarattıkları gelişim dinamiklerini genel bir çerçeveye oturtmaktır. Bütün yönetmenler için ayrı bir biyografi yazılma çabasının ardında, sinemaya giriş yaptıkları dönemden önce, yetişme dönemleri, içinde bulundukları sosyal ortamların anlaşılması çabası vardır. Araştırmamız özellikle Nuri Bilge Ceylan üzerinde yoğunlaşacaktır. Neden olarak Türkiye'nin özellikle milenyum sonrasında yaşayan, dünyaca en tanınmış, eserleri dünya genelinde en fazla izlenen, yurtdışına açılma noktasında en ileri mevzilere gitmiş, Dünya Festivallerinde en fazla sayıda ödül almış

yönetmen olmasını gösterebiliriz. Yeşim Ustaoğlu'nun özellikle siyasal filmleri, Zeki Demirkubuz'un ahlakçı söylemi ve "öteki Türkiye'den Portreleri"nin genel analizi, Derviş Zaim'in özellikle Yeni Türkiye Sinemasının ilk meşrulaştırıcı ve ilk büyük uluslar arası çıkış yapan yönetmen olması nedeniyle *Tabutta Rövaşata* ve sinemamız içinde gelenekselle en yakın ilişkiler kuran filmlerini analiz edeceğiz.

Türkiye Sinema Tarihini genelde anlaşılır ve kabul edilebilir bir tarihi çerçeveye oturtmak, dünya sinemasında bugünkü iktisadi yapılanmayı incelemek, nihai olarak Yeni Türkiye Sinemasının bu maddi koşullara karşı uyum göstermek için neler yaptığını açıklamak ve ardından yönetmenlerin genel olarak incelenmesi ile filmlerin analizini yapmak tezin izleğini oluşturmaktadır.

Türkiye Sinema Tarihini Dönemlendirme Çabaları

Türkiye Sinema Tarihinin dönemlendirilmesine ilişkin en yaygın ve kabul edilmiş önerme Nijat Özön tarafından yapılmıştır. Ayrıca sinema tarihimize ilişkin farklı yaklaşım içeren, sinema tarihimizin önemli yönetmenlerinden ve uzun yıllar GSA, Sinema TV Enstitüsü'nde dersler veren Metin Erksan'ın ilginç bir değerlendirmesi vardır. Türkiye Sinema Tarihini başlangıcından günümüze en yakın döneme kadar inceleyen en geniş kapsamlı eser ise Giovanni Scognamillo tarafından yazılmıştır. Üç yazarın da Türkiye Sinema Tarihini nasıl dönemlendirdiğini incelemek, ardından özgün bir senteze ulaşmak yararlı olabilir. Bunun yanı sıra, yazıldığından itibaren Türkiye sinema yazını için bir klasiğe dönüşen Rekin Teksoy'un kitabındaki özgün yaklaşıma eğileceğiz: *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (Bugüne kadar Türkiye'de yazılmış ve yayımlanmış en kapsamlı sinema kitabı)*[2]. Daha sonra yazar ve yönetmen Engin Ayça'nın Özön'e yönelik bir alternatif dönemlendirmesini ve ardından günümüzde en yakın tarihte yazılan Şükran Esen'in değerlendirmesini ele alacağız. Dönemlendirme tartışmalarımızı iki yönetmen/yazar ile dört sinema yazarı/tarihçisi/akademisyenin çalışmalarına yoğunlaştırarak, özgün bir yaklaşım önermek ve bir senteze ulaşmak istemekteyiz. Burada ilk dikkatimizi çeken, genel olarak başlangıcından günümüze kadar sinema tarihimizi kavramsal/tarihi/estetik olarak köklü bir biçimde ele alan, sistematik bir yaklaşım getirmeye çalışan tek bir akademisyenin çalışmasının olmamasıdır.

Nijat Özön

Daha yaygın olarak kabul gören, aynı zamanda Türkiye Sinema Tarihini ilk bilimsel olarak dönemlendirme çabası kabul edilen Nijat Özön'ün yaklaşımına göre;

> "Türk Sinemasının Dönemleri: (...) "İlk Dönem" (1914–1923), "Tiyatrocular Dönemi" (1923–1939), "Geçiş Dönemi" (1939–1950), "Sinemacılar Dönemi"

(1950–1970), "Genç/Yeni Sinema Dönemi"dir (1970–1987). İlk dönem, hemen her sinemanın başlangıç yıllarında yer alıp, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir. Bunu izleyen on yedi yıllık Tiyatrocular Dönemi'ndeyse, Türk sineması bir tiyatro sanatçısının ve bu sanatçının yönetimindeki bir tiyatro topluluğunun elinde kalmıştır. Sinemacılar Dönemi, bu tiyatrocularа karşı bir tepki olarak çıkan akımı belirler. Tiyatrocular ile Sinemacılar arasında da, bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan sinemacıların yer aldığı Geçiş Dönemi vardır. 1970'ten günümüze dek uzanan son yılları da Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak adlandırıyoruz. Ancak, bütün bu dönemlerin birbirinden keskin çizgilerle ayrılmadığını, kimi zaman birbirinin içine geçtiğini de belirtmek gerekir."[3]

Metin Erksan

Erksan, Türkiye Sinema Tarihini büyük oranda Türkiye Cumhuriyetinin siyasal değişimleri ve bunlara ek olarak sansür yasalarının evrimi üzerinden bir yaklaşımla dönemlendirir. Dönemlendirmenin içinde sinema dilinin evrimi, sinemasal üretim tarzının ülkemizdeki somut biçimleri, sinemaya ilişkin çıkarılan yasaların üretime yansımaları, üretim krizleri gibi bir dizi etkeni dönemlendirmenin kapsamı dışında bırakmıştır. Bu nedenle Türkiye Sinema Tarihinin dönemlendirilmesinden ziyade, siyasi tarihin dönemlendirmesini yapmış ve bunlara sansüre ilişkin yasaları yamayla eklemiştir. Dönemlendirmesinin karakteristiği aslında sinemanın kendi içinde olgusal evrimini ve sosyolojik özelliklerini minimumda tutmasıdır. Bu nedenle yaklaşımı yaygın olarak kabul görmemiştir, sinema tarihinin doğru dönemlendirilmesi açısından önemli bir çaba olarak gösterilemese de, Türkiye siyasi tarihinin, sinema sanatının gelişimi ve tarihi içinde baskın bir eğilim taşıdığına dikkat çekmesi açısından anlamlıdır.[4] Çünkü başından itibaren Cumhuriyetimizin sinema sanatına ve sinema kültürüne ilişkin kendine biçtiği rol sakattır. Cumhuriyet sinemayı toplumu modernleştirmenin bir aracı olarak görmemiş, aksine yıkıcı/kontrol edilmesi gereken/vergi alınması gereken bir ticari kol olarak düşünmüştür. Bunun sakıncası ise bir yandan sinemamızın hiçbir dönemde anlamlı bir sinema yasasına sahip olmaması, diğer yandan ise sanatın kendi içsel gelişmesinin "hizaya getirici dar kafalılarca" sanatın inkişafının boğulması olmuştur. Tamamen siyasi iktidarın mantığı ve sinemayı nasıl gördüğü açısından özel bir bölüm ile konuyu tartışmak bu nedenle zorunludur.

Giovanni Scognamillo

Giovanni Scognamillo Türk Sinema Tarihi kitabında, sistematik bir dönemlendirme ve kuramsal bir tartışma yapmaktan kaçınmıştır. Kitabı büyük oranda bir derleme ve kendisinin daha önceki çalışmalarının tasnif edilerek bir araya getirilmesine dayanır.

"Elinizdeki bu kitap yer yer bir tür "derleme" niteliğini taşımaktadır: Sık sık başka yazarlara –gerek belirli bir dönemi büyük bir canlılık ve heyecanla yansıttıkları, gerekse tartışılmaz yorum ve değerlere vardıkları için- konuşma olanağını tanıdım."[5]

"Okur, sanırım, belki bir "tarih" kitabına (...) uymayan gereksiz sayılabilecek örneklerle karşılaşacaktır. Sözünü ettiğim filmlerin bazıları, hatta çoğu bırakın tarihi, o günün izleyicileri ve eleştirmenleri tarafından bile değerlendirilmeye alınmamıştır."[6]

Böylesine bir derleme ve Scognamillo'nun 60 yılı geçen sinema yazarlığı tarihinden itinayla koruduğu belgelerin dökümünün yapılmasına karşın, yazar Türkiye Sinema tarihini bir dönemlendirmeye tabi tutmaz. Kendi özgün dönemlendirmesi, sinemanın gelişiminden ziyade, ana dönemleri seçme üzerine kuruludur; buna karşın ne genel düzeyde bir gerekçelendirme ne de kullandığı dönemlerin kuramsal bir tartışmasına girmiştir. Örneğin, Scognamillo 1896–1959 yılları için,

"Türk sinemasının ilk altmış üç yılı bir hazırlık dönemi oluşturur: her ne kadar bu hazırlık dönemi içinde Türk sineması "konuşmaya", yani kendine özgü bir sinema dili oluşturmaya başlıyor olsa dahi"[7] yorumunu getirir.

Giovanni Scognamillo için üretim sürecinin başlaması ya da çok önemli bir tarihsel olgu olan "Ulus devletin kurulması", kısaca Cumhuriyetin ilanı ile birlikte üretimin ve gösterim süreçlerinin tümüyle yeniden yapılanması bile ayrıksı bir dönem oluşturmaz. 1960 sonrasında başlayan kırk yıllık dönem için de,

"Bir sonraki kırk yıl, bütün o malzeme bolluğu, uç davranış ve örnekleri, krizleri ve aşırılıklarıyla ülke sinemasının en zengin, en olgun, en araştırmacı, tartışmalı, karmaşık, inişli çıkışlı ve güncel bölümünü oluşturacaktır"[8] demektedir.

Bu dönemi ise iki ana bölüme ayırır; 1960 ile 1987 arasını ayrı olarak inceler, daha sonra Kabalcı Yayınevinde yeni baskısını 1998 yılında yaparken, kitabı genişlettiği için, kaldığı yerden 1987 ile 1997 yıllarını ayrı bir bölüm olarak ele alır.

Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*, halen Türkiye'de yazılmış ulusal sinemanın tarihi içinde olgusal olarak en zengini olmasına rağmen, sistematik olarak bir dönemlendirme yapmamış ve yapılanların da eleştirisini getirmemiştir.

Rekin Teksoy

Rekin Teksoy'un gerçekten hacimli eseri, Türkiye sinema tarihine sınırlı yer ayırmaktadır. Ancak yaklaşımı, kendine özgü olanı net olarak öne çıkaracak denli belirgindir. İlk önce "Türkiye'de Sinemanın Öncüleri"[9] adlı bölümde Türkiye sinemasına eğilir. Bu bölümde Teksoy, kültürel ve tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğundan itibaren "seyirlik-temaşa" sanatlarının genel özellikleri ile sinemanın ilişkisini ortaya koymaya çalışır. Ardından ilk sinema denemelerinin

kronolojik olarak özelliklerini verir. On Dördüncü Bölümün son kısmında "Türkiye'de Sinemanın Kurucusu: Muhsin Ertuğrul"[10] ve "Muhsin Ertuğrul'dan Yeşilçam'a"[11] bölümlerine yer verilir. Nijat Özön'ün Muhsin Ertuğrul'un sinemamızdaki rolünü genellikle olumsuz olarak niteleyen satırlarına[12] karşı çıkar. Ertuğrul gerek sinema tekniği hakkındaki bilgisi ve deneyimi, öte yandan organizasyon yeteneği ve karizması ile "tiyatro ve sinema sanatlarının ölçeğindeki değeri ne olursa olsun, Muhsin Ertuğrul'un, çağdaş Türk tiyatrosunun olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusu olduğu, karşı çıkılamaz bir gerçektir" (s. 393). Ertuğrul dönemini çağdaş Türk sinemasının başlangıcı yapar. Muhsin Ertuğrul'un ardından, Yeşilçam döneminin büyük sancılı bir süreçten geçerek (II. Dünya Savaşı yılları) başladığını ileri sürer. Bu dönemin karakteristik özellikleri feodal söylemi ve masalsı anlatı geleneğini devam ettirerek, halkın toplumsal gerçeklerden uzak tutulması olarak gösterilir. 27 Mayıs 1960 sonrası dönemde bu masalsı ve gerçeklerden uzak sinemanın kısmen zorlandığını ileri sürer. Kitabın 24. Bölümü "Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinden Bu yana Avrupa Sineması" başlığını taşımaktadır ve yaklaşık yüz sayfa içinde Avrupa Sineması tartışılırken, bunun son bölümü Türkiye'ye ayrılmıştır (ss. 740–767). Rekin Teksoy özellikle Türkiye'nin siyasal gelişimi ile birlikte sinema dünyasını iç içe vermektedir. Aynı zamanda Yeşilçam'da çok başarılı bulunan filmlerin özellikle Avrupa sinemasından (aynı zamanda Amerikan Sineması da) etkilendikleri yabancı kaynakları sunar. Teksoy için Türkiye'de sinemanın gerçekten önemli eserler üretme dönemi "geleneksel sanatlardan bir kopuşla ortaya çıkan"[13] gerçekçilikle birlikte gelmektedir. Bu dönem de 1960'la başlayıp gelişim evresine girer, 1970 yılında Yılmaz Güney'in *Umut* filmini çekmesi ile yeni dönem açılır, doruk noktasına ulaşır. Yılmaz Güney, bir tür yeni yönetmenlerin öncüsü ve imkân sağlayıcısı olarak sunulur (s. 749–751). Ardından sosyolojik olarak sinema tarihimizin ana hatlarına değinilmektedir. Bu bölümde dönemleştirme tartışmasına yoğun olarak girmemesine karşın: 1960 sonrasını sinemasal olarak gelişme dönemi olarak nitelemekte, *Umut* (1970, Güney) filmini bir doruk noktası olarak almaktadır. 1970'ler siyasi buhran ve sinemanın iktisadi krizi ile birlikte aynı zamanda önemli eserlerin verildiği yıllardır. Darbe sonrası bir gerileme yaşayan sinema, 1990'larda büyük bir gelişme göstermiştir. Teksoy Yeni Sinemanın başlangıcının farkındadır: 761. sayfadan itibaren yönetmenlerin biyografileri ile birlikte filmlerin analizini sosyolojik özelliklerini vurgulayarak yapar. Ancak Teksoy, kitabı kapsamında tek bir bölümde Türkiye Sinema Tarihini özel olarak dönemleştirme tartışmasına girmez, asal konu olarak görmez.

Engin Ayça

Engin Ayça'nın Türkiye sinemasını dönemlendirme çabası önemli bir tespite dayanır: Seyircinin bileşimi ve beklentileri yapılan filmlerin niteliğini ve sinema

dilini önemli oranda belirlemektedir. "Türk Sineması Seyirci İlişkileri" adlı yazısında bu tezini ve bu tezin sonuçlarını anlatmaktadır. İlk önce sinemamızın yaratım sürecinin anonim olduğuna vurgu yapar. Engin Ayça'nın 1992 yılında yazdığı ve 1993 yılında yayınlanan yazısında Türkiye sinemasının dönemlendirilmesi şu şekildedir:

> "Türk sineması bugüne kadarki gelişmesi içinde başlıca üç evreye ayrılabilir. İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ile Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında, ama asıl ve özellikle 1950 sonrasından 1970'lerin sonlarına kadar getirebileceğimiz (şimdi de bir ölçüde süren) Türk sinemasının Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 70'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yönetmenler dönemidir." [14]

Bu dönemlendirmenin ana çatısı 1920–40 arasında, Türkiye'de sinemanın ana karakteristiğinin kentli seyirci tarafından izlenmesine dayanır. Sinemanın bu anlamda kentli kültürün bir ürünü olduğudur (bak. s. 52–53). İkinci Dünya Savaşı ile birlikte Türkiye'nin sosyo-demografik yapısı değişmiş, kentlere kırdan büyük göç akını oluşmuş ve Türkiye'de sinema aynı zamanda büyük oranda Anadolu'ya yayılmıştır. Bu ikili değişim ile birlikte sinema kültürü büyük oranda "kırsal kültürün etkisi altında" kalmıştır (bak. s. 55–56). Dolayısıyla kırsal dünyaya seslenen öyküler ve sinema dili ortaya çıkmıştır. 1970'lerden itibaren, daha öncesinde ise Metin Erksan'ın yönettiği 1966 yapımı *Sevmek Zamanı* gibi filmlerde de izleri görülen, bireysel bir dönem, belirli yönetmenlerin damgasını taşıyan filmler öne çıkmaktadır. Bu değişim süreci "anonimlikten bireyselliğe" geçiş olarak değerlendirilir. Yeşilçam'ın en ünlü ve önemli senaristi Bülent Oran'da seyirciye vurgu yapmak için, kendi senaryolarının eleştirisine karşı şu savunmayı yapmıştır:

> "Ben Anadolu için kara lastik ya da çarık filmi yapıyorum, siz bana kundura eleştirisi getiriyorsunuz. Benim işim, senin istediğinden farklı, ama sen de zaten benim müşterim değilsin. Bunu anlamadıkları için sorun yaşıyoruz."

Yine aynı şekilde 1990 ve sonrasında ülkemizde neredeyse bir salgın haline gelen Brezilya dizileri için şu yorumu yapmıştır Oran: "Yemeyenin malını yerler. Bizim yapmamız gerekirken yapmadıklarımızı, onlar yapıyor, onların dizileri salgın hale geliyor". Tarihsel süreç büyük oranda Oran'ı doğrulamıştır. Aynı şekilde 1993 yılında Onat Kutlar'ın söylediği şey de bunu teyit etmektedir: Yeşilçam bitti mi tartışmalarına ilişkin, Kutlar "Yeşilçam, sinema salonları ölçeğinde bitti, ama bugünkü televizyon dizilerinde bütün hızıyla devam ediyor". Nitekim Türkiye'de 90'lı yıllardan itibaren Yeşilçam, pek çok örneğinde Yeşilçam dramaturgisi ve hatta somut olarak örnek olaylarından bir diziler silsilesi üretti, bunların izleyici nezdindeki itibarı büyük oldu. Üstelik Türkiye ile sınırlı kalmadı, gerçekten Yeşilçam'ın yapamadığını yaparak, Balkanlar ve Ortadoğu'ya büyük oranda

açılabildiler. Bu gerçeklik kuramsal olanı büyük oranda zorlamakta, yeni bir yaklaşımı gerektirmektedir. Çünkü Yeşilçam meselesinde, asıl paradoks şuradadır, Yeşilçam'ın yapımcıları ya da yönetmenleri "seyirciyi mi uyutmaktadır, seyirci mi bu filmleri talep ettiği için, başka türlü filmler yapılamamaktadır". Bu paradoksa Yeni Türkiye Sinemasının devraldığı miras konusunda tekrar döneceğiz.

Engin Ayça aynı zamanda Türkiye'nin siyasi değişiminin kendi dönemlendirmesi ile uyumlu olduğunu, siyasette de kentli yapıdan ('strüktürden') kırsal yapıya geçiş olduğunu belirtmektedir.[15]

1970'lerde ise Türkiye'de siyasal yapının bir değişim geçirmekte olduğunu, egemen ideolojinin sarsıldığını, yönetmenlerin kendi siyasal/estetik duruşlarının yeniden yapılandığını belirtmektedir (bak. Aynı söyleşi, 48–51).

Şükran Esen

Şükran Esen, "Türk toplumunu ilgilendiren ve sinemayı da önemli ölçüde etkileyen toplumsal olayları dönüm noktası olarak değerlendireceğiz"[16] diyerek, Nijat Özön'ün dönemlendirmesinin ana çatısını koruyarak bir dönemlendirmeye gitmektedir. 1970'a kadar dönemlendirmesi tamamen aynıdır, her ne kadar gerekçelendirmeleri kısmen farklı da olsa, daha sonrası için iki ayrı dönem eklemiştir: "1970'ler Karşıtlıklar dönemi (1970-1980)" ve "1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)". 1970'li yıllar için bir yanda Yılmaz Güney'in filmleri, öbür yanda onun çizgisine ait olduğunu söylediği Genç sinemacıların –çoğu- belgesel- filmlerinin olduğunu söylemektedir. Sinemanın ticari yönlerini daha arka planda bırakan bir eğilimin ürünleri olarak niteler bu filmleri. Bunun yanı sıra Türkiye'nin içine girdiği ekonomik kriz (ki bunun için dünya genelindeki Petrol krizi ve ABD'nin Türkiye'ye Kıbrıs ve haşhaş sorunu nedeniyle uyguladığı silah ambargosuna vurgu yapmaktadır) karşısında sinemayı ticari boyutlarıyla düşünen Yeşilçam'ın "16 mm ucuz seks güldürüleri" olduğunu vurgular (age, 133–4). İlk filmlerin geçmişte yapılanlara göre çok daha siyasal vurgulu ve eleştirel olduğunu, seks komedi filmlerinin yoz ürünleriyle bunların karşıtlıklar gösterdiğini belirtmektedir. Aynı şekilde toplumda ideolojik olarak da keskin karşıtlıkların egemen olduğunu belirtir.[17] 1980'li yıllarda seks komedi filmlerinin bıçak gibi kesildiğini ileri sürmektedir (age, 179). Bu noktada iki tarihsel gerçeklikten söz etmek yerinde olur: Birincisi 1970'li yıllarda çok daha belirleyici bir iktisadi kriz vardı. İthal ikameci sanayileşme modelinde genel olarak sürekli sermaye açığı ve döviz kıtlığı olur. Türkiye'de sistem tıkanmıştı, çünkü dönemin gençliğinin sloganlarında da açıkça görülebileceği gibi Türkiye teknoloji üretmemekteydi, sanayinin ana gövdesi montaja dayalıydı. Petrol krizinden sonra ise, döviz kıtlığı inanılmaz boyutlara ulaşmış, ama aynı zamanda örgütlü işçi sınıfı ücretlerin düşmesine izin vermemişti. Dolayısıyla kriz aslında belirli bir iktisadi büyüme modelinden bir

diğerine geçilememesine dayanmaktadır. Bu nedenle 1980 darbesine başta TÜSİAD olmak üzere, iş dünyası olumlu yaklaşmıştır. İkinci tarihsel durum ise, 1980'li yıllarda seks komedi filmleri –ne yazık ki- bıçak gibi kesilmemiştir. İlk önce daha önceki stoku eritmek için yıllar gerekiyordu. İkincisi ise bu stoktan başka, Avrupa ülkelerinden seks komedi filmleri ithali devam etti: daha acısı Türkiye'de normal sinema filmleri gösteren sinemaların önemli bir bölümü ya kapandı ya da seks filmleri gösteren sinemalara dönüştü. Öyle ki 1980'li yıllarda Türkiye'de sinemanın kalbi Beyoğlu'nda seks filmleri gösteren sinemalar normal ya da geleneksel deyimle aile için gösterim yapan sinemalara göre çoğunluğu oluşturmaktaydı. Örneğin Rüya, Atlas, Sinepop, Elhamra, Dilbazlar, Alkazar sinemaları seks filmleri göstermekteydi. Aynı durum Anadolu için çok daha ileri düzeylere varmıştı, Türkiye'de pek çok kentte yalnızca seks filmleri gösteren sinemalar kalmıştı.[18] 1980 darbesi sonrasında belirli filmler artık yapılamaz olmuştur, doğrudur, ancak darbe öncesinde hem doğrudan politik film yapmayan, hem de seks komedilerine sığınmayan ciddi bir üretim vardı. Aynı yapım şirketleri, darbe sonrasında özellikle video pazarı için (hem ülkemiz hem de özellikle Türk nüfusun bulunduğu Avrupa ve Ortadoğu pazarı için) sinemamızın ana gövdesini temsil ederek film yapmaya devam etmiştir. Örneğin, 1970'li yılların en önemli iki yapımcısı Ertem Eğilmez (Arzu Film) ve Türker İnanoğlu (Erler Film) 1980'li yılların da önemli yapımcılarıydılar, üretimleri ve şirketlerinin hacimleri devam etti. İki kesim de siyasi filmler de yapmadı, seks komedi filmleri de. İki yapımcı da Televizyona yıllarca film satmaya devam ettiler. Darbe Türkiye'de diğer sanatlarda olduğu gibi, özel olarak sinema, genel olarak da kültürle ilişkisi için de keskin bir darbe anlamına gelmiştir. Darbenin birinci ideolojik korunma alanı olarak açtığı İslam'ın genel olarak sinemaya ne kadar uzak olduğu, genel olarak kültürü küçük gördüğü bilinir. Günümüzde yüzlerce İslamcı yayınevinin bastığı açıkça hırsızlık anlamına gelecek çalıntı çevirilerle dünya edebiyatının örneklerini sansürden geçirip, bir tür sahte kitaplar basmasından anlaşılabilir (esas olarak bunu yapmak yasaktır, kimse başkasının eserini istediği gibi değiştirerek, basıp satamaz, dünya genelinde telif haklarına aykırıdır durum).[19]

Siyasi İktidar ve Sinema ya da Tarihin Mantığı Üzerine

Bu kitap kapsamında sinema tarihimizin yorumlanmasında ve dönemlendirilmesinde temel veri kaynağımızı bu alanın büyük ismi Nijat Özön'e dayandırıyoruz, ancak dönemlendirme konusunda daha farklı bir yaklaşım önereceğiz. Türkiye Sinema Tarihinin bir dönemlendirilme çabasından sonra, söz konusu tarihsel dönemde sansürün işlevi, sansürün tarihsel dönemleri, toplumumuz ve iktidar için kritik yönleri üzerinde duracağız. Ancak kitabın içinde önemli bir problematik olarak modernizasyon, belirli bir iktidar biçimi, aynı iktidarın toplumun bağrından kopup gelen gelişmeler karşısındaki tavrı üzerinde duracak, ardından

bu süreçten yaklaşık 50 yıl sonra ortaya çıkan ülkemizdeki sol liberal söylemin tarih üzerine tezlerini eleştiri noktası yapacağız.

Önce sinemadan başlayalım...

Akademik çevrelerde, yıllardır yaygın olarak ve neredeyse referans bile gösterilmeden, doğal bir biçimde, 'bu böyledir' denilerek kullanılabilen Özön'ün dönemlendirmesini aşmaya çalışacak, daha farklı bir dönemlendirmenin yanı sıra daha farklı olgular üzerinde vurgular yapmaya çalışacağız. Bunun çeşitli nedenleri var; birincisi Özön'ün meşhur dönemlendirmesi gecikmeli olarak 1962 yılında yayınlanan ve Artist dergisi çevresi tarafından basılan *Türk Sinema Tarihi*[20] adlı ilk kapsamlı eserine dayanılarak yapılmaktadır.

Genel olarak bu kitapta yapılan dönemlendirme bugünde hayli yaygın olarak kabul görmekte ve akademik literatürde bu dönemlendirmeye karşı bir çerçeve ya yapılmamış ya da yapılmışsa genel kabul görmemiştir. İşin daha ilginç yanı ise, söz konusu dönemlendirmenin Türk Sinemasının 1960'a kadar olan dönemi bu periyodizasyonda ele alınmış olmasına ve bugün sinemamız bu tarihten sonra 48 yıllık bir zaman diliminde varlığını etkin olarak sürdürmesine rağmen, bu tarihten sonraki yıllar için böylesine geçerli hiçbir tarihsel çalışma yoktur. Oysa aklı başında herkesin kabul edeceği gibi, Türkiye sinemasının altın çağı bu tarihin sonrasında yaşanmıştır. Dahası kendi içinde tutarlı olsa da Özön'ün dönemlendirmesi ya da diğer bir deyişle periyodizasyonu sinema dilinin evrimi üzerine bir ayrıştırmayı içerir. Oysaki bize göre Türk sinemasını bir toplumbilimsel çerçeve içinde dönemlendirmeye tabi tutmak çok daha anlamlı olurdu. Benim yapmaya çalıştığım, yeni bir dönemlendirme denemesidir; bu, aynı zamanda, olgulara farklı ağırlıklar verilmesi anlamına gelir.

Peki, nedir Özön'ün Türkiye Sinema Tarihi hakkındaki dönemlendirmesi? Ne gibi eksikleri içinde taşımaktadır?

I.

Özön'ün yaklaşımı, 1922 öncesine kadar olan dönemi, başlangıç olarak almaktadır. Bu dönem, kurumsallaşma, teknik donanımın sağlanması ve teknisyenlerin yetişmesi için bir zemin sunar; ancak ulusal bir sinemanın oluşmadığı da açıktır. Dönemin yönetmenleri, heveskâr insanlardır. Sinema, belirli ölçülerde para kazanmak için yapılır, büyük oranda resmi ya da yarı-resmi kurumların elindedir, halk nezdinde ise giderek popülerleşen bir süreci yaşamaktadır. Ancak, halka mal olmaktan uzaktır; dönemin karakteristiği, sinemanın bir merak unsuru olmasıdır.

Yine dönemin karakteristiği sinemanın başta İstanbul olmak üzere Osmanlı İmparatorluğunun artık yıkıntıları kalmış bir toprakta "metropollerle" sınırlı olmasıdır. Daha da önemlisi ise, bu metropollerin başta Cadde i Kebir olmak

üzere çok sınırlı bir eğlence diyarında sinemanın yaşamaya mecbur olmasıdır. Bunların dışında ulusal bir dilin olmadığı, ulus devletin yeşermediği, imparatorluğun bileşenleri arasında kültürel-ortak gündem-inanışlar-ahlaki söylem ve ilkeler bakımından çok büyük farkların olduğu verili olarak alınırsa, aslında Özön'ün kuruluş dönemi olarak nitelediği dönemin karakteristiğinin ulus devlet öncesi bir dönem olduğu anlaşılır. Bu açıdan yaklaşıldığında o yıllarda sinema sessiz olduğu için özel bir dil engeli yokmuş gibi görünür. Ancak o yıllarda hem altyazı vardı, hem de gerek uluslar arası pazardan (özellikle Fransa'dan - 1914 yılına kadar- ve Almanya'dan –özellikle savaş yılları boyunca- daha sonra ise İngiltere ve Fransa'dan) gelen filmlerin kültürel olarak okunabilmesi için gerekli altyapı zaten sınırlı seyirci de vardı. O yıllarda bu filmlerin ideal biçimde okunmasına gerek olmadığı söylenebilir, sinemanın cezp ediciliği ve herkesin kendince belirli hazlar alması, temelde ise merak unsuruna dayanan özellikle genç seyirciler tarafından tüketilmesi esastır denilebilir. Buna karşın bu toplam seyircilerin sayısı da çok sınırlıydı. Ulusal bir sinemanın doğması için ulusal bir kültürel ortamın ya da bölgelerin olması esastır. Bu açıdan hem sinemanın gösterim olarak geç bir tarihte yerleşebilmesi, hem kalıcı sinema salonlarının 1910 sonrasında ortaya çıkması, hemen ardından Birinci Dünya Savaşının ortaya çıkması gibi tarihsel olarak belirleyici unsurlar dikkate alındığında ülkemizde sinemanın yeşermesi için altyapının esasında olmadığı anlaşılır. Yalnızca üretim anlamında bile değil, gösterim için ve kitlesel seyirci bağlamında da ülkemiz yetersizdi. Bu anlamda 1922 öncesi sinemamızın karakteristiği sinemanın var-edici unsuru olan seyirci bakımından belirli kamusal kimliğin oluşmamış olmasıdır.

Savaş nedeniyle bu dönemde yapılan üretimlerin sayısı zaten sınırlıydı birincisi, ikincisi ise bunların yarıya yakını da zaten bitmemiş olarak kalmıştı. Bu anlamda gösterimden, seyircinin entegrasyonuna, sinemaya dair resmi ve sivil kurumların oluşması için imparatorluğun bitişini ve ulus devletleşmeye çalışan Kemalist rejimi beklemek zorundaydık. Zorundaydık, çünkü nesnel koşulları hazırlayacak bir iktidar yoktu daha öncesinde.

Türkiye Sinema Tarihi'nin ilk dönemi olan Cumhuriyet'in ilk yıllarına gidelim. Bu döneme Özön Tiyatrocular Dönemi demektedir ve tek adam olarak Muhsin Ertuğrul ile karakterizedir.

1939'a kadar olan dönemde, sinemamız, yerleşmesinde bir hız kazanmış olsa da, toplam uzun metrajlı kurmaca film sayısı düşüktür ve bunların nitelikleri ise yetersizdir. Teknik kadro kadar sanatçı kimlikleri de sinemada zayıftır, oyunculardan senaristlere, yönetmene kadar. Nazım Hikmet gibi bir sanatçı da, bu dönemde senaryo yazmasına rağmen, aynen takma isimlerle eleştirisini yazdığı gibi, senaryolarında da istediklerini yapmasına koşullar izin vermemiştir.

Doğu toplumu olmanın yoğun izleri görülür, bir tür *şark zihniyeti* vardır, ancak *garp kafasıyla* iş yapmaya çalışırlar... Burada belirtilmesi gereken şark zihniyetiyle yerele özgü, bizim kültürümüze has temaların ve olayların anlatılması değildir; sanatçının içinde yetiştiği kültürel ortam ve kendisine aldığı modeller bakımından bir tür çarpık zihniyete sahip bir nitelemedir. İşin gerçeklerine inince *şark zihniyeti* ve *garp tekniği* tuhaf bir bulamaç olarak karşımıza çıkarlar. Niçin? Birincisi, Türkiye'de sinema doğal olarak ithal edilen filmlerle Türkiye'de yerleşti. İlk yapılan filmler de doğu-batı kültürel çatışması üzerineydi. Ancak batılıların doğulularca taklidi ve onların yalnızca moral nedenlerle mahkûm edilmesi ya da doğulu olup batılılara benzemek isteyen ya da batılılara hayran insanların anlatılması ilginçtir. Bu anlamıyla bizim sinemamız belirli ölçülerde kendi dramatik yapılarının incelenmesi, dramın ideolojik ve estetik kaygılarının analizi bizi Osmanlı Romanına götürmektedir. Peki, şu *garp-şark diyalektiği* ne olacak? Yani garp kafasıyla düşünüp şark usulü çalışmak dediğimiz nedir? Burası çok ilginç bir karakteristik özellik göstermektedir ve sanki ülkemizin geçen yüzyılının en belirgin temasıdır. Bu temaya göre insanlarımızda eğitim, pek çok durumda bir garplı değerler silsilesini gündelik hayatımıza getirmiştir, buna karşın yaşayan ve hisseden insanın kendisi-ufku-ailesi-toplum görüşü devreye girince başkasından öte kendi mahallinde bir şarklılık ve açıkça söylenmesi gereken erkek-egemen bir söylem ve zihniyet aniden zuhur etmektedir. Bu bilinç ve ahlak karmaşası çok önemlidir; çünkü bizim toplumumuzda örneğin kendi ailesini dışarıda bırakıp toplumun geneli için modernist bir söylem tutturan pek çok insan, kendisi ve yakın çevresi gündeme geldiğinde yoğun bir şarklı zihniyetle hareket etmektedir.

Ancak şark ve garp diyalektiği burada bitmemektedir. Biz de bir şark kafasıyla iş yapmak anlamında bir şarklılık daha vardır. Bu zihniyet içinde olgulara karşı duyarsız, kendi kafasındaki kurgunun sınamasını yapmayan, kendi kurduğu üretim modelinde kişiler ve statülerin çok daha fazla devreye girdiği, "kartın sahibi yakınımdır" diye karakterize bir iş yapma edimi, işi yaparken öngörü ve olgu değerlendirmesi yapmayan bir genel eğilim daha vardır. Bu anlamda bir şarklılık halen de yoğun olarak karşımızda durmaktadır. Ama aynı kişilerde bilime-batıya-modernizme belirli bir yakınlık ile hatta hayranlık ile bakan bir eğilim de görülür. Asıl anlamıyla şark-garp diyalektiğinin toprağımıza özgü hali burada ortaya çıkmaktadır. Örneğin ülkemizde sinema filmi yapan ve bu iş için dönemin kıt sermayesi içinde büyük paralar ayıran yönetmeninden yapımcısına kadar pek çok insan için halkın neyi istediği, hangi filmin ne kadar getirisi olur merakıyla yapılmış tek bir araştırma yoktur. Yine aynı şekilde, ülkemizde kaç sinema salonu var, koltuk kapasitesi ne kadardır, bu halk haftanın özellikle hangi günleri sinemaya gider, bu seyirci sayısını artırmak için neler yapılabilir, ulusumuzun ortak gündemi nedir... Gibi bir dizi çok önemli tartış-

manın tamamen uzağında kalmışlardır ve filmin yanında çok küçük bir harcama yaparak bu sayıda ciddi artışlar sağlamak için de çok az şey yapmışlardır. Ülkemizde Atatürk'ün yaşadığı dönemde;

Sinemanın iktisadi yapısında eğer büyük sıçramalar olmamışsa,

Eğer üretim hiçbir zaman yoğun olarak artmamışsa,

Eğer sinemadan toplumun değişimi ve dönüşümü için özel olarak yararlanılmamışsa, bütün bu süreçlerde hem sivil toplumun ve hem de siyasi yetkenin bu ufuksuzluğu ve neyin nasıl yapılacağını hiç bilememesinin çok büyük payı vardır. Engels'in büyük sözlerinden birisi; "İhtiyaç keşfin anasıdır" sözü bu topraklara niçin uğramamıştır? İşte bu tezin yanıtını aradığı soru budur.

Çünkü bana göre, 1923'te kurulan ve kurucu-önderi Atatürk'ün kafasında belirli bir modernizasyon projesi vardı. Dahası bu yalnızca "Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal"le de sınırlı değildi. Zaten bilimsel olarak biliyoruz ki; Atatürk Osmanlı'nın son iki yüz yılında bir değişim ve çıkış dinamiği olarak etkin olan Batılılaşma yanlısı kesimin bir üyesiydi. Yine aynı şekilde Atatürk'ün yaptığı reformlar ve inşa etmeye çalıştığı kurumlar özellikle son 25 yılı olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nda gündeme gelmiş, tartışılan ve savunulan reformlar ve kurumlardı. Atatürk bunların belirli bir tarihsel kesitinde uygulayıcısı ve belirli bir forma kavuşmasında belirleyicisi ve belirli bir şekilde bu reformlara ve kurumlara karşı çıkan kesimin tasfiyesinde öne çıkmış birisiydi.

Eğer bir modernizasyon projesi varsa ki bütün veriler bunu göstermektedir, o zaman yeni inşa edilecek bir ulus devlet için dönemin en güçlü ve en etkin silahı olan sinemadan neden yeterince yararlanılmadı? Yanıt bulmaya çalışacağımız soru budur.

Biz biliyoruz ki, yeni kurulan bir ulus devlet içinde, sinemanın hem sessiz hem de sesli dönemi, iktidarın halka seslenmek, yönlendirmek, modernize etmek için başka hiçbir sanatın sahip olmadığı yetilere sahiptir. Bu anlamda şiddetle buna ihtiyaç duyan bir iktidar, halk ise susuzluktan dudakları çatlamış bir şekilde sinemayı bekliyor, buna karşın sinema bir türlü inkişaf edemiyor. Yanıtını aradığımız soru budur: "Niçin?"

Yukarıda bir soru formüle ettik. Bu sorunun iki öncülü vardı. Bu öncüllere dayanarak bir soru türetiyorduk ve iktidarın o koşullarda bunu kullanması gerektiği sonucunu öncülerimiz kendi içinde doğal olarak taşıyordu. Şimdi analitik olmak için bu iki öncülü netleştirmeye çalışalım ve öncüllerin doğruluğunu neye dayandırdığımızı anlatmaya çalışalım. Birinci nokta iktidar açısından sinemaya gereksinim duyulduğu noktasından hareket ediyordu; şimdi o cümlenin niçininden önce bir başka niçin sorusunu soralım; iktidar sinemaya niçin gereksinim duyuyordu ya da duymalıydı?

Bu sorunun yanıtı sinemanın maddi üretim koşulları ve ekonomi politiği içinde aranmalıdır. Bir üretim modeli olarak bir filmin üretimi ile bir otomobilin ya da elbisenin üretimi başkadır.

1. "Modern bir iletişim biçimi olarak sinema, onu geçmişteki geleneksel biçimlerden ayıran özellikler taşır. Sözlü iletişim evrenseldir ve tarihsel köklerinin bulunduğu belirli kültürlerde büyüyen doğal formlara sahiptir. En gelişmiş toplumlar, alfabelerini dışarıdan almış olsalar dahi, yüzlerce yılda şekillenmiş, kendi kültürlerine özgü yazılı iletişim biçimlerine sahiptir. Ne var ki artık bu durum, sinema gibi modern iletişim ortamları söz konusu olduğunda geçerli değildir. Şu anda tüm dünyaya dağılsa da, sinema tarihsel gelişimlerinde belli bir noktaya gelmiş sınırlı sayıdaki Batılı ülkenin ürünüdür. Demek ki tüm Üçüncü Dünya ülkeleri için film, ithal edilen bir iletişim biçimidir. Üstelik zamanla ne hale gelmiş olursa olsun, sinemanın ortaya çıkışı yalnızca sanatsal arzuya veya tarafsız bilimsel çalışmaya bağlanamaz. Daha sonraki radyo ve televizyon yayımcılığının aksine sinema, devletin bir aracı veya doğrudan ifadesi olmadı. "Serbest girişimci" bir sistem olarak sinemanın başlangıcı ve gelişimi, Batı kapitalizminde tanımlandığı gibi, kar güdüsüne sıkı sıkıya bağlıdır."[21]
2. Film endüstrisinin yapısını belirleyen, filmin bir mal olarak alınıp satılma özelliğidir. Film yapımındaki masrafın neredeyse tamamı, "master" (ilk bitmiş kopya) negatifin ve ilk baskının yapımındadır. Bu araştırma geliştirme maliyeti (bir arabanın prototipinin maliyeti) ile üretim maliyeti (her bir arabanın üretim maliyeti) arasındaki fark gibi değildir. Filmde dağıtım için gerekli olan sadece - yapım maliyeti milyonlar tutsa da bir kaç yüz dolara mal edilen - kopyadır. İşte filmin bu şekilde yeniden üretimi, sinemadaki karın da temel kaynağıdır. 1920'lerde, dünya film pazarları sistematik olarak sömürülmeye başlandığında, Hollywood'un benimsediği sistem buydu. Yapım maliyetleri, dünyadaki en büyük ve karlı pazar olan Amerikan iç pazarında geri dönebilecek seviyeye ayarlanıyordu. Bu yüzden Batı dünyası dışında satılan her kopya, tamamen kar getiriyordu ve pazarın hâkimiyetini ele geçirmek için gerekli fiyat ayarlamalarının yapılabilmesini olanaklı kılıyordu. 1920'ler için abartılmamış bir benzerlik kurmak gerekirse, bu, ithal edilmiş bir Rolls Royce'u, en ucuz yerel otomobilden daha ucuza satabilmek ve yine de % 100 kar edebilmek demekti.[22]
3. Yukarıdaki iki açıklamadan ne gibi sonuçlar çıkarılabilir; üretim modeli üzerinden ve bir iletişim biçimi olarak sinemanın genel özellikleri nelerdir?
   i) Sinemada harcama temel olarak master kopyayı üretmek için yapılmaktadır.

ii) Master kopya elde edildikten sonra film yapanlarla filmin bağlantısı tamamen kopabilir ve film çok geniş bir coğrafyayı dolaşabilir. Örneğin bir tiyatro oyunu gibi turneye çıkmaz bir film. Tiyatroda turneye çıkılması için dekorlarla birlikte insanların da (oyuncuların da) turneye çıkması ve her akşam performans göstermesi gerekir. Oysa sinemada gerekli teknik donanımı kurduktan sonra yıllarca bir yatırım yapmadan film rahatlıkla dolaşabilir.

iii) Filmin master kopyasına ciddi bir para ayırdıktan sonra ise, dolaşımı için harcanan para en küçük tiyatro ekibinden bile çok daha ucuzdur ve yıllarca yapılabilir. Örneğin bu film bir köye bile gidebilir.

iv) Yapılan film tam anlamıyla bir belge değeri kazanabilir ve tiyatronun neredeyse elde edemeyeceği oranda insanlarda gerçeklik hissi yaratabilir.

v) Film için gerekli her meslekten insanlardan yararlanılabilir. Bir şeyi o şeyi yeterince iyi olan bir ustaya oynattırabilirsiniz.

vi) Batılı bir icat olmasına rağmen sinema daha doğuşunun üzerinden çeyrek yüzyıl geçmeden dünyanın bütün önemli Üçüncü Dünya ülkelerinde üretilebilir bir hale gelmişti. Hatta örneğin 1920'lerde Hindistan'daki film üretimi buranın sömürgeleştiren ülkesi ve dünya ticaretinin merkezlerinden olan İngiltere'yi rahatlıkla geçebilmişti. Yine aynı şekilde Brezilya'daki üretim Portekiz'i geçmişti.

vii) Sinema belirli bir merkezde üretilip oradan farklı coğrafyalara dağıtılıyordu. Dolayısıyla üretildiği merkezde kontrol edilebilir, şekline, hudutlarına, içeriğine karar verilebilirdi.

viii) Bu anlamda sinema merkezi iktidarlar için yalnızca uygun iletişim araçları değil, aynı zamanda rahatlıkla kontrol edilebilir araçlardı.

4. Eğer sinemasal üretime halkın gösterdiği tepkiler açısından bakarsak, bütün dünyada çok büyük ilgi vardı. Bu bütün dünya arasında ister sömürgeci ister kendi çapında ulus devlet olsun bütün batılı uluslar; ister bağımsız ister sömürgeleştirilmiş bütün üçüncü dünya ülkeleri; dahası devrimlerini yapmış bütün ülkelerde dâhildi. Paris, Berlin, Londra, Moskova, İstanbul, Bombay, Tokyo, İskenderiye, Brasil, Buenos Aires... fark etmiyordu. Bulunuşundan sonra bu kadar hızlı yayılan ve kitselleşen başka hiçbir iletişim biçimini o tarihlerde insanlık bilmiyordu. Bu anlamda sinemaya yönelik ilgi dünya çapında evrenseldi. Pek çok ülkede bir yılda satılan bilet sayısı o ülkenin nüfusunu kat be kat aşıyordu.

5. Bu anlamda halktan yalnızca iyi yapıldığında ya da kendileri için özel bir konuda değil, ne yapılırsa gittiği yerde belirli bir ilgi toplayabilecek bir ya-

pıya sahipti. Sanat olması da zorunlu değildi, çoğunlukla da sanat değildi. Bu anlamda halktan ya da halklardan yoğun bir ilgi görüyordu. Hatta evrensel bir ilgi görüyordu.

6. Bütün bunlar için dünya ölçeğinde ve ülkemizde ya da ardılı olduğumuz İmparatorlukta da gerekli deneyim birikmişti.

Bütün bunlara dayanarak diyoruz ki, tekrar edersek; şiddetle sinemaya ihtiyaç duyan bir iktidar, halk ise susuzluktan dudakları çatlamış bir şekilde sinemayı bekliyor, buna karşın sinema bir türlü inkişaf edemiyor. Yanıtını aradığımız soru budur: "Niçin?"

Hızlı bir şekilde sinemaya dönelim ve yukarıdaki soruyu aklımızdan hiç çıkarmayalım.

Yine aynı şekilde sinemamızın ilk dönemindeki ilk serial de Şarlo tipinden türetilmiş Bican Efendi olması da ilginçtir. Bu anlamda yerellik sinemamızda büyük oranda unutulan bir öğedir. Dahası seyircilerin büyük bölümü de bu çerçevedeki insanlardan ve azınlıklardan oluşuyordu. Dolayısıyla 1939'a kadar olan dönemde sinemamızın en büyük eksikliği yerel bir hikâye ve yerel bir anlatım tarzı eksikliğidir. Sinemamız kısaca kendi ülkesinin halkının dilinden ve kültüründen beslenmiyordu: üstelik yeni kurulan bir ulus-devlet içinde, üstelik o ulus devlet kendini art arda toplumu modernize ettiğini söylediği devrimler yaparken. O zaman problematik daha baştan şaşırtıcı olmaya devam etmektedir.

Bizim ulusal söylemimizde biz bize benzeriz ve Türkün Türk'ten başka dostu yoktur söylemi bu kadar ağır düzeylerde seyrederken, öte yandan bir ulus devlet olmaya çalışırken, niçin eserlerimiz ulusal temalı, ulusal kimlikli ve ulus-oluşturucu bir söylemde değil de, batının belirli karakteristik ve ayırt edici ürünlerini taklit ediyoruz? Birinci soruyla bu soruyu yan yana düşünmek durumundayız. Metin boyunca böylesi sorular art arda birikecek ve bunlara kuramsal ve tarihsel bir yanıt bulmaya çalışacağız.

Dolayısıyla eksikliği duyulan bize özgülük ve otantikliktir. Çelişki yalnızca burada kalmaz; aynı yıllarda Türkiye'de (ve daha öncesinde Osmanlı İmparatorluğunda) egemen ideolojik söylem de büyük oranda milliyetçiliktir; bütün bunları bir araya getirince bizce ilginç ve mizahi yönler taşıyan bir bütün oluşmaktadır. Bu yılların özelliklerinden birisi de, bizim kültürel geçmişimizden toplumsal buhranlarımıza kadar, sinemada anlatılan bir şey yoktur aslında. Demem o ki, o yıllardan elimizde kalan çok az filmden, o yılların toplumsal tarihimize dair çok şey çıkarsanabileceğini de sanmıyorum. Örneğin, Türkiye'de romanın gelişme sürecine bakıldığında, ilk elli yıllık döneminin bütün şartlanmışlıklarına, bütün doktriner yapısına, toplumsal olarak geniş bir çevreyi kuşatamamasına kadar olan sistematik eksiklerine rağmen, dönemin insan psikolojisi, özellikle orta sı-

mın eğilimleri olmak üzere, düşünce dünyası belirli ölçülerde süzülebilir bu eserlerden. Oysa sinemamız için, bu süzme fonksiyonu, ne kuruluş yılları için ne de 1939'a kadar süren Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki dönem için tanımlanamamaktadır. Cumhuriyet tarihini yazmak isteyen bir tarihçi için, sinemanın önemli bir kaynak olduğunu sanmıyorum. Örneğin Cumhuriyet döneminin *Ankara Postası* (1928, Ertuğrul) adlı filmine eğildiğimizde bu filmin İstiklal Savaşı filmi olmasına rağmen ana çatısı hem Özön hem de Scognamillo'ya göre iki farklı Amerikan filminin birleştirilmesinden türetilmiştir. Bütün tarihi doku bu toplum için hayati olmasına ve yine bu toplum için o dönemde daha sıcak olmasına rağmen. Bu, aslında Türkiye Sinema Tarihinin dönemler üstü bir özelliğidir. Peki, yukarıda sinemamızın ahlaki kodlarının Osmanlı romanı tarafından ya da Cumhuriyet dönemi romanı tarafından oluşturulduğunu söylüyorduk, buna karşın romanımızdan bir ulusal kimlik, bir ulusal kişilik çıkartılabileceğini, buna karşın sinemamızın aynı işlevi taşıyamadığını söylüyoruz, bu bir çelişki değil midir? Açıklaması olduğu sürece çelişki olmaz; romanımız bir batılı form olarak romanı aldığında konularını ve kendi çıkış noktalarını istedikleri oranda Batıdan alsınlar, yerel zihniyeti yansıtacak bir yapıdaydı ve yerel toplumsal doku içinde yaşayan ve kendi çarpıklıklarını çözümlemek isteyen bir tavra sahipti. Dahası batılı romanı romancılarımız isteseler bile taklit edemiyorlardı, karakter yaratmak kopyalanacak bir şeye pek benzemez zaten. Romanımız tıpkı aydınımız gibi kendi toplumsal sorunlarına çözümler arıyordu. Bu açıdan yapısı gereği roman olarak zayıflarken, toplumsal olarak devri anlamak için devrin zihniyetini ve bunlara çözüm bulma aranışlarını büyük oranda yansıtıyordu.

Oysaki sinemaya geldiğimizde, taklitçiliğin boyutları çok ileri düzeylerdeydi, roman kadar uzun erimli olmuyor, anlatılan hikâyeler ve sorunlar nispeten çok daha geri düzeyde kalıyordu. Üstelik model büyük oranda bir bütün olarak ve açıkça perdeden görülenden çıkartılıyordu. Hatta sinemamızın genel eğilimi, halkın perdeye karışmasını olabildiğince sınırlamak üzerineydi. Sinemamız kendi yarattığı ve büyük oranda batılı dünyadan aldığı karakterleri yerlileştirirken, hem sayıca çok az ürün veriyor, hem de derinlik bakımından çok daha yüzeysel kalıyordu. Bu yüzeyselliğin dışında, daha önemli bir nokta ise, romanı yazan ya da yaratan kudretli kişinin ahlaki özelliklerini filmlerin karakterlerini ve kaderlerini çizerken de görüyoruz. Bu anlamda romanın iki gömlek daha seyrek bir halini sinema da görüyorduk, kendi ahlaki yorumlarını romancımızdan almasına rağmen, toplumu yansıtma yetisini büyük oranda yitirmiş bir anlatıyla karşı karşıyaydık. Ahlaki olarak aynı paternalizmi orada da gördüğümüzü, buna karşın çok daha az yansıtan bir vizörden ülkemizin gerçekliğinin aktarıldığını söylüyoruz. Bu bakımdan çelişik bir durum yoktur.

Sinemamızın, toplumsal yaşamı yansıtma, onları dönüştürme, onlarla etkileşme yönünden çok zayıf temellere dayanan bir sanat kolu olduğunu düşünüyo-

rum. Bunu, bütün sanatlar içinde en popüler olanının, yaklaşık bir yarım yüzyıl boyunca, sinema olduğunu düşünerek söylüyorum. Dolayısıyla, yapısal bir çelişki çıkma potansiyeli ortadadır. Bu kitapta, bu potansiyel çelişkinin üzerine gitmeye, aslında ortada bir çelişki olmadığını göstermeye de çalışacağım. Türkiye Sinema Tarihinin, bugün, toplum nezdinde, bu kadar etkisiz bir alan olmasının temel nedenlerinden birisinin, bu yapısal zayıflıkta yattığını düşünüyorum.

Sinema sanatı, görsel yönden geridir, kendine özgü bir kimliği ve kişiliği yoktur, deyim yerindeyse tutarlı bir sinema dili yoktur. Esasen sinema, pek de bir sanat olarak görülmemiş, yeni bir temaşa aygıtı olarak nitelenmiştir. Hatta o dönemin Ertuğrul'u, sinemayı tiyatroyla kıyasladığında da, sinemaya pek öncelik vermemiştir. Genel düzlemde Ertuğrul ve Darülbedayi'den arkadaşları için sinema bir ek gelir kaynağıdır. Yani tiyatro sezonu bittikten sonra bu oyunculara ve yönetmene ek bir gelir getiren, bunun yanı sıra ün sağlayan ve belirli açılardan bu insanlara belirli bir seçkinlik duygusu veren ve ilginç tipler yaratmak için bir vesiledir. İlginç bir kanıt olarak Ertuğrul'un ilerleyen yaşlarında yazdığı anılarında (Benden Sonra Tufan Olmasın!, Anılar, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları,) büyük ağırlık tiyatro üzerinedir ve kendi döneminin Türk Sineması daha arka planlarda kalmaktadır.

Bu dönemin sineması, 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırılır. Batılı formlardan etkilense de, sinema dili üzerine yapılan çözümlemeler ve bunların geriliğini, anlatı sanatlarının yeterince gelişmemişliğine bağlamak eğilimindedir Özön. Özön'ün değerlendirmeleri Muhsin Ertuğrul için genelde olumsuzdur. Yukarıda değinilen söyleşi de Özön bunu şu şekilde rasyonalize etmektedir:

i) Film D'art akımının olduğu sıralarda Fransa'da,
ii) Ekspresyonizm'in gelişme aşamasında Almanya'da,
iii) İskandinav ülkelerinde pek çok önemli yönetmenin çıktığı sıralarda bu ülkelerde,
iv) Büyük Sovyet diyalektik gerçekçiliğinin olduğu sıralarda Sovyetler Birliği'nde bulunmasına rağmen ve yaptığı filmlerin önemli bölümü yabancı filmlerden ya adaptasyon ya da onların yerlileştirilmesine dayanmasına rağmen, Ertuğrul'un sineması gerçek bir sinema diline ve iyi bir öykülemeye sahip değildir.

Genelde kötü projeler seçilmiş ve yine genelde kötü oyunculuklar ve kötü yönetim bunlara eklenmiştir. Bu açıdan Ş. S. Aydemir'in kitabını baz alırsak Tek Adam döneminin tek sinemacısı önemsiz filmler yapmış, dahası kendisinden başka insanları da sinemada yetiştirmemiştir. Daha sonra gelenlerin ilkleri büyük oranda Avrupa ve Amerika'da sinema, tiyatro, fotoğraf üzerine eğitim almış kişilerdir. Bizim sinemamızın tek adamı yeteneksizdir. Ama ondan sonra gelen ve batı tedrisatından geçmiş insanlar ise, çoğu durumda ondan da yeteneksizdirler. Acı

acı gülümseten bir deyişle, burjuvalarımızın çocukları bir tür ülkeyi modernize edecek, kültürü geliştirecek kudret ve yetiden yoksundular ve yaptıkları iş istedikleri kadar kültürün alanında olsun, onlar için temel çıkış noktası saygınlık ve saygınlığı pekiştirecek bir geliri getiren iş odaklı bir yapıya sahipti ve kültür insanı değillerdi. Dolayısıyla verdikleri eserler özünde arkasındaki kişinin ruhunu yansıtmıyordu, aynı anlama gelmek üzere ruhsuzdu.

Ülkemizde roman da, bizdeki özenti tipleri kendilerine eleştirel tarzda konu alarak, batılı roman yazım tarzına yerleştirerek karma bir yapı oluşturmaya çalışmış, daha özgün yazarlarda ise büyük anlatılar oluşturamamıştır. Hoş, bugün de pek yok ya, şimdilik buraya girmeyelim. Ayrıca Özön, bir sanatçı olarak Ertuğrul'un, tiyatrocu kimliğinde estirilen bütün rüzgârlara rağmen, aktarmacı ve yaratıcı yönleri kısır olan bir sanatçı olduğunu belirtir (son yıllarda, bu konuda yapılan itirazlara ve oluşmuş olan genel kanaate rağmen Özön, büyük oranda, bu konuda haklıdır). Ertuğrul'un çalışma tarzı neydi, bunları dikkatle inceleyip süzdüğümüzde ortaya önemli özellikler çıkıyor. Önce tiyatrosundan başlayalım; Ertuğrul tiyatro içinde Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğu zamanında tutunmaya çalışmış, daha sonra önce Fransa'ya, sonra da Almanya'ya geçmiş oralarda tiyatro da çok fazla tutunamadığı için geçimini sağlamak amacıyla sinema içinde çalışmış birisidir.

Ertuğrul'un ilk yurtdışı gezileri ve vesileleri ise daha vahimdir. Ertuğrul'un tiyatro meftunu olması 1910 tarihine rastlar. İlk kez sahneye de 1911'de çıkar. Ardından 1912'de bu işin o zamanki bilgisine göre merkezi olan Fransa'ya (bu dilde eğitim görmüştü ve kudretli bir aileden geliyordu) gitmiştir. Burada varlıkla yokluk içinde çabalayarak bir yıl kalmış Paris sahnesinden çok ciddi sayıda eseri gerçekten büyük özveriler göstererek elinden geldiğince görmeye çalışmıştı. Bir yıl sonra ülkeye döndüğünde ise ülkemizde İstanbul Belediyesince resmi bir tiyatro kurumu kurulmaya çalışılıyordu. Bu çalışmalara katılmıştı. Tipik bir Osmanlı davranışı olarak belediye bir resmi kurum kurmaya çalışınca o yıllarda öne çıkmış bir Avrupa ülkesinden "usta" getirmek gerekiyordu. Eğer Niyazi Berkes'i dinlersek bu davranış geleneksel bir hal almıştı, Osmanlı'da erkin iş görme tarzıydı. Örneğin İstanbul'da o zamanın itfaiyesi üzerine bir Nizamname çıkartılacağı zaman bile, Osmanlının yetkili ve etkili şahısları bunun için bir kurul oluşturuyor, daha sonra bu kurul Batılı ülkelerin bu konudaki nizamnamelerini çevirttiriyor. Bunları inceleyip bunlardan karma bir nizamname üretiyorlardı. Ancak bunu yaparken, İstanbul'un kendi özgün koşulları için bir inceleme ve olguları toplama kurulu kurulmuyordu, elde hangi malzemeler var, yangını hangi araçlarla söndüreceğiz, itfaiyecileri nasıl eğiteceğiz soruları askıya alınıyordu. Bu anlamda Tiyatro Kuracağız kararı verilince, önce kurul için ödenek ve mekân ayarlanıyor, sonra duyurusu yapılıyor, ardından "usta" getirtilip "eti senin kemiği benim" deniliyordu. Gelen insanlar ise şaşkınlıkla bu durumu izleyip her biri şaşkınlık-

larını ve şark zihniyetini anlatan günlükler tutuyorlardı. Örneğin Darülbedayi kurulduğu zaman getirtilen isim Fransa'dan Natüralist Tiyatro akımının öncülerinden Antoine idi. Ertuğrul Fransa görmüş ve Fransızca bilen birisi olarak Antoine'ı Sirkeci tren garında karşılayan ekip içindeydi ve görevlerinden birisi günlerce uğraşıp bir konuşma hazırlamak ve Antoine İstanbul'a geldiğinde bunu karşılama töreninde teatral bir monolog olarak icra etmekti. Ertuğrul günlerce uğraşıp bu konuşmayı yazmış, Fransızca bilen üstatlara ve yazarlara gösterip onay almış ve heyecanla karşılama için gara girmişti. Antoine ise İstanbul'a günler süren tren yolculuğundan sonra geldiği için, hemen kalacağı yere nakledilmesini istemiş, her tür resmi tören havasından bezmiş bir şekilde, dinlenmek istediğini söylemişti. Dolayısıyla Ertuğrul'un konuşması ne o zaman söylenmiş ne de yıllar sonra anılarını yazdığında bile yayınlanma gerekliliği duyulmadığı için gerçekten farelerin kemirici eleştirisi sonucunda çöplükte kendini bulmuştu. Ama Antoine'ın günlükleri ülkemize ancak Fransızca olarak yayınlanmıştır, halen bu metnin bir çevirisi Türkçemizde yoktur. Antoine, günlüklerinde ülkemizde Birinci Dünya Savaşı çıktığı için yalnızca iki mevsim kalmasına rağmen gördüğü şarklılık hikâyelerini alaycı bir şekilde not etmeyi unutmamıştı.

Ama Antoine'ın ülkemizdeki tiyatro pratiğinin bir başka sonucu olmuştu. Antoine genel olarak Fransız tiyatro oyunlarından daha çok Alman metinlerini övmüş ve bizimkilere bu tiyatroların metinlerini oynamanın daha anlamlı olacağını salık vermişti. Ertuğrul'un anlattığına göre, o zamana kadar İstanbul'da tiyatro çevrelerinde Alman Tiyatrosu ya da oyunları hakkında konuşulduğuna dair hiçbir şey bilmiyordu. Hatta ilk kez Antoine'dan Almanya'da tiyatro olduğunu duymuştu. Bu garip karşılaşmanın sonucu olarak Ertuğrul Alman oyunlarına merak sardı. Savaş çıktığında karşı kamplarda olduğumuz için "Usta" geri gönderilirken, yeni müttefik ülkemizin olanaklarıyla Ertuğrul bu kez Berlin yollarına düşmüş ve orada çok daha uzun süre kalarak Alman sahnesinde gördüklerini ülkemize getirmek için canla başla ve büyük bir merak içinde gözlem yapmak ve çalışmak üzere bu ülkeye gitmişti. Almanya'da bulunduğu yıllarda geçimini sağlamak için, bu ülkede o yıllarda yaygın ve ticari olarak değerli şarklı yüz olarak tiyatrodan kazandığından katlarca daha çok para kazanmış ve sinema sektöründe farklı görevlerde bulunmuştu. Nereden nereye? İlginç bir imparatorluk hikâyesine benziyor değil mi?

Ülkemize döndüğünde ise hem Darülbedayiinin hem de sinemamızın en büyük "yaratıcısı" ve direktörü olmuştu.

Ancak Ertuğrul bu yıllarında hiçbir önemli eser ardında bırakmadan 1922 yılında İstiklal Savaşının bittiği yıllarda Türkiye'ye dönmüş, ülkemizde film yönetmeden önce kendini daha iyi pazarlaması için birkaç eleştiri yayınlamış ve ilk hedefi tiyatroda Darülbedayiinin başına geçmek için çaba göstermek olmuştur. Bu yıllarda Ertuğrul'un sergilediği oyunlar batılı oyunlardan oluşuyordu

büyük oranda, ancak Ertuğrul hiçbir zaman bu oyunların seçiminde ve yönetiminde özgün bir karakter olmadı. Aslında aldığı geniş yetkilerle yurtdışıyla bağlarını hiç koparmadı, her sene tiyatronun sezonu kapatmasından önce yurtdışına teknik arkadaşlarıyla birlikte çıktılar. Beğendikleri ya da methini duydukları oyunları üç-dört akşam üst üste ve sürekli not alarak izliyorlardı. Dekoru, reji notlarını ve müziği ayrı ayrı kişiler notluyorlar ve oyun sonunda bunları birleştirip oyunun tekstini de alarak ve bunu birkaç oyun için yaparak ülkemize dönüyorlardı. Hiçbir zaman özgün bir teatral tekst yazılması için çaba göstermedi, kendisinin yazarlığı ise zaten yoktur. Ertuğrul bu yıllarda tek adam döneminin tek yetkili tiyatrocusudur. Avrupa hakkında bilgilidir, ancak derinlikli bir bilgiden ziyade malumatlarla dolu bir dağarcığa sahiptir. Ertuğrul aslında hakkındaki bütün iddialara rağmen gerçek anlamda bir aydın değildi ve aslında daha açık konuşursak gerçek anlamda bir sanatçı da değildi. Yaratım süreçlerinde her zaman eksikli ve açıkçası gelişme istidadı göstermeyen birisiydi. Zaman içinde inişli çıkışlı bir tiyatrosu ve fecaatle biten bir sineması oldu. Elimizde kendi oyunculuğunu gösteren ve Ertuğrul'un başrolünü oynadığı *Şehvet Kurbanı* (1940) filmi var, aynı zamanda kendi yönetmiştir. Bu filmin kötü yönetimi ve tutucu ahlakının yanı sıra, aynı zamanda oyunculuğu da son derece kötüdür.

Türkiye Sinema Tarihinin ilk dönemi de, kuruluş yılları açısından, kendisi için kayıp yıllardır. Bu yılların ayrıntılı bir veri tabanını, Âlim Şerif Onaran yapmış olsa da, tarihi bir dönem olarak incelenmesi ve radikal bir eleştirel süzgeçten geçirilmesi yapılmamıştır. Türkiye Sinema Tarihi açısından kayıp olan bu yıllar, aynı zamanda, sinema tarihçiliğimiz açısından da kayıp yıllardır. Bir tür tarihi yazılmamış yıllar olmaya devam etmektedir.

Şimdi yukarıda sorduğumuz temel sorulara yanıtlar arayalım; dolayısıyla soruları çok daha berraklaştıralım, ayrıntılandıralım.

1. Neden Türkiye burjuvazisi sinemaya ihtiyaç duyduğu halde,
2. Bu burjuvazinin kurmayı murat ettiği ulus devlet için çok işlevli olduğu halde,
3. Bize özgü burjuvazimizin Osmanlı'dan devraldığı miras olan her şeyi kontrol altında tutma hastalığı için sinema çok uygun olmasına rağmen,
4. Halkın kendisinin sinemaya çok açık olmasına rağmen,
5. Sinema genel düzlemde dönemin ruhunu gelecek kuşaklara en iyi anlatabilecek sanat dallarından birisi olduğu halde,
6. Sanatsal özelliklerini bırakın, sinema paternalist bir söylemle, halka belirli şeyleri aktarmanın ve onları yönlendirmenin en uygun ve etkin aracı olabilecek yapıya sahip olmasına rağmen,

7. Genelde bu alanda üretim yapmak için dönemin karakteristik yapısı içinde çok düşük bir bütçenin yeterli olmasına rağmen,
8. Batıda pek çok ülkede sinemadan bu yönde aktif olarak yararlanmak için çok anlamlı girişimler yapılmasına rağmen,
9. Batılı emperyalist ülkelerin filmleri bizim ülkemizde bizden çok daha etkin siyasi ve kültürel propaganda yapan eserlerini gösterirken ve bunlar halkımız üzerinde etkili olurken,
10. Sinema bir batılı icatken ve ülkemizin yönetenleri ve toplumumuz genel olarak batılı icatlara (özel olarak burjuvalarımız) hastalık derecesinde düşkünken,
11. Ülkemizde siyasi iktidar sinemadan niçin yararlanmamış ve modernizasyon süreçlerinde çok etkin olabilen bu sanat dalından istifade etmemiştir?

Bu sorunun iki yanıtı var;

i) Siyasi iktidar pek çok belirti de sinemanın ne kadar etkin olabileceğini seziyor olmasına rağmen,

ii) Daha doğuş aşamasında bile sinemayı kontrol etmek ve sinemadan gelir sağlamak için gerekli adımları atmış olmasına rağmen,

Bizzat siyasi iktidar bizim insanımızın ve sanatçı adaylarımızın bunları yapabileceğine inanmamış, zaten sivil toplum içindeki kurumlar ve piyasa da bu sanat dalından yeteri derecede istifade etmemiştir. İkili bir ilişki bu süreci açıklamaktadır; sanatçılarımız yeteneksizdi ve topluma seslenmeyi beceremiyordu, piyasa bu toplumu modernize etmek için kendi dinamizmini kendi içinde barındırmıyordu. Siyasi iktidar ise bunu nasıl yapacağını ya da getirisinin neler olabileceğine ya inanmıyor ya da bilemiyordu. Bir tür kendimize yakıştıramadığımız bir üstünlük alanı gibiydi sinema. Daha da önemlisi, sinemanın katı kontrolü bu vicious circle=fasit daireden çıkışı da engelliyordu. Tam da bu noktada yeni bir şeyle karşılaşıyoruz; aslında Kemalist rejimin toplumu büyük oranda reforme edecek ve kendisine hedef koyacağı bir projesi yoktu. Dolayısıyla sol liberallerle 1980 sonrasının büyük keşfi olan, "Kemalizm'in tepeden inmeci bir şekilde (halktan kopuk) olarak halka karşı halkı modernize etme çabası" içinde bulunduğu ve tarih içinde bunların halk tarafından iade edildiği ya da aksine tepki toplayarak halkın daha da gericileştiği söylemi bir bütün olarak yanlıştır. Aksine Kemalizm bir bütün olarak halkı tepeden inmeci bir şekilde modernize etmek için çaba göstermiyordu, hatta herkesin bildiği gibi, Kemalizm'in de Osmanlı İmparatorluğu içinde çok köklü temelleri vardı, hatta halk desteği de vardı. Kemalizm'in sorunu toplumu nasıl modernize edebileceğini bilememesi, aynı zamanda toplumu modernize edecek bir toplumsal heyecanı yaşatamamasıdır. Ama asıl korkuncu ise yalnızca bunlar değildi; Kemalizm'in en büyük günahı toplumu gerçekten modernize edecek sivil toplum içinde or-

taya çıkan güçleri şiddetle, baskıyla, hatta kendi koyduğu yasaları çiğneyerek bastırmasıydı. Dolayısıyla problematikimiz çok önemli bir noktaya gelmektedir; bir yandan halkı nasıl modernize edebileceğini bilemeyen bir iktidar, ya yanlış araçları kullanıyor ya da kullandığı araçları kötü kullanıyor, ya da bunları çok daha yetkin ve etkin kullanacak sivil odaklar çıkınca onlardan istifade etmek yerine onları şiddetle-zorla-sansürle bastırıyor.

Bu anlamda Kemalist Dönemin karakteristiği bir tür öznesiz bir modernleşme süreci yaşaması ve genel planda hantal bir işleyişe sahip olmasıydı. Dönemin en büyük karakteristiği projesizliktir. Belki de yirminci yüzyıldaki Türkiye Cumhuriyetinin en belirgin karakteristiği projesizliktir.

Dolayısıyla Kemalist iktidar yapıcı bir iktidardan çok daha fazla uzmanlık alanını bozuculuktan almaktaydı. Ama zaten bu özellik de Osmanlı'dan devraldığı en köklü mirastır. Tam da çok önemli bir noktaya geldik. Bütün olarak siyasi iktidarların ya da örgütlerin temelindeki varlık nedenleri belirli projelere sahip olmalarıdır. Ve bütün bunların ortak karakteristiği ikili bir yapıyı içermesidir; birincisi kendi projesi için gerekli olanları uygulamak ve gerçekleştirecek adımları atmaktır. Bu onun pozitif yönüdür. İkincisi ise bozmak/bastırmak ve/yıkmak ya da yok etmekle karakterizedir. Kendi projesine engel olacak geçmişin yapıları ya da kendi döneminde ortaya çıkacak başka projeleri gerçekleştirmek için öne atılacak kesimleri engellemek... Bu açıdan bakıldığında Kemalizm güçlü bir modernizasyon projesine sahip olmadı, eldeki projeyi gerçekleştirecek yetkin ve çalışkan bir kadroya ise hiçbir zaman sahip olmadı. Ama Osmanlı'dan aldığı en önemli işleyiş kuralı olarak "kendisinden olmayanları" bozma yetisini mükemmel bir şekilde uyguladı. Bu anlamda ülkemizde bütün iddia edilenlere rağmen öznesiz ve yetersiz, aynı zamanda kötü işleyen bir modernizasyon süreci yaşandı.

[Tam da bu noktada Osmanlı tartışmalarına geliriz: bugün sol liberallerin tutturdukları, muhafazakârlarla ortaklaştıkları Osmanlı nasıldı tartışmasına.

Osmanlı için iddia edilen, âdemi merkeziyetçiydi, çok hukukluydu, özgürlükçüydü, hoşgörülüydü, mülkiyet rejimi değildi ya da abartılı ifadeyle mülkiyet yoktu, ırkçı değildi... İddialarının tümü yanlıştır ve çoğu kere de yalandır. Birçok yerde merkezi iktidarın toplumu kontrol etme mekanizmalarından mahrum olması, pek çok durumda merkezi iktidarın güçsüzlüğü, geleneksel toplum yapısı ve yarı feodal sosyo-ekonomik formasyonun sonuçlarını bir dizi olumluluk atfederek nitelemek ya cahilliktir ya da yalan söylemektir. Hele ademi merkeziyetçilik meselesi tam bir tuhaflıktır, çünkü tarihte merkezi iktidarı kutsayan bu kadar tutucu ve merkezi iktidarı sorgulanmaz kabul eden çok az devlet ya da imparatorluk vardır. Bu tip özellikleri bulmak için tarihte geri gitmek ise imkânsızdır. Üstelik bu kadar olumlu anlam atfedilen bir imparatorluğun niçin sürekli savaş halinde olduğu, niçin bu kadar isyana merkezlik ettiği, niçin bu kadar çok kelle

uçtuğu meselesinde yukarıdaki maddeleri sayanların tek bir tutarlı açıklaması yoktur. Hatta o kadar ki sistematik olmayı bırakın, olgusal olarak bile tutarlı ve açıkça resmileştirilebilecek denli bir açıklama bile yoktur. Gerçek dramatik ve trajik durumları bırakın, Osmanlı gerçekte bir halklar hapishanesiydi, Osmanlı geri bir topraktı ve en azından son iki yüzyılı kanla yazılmıştı. Yoksulluk ileri düzeydeydi, cahillik karakteristik idi. Örneğin bir tevhidi tedrisat kanununun yokluğunu eğitim politikasına bağlamak saçmalıktır, çünkü böylesi bir eğitim sistemi yoktu. Halka yönelik okullaşmanın olmaması, eğitimin yaygınlaşmamasından bile övücü bir şey olarak bahsetmek için ya yalancı olmak gerekir, ya da cahil olmak gerekir. Halkların barış içinde bir arada yaşadıklarını söyleyenler apaçık olguları nasıl göz ardı ediyorlar bilemiyorum, ama Osmanlının özelliği sürekli isyanlarla malul olmasıdır. Bir ütopik barış ortamını Osmanlıya ihsan etmek için hiçbir nedenimiz yoktur, mutlu, müreffeh, barış içinde, huzurlu bir imparatorluğa dış mihrakların karışmasıyla karışan bir devlet ya da imparatorluk tezi için sadece şunu söyleyebiliriz: yalan söylüyorsunuz.

Cumhuriyet Osmanlının huzurlu toplumunu baskıyla yönetmeye kalkan değil, tipik bir azgelişmiş toplumun değişim sancılarını pek çok yerde Osmanlıdan devraldığı yöntemlerle bir şekil vermeye çalışan bir tarihin rejimidir. Sinema açısından söz edersek, Osmanlı tek bir sağlıklı sivil toplum ya da merkezi iktidarın girişimini gerçekleştirememiştir, çünkü böyle şeyleri düşünebilecek ne bir iç piyasa ne de siyasi organ vardır. Sadece etkili olmuş bir tiyatro oyunu yazdığı için Namık Kemal'i sürgüne gönderen bir siyasi iktidara âdemi merkeziyetçilik atfetmek için çokça yalan söylemek gerekir. Oysa Osmanlının geriliği ve bunun kanlı sonuçları için binlerce olgu arayıp bulabilirsiniz, tabii geçmişe yalan söylemek için bakmıyorsanız, yalan söylemek için olguları hasıraltı etmiyorsanız. Cumhuriyetin yanlış uygulamaları neydi, öyleyse bunlar Osmanlıda nasıldı, gelin hep birlikte Osmanlıya güzelleme yapalım yaklaşımı ahistoriktir ve yalandan başka hiçbir dayanak bulamayacak bir yaklaşımdır. Elbette ister geleneksel toplumlar deyin, isterse yarı feodal toplumlar, bunların sivil yaşamı ne kadar kontrol ettikleri meselesi de ayrı bir tartışma başlığıdır.]

Batılılaşmanın ülkemizdeki seyrinin diyalektik sonucu nedir? Bu soruya yanıt aramak için yine Kemalizm'in bu ülkede yazmak-öğretmek-üretmek için pek şans tanımadığı en önemli ve derin kalemine başvuralım ve Berkes açısından Batılılaşma çabalarının genel özelliğini yazalım;

Berkes'e göre batılılaşma çabaları bir bütün olarak bir işleyiş-üretim-zihniyet projesi olarak olgunlaşmış olarak ülkemizde şekillenmedi. Sürekli olarak geçmişte varolduğu düşünülen eski üstünlüğü getirecek bir çare aranıyordu. Yaklaşık iki yüzyıl boyunca denenen bütün çabalar sonuçsuz kaldığında ve ülkemizle (ya da imparatorluğumuzla) batılı (yeni egemen) dünya arasındaki me-

safenin açıldığı anlaşılınca yeterince bilgisine sahip olunmadan özellikle askeri alanda bir batılılaşma çabası başlamıştır. Bu anlamda ülkemizde batılılaşmanın en ateşli savunucuları bile 1) batılılaşmanın ne olduğu, 2) ülkemizin sorunlarına nasıl yanıtlar olacağı, 3) ülkemizin özgün ya da spesifik yapısıyla anlamlı bir etkileşim sonucunda nasıl bir dönüşüm sürecinden geçerek bir gelişme dinamiği olarak uygulanacağı konusunda bir derinliğe ya da projeye sahip değildi. Bu açıdan ilk önce yapılması gerekenler eski sistemin "nüfuzlu (ister sivil isterse bürokrat olsunlar) kesimi tarafından engellenmeye çalışılıyor. Eski sistem büyük sorunları sürekli önlerine getirdiğinde, iyice düşünülüp planlanmadan ve nasıl uygulanacağını bilemeden zorunlu ve bu nedenle şiddetli çatışmalara konu olduğu için kanlı bir şekilde uygulanıyordu. Ardından bu reformlar yeterince anlamlı sonuçlar vermeden ve geliştirilemeden, tekrar uluslar arası güç dengeleri tarafından yeni çok çetin koşullarla karşılaşıyorduk. Bu kez geçmişin kalıntıları bastırıyor, durum büsbütün kötüleşiyor ve yeni bir kanlı dönem daha ortaya çıkıyordu. Bu kanlar arasında yeniçeri ağasından baş-vezire, bürokratından padişahına kadar bir sürüsü birbirine karışıyordu. Ama bu süreçte bir üstünlük-yücelik-azametlilik söylemi ise sürekli halde değişik gruplarca yüksek dille seslendiriliyordu. Bir bütün olarak toplumun bütün mürekkep yalamışları "elde zaten var olan bu üstünlüğü ve azameti" kuvveden fiile geçirecek hal çareleri düşünüyordu. Yani bir fasit dairedeydik ve sürekli olarak artık yerleşik hale gelen sorunlardan dolayı kan içinde yüzüyorduk. Her büyük yenilgi sonrasında bir reform dönemi yaşıyorduk. Kısaca zamanın gerisinde kalıyorduk. Bu anlamda ülkemizdeki en önemli siyasal kamplaşma kendisini ilericilik-gericilik karşıtlığı içerisinde dışa vuruyordu. Projesiz iktidar kendisi için neyin yararlı neyin yararsız olacağını bilemiyor, her daim vasatlığın iktidarı altında yönetiliyorduk.

Tarihimizin acı dersi budur efendim. Sinemamız inkişaf etmedi, çünkü ne ettirecek insanlar yapıyordu, ne siyasi iktidar neyi nasıl yapacağını biliyordu, ne de sinemayı geliştirebilecek insanların çabaları desteklendi, üstelik abes bir yargılama ile hapislerde çürüttüler.

Kuramsal Bir Tartışma Olarak "Sinema Tarihi" Nasıl Dönemlendirilebilir?

Sinema tarihimizde bir dönemi bitiren ve yeni bir dönemi başlatan gelişmeler neler olabilir? Buna göre farklı ve alternatif dönemlendirme nasıl yapılabilir?

Metin Erksan'ın yazılarını ve kendisiyle yapılan söyleşileri okuyanlar, Türkiye Sinema Tarihi'nin yazılmasında sansüre ne kadar önem verdiğini bilirler . Diğer yandan keskin bir Kemalist ya da Atatürkçü olarak siyasetle ilişkileri de karakteristiktir. Buradan yola çıkarak Metin Erksan bir yandan sansürün tarihsel süreç-

teki değişimlerini, öte yandan siyasal iktidar için önemli olayları birleştirerek, neredeyse sinema tarihimizin kendi içsel ve sinemasal üretimin estetik/sosyolojik özelliklerini arka plana atarak bir dönemlendirme yapmaktadır. Bu dönemlendirme ele aldığı sanatın tarihini neredeyse tümden arka planda bırakırken, siyasal gelişmeler ile sansürdeki gelişmeleri dönemlerin karakteristik özellikleri olarak öne çıkartmaktadır. Sinema tarihinin dönemlendirmesinde üretimin ve toplumla buluşma ve etkileşme biçimlerinin başat olması gerektiği için, Erksan'ın önermesi kabul edilebilir bir önerme değildir.

Özön'ün dönemlendirmesi ise bir yandan kendi sistematiği içinde kalırsak, biten bir dönemlendirmedir. 1950 yılında Sinemacılar Dönemi açılır, 1970 yılında ise sinemasal üretimimizde köklü bir değişiklik olmamasına karşın, dönemi niteleyecek herhangi bir ikna edici saptaması olmamasına karşın, Genç/Yeni Sinema adını verir. Sinemacılar döneminden sonra bugün hiç de genç olmayan 1970'li yıllardaki sinemacıları bu şekilde anlamlandırmamızın bir gereği ve ikna ediciliği yoktur. Oysaki Yeşilçam'ın üretim tarzı ve egemen filmler içindeki ağırlığı devam etmektedir. Aynı süreç 1980'lerde de büyük oranda devam eder, yeni bir dönemin başlamasının aksine, geçmişten gelen üretim tarzı kendi tükenişini yaşamaktadır. Sektör içinde üretim tarzının değişmesi ve filmlerin estetik düzlemdeki yeniden yapılanışı ise asıl olarak 1990'larda olmaktadır. Bu nedenle 1970 sonrasına Genç/Yeni Sinema dememizin ne gerekçesi ne de sosyolojik bir anlamı vardır. Belki bir tek Umut'un yapılması, Akad'ın deyimiyle "ilk gerçekçi Türk filmi" olarak kabul edilmesi bir etken olabilir. Ya da televizyonun yaygınlaşması, renkli filmin iyice belirgin olarak ortaya çıkması bunlara eklenebilir. Ancak bunlar ne üretim tarzında ne de estetik düzlemde büyük ayrışmalara yol açmamaktadır.

Özön'ün dönemlendirmesi biten bir aşamalara ayırma sistematiğine dayanmaktadır: Kısaca başlangıçta el yordamıyla ve yeterince deneyimden yoksun bir başlangıç dönemi, daha sonra sinema dilini yeterince kavrayamayan, yeni bir sanat dalının söylemini üretecek birikime sahip olmayan bir tiyatrocular dönemi, ardından bu süreci yavaş yavaş aşan bir geçiş dönemi, en sonunda da nihayet bir sinemacılar dönemi. Belki bunlara 2000'li yıllarda giderek daha fazla dijital teknolojinin sinemaya girmesi nedeniyle bir dönem daha eklenebilir. Ancak bunların hiçbiri sinemamızın üretim koşulları, gerçeklik duygusu, estetik özellikleri, seyircinin karakteristik özellikleri, siyasal yapıları içermez. Kısaca Erksan ile Özön'ü karşılaştırırsak, Özön'de tümden sinema dilinin evrimine ilişkin bir dönemlendirmenin, Erksan'da ise toplumsal gelişmelerin, onun deyimiyle siyasal yetkenin dönemleri sinemanın içinde bulunduğu koşulları üst-belirlediği bir yaklaşım egemendir. Sinemanın tarihsel süreçler içinde geçirdiği evrim, maddi üretim koşulları büyük oranda ihmal edilmektedir. Dolayısıyla aslında her iki dönemlendirmede farklı dönemlerin alt özellikleri ya da bazı karakteristik özellikleri ana dönüm noktalarına dönüşmektedir.

Giovanni Scognamillo ise analitik bir dönemlendirmeden kaçınmaktadır. Teksoy'un yaklaşımı Özön'ün yaklaşımını revizyondan geçirmekte, son derece haklı eleştirilerde bulunmaktadır. Örneklerini ve sistematize etme çabalarını verdiğimiz yazar/tarihçi ve yönetmen/yazarlar içinde günümüze en yakın dönemlendirmeyi yapan Teksoy'un dönemlendirmeye yaklaşımı siyasal/ve sosyolojik özellikler gösterir. Ayrıca daha kritik vurgusu, Türkiye'de sinemaya gerçekçilik açısından yaklaşımıdır; bu nedenle 1949–59 arasında bir "sinemacılar dönemi" yerine, bu dönemde büyük gelişmelerin aksine, sinemasal anlatının gerçekçilikten uzak olması nedeniyle gelişme değil, "halkı bilinçlendirmekten ve halka gerçekleri anlatmaktan uzak" bir sinema olarak değerlendirir. Sinemamızda gerçekçilik açısından asıl gelişmelerin 1960 sonrasında olduğunu, bu sürecin 1970'lerde Yılmaz Güney'in aşısı ile önemli bir merhale kat ettiğini ileri sürmektedir. 1990'ların ortasından itibaren ise sinemamızın yeni bir yörüngeye girdiğini belirtmektedir. Engin Ayça'nın yaklaşımı özünde sosyolojiktir ve sanatçıların zaman içinde merhale kaydetmesinden daha belirleyici olanın, Türkiye'de sinema seyircisinin özellikleri olduğunu, bu belirleyicinin özellikle 1970 sonrasında adım adım kırıldığını, sanatçıların kendi yapabilecekleri ve niyetlerinin giderek bu dönemde öne çıkmaya başladığını belirtmektedir. Ancak seyircinin tercihleri ve Türkiye sinemasının genel söylemi 1970'lerden sonra köklü bir değişime uğramamıştır. Türkiye sinemasının estetik/felsefi /gerçekçilik açısından dönüşümü 1990'lı yıllarda yaşanmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'yı yaptıktan sonra Leyla Sevükten ile yaptığı söyleşideki tespitleri anlamlıdır:

Türk sinemasının en büyük eksikliği sizce nedir?

Gerçekçilik. Benim için iyi film detaylarda doğrulukla, derine işleyen bir çözümlemeyi bir araya getirebilen bir filmdir. Türk sinemasında gerçeğin peşinde koşulmadığını düşünüyorum. Bu arada özellikle şunu söyleyeyim Türk sinemasının en büyük sorununun senaryo olduğuna kesinlikle katılmıyorum. Öykü bir filmi iyi yapmaz. Bir filmi iyi yapan detaylardır. Detaylardaki doğruluktur öncelikle. Örneğin Tarkovski'nin "Ayna'sını düşünelim "Ayna"da bir öykü olduğunu söyleyebilir miyiz? "Ayna" gibi bir filmin klasik bir senaryo da yazılabileceğini düşünmüyorum. Bir takım notlarla yapılabilecek ve son derece geçmişine ve dünyaya gerçekçi bakabilen bir kafadan çıkabilecek bir film. Duygusallıkla da duyguyla da iyi film yapılabileceğine inanmıyorum. İyi film yapma tekelinin gerçekçi insanlara has olduğunu düşünüyorum."[25]

Bu açıdan yaklaşıldığında, Rekin Teksoy'un Türkiye Sinema Tarihini zaman içinde özellikle 1960'lardan başlayarak, gerçekçilik açısından bir gelişme seyri içinde değerlendirmesi, Yılmaz Güney'in sinemasını bu gelişme içinde ayrıksı bir yere oturtması anlamlıdır. Aynı nedenle, yeni sinemanın dört yönetmeni de Türkiye Sinema Tarihinde kendilerini en çok etkileyen yönetmen olarak Yılmaz Güney'in adını veriyor olmaları anlamlıdır. Aynı zamanda, dört kurucu yönetmenin

dördü için de, dünya sinemalarına açılmak, uluslar arası dolaşabilen, festivallerde gösterilebilen ve elbette ki ödüller alabilen filmler yapmak en önemli içgüdülerden birisidir. Bunun için, Nuri Bilge şunları söylemektedir (yurtdışına en yoğun açılabilen eski kuşak yönetmenimiz de Yılmaz Güney idi):

"İşin ticari yanı beni ilgilendirmiyor, ama sanatsal açıdan düşünürsek:
Sinema üretiminin küçük bir zümrenin egemenliğinden kurtulup geniş bir tabana yayılması gerektiğini düşünüyorum. Özellikle de bireysel ve içe kapanık insanları da içine katacak şekilde."

İlk önce yaptığı vurgu, geçmişten beri Türkiye'de film yapan insanların sinemasının bir çıkış yapma olasılığı olmadığı, yeni kuşağın sinemada film yapabilmesi ile ancak uluslar arası yapımların ve başarıların gelebileceği yönünde oluyor.

Ardından o dönemde, üretim koşullarının karmaşıklığı ve dışarıdan nitelikli insanları alınmasına karşı çıkan insanlara duyulan tepki geliyor:

"Şu anki sinema üretim koşullarının karmaşıklığı içe kapanıkları daha çok korkuttuğu için bunu söylüyorum. Ama sanırım sinema üretimini köşe başlarını tutmuş bazı insanların tekelinden kurtaracak gerçek bir adalet, yine de bugüne dek başına bela olmuş olan teknoloji sayesinde gelecek gibi görünüyor."

Teknolojideki değişikliklerin, yeni kuşağın sinemada ağırlık kazanmasına olanak verecek ölçüde yenilikleri bağrında barındırdığı ve bunların da yeni kuşağın gelmesinde katalizör işlevi göreceğini iddia ediyor. Ki bu büyük oranda doğrudur: Pelin Esmer, İnan Temelkuran gibi genç yönetmenler dijitalin sağladığı olanaklar olmasaydı, filmlerini yapamayacaklarını belirtmektedirler:[26]

"Kameraların hafiflemesi, filmlerin hızlanması ve dijital teknolojinin gelişmesi, daha az organizasyon, daha küçük ekipler ve daha az paralarla film yapmayı olanaklı kılacak. Niteliksiz işlerin sayısında da artış olacak oluşuna çok da önem vermiyorum. Çünkü iyi filmin gizli kalabileceğine inanmıyorum."[27]

Yerleşik bir kanı olarak pelikülden uzaklaşmanın sinemada estetik ve anlatı yapısı açısından bir kirlenmeye yol açacağı yaklaşımına karşı çıkmakta, tarihteki her teknik yeniliğin "kötüye kullanımları olduğu" denli, yeni olanaklar da yarattığı belirtilmektedir. Bu konuda Nuri Bilge'nin teknolojiye yaklaşımı ile Eisenstein ve Pudovkin'in yaklaşımları benzerdir:[28] Teknolojideki değişimler, sanatçıya yeni yapabilirlik alanları açar, ama aynı zamanda pratiklik ölçüsünde "ucuz kullanımları" da olabilir.

"Pelikül nostaljisine inanmıyorum. Pelikül yok olsun hiç önemli değil. Önemli olan insan ruhunda uyandırdığınız etkidir. Bunun dijital teknoloji ile ya da başka bir şeyle yapılmış olması o kadar da önemli değil. Sanıyorum teknoloji küçük bir ekiple film çekebilmeyi sağlayacak kadar gelişmeseydi asla film çekemezdim. "Pelikül gidiyor si-

nema bitiyor" türünden yakınmalara inanmıyorum. "Ses" çıktığında da "sinema öldü" demişlerdi. Nasıl bir kurşun kalemle dünyanın en güzel romanı yazılabilirse, küçük bir kamerayla da dünyanın en güzel filmi çekilebilir." [29]

Bütün bunlara karşın, sektörün genel olarak Yeni Sinemaya karşı olumsuz tavrı ve dışta bırakmak isteği Bakanlığın desteklerinden, eleştirinin söylemine kadar yayılmıştı. Festivaller büyük oranda Yeni Sinemayı maddi olarak yapılabilir kıldılar, aynı zamanda kendi seyircisini bulabilmesi içinde uygun bir tanıtım kanalı haline geldiler. Sponsorların destekleri, özellikle Uluslar arası İstanbul Film Festivalinde Efes Pilsen'in verdiği karşılıksız yapım desteği ve uluslar arası bağlantıların kurulabilmesi için de ilk adım rolünü oynadı. Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı* için, Yeşim Ustaoğlu *Bulutları Beklerken* için Efes Pilsen'den destek almışlardır. Sponsorlar belirli anlamlarda, Yeni Sinemanın yönetmenleri için "piyasanın boyunduruğundan kurtulma olanağı vermekteydi:

"Kısa vadede bunun gerçekleşmesini mümkün görüyor musunuz?
Yeni çıkan sponsorluk yasası bir kıpırtı yaratabilir. Sponsorluk sisteminin şu an Türkiye'de sinemaya destek sağlayan diğer kaynaklardan daha adaletli olduğuna inanıyorum. *"Kasaba"* filmi için ayaklarım geri gide gide Kültür Bakanlığı'na yaptığım başvurudan öğrendiğim tek şey, bu hatayı bir kez daha tekrarlamamam gerektiği oldu.[30] Sinema Vakfı için de aynı. Bürokrasinin labirentlerinde kaybolup gitmek bir yana, paranın paylaştırılması konusunda son derece ilkesiz ve adaletsiz bir mekanizmanın varlığını hissettiğim için tabii. Sponsorluk sistemi şimdilik gözüme daha iyi görünüyor. İstanbul Film Festivali'nde kazandığım ödül nedeniyle bir sonraki filmim için kısmen Efes Pilsen'in sponsorluğu söz konusu olacak. Şimdiye kadar yaptığımız görüşmeler ve çalışmalar bile gösteriyor ki, her şey kısa, net ve mantıklı bir işbirliği içerisinde geçiyor. Beni, sinemanın ne yazık ki yapılması zorunlu birtakım can sıkıcı yan işlerinden arındırıyorlar. Filmin sanatsal tarafına kesinlikle karışmıyorlar." [31]

Dolayısıyla, periyodizasyonun temeline bir yandan toplumsal koşulları, maddi olarak sinemanın üretim tarzını, üçüncü olarak da sinemada gerçekçiliğin gelişmesi, son olarak ise teknik standartların yükselmesi ve dışa açılmayı alarak yaptığımızda, üstelik bunların yeni isimlerin öncülüğünde gerçekleştirilmesi veri alındığında Yeni Türkiye Sineması tek başına bir dönem olmayı hak etmektedir.

Yeni Bir Dönemlendirme Çabası

Alternatif dönemlendirmeyi kısaca şu şekilde yapmak mümkündür:

∞1923 öncesi sinemamızın Başlangıç ya da daha doğru bir deyimle sinemamızın tarih öncesi dönemi olarak görülebilir.

∞1923–39 arası sinemamızın kentli dönemi ya da kendince batılıya öykünmeci dönemi olarak değerlendirilebilir. Yüzünü batıya dönmüş ve doğu-

dan alınma bakış ve hissiyat ile yapılan öykünmeci filmler bu dönemin özelliğidir.

- ∞1939 sonrasını Yeşilçam'ın başlangıcı olarak niteleyerek bu üretim tarzının egemen olduğu ve 1990'a kadar devam eden bir süreçten söz edilebilir.
- ∞1994 sonrasında başlayan dönem ise Yeni Türkiye Sineması olarak ele alınabilir.

Bu periyodizasyonu nasıl açıklayabiliriz, niçin böylesi bir dönemlendirme önerilebilir, kendi alt dönemlendirmesi meşruiyetini nereden almaktadır ve tarihsel olarak bu süreç nasıl adlandırılabilir?

Türkiye ile Osmanlı İmparatorluğunu halef/selef ilişkisi içinde görmek önemlidir. Cumhuriyet ile Osmanlı İmparatorluğu arasında pek çok ortak nokta bulunabilir, aynı şekilde siyasal yapı arasında ve ulus devletin kurulması, yeni bir sınırın netleşmesi açısından radikal yeniliklerin de olduğu doğrudur. Ama toplumsal yapı radikal olarak değişmemiş, güçlü bir merkezi iktidar söylemi baki kalmıştır. Bunun da ötesinde, Cumhuriyet'in kurucuları ve bunların fikirlerinin olgunlaşması büyük oranda Osmanlı İmparatorluğu için bir çıkış yolu bulmak arayışları içinde şekillenmiştir. Örneğin Misak-ı Milli büyük oranda Osmanlı içinde şekillenmiş, ulus devlet düşüncesi Osmanlı içinde filizlenmiş, Cumhuriyet düşüncesi Osmanlı içinde varolan fikirlerden biridir. Cumhuriyet bu anlamda Osmanlı içinde farklı ideolojik/siyasi eğilimlerin bulunduğu ortama göre, çok daha itidalli ve modernleşmeyi bir çıkış olarak gören belirli bir siyasi eğilimin iktidar olması anlamına gelmektedir. Bu anlamda eğer Ziya Gökalp'in eserleri[32] ya da Yusuf Akçura'nın Üç Tarz-ı Siyaset[33] kitapları okunursa, Cumhuriyet düşüncesinin, ulus-devlet düşüncesinin izleri görülebilir. Yine Osmanlı içinde ilericilik/gericilik düşüncesinin izleri de ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet bu anlamda Osmanlı içinde filizlenen belirli düşüncelerin geçmişte olduğundan çok daha net olarak iktidar olması ve kendi muhaliflerine açık üstünlük taşıması anlamına gelmektedir. Örneğin Batıcılık dediğimiz modernleşme yanlısı ve akılcılık/ilerlemecilik ile toplumun bilimle barışık bir topluma dönüşebileceği tezleri yaklaşık olarak 18. yüzyıldan itibaren açıkça Osmanlı'da şekillenmiş düşüncelerdi. Tarihte belirli özel dönemlerde belirli kişilikler çok önemli ve belirleyici roller üstlenebilir: bu anlamda Atatürk bu düşünce akımı içinde Cumhuriyetçi/modernleşmeci/Batıcı kanadın fikirlerinin belirli bir somut biçime dönüşmesini ve iktidarın rotasına net olarak yerleşmesini sağlayarak tarihsel önem kazanmış bir ulusal önderdir. Üstelik Cumhuriyet'in kurulması sonrasında da geçmişteki diğer ideolojik/toplumsal siyasi akımlar kendiliğinden ortadan kalkmamış, tasfiye edilmişlerdir.

Cumhuriyet ile Osmanlı İmparatorluğu arasında böylesi bir ilişki kurduktan sonra, sinemanın halka açık ilk gösteriminin yapıldığı 1895 yılında Paris'teki gös-

terim, bunun ertesi yılı sarayda yapılan ilk gösterim, kısa bir süre sonra Sponeck Birahanesinde Beyoğlu'nda Osmanlı halklarına yönelik gösterim sürecini başlangıç dönemi yapabiliriz. Bu tarihsel dönem neredeyse tartışmasız bir biçimde 1922 yılına devam etmektedir. 1895–97 arasında belirli bir tarihi başlangıç olarak kabul edersek, 1922 yılını dönemin bitişi olarak görmekteyiz, çünkü bu tarihte;

∞Istiklal Savaşının zaferle bittiği netleşmişti;

∞Ilk özel yapımevi kurulmuştu;

∞Yeni bir barış dönemi, Anadolu'nun yüzyıllardır hasretle beklediği barış dönemi başlamaktaydı.

∞Osmanlı İmparatorluğu gibi çok halklı bir yapıdan ulus-devleti model alan bir devlet yapısına geçilmekteydi.

∞Sinemasal üretim için çok önemli olan daha istikrarlı bir ekonomik büyüme modeline geçilmekteydi.

Bu açıdan bakarsak, dönemin koşulları ve sonuçları şu şekilde tespit edilebilir;

∞Sinemanın geniş halk kitlelerine hiçbir zaman yayılamaması (gösterimin sınırlılığı),

∞Düzenli bir üretimin yapılamaması (yapım koşulları),

∞Dönemin yayınları ve fikir tartışmaları içinde sinemaya yönelik bir özgünlüğün olmaması (sinemanın kültürel boyutu),

∞Sinema yapan insanların istikrarlı bir biçimde üretime devam edememesi (sanatçıların durumu),

∞Özgün olarak eserlerde ortaya çıkan bir söylemin olmaması (filmlerin tematik, söylemsel ortak yönlerindeki eksiklikler),

∞Bu dönemde piyasa için üretimden daha fazla siyasal gelişmelere yönelik belge filmlerin ağırlık kazanması,

∞Siyasal yapının sürekli belirsizlik/ baskı/ istikrarsızlık içinde olması,

∞Siyasi istikrarsızlık nedeniyle (en önemlisi yıllarca süren savaşlar nedeniyle) seyircilerin temayüllerinin netleşememesi,

∞Sinemaya yönelik yayınların çok sınırlı olması

Yukarıdaki nedenlerden dolayı sinemamızın tarih öncesi dönemi olarak da görmek mümkündür.

1923 yılında Cumhuriyet'in kurulması, nispeten büyük oranda siyasi iktidarın netleşmesi, siyasi olarak daha istikrarlı bir dönemin başlaması, en önemlisi ulusal bir iktisadi politikanın olması, giderek büyüyen bir ulusal ekonominin inşası gibi nedenlerle yeni bir dönemin ilk sosyolojik özellikleri belirginleşir. Aynı zamanda toplum artık kendisine, kendi yapabileceklerine, kendi ilgi alanlarına çok daha rahat bir şekilde dönebilir. Savaşların bizzat kendi ağırlıkları nedeniyle, na-

sıl bir ulusal gündem haline geldiklerini, sonraki dönemlerde siyasi gelişmelerin ne kadar şaşırtıcı gelişmelere gebe olduklarını tarihten bilmekteyiz.

Bu tarihsel dönem kendi içinde belirli alt başlıklara sahiptir: bunlardan birincisi kadın oyuncuların yeni siyasi iktidar tarafından meşru olarak görülmesidir. Dahası ulusal duyguların ne kadar güçlü olduğunu anlamamız için bir örnek olarak daha Cumhuriyet'in ilanından önce *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1922)[34] filminde, İstiklal Savaşı üzerine olan konusu nedeniyle film içindeki kadınların Türk olması tartışmasız bir şekilde kabul edilmişti. Bu konuda örneğin geçmişte hem tiyatroda hem de sinemada kadın oyunculara yönelik kısıtları göz önüne getirdiğimizde, değişimin anlamı açıktır. Bu filmle başlayarak giderek açıkça hem tiyatro da hem de sinemada Müslüman kökenli Türk kadın oyuncuların yer alması, engellenmesi değil, teşvik edilmesi gereken bir durum olarak görülmüştür. Ancak burada derinlemesine girmeyecek olmamıza rağmen, şunu belirtelim; kadınların şarkıcı, tiyatrocu, sinema oyuncusu olması anlamında toplumun bağrında olumsuz düşünen, kadınlara belirli meslekleri yakıştıramayan bir eğilim halen günümüzde mevcuttur. Bir eğilimin meşrulaştırılması, karşıtı değerlendirmeleri yok etmez, tam olarak engel olmasına ya da belirleyici olmasına engel olur. Türkiye bütün modernlik yanlısı siyasi iktidar eğilimlerine karşın, tarihi boyunca, özellikle sinemamız incelendiğinde çok açık bir şekilde görülebileceği gibi Doğu/Batı arasında sıkışmış bir toplumdur.[35]

1920'li yıllarda üretim hiçbir zaman düzenli olarak artış göstermedi, hatta sinemasal üretim ciddi bir biçimde yaygınlaşmadı, ancak sinemasal üretim kadar önemli bir gelişme olarak sinema toplum nezdinde meşrulaştı, genelleşti, topluma yayıldı, sinema üzerine değerlendirmeler gelişti. Sinemanın yeni iktisadi dönemdeki altyapısı ortaya çıktı. Buna karşın sinemanın yeni kurulmakta olan ulus-devlet temelli bir ülkede oynayabileceği rolü sinemamız oynayamadı. Nesnel koşullar sinemanın yaygınlaşması için gelişirken, sinemanın pozitif yönü diyebileceğimiz üretim ve üretimin halkla etkileşmesi süreçlerinde çok ciddi değişiklikler olmadı. Sinema elbette bu dönemde Anadolu'ya adım adım yayıldı, buna karşın büyük sıçramalar yaşanmadı. Cumhuriyet'in ilk on altı yılında ne yazık ki, sinemaya yönelik pozitif kurumlaşma ya da yapıcı kurumlaşma diyebileceğimiz bir gelişme olmadı.[36] Yapıcı/pozitif kurumlaşma ile kastettiğimiz şudur: Sinemanın üretimini teşvik edecek toplumsal yasalar ve iktisadi önlemler yapıcı kurumlaşmanın ilkini oluşturuyor. İkinci olarak sinemanın halkın ve çocukların eğitiminde kullanılması. Üçüncü olarak ise, sinemanın tarihsel belge üretmesi.[37] Dördüncü olarak bir ulusal kimliği inşa edecek yönde üretimin şekillendirilmesi, ulusal kültürün inşası için sinemadan yoğun olarak yararlanılması.[38] Son olarak bizzat sinema eğitiminin verilmesi, yani sanatçı ve teknisyenlerin yetiştirilmesi. Bu açıdan incelediğimizde, 1939 öncesinde sinemamızda pozitif/yapıcı yönde ne yazık ki bir atılım yaşanmamıştır.

1927 yılında dünyada ilk sesli filmin çekilmesinin ardından, ülkemizde ilk sesli filmin çekilmesi 1931 yılına kadar gecikti; *İstanbul Sokaklarında* (1932) adlı Ertuğrul'un hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği filmle birlikte sesli film dönemimiz başlar. Bu film aynı zamanda Cumhuriyet tarihindeki ilk ortak yapım olarak önemlidir (Türkiye-Mısır-Yunanistan)[39], bu nedenle filmde ağırlık Türk Sinemasında olmak üzere üç ülkeden de oyuncu yer almıştır. Film sessiz olarak çekilmiş, Paris'teki Espinay Stüdyolarında seslendirilmiştir. Bir yıl sonra, yani 1932 yılında İpek Film Nişantaşı'nda ilk sesli stüdyoyu kurmuştur.[40]

1932 yılında başlayan sansürü kurumsallaştırma çalışmasına, 1933 yılında bir madde daha eklenmiş, 1939 yılında ise geniş ölçüde yapılandırılarak çok daha ağırlaştırılmıştır.[41]

Tarihi belge niteliğinde Sergey Yutkeviç'in yönetmenliğinde Cumhuriyetimizin onuncu yılı anısına *Ankara Türkiye'nin Kalbi* filmi ortak yapım olarak üretilmiştir. 1933 yılında başlanan film ertesi yıl bitirilebilmiştir.[41]

Bu dönem 1938 yılında bitmekte ve 1939 yılında yeni bir dönem başlamaktadır; niçin?

1939 yılında, Özön'e göre, Faruk Kenç'in yönetmenliğe başlaması, böylelikle tiyatro kökenli oyuncuların ve yönetmenlerin tekelinin kırılması Geçiş Dönemini başlatır. Oysaki o yıllarda bundan çok daha önemli gelişmeler olmaktadır. Bize göre çok daha başka bir nedenle; 1938 yılında Muhammet Kerim'in yönettiği Mısır filmi *Damu al-hubb / Aşkın Gözyaşları*[42] İstanbul'da gösterildi. Filmin gösterimi tam bir toplumsal olaya dönüşmüştü. O kadar ilgi görmüştü ki sinema kapılarında nizamı sağlamak toplum polisinin müdahalesiyle gerçekleşmişti. Aynı yıl Avrupa'da savaş çanlarının ortalığı kapladığı bir yıldı; Avrupa filmlerinin ve Avrupa üzerinden gelen Amerikan filmlerinin geldiği pazar kapandı. Yeni bir ithalat merkezi olarak Mısır öne çıkmaya başladı, film ithalatı ülkemiz için çok önemliydi, çünkü Türkiye'de iç pazarı doyuracak bir üretim yoktu. Daha da önemlisi iç pazara düzenli olarak hangi türde sanatçılarla ve hangi öykülerle üretimin yapılacağı da belirsizdi. Aynı zamanda Avrupa'daki sinema üretimi büyük oranda milliyetçi/yer yer ırkçı özellikler gösteriyor, savaş çığırtkanlığı yapıyordu. Bu nedenle *Aşkın Gözyaşları* belirli bir deneme açısından da ülkemize getirilmişti. Ancak düşünüldüğünden çok daha etkili oldu. Bilebildiğimiz kadarıyla o dönemde diğer filmlerden çok daha büyük bir seyirci ilgisiyle karşılaştı.[43] Bu film vesilesiyle nasıl filmler yapılmalı tartışmaları yeni bir yörüngeye oturtuldu. Mısır'dan ithal edilen bu film bir yanıt olabilir miydi? Türkiye'nin ilginç ideolojik başkalaşım yaşayan siyasal yapısı, modernizm ile tartışmalı ilişkisi, ulus devletin halka erişme çabaları gibi bir dizi nedenle, ülkemizde Mısır filmleri belirli bir yerlileştirmeye tabi tutuldu. İşte bir yandan bu yerlileştirme süreçleri öte yandan bundan sonraki yıllarda yapılan yerli filmlerde ideal mayanın bunlara

dayanması Batılı tipte anlatı modelinden doğuya geçişin temellerini attı. Bu anlamda sinemamızda ilginç bir maya olarak pre-modernle modernin buluşması süreci Yeşilçam'ın ideal filmini bulmasını sağladı. Daha önce Türkiye'de Türk Sanat Musikisinin, batı müziğinin öne çıktığını, bunun sonucunda özellikle Avrupa vodvillerinin, operetlerinin sinemamızda karşılıkları olduğunu görmekteyiz.[44] Sinemamız belirli oranlarda kentli bir kültüre sesleniyordu. *Aşkın Gözyaşları*'ndan sonra anlatı birçok açıdan değişti, anlatılar artık batılı tiplerden daha çok doğulu melodram anlayışına bir dönüşüm geçirdi. Kaldı ki seyirci beğenileri açısından iki önemli husus ortaya çıktı: bir yandan bu filmleri yerlileştirme süreçleri yaşanırken, öte yandan büyüyen piyasa içinde Yeşilçam'ın üretim modelinin yavaş yavaş belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Tam da Özön'ün Geçiş Dönemi dediği yıllarda, yani 1939 ile 1949 yılları arasındaki 10 yıllık dönemde, kökeni ister Karagöz'e bağlansın, isterse Türkiye'nin özgün tarihsel kültürel arka-planlarına– ki bu daha doğru bir tanımlamadır- yaklaşık 100 civarında Mısır filminin ithal edilmesi, bu filmlerin yerlileştirilmesi ve daha sınırlı sayıda ulusal filmin üretilmesi, Kenç ve sonrasında gelenlerin sinema dilinde başardıkları atılımdan çok daha belirleyici olmuştur.[45] Üstelik olduğu varsayılan atılım hiçbir zaman çok önemli olmadı, Yeşilçam'm konvansiyonel film anlatma biçimine baktığımızda, 1950–90 arasında köklü bir atılım yoktur. Dönem dönem çok başarılı olduğu düşünülen filmler yapılmış olsa dahi, genel olarak sinema dili açısından çok büyük bir gelişme 1) ya yoktur, ya da 2) genel üretim içinde marjinal kalmıştır ve ana gövdeyi yeni bir atılıma yönlendirememiştir, ama bir üçüncüsü var ki bu çok daha önemlidir, 3) sinema dilinin ötesinde maddi üretim koşulları sınırların çok fazla zorlanamayacağı bir ortak payda olmaya devam etmiştir.

Bir başka önemli nokta da, o yıllarda Mısır filmlerinin ülkemize olan etkisinin boyutları ve kalıcılığı sanılandan çok daha büyük olmuştur. Bu tip filmlerin geçici bir merakın ötesine geçtikleri o dönemde anlaşılamamış, daha sonraki yazılarda bunlara sınırlı bir yer ayrılmıştır. Örneğin 1950'li yılların en fazla iş yapan yönetmeni Muharrem Gürses'in filmlerine bakılırsa, bunun yanı sıra 1960'larda melodramın en güvenilir yönetmenleri Ülkü Erakalın ya da Orhan Aksoy'un filmlerine bakılırsa, sinema dili açısından büyük bir atılımdan, bir sinemacılar kuşağından öte doğulu anlatımın tipik özelliği olarak melodram içinde üretim yapıldığı görülebilir. Bunlarında ötesinde, örneğin sinemacılar döneminin usta yönetmenlerinden sayılan Metin Erksan'ın 1970'li yıllarının başındaki Emel Sayın'lı beş filmine bakılabilir; doğulu film anlatma tarzı sinemamızda çok baskın bir eğilimdir ve bunun da elbette bir sinemasal dili olacaktır. Türk insanının kültürel kimliği açısından doğululuk batılılıktan çok daha ağır basmaktadır. Bu açıdan bir dönem düşünürsek,

1) üretim koşulları,
2) yasal zeminde üretim koşulları,
3) öykülerin seçilmesi, öykülerin ortak özellikleri,
4) sanatçıların yetişme süreçleri,
5) halkın kültürel eğilimleri,
6) tarihsel dönemlerin siyasal özellikleri,
7) sanatçıların dünya görüşleri ve yarattıkları eserlerle kurdukları ilişkiler,
8) yapımcıların tercihleri,
9) yasal süreçlerin bir parçası olsa da, tek başına ele alınması gerekecek kadar önemli olan Sansür... gibi çok önemli maddelerde bir ortaklık aramak gerekir.

Yabancı filmlerin yerlileştirilmesi ya da sinemamızda yabancı kaynaklardan uyarlama yapmak daha önce başlamıştır; ancak bu çabalarda eksen batı idi, şimdi ise Doğuya kayıyordu. Yerlileştirme, tutan filmlerin tuhaf bir alaşımla "Türk'e" dönüştürülmesi, bu anlamda özgün eserlerin giderek arka planda kalırken, piyasa içinde "anonim bir estetiğin" öne çıkması bu yıllarda başladı.[46] Üretimi ucuzlaştırmak için 1932 yılında ilk sesli stüdyonun açılmasından sonra sesli çekilmeye çalışılan filmler, artık Kenç'in girişimiyle;

1) Çok daha ucuza mal etmek,
2) Çekim süresini azaltmak,
3) Diksiyon sorunlu oyuncuları da kullanabilmek (üretimi ucuzlatmaktadır) gibi gerekçelerle devreye girdi, ardından özellikle maliyet kalemindeki avantajları, daha hızlı çalışmaya olanak vermesi gibi nedenlerle genel üretim modeli haline gelmeye başladı.

Nitekim bir yıl sonra dönemin en meşhur ve sevilen sesi Münir Nurettin Selçuk'un başrolünde olduğu ve film boyunca birçok şarkıyı okuduğu *Allah'ın Cenneti* (1939) adlı film yine Ertuğrul tarafından yapıldı. Artık operetlerin/vodvillerin yerine daha Doğulu ve giderek anonim, aynı şekilde belirli şablonlara sahip, daha pre-modern kültürel davranışların/inançların etkilerini taşıyan sahneler filmlerimizde yer almaya başladı. Bunların tümü daha sonraki gelişmeler ve ideallerden alınan örneklerle ve çok daha fazla sayıda tekrar edilip "zenginleştirilerek" Yeşilçam filmlerinin arketiplerini oluşturdular. 1938 ve 1939 yıllarında sırasıyla *Aynaroz Kadısı* ve *Bir Kavuk Devrildi* adlı filmler gösterime giriyor, niçin bunlar değil de *Allah'ın Cenneti* ve Mısır filmleri büyük oranda iş yapmaktadır sorusunun yanıtı anlamlı olabilir. Çünkü Türk halkı Doğulu kültürün özelliklerini, hassasiyetlerini, inançlarını, eğlenme biçimlerini tercih etmektedir, bunları hicvetmeyi değil.[47] İşte bu tarihsel dönemde çok açık olarak bu gösterge de filmsel ger-

çekliğimizde batılı hikâye ve değerler dizisinin yenilgiye uğradığı ve sinemamızda çok uzun yıllar etkisini sürdürecek bir doğulu kimliğini tekrar kazanma eğiliminin ortaya çıktığını anlatmaktadır.

1939 yılı bu nedenle Yeşilçam'ın başlangıcını oluşturur. Batılı kültür, davranış ve ideallerden (Engin Ayça'nın deyimiyle kentli kültürden) Doğuya doğru bir kayış (Ayça'nın deyişiyle kırsal kültürün egemenlik kazanması) eğiliminde bir dönüm noktasıdır. İdealin değişmesi ve halkın bunlara büyük ilgi göstermesi sonucu kültürel planda, aynı zamanda üretim tarzında sesli çekimden sessiz çekip dublaj yapmaya geçiş neredeyse çakışmaktadır. 1939'dan 1990 yılma kadar olan yaklaşık yarım yüzyıllık tarihsel kesitte, çok farklı eğilimleri de içinde barındırmak üzere tümüyle Yeşilçam dönemidir. 1990 ise dönemin bitişini gösterir.

Bu açıdan bakıldığında, 1990 tarihini ülkemiz Yeni Dünya Düzeninde kendi özgün yerini alma çabasıyla karşıladı, ama öte yandan Türkiye'de tam da o yıllarda Brezilya Dizilerinin nasıl bir "hastalık" haline geldiği de unutulmamalıdır. Yeşilçam'ın ticari olarak en garanti isimlerinden senarist Bülent Oran'ın Brezilya dizileri için sarf ettiği sözü çok açıklayıcıdır; bu dizilere ilişkin yoksul ve zengin ayrımı gözetmeden özellikle kadınlar arasında, ama onlarla sınırlı olmayacak şekilde ortaya çıkan salgın için "Yemeyenin malını yerler"[48] demektedir. Eğer biz bu filmleri üretebilecekken üretmeyip, bunları ithal ediyorsak, insanlarımız evinin en güzide noktasında onlara yer açar, demek istemektedir. Yine ülkemizde sinemanın krizinin en derin noktasında, 1994 yılında Onat Kutlar yeni yeni serpilip gelişen yerli dizilerimiz için "Yeşilçam'ın yeniden ortaya çıkışı" nitelemesini yapmıştır. Bugün bu dizilerimizin bir bölümü Ortadoğu'da Brezilya dizilerinin ülkemizde yarattığı salgın benzeri bir heyecana neden olmuşsa, tarihi daha başka türlü okumak gerekir.

1990 yılma geldiğimizde, yerli filmlerin ne kadar büyük bir kriz içinde oldukları, yapılan filmlerin önemli bir bölümünün gösterime giremedikleri, ya da girseler bile iş yapamadıkları unutulmamalıdır. Öte yandan sektörde en yaygın faaliyetin "ne olacak bizim sinemanın hali" toplantıları olduğunu, buna karşılık aynı dönemde Hollywood filmlerinin ülkemizde giderek yaygınlaşmasını, büyük ticari başarı kazanmalarını birlikte düşünmek gerekir.

Dolayısıyla bir dönemin ideal mayası artık etkili olma vasfını kaybetmişti, "sinemamız köklü bir inandırıcılık bunalımı yaşamaktaydı", sonucuna ulaşabiliriz. 1990 sonrasında 35 mm olarak ve sinema için yapılan filmler bir daha eski maya üzerine inşa edilemeyecekti. Yapım koşullarıyla birlikte, genel olarak Yeni Türkiye Sinemasının söylemi de büyük oranda değişmek zorundaydı. Nitekim önce Yeni Türkiye Sinemasının sanat içerikli filmleri, daha sonra ise ticari sineması aynı dönüşümü geçirmek durumunda kaldı. Bir parantez olarak 10 yönetmen 2 film projesinin[49] ne kadar büyük bir ticari başarısızlığa uğradığı düşünüldüğünde,

geçmişin yeniden canlandırılmasının artık imkânsız olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Geçmişin yönetmenleri ya piyasadan çekiliyor ya da televizyona kaymak durumunda kalıyordu. Sinemada devam etmek isteyenler yaptıkları filmleri yapısal olarak değiştirmek durumundaydılar. Yeni Türkiye Sineması aynı zamanda birkaç istisna dışında neredeyse tümüyle yeni isimler üzerinden var oldu. Ama genel olarak devam edenler bile aynı sıklıkta ve aynı maya üzerinden filmler yapmıyorlardı, dahası yapamazlardı. Üretim koşulları kadar, izleyici profili de önemli ölçüde değişmişti. Türkiye büyük bir kültürel/siyasal/estetik dönüşüm geçirmekteydi.

Bu sancılı dönüşümün ardından Yeni Türkiye Sineması son derece olumsuz koşullar altında ortaya çıkmış, ilk önce uluslar arası arenada kendini ispatlamış, ardından Türkiye'de giderek ağırlığını ve yeni bir dönemi başlattığını kabul ettirebilmiştir.

Yeni Sinemanın genel karakteristik özellikleri nelerdir? Nasıl bir üretim tarzına sahiptir? Yönetmenlerin kendi filmleri arasında bir süreklilik var mıdır? Yönetmenler birbirleriyle karşılaştırıldıklarında, ne gibi benzerlikler ve ayrışmalar bulunabilir? Yeni Sinema hangi dünya tarihsel koşullara doğdu? Özellikle Batılı Dünyada nasıl algılanmaktadır? Dünya sinemasında Yeni Sinemanın karşılaştırılabileceği akımlar var mıdır? Bu sorulara yanıt aramak, yönetmenlerin düşünsel gelişimlerinin izini sürmek, yeni üretim tarzı içindeki konumlarını saptamak kitabın ana hedefini oluşturmaktadır.

I. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. 2008 Yılı Uluslar arası İstanbul Film Festivalinde Siyad uluslar arası yazarların katılımıyla bir panel düzenledi. Panelde Türkiye Sinemasını Yılmaz Güney ile tanıdıklarını ve daha sonrasında *Tabutta Rövaşata* filminin ardından, düzenli olarak Türkiye Sinemasını takip ettiklerini beş konuşmacı da bildirdi. Panel: Dışarıdan Bakmak (14 Nisan 2008, Aksanat), Moderatör: Tuna Erdem, Katılımcılar: Nick James, Anna Franklin, Barbara Lorey, Daniela Sannwald, Ninos Feneck Mikelides, Pavlina Jeleva ve Dan Fainaru. 2010 yılı Mayıs ayında Kadir Has Üniversitesinde 6-8 Mayıs tarihleri arasında XI. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler konferansında, İngiltere'de sinema alanında yüksek lisans tezlerinin gözde konularından birisinin Türkiye Sineması olduğu, Türkiye Sinemasına dair yerel literatüre büyük bir açlık duyulduğu bildirildi. Bkz. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XI, 6 Mayıs 2010, Panel: Yeni Görme Biçimleri, Konuşmacı: Eylem Atakav. Türkiye Sineması üzerine yayınların çıktığı önemli dergiler olarak şu isimler verilebilir: Cineaste (Amerika), Sight and Sound (İngiltere), Screen (İngiltere), Cahiers du Cinema (Fransa), Cinemaya (Hindistan). Ayrıca Türkiye sineması üzerine İngilizce birçok kitap yayınlanmıştır, benim de bir makale yazdığım, Prof. Dr. Deniz Bayrakdar'ın editörü olduğu Cinema and Politics (Turkish Cinema and The New Europe) kitabının Cambridg Scholars Publishing'ten yayınlanması (2009), konunun güncelliğine iyi bir örnektir. Bu yıl Polonya'da Lehçe yayınlanan Yeni Türkiye Sineması adlı kitap bir başka örneği oluşturmaktadır (Yeni Ufuklar Film Festivali, Wroclaw), festival komitesi önümüzdeki yıl içinde kitabın İngilizce versiyonunu da basmayı programına almıştır.

2. Rekin Teksoy'un eseri Türkiye sineması üzerinde yoğunlaşmaz. Bir tür dünya sinema tarihi olarak tasarlanmış, çok ciddi sayıda eserin taranması, kendi geçmişinden getirdiği birikimin yeni bir süzgeçten geçirilerek yazılması denemesidir. Kitabın kapsamını anlatmak için şu örnek verilebilir, Teksoy'un dizini 50 sayfayı geçmektedir.

3. Nijat Özön, Karagözden Sinemaya, birinci cilt, Ankara: Kitle Yayınları, Mart 1995, s. 18–19.

4. Metin Erksan'ın dönemlendirmesi için, bak: EK 1: Metin Erksan'ın Sinema Tarihimizi Dönemlendirmesi.

5. Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (TST), Genişletilmiş ikinci basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 9.

6. Scognamillo, TST, s. 9.

7. Scognamillo, TST, s. 9.

8. Scognamillo, TST, s. 10.

9. Rekin Teksoy, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, 1. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005, s. 58–60.

10. Teksoy, age, s. 390–93.

11. Teksoy, age, s. 393–398.

12. Bkz. Nijat Özön, Türk Sineması Kronolojisi (1896 – 1966) (TSK), Ankara: Bilgi Yayınevi, Şubat 1968, s.18 – 21.

13. Bak. Teksoy, age, 750.

14. Engin Ayça, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", Görüntü Sinema Dergisi (BÜ(S)K) yayını, no. 1 (İlkbahar 1993), s. 52.

15. Bkz. Engin Ayça ile Söyleşi (söyleşiyi yapanlar, Zahit Atam, Bülent Görücü), "Türk Sinemasının Periyodizasyonu", Görüntü Dergisi (BÜ(S)K yayını), no. 2, (Mart 1994), İstanbul, s. 43–52.

16. Esen Şükran Kuyucak, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, ikinci baskı, İstanbul Agora kitaplığı, Ocak 2010, s. 1.

17. 1970'li yıllar her şeyin uçlarda yaşandığı, bir aşırılıklar dönemiydi. Buna karşın sinema tarihimizde ayrı bir döneme karşılık gelmiyor, dönemselleştirme ile ilgili epistemolojik bir sorun var.

18. İki filmden örnek vererek durum açıklanabilir. Birincisi Handan İpekçi'nin yönettiği Babam Askerde adlı film. Bu film Kültür Bakanlığının desteğiyle yapıldıktan sonra, ticari olarak zarar etmiştir. Yönetmen bunun üzerine, filmin bir kopyasını yanına alarak demokratik kitle örgütleriyle temas kurmuş, Anadolu'da kent kent dolaşmıştır. Pek çok kentte yalnızca seks filmleri gösteren sinemalar kaldığı için, sinemaları temizleyerek özel gösterimler düzenlenebilir olduğunu yönetmen anlatmaktadır (bak. Handan İpekçi ile Söyleşi, Zahit Atam-Aylin Sayın, Yeni İnsan Yeni Sinema, no. 10, (Ocak-Şubat 2002), s.70-72. Eşkıya filmi yapıldığında gösterim süreci bir olaya dönüşmüştür, pek çok kentte aynı sonuçla karşı karşıyaydılar. Seks filmleri gösteren sinemaları düzenledikten sonra filmi gösterebildiler. Kimi kentlerde kapanan sinemalarını restore edip yeniden açarak gösterimler yapılabildi (bak: Eşkıya'nın ölümü, Elif Genco (Seray Genç), Yeni İnsan Yeni Sinema, no. 1, (bahar 1997), s. 8–13.

19. Giovanni Scognamillo ile görüşmemizde (25 Nisan 2010, Beyoğlu'ndaki evinde), İslami yayınevlerinde ister telif eser olsun, isterse çeviri, her türlü kitabın bir din âliminin kontrolünden geçirildiği, özel olarak budandıktan sonra yayınlanabildiğini söylemektedir. Kendi kitabından örnek vererek, Timaş Yayınevinden çıkan kitaplarını okuduğunda (Dünya Sinema Sanayi ve Batının İnanç Temelleri) tanıyamadığını belirtmektedir.

20. Kitap 1960 yılında yazılmış, bir süre yayıncı aranmıştır. Çünkü o dönemlerde sinema kitabı basan pek yayınevi yoktur. Ancak bu yayınevinde uzun süre beklemiştir, hatta Özön yayınevine mektup yazmış, ihtar çekmiş, ardındanda kitap kendisine söylenmeden ve doğru düzgün tashihi yapılmadan ve bizzat Özön'ün deyimiyle çamur gibi görüntülerle basılmıştır. Kitap içinde defalarca satırlar kaymış, fotoğraflar uygunsuz yerlerde kullanılmış, kapağı çirkin ve kalitesiz basılmış, kitap dikilmek yerine sayfanın belirli bir kısmını kaplayacak şekilde zımbayla birbirine tutturulmuştur. Bu nedenle Özön büyük bir hayalkırıklığına uğramıştır. Ancak kitap basıldıktan sonra, özellikle eğitimli yönetmenler ve sinema sanatçıları tarafından ilk kez bilimsel olarak Türk Sinema Tarihi'nin incelendiği kabul edilmiştir. Ancak bu kitap ne yazık ki onyıllar boyunca sonradan yeni baskıları yapılmadığı için bulunamayan eserlerden birisi olmuştur. 2000'li yıllarda Antalya Film Festivali tarafından yeniden basıldığında okunabilir bir kopya elde edilmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Görüntü, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü yayını, 1995, sayı 5, Zahit Atam, Bülent Görücü ve Yusuf Güven tarafından Nijat Özön ile yapılan söyleşi.

21. Roy Armes, Üçüncü Dünya Sineması ve Batı içinde Sinema ve Kapitalizm Makalesi, Kitabın Türkçe çevirisi Nisan 2011'de Doruk Yayınlarından çıkmıştır, çev: Zahit Atam.

22. Age, Armes Roy, Sinema ve Kapitalizm.

23. Metin Erksan'la Söyleşi, ...ve sinema dergisi, no. 1, (Hil Yayınları) 1985.

24. Bkz. Onat Kutlar, Herkes Ondan Söz Ediyor, hzrl: Ahmet Soner, 2. Basım, İstanbul: Güney Filmcilik, 1997, s. 77.

25. Leyla Sevükten, "Ancak gerçekçi insanlar iyi film yapabilir," Antrakt Sinema Gazetesi, 5 Eylül 1998

26. İnan Temelkuran, ilk iki filmi Made In Europe ve Bornova Bornova filmlerini dijital olarak çekti. Bak: Zahit Atam, "Biz Kaybettik, Peki Nerede?" (İnan Temelkuran'la Söyleşi), Birgün Gazetesi, 1 Kasım 2009, s.3. Dijitalin sanatçıyı özgürleştirici yanlarını ise Pelin Esmer söyleşisinde açıkça belirtiyor. Bkz. Zahit Atam, "Dijital teknoloji sinemamızı demokratikleştirdi" (Pelin Esmer ile Söyleşi), Birgün Gazetesi, 17 Ağustos 2009, s. 6.

27. Sevükten Leyla, age.

28. Eisenstein ve Pudovkin'in sinemaya sesin gelmesi ve sinema/teknolojiye ilişkin düşünceleri için bak. Dudley Andrew, "Sergey Eisenstein", Büyük Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları, 2010, s.119.

29. Leyla Sevükten, age.

30. Nuri Bilge Ceylan çektiği ilk kısa film Cannes Film Festivaline kabul edilmesine rağmen,

sonraki filmi *Kasaba* filminin finanse edilmesinde Bakanlık'tan yardım alamadı. Aynı sorunları Yeni Türkiye Sinemasının öncü yönetmenleri de yaşadılar. Daha sonra uluslar arası başarıların ardı arkası kesilmeyince, bugün için elde ettikleri meşruiyet ile proje enine boyuna incelenmeden bile destek alır hale geldiler. Buna karşın, desteklerin projenin niteliğine bakılmaksızın, genelde istikrarsız ve hatta yetersiz kişi ve projelere aktarılması günümüzde de devam etmektedir. Bu kez aynı sorunlarla Yeni Sinema Hareketi karşılaşmaktadır: onlar da ilk filmleriyle genel olarak başarı kazanmalarına karşın, ikinci projelerinde destek bulmakta yine zorlanmaktadırlar. Ancak yıllanmış bir başarı grafiği doğrudan hak kazanmayı getirebiliyor. Süreci çözebilecek tek şey, seçimlerin gerçekten iyi değerlendirme yapıldıktan sonra projelerin desteklenmesi olabilir. Ama işte tam da bu noktada şark kafası ve şark ilişkileri devreye girmekte, her yeni isim özel olarak zorluk çekmektedir. Buna karşın hem iyi projesi olmayan hem de geçmişte yaptığı eserler genel olarak başarısız olan isimler, özel ilişkileri sayesinde destekler alabilmektedir. Özellikle 1990'lı yıllar destekler konusunda efsaneler yaratacak kadar sistematik hataların yapıldığı yıllardır.

31. Leyla Sevükten, age.

32. Ziya Gökalp, Hars ve Medeniyet, İstanbul: Elips Kitap, 2007. Türkçülüğün Esasları, Elips Kitap, 2006.

33. Yusuf Akçura, Üç Tarz-ı Siyaset, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2007.

34. Bkz. Muhsin Ertuğrul, Benden Sonra Tufan Olmasın!, İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yay., Temmuz 1989, s. 302 – 305.

35. Satyajit Ray ve Nuri Bilge Ceylan, Doğulu bir toplumdan çıkmış, doğuyu anlatan eserler üreten, buna karşın batılı sanatsal anlatı formlarını en iyi şekilde kullanan ve bu nedenle kendi ülkelerinde olduğu denli Batılı toplumlarda büyük oranda benimsenen yönetmenlerdir. Bkz. Nuri Bilge Ceylan bölümü.

36. Bak. Özön Nijat, TST, s. 17 – 20.

37. Bkz. "Atatürk ve Sinema", http://www.sinemalar.com/yazi/455/Ataturk-ve-Sinema/, (21 Haziran 2010) "Ben hayattayım... Milli mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre, çağırdığınız anda bana düşen vazife ve görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırdım. Bu, milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak, ancak bu filmle mümkün olacaktır." Atatürk'ün bu uyarı ve taleplerine karşın, başta Ordu Foto Film Merkezi ve dönemin sinemacıları Türkiye'nin değişimini ve İstiklal Savaşını yeterince belgeleyemediler ya da sonradan canlandıramadılar.

38. Örneğin bu konuda Hindistan'da sinema bu anlamda etkin olarak rolünü oynamıştır. Batılı akımlar hakkında çok şey söylenir, ama Hindistan'da 1920'lerde "social realism=toplumsal gerçekçilik" adlı bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akımın filmleri Hindistan'da anti-emperyalist görüşün yaygınlaşması ve bağımsızlıkçı söylemin meşrulaşması yönünde etkin olarak rol oynamıştır. Aynı etkiler devrim sonrasında Küba'da da ortaya çıkmış, toplumun eğitilmesinden halkın yeni rejimi benimsemesine kadar sinema çok etkili olabilmiştir. Hindistan için bak: Roy Armes, Third World Film Making and the West, University of California Press, 1988 USA, s.133.

39. Bkz. Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi, 3. Basım, İstanbul Doruk Yay., Nisan 2010, s. 126 – 127.

40. Bkz. Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi, 3. Basım, İstanbul: Doruk Yay., Nisan 2010, s. 66. Türk Sinema Kronolojisi, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968 s. 103 - 105.

41. Özön, T.S. Kronolojisi, s. 66, 69, 78.

42. Özön, TST, s. 126–28.

43. Levent Cantek, "Türkiye'de Mısır Filmleri", Tarih ve Toplum, sayı 204, İstanbul: İletişim Yayınları (Aralık 2000), s. 31–38.

44. Bak. Scognamillo Giovanni, Türk Sinema Tarihi, s. 42, 57, 60. Özön Nijat, Türk Sineması Tarihi, s. 109, 120 – 121.

45. Mısır filmlerinin kültürel etkisi için, bkz. Cantek Levent, age.

46. Nijat Özön -Halit Refiğ Mektuplaşmaları (1965 yılında), Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, sayı 4, (1997–98 Kış Sayısı), İstanbul, s. 56–65.

47. Bak. Cantek, age, s. 36. O dönemde Mısır filmleri geldiğinde, daha önce Batılı icat ya da ahlaki olarak Türk toplumuna uygun değil diyerek, sinemaya hiç gitmeyen geniş bir kesim, sinemaya gitmeye başlamıştır. Sinema seyircisi profili bu filmlerle birlikte değişmeye başlamıştır.

48. Bülent Oran, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, hzrl: Süleyma Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları, 1996 s. 277–292.

49 1995 yılında Ömer Kavur, Atıf Yılmaz... gibi Türkiye sinemasından on değerli yönetmen 10 yönetmen 10 (kısa) film diye bir proje ürettiler, sponsor buldular, filmi çekmeden televizyon gösterim hakkını sattılar. Sürecin iktisadi boyutunu ve toplumsal etkisini Mustafa Altıoklar'ın yakından tanıklığıyla okumak için bak. Zahit Atam, "Mustafa Altıoklar'ın Hikayesi: basın ve linç" Mustafa Altıoklar ile söyleşi, (dertli) Yönetmenler Konuşuyor (yazı dizisi) -4, Birgün Gazetesi, 10 Ağustos 2009 Pazartesi, s.6.

2

Türk(iye) Sinemasının Devraldığı Miras Üzerine

İktisadi Türkiye Tarihi

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunu önceleyen İzmir İktisat Kongresi (1923) hem sanayileşmeyi hem de milli burjuvazinin yaratılmasını hedefliyordu. Bu süreç içerisinde 1929 yılına kadar Lozan Antlaşmasının zorunlu sonucu olarak ekonomi gümrük duvarları olmadan yeni bir yörüngeye oturtulmaya başladı. 1929 yılında gümrük duvarlarının yükseltileceğini bilen ticaret burjuvası, öncesinde büyük bir stok alımı yapmıştı. Sonuç olarak Türkiye büyük bir borç yükü ve parasının değersizleşmesi sorunuyla karşılaştı. Hem Türk Parasının Değerini korumaya yönelik çabalar ve yasalar ile birlikte, Merkez Bankasının kurulması, ulusal ekonominin yönlendirilmesi çabaları ile Cumhuriyet 1930'lara adım attı. Sanayi alanında özellikle 1930'lu yıllara damgasını vuran Devletçilik, dönemin adlandırmasıyla Şimendifer Politikasındaki uygulamalar başta olmak üzere, sanayide ve altyapının hazırlanmasında, ulusal pazarın oluşması sürecinde, Cumhuriyet büyük atılımlar sağladı. Bu anlamda gümrük duvarları, ithalatın kısılması ve ihracatın artırılması çabası Cumhuriyetin tarihinde her zaman en önemli sorun oldu. Bugüne kadar Cumhuriyetin uyguladığı politika ikiye ayrılabilir: ilk önce Lozan'ın maddesi gereği zorunlu olarak gümrük duvarlarını yükseltemeyen Türkiye'nin dışa açık ekonomi modeli 1929'a kadar sürdükten sonra, o tarihten 24 Ocak 1980 yılına kadar genel olarak koruyucu model içinde büyüme seçilmiştir. 24 Ocaktan günümüze kadarki dönemde ise dışa açık serbest piyasa modeli yürütülmüştür. İhracata dayalı büyüme modelleri ya da dışa açık iktisadi politika olarak özetlenen politika, iki dönem olarak (1923-29) ve 24 Ocaktan günümüze kadarki dönemde uygulandı, bu yıllarda sürekli devalüasyonla boğuştu, döviz darboğazı yaşadı, ticaret dengelerinde dışalım her zaman dışsatımı geçti. 1950'li yıllarda ithalat geçici yasalarla serbestleştirildiğinde de aynı model kısmen uygulanmış ve Türkiye konkordato (iflas antlaşması) ilan etmiştir. Öyle ki Cumhuriyet kurulduğunda 1 Türk Lirası bir Amerikan dolarından daha değerliydi, sonuçta günümüzde 1 dolar 1 milyon beş yüz bin Lirayı aşacak kadar değer kazandı. Aynı yıllarda Türkiye ihracat fazlası veren ülkeden sürekli dış açık veren konuma sürüklendi, borçları inanılmaz derecede arttı.

Tarih içinde iktisadi politikamızın evrimine bakalım, çünkü bu iktisat politikaları ve ekonominin genel seyri sinemanın içinde bulunduğu iktisadi çerçeveyi her zaman üst belirlemiştir ve sinema yapısı gereği aynı zamanda bir sanayi koludur. Bir eğlence endüstrisidir, halkta olmayınca sinemacıda da para olmaz.

Devletçiliğin kökenlerine eğildiğimizde, 1929 yılındaki üç olayın çakışması Cumhuriyetin iktisat politikaları üzerinde belirleyici oldu[1]:

1. Lozan Antlaşmasıyla, 1916 yılındaki Osmanlı Gümrük Vergi oranlarının 1929 yılına kadar zorunlu olarak devam ettirilmesi. Bu tarihten sonra, ulusal sanayiyi korumak ve devletin vergi kalemini büyütmek için, Cumhuriyet gümrük duvarlarını yükseltmiştir.

2. Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı İmparatorluğunun borçlarının 2/3'ünü üstlenmişti, ancak Lozan Antlaşmasına göre, bu borçların ödenmesi 1929 yılına kadar ertelenmiş, bu tarihten sonra bir ön ödeme, ardından düzenli olarak borçlar bitene kadar ödenmesi planlanmıştı. İşte 1929 yılında, Osmanlı İmparatorluğunun borçlarının ödenmeye başlanması sıkı bir para politikasını zorunlu hale getirdi; bu sürecin doğrudan uzantısı olarak kurulan, aynı zamanda ekonomi içinde çok önemli bir ağırlık kazanacak Merkez Bankasının kuruluşuna (1930) zemin hazırladı.

3. Great Depression, o zamanki Türkçedeki karşılığı olarak 'Büyük Buhran' 1929 yılında patlak verdi ve bütün dünya ekonomisini sarstı. Dolayısıyla ülkemizin hem ithalat kalemi için, hem de ihracat yaptığı ülkeleri doğrudan ve şiddetli olarak etkilediği için, ekonomimiz önemli oranda içe dönmek durumundaydı.

Türkiye'de bu üç bileşenin etkisiyle, ekonomi içe dönmeye zorlanırken, sanayileşme için bizzat devlet yatırımları yapılması eğilimi öne çıktı. Ekonomimiz bir yandan sanayileşirken, diğer yandan iç/dış ticaret dengelerinde ekseriyetle pozitif sonuç aldı, sanayileşme hızlandı.[2]

1946 yılında Türkiye 100 milyon dolar ihracat fazlası verdi.[3] Cumhuriyet Halk Partisi yeni bir sanayileşme planı hazırladı: "1946'nın ilk yarısında tamamlanan ve hazırlıklarına Şevket Süreyya ve İsmail Hüsrev gibi eski Kadro'cuların aktif olarak katıldığı Beş Yıllık Sanayi Planı" "dış ekonomik ilişkilere de ekonomik bağımsızlık perspektifiyle bakmaktadır".[4] "Bir taraftan yarı müstemleke şeraiti içine düşmemek, diğer taraftan da milli tekâmülümüzün seyrini arızaya uğratacak her türlü tazyik ve tesirlerden korunmak ve bunun için hem sanayi hem ziraatı ve ulaştırma işlerini genişleterek memleketi bir kül haline koyacak çareler bulmak"[5] hedefleniyordu. Ama plan ABD ile giderek yakınlaşma, sıcak temasın kurulması, onların alternatif planlar yapmaları nedeniyle uygulanmadı. Ardından planı savunan kadrolar 1947 yılındaki CHP kurultayında büyük oranda tasfiye edildi.[6] Çünkü ABD'nin yeniden inşa edilen Avrupa için Türkiye'ye sanayi ülkesi değil, tarım ürünleri ihraç eden ülke rolü biçilmekteydi, hazırlattığı planlar dâhilinde, çelik ve kimya kombinaları kurulma düşüncesinden vazgeçildi (elde birikmiş sermaye ve teknik bilgi vardı), özet olarak sanayi planı uygulanmadı. Türkiye bu tarihten itibaren düzenli olarak dış borç almaya başladı. Truman Doktrini uyarınca ve Marshall yardımları dâhilinde Türkiye'ye sermaye ihracı başladı. Türkiye'nin dış borç

sarmalı 1950'li yıllarda düzenli olarak büyümeye başladı, neredeyse Osmanlı İmparatorluğunun borçlarının bitmesi ile Cumhuriyetin dış borç sarmalına kapılması aynı tarihlere rastlar. Bu model Çok Partili yaşamın kendi doğası gereği içinde taşıdığı popülizmiyle Demokrat Partinin tüketimi teşvik etme çabaları buna eklenince, Türkiye üretmeden tüketmenin bolluğunu ve lüksünü yaşadı. Doğal olarak iç/dış ticaret dengelerinde ithalatın sürekli fazla olması nedeniyle, Ağustos 1958'de büyük bir devalüasyon yaşandı.[7] Resmi kararlarla 1 dolar 2 lira 80 kuruştan, 9 liraya yükseltildi, serbest piyasa içinde oluşan karaborsa da ise 1 dolar 20 lirayı geçiyordu. Borç sarmalı, yeterince sanayileşilemediği için kırdan kente göçün yarattığı kitleyi ememeyen kentler ve huzursuzluğun artması, yüksek enflasyon, toplumun özellikle eğitimli kesimlerini sıkı bir muhalefete sürükledi. Bu sürecin açmazları 27 Mayıs 1960 darbesi ile sonuçlandı.

Tarihsel olarak bakarsak Türkiye'de darbeye giden yolun, ülkemizin sanayileşme yörüngesinin köklü bir şekilde değiştirilmesinde aranması gerekir. Çünkü "1946 yılına ait iktisadi bakımdan da bir dönüm noktası niteliği kazandıran özellik, on altı yıldır kesintisiz olarak izlenen kapalı, korumacı, dış dengeye dayalı ve içe dönük iktisat politikalarının adım adım gevşetildiği; ithalatın serbestleştirilerek büyük ölçüde artırıldığı; dış açıkların kronikleşmeye başladığı; dolayısıyla dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımlarıyla ayakta duran bir ekonomik yapının yerleşmesi olmuştur."[8] Gerçek şu ki hiçbir dış yardım bağımsızlığa ve uygulanan iktisadi politikalara köklü yansımaları olmadan verilmez, nitekim Osmanlı İmparatorluğundan beri her yüklü miktarda dış borç alınmasını izleyen dönem köklü siyasal bağımlılık antlaşmaları ya da doğrudan ve gizli müdahalelerle bağımlılık tesis edilmiştir.

Ancak darbe özellikle Devlet Planlama Teşkilatının[9] kurulması sonrasında büyümeyi planlama çabalarına karşın, yeni büyüme modeli ve tam bağımsızlık talepleri gerçekleştirilemeden, darbeyi bu niyetlerle yapan kesim tasfiye edildi. Bu kesimin önderliğini Talat Aydemir ve arkadaşları yapmaktaydı, esasen bu tasfiye 27 Mayısı yapan kesimin tasfiyesi anlamına gelmiştir. Türkiye yeniden dışa bağımlı, içe dönük, iç/dış ticareti açık veren bir ülke olarak, özellikle dayanıklı tüketim malları üretiminden sanayileşmeye çalışan bir iktisadi modele geri döndü.[10] Bu model ithal ikameci endüstrileşme modeli olarak dünya genelinde azgelişmiş ülkelerde uygulanıyordu. 1976 yılına kadar süren model, özellikle 1974 yılında Petrol Krizi olarak bilinen dünya ekonomisindeki yoğun daralmanın ardından krize girmiştir. Uygulanan popülist politikalarla ilk önce ertelenen kriz, 1977 sonrasında çok şiddetli olarak hissedilmeye başlandı. 1977–79 dönemi krizin büyük oranda ekonomide üretimin durduğu bir sürece girmesi sonucu, endüstrimizde tarihimizin en düşük kapasite kullanım dönemlerini yaşadık. 1979 yılında ise hem tarımda hem de sanayide ücretler inanılmaz oranda düştü; enflasyonun boyutları karşısında ücretler erirken, fiyatlar yükseldi, tüketim mallarında büyük bir darboğaz yaşandı.[11] Süreç yeni bir darbeyle sonuçlandı, hem de en yıkıcı olanıyla.

1980'den Günümüze İktisadi Türkiye Tarihi: Darbenin Nedenleri

Türkiye Sinema Tarihi incelendiğinde, Yeni Türkiye Sinemasının öncesinde Yeşilçam döneminin olduğunu görmekteyiz. Yeşilçam'ın bitişinin ardından birkaç yıllık ara dönemden sonra yavaş yavaş Yeni Türkiye Sineması filizlenmiştir. Bu nedenle Yeşilçam döneminin bitmesini hazırlayan iktisadi ve siyasi koşullara bakmak açıklayıcı olabilir.

Türkiye ekonomisindeki tıkanmaya çare olarak, 24 Ocak 1980'de Demirel Hükümetinin 'özel yetkilerle göreve getirilen' danışmanı Turgut Özal "24 Ocak Kararları"nı açıkladı. Gerek Özal tarafından, gerek TÜSİAD ve gerekse darbe sonrasında darbenin lideri Kenan Evren tarafından ekonomik olarak yapılanlar için "başka seçeneğimiz yoktu" değerlendirmeleri yapılmıştır.[12]

24 Ocak kararları esas itibariyle, iç talebin kısılması, ücretlerin reel bazda eritilmesi, ihracata yönelik üretimin teşvik edilmesi, finans sektörünün yeniden yapılandırılması, ithalat üzerindeki sınırlandırmaların kaldırılması, IMF ve Dünya Bankasından kredi alınması için zorunlu tedbirler olarak dayatılıyordu. Bu önlemlerin dayatılması, 1977 yılından beri gündeme gelmiştir. Gerek CHP ve gerekse AP bu kararları "siyasi intihar" olarak gördükleri için köklü bir biçimde uygulamaya koyamamışlardı. Hem ihracat hem de üretim için ithalat yapmak zorunda olan Türkiye, döviz darboğazını aşmak için başka bir model bulamayınca, TÜSİAD'ın büyük desteği altında 24 Ocak kararları ilan edilmiştir.[13]

> "İlk olarak, 24 Ocak programında yer alan boyutlarıyla devalüasyon, KİT zamları ve fiyat denetimlerinin kaldırılması gibi "şok tedavisi" öğelerinin, IMF'nin üç yıldır Türkiye Cumhuriyeti hükümetlerinden istediği nicel boyutları fazlasıyla aşmış olduğunu; yani "istenenden fazlasının verilmiş olduğu"nu saptayabiliyoruz.
>
> İkinci olarak, bu kararlar sadece bir istikrar programı niteliği taşımamaktaydı: beynelmilel sermayenin özellikle Dünya Bankası aracılığıyla "pazarladığı" ve içte ve dışa karşı piyasa serbestîsi ile beynelmilel ve yerli sermayenin emeğe karşı güçlendirilmesi gibi iki stratejik hedef etrafında oluşan bir "yapısal uyum" perspektifi de taşımaktaydı. Programın bu boyutu zaman içinde daha da ön plana çıkacaktı."[14]

Dünya çapında bir eğilim olarak ABD'nin başını çektiği, başta Batılı Ülkeler olmak üzere, bütün Üçüncü Dünyayı da zorladığı ithal ikameci endüstrileşme modelinden, bir başka deyişle dirigisme'den (korumacı yönelim) ihracat-yönelimli endüstrileşmeye geçiş, diğer bir deyişle serbestleştirme ve korumacılığın tasfiye edilmesinin dört ayağı vardı:

> "...neo-liberal program dört temel ayak üzerinde yükselir: kuralsızlaştırma/deregülasyon yoluyla devletin piyasanın işleyişi üzerinde sermaye birikiminin mantığına ters düşen müdahalelerinin azaltılması; üretim alanında devlet faaliyetini asgariye indirme amacıyla özelleştirme; sosyal hizmetlerin (sağlık, eğitim, emeklilik, konut vb.) işçi sı-

mli ve emekçilerin direnme gücünü artırmasını engellemek için bunların ticarileştirilmesi ya da özelleştirilmesi; nihayet esnekleştirme ve sendikasızlaştırma".[15]

Dolayısıyla sivil hayatta, siyasi partilerin belirli bir ekonomik büyüme modelinden diğerine geçememesi, sivil örgütlerin bu iktisadi kararlara kendi örgütlülükleri düzeyinde şiddetle karşı çıkması ve siyasi direnç göstermesi, 12 Eylül 1980 tarihli askeri darbesinin nedeni olmuştur. 1980 askeri darbesi, 24 Ocak Kararları olarak bilinen iktisadi kararları kendine ekonomik model olarak almış ve uygulamıştır. Bu kararların altında imzası olan Turgut Özal'ın önce Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı, daha sonra başbakan ve nihai olarak da Cumhurbaşkanı olması olguları tezimizi doğrulamaktadır.

Kuralsızlaştırma ve Kültürel Sonuçları

Kuralsızlaştırma, iktisadi deyişle deregülasyon kamunun öncü olduğu, kamu yatırımlarının ağırlık taşıdığı sektörlerin özelleştirilmesini, korumaların kaldırılmasını talep eder. Bununla uygun olarak Türkiye'de medya da aralarında olmak üzere, KİT'lerin özelleştirilmesi gündeme gelmiş ve kamu tekellerinin iktisadi yaşamdan çekilmesi adım adım uygulanmıştır. Dolayısıyla, iç talebin kısılması yani büyük oranda işsizlik ve yüksek enflasyon sonucu ücretlerin azalması ve tarımdaki sübvansiyonların devre dışı bırakılması Türkiye'de yalnızca iktisat alanında değil, kültürel alanda da büyük bir daralmaya yol açtı. Özellikle kültürel hayat üzerindeki desteklerin ve ulusal kimliğin korunması için uygulanan korumacı politikaların kaldırılması konusunda, dünya genelinde bir direniş yaşanmıştır. Kültür ve kimlik konularını ticaret içine daraltmayan, kültürel ürünleri metalaştırmanın sınırları içinde görmeyen, kendi ulusal kimliğini korumak için desteklemeye devam eden ülkeler dünya genelinde GATT kapsamından kültürün ve kimliği inşa eden sanatsal üretimin çıkarılması yönünde ABD'ye köklü itirazlarda bulundular.[16]

Türkiye'de ise kültürel üretim 1980 yılındaki darbeden sonra, geçmişiyle karşılaştırılamayacak ölçüde piyasaya bağlandı, ulusal ölçekte kültür piyasanın boyunduruğuna sokuldu, sanatsal üretim alanı daraldı, çeşitlilik azalırken, kültür alanında ithalat büyük ölçüde arttı.[17]

Halkın kültürel etkinliklere katılımı büyük bir hızla düşmeye başladı. 1980 Eylül'ündeki darbenin ardından yaşanan depolitizasyon, her türlü toplumsal etkinliğe katılmakta isteksizlik, mali darboğaz, aynı zamanda sanatsal ürünlerin ücretlerinin daralan taleple birlikte yükselmesi (sinema/tiyatro/edebiyatta özellikle olmak üzere) genel planda toplumla sanat eserlerinin kesişim alanını daralttı, toplumun büyük bölümü için erişilmez bir hizmet ürünü anlamı kazanmaya başladı.[18] Bilet ücretlerinin ya da sanatsal ürünlere olan talebin daralması ile birim fiyatlarının geçmişe göre büyük artışlar göstermesi eşanlı bir sürecin ürünü-

dür.[19] Stagflasyon yalnızca tüketim mallarında değil, kültür ürünlerinin metalaştırılmasının sonucunda, 'sanat ürünlerinin pazarında" da gerçekleşmiştir.

Türkiye'de 1980'li yıllardan başlayarak, giderek büyüyen bir kesim için sinema salonlarında film seyretmek "imkânsız" hale geldi, bugün sinema salonunda hiç film seyretmeyen kesimin toplumun yarıya yakınını oluşturduğu söylenmesine karşın, güvenilir istatistiksel araştırmalar yapılmamıştır.[20]

Ancak seyirci rakamlarını incelediğimizde, 1980'li yıllarda hem seyirci sayısı, hem gösterim salonu sayısı, hem de sinemalarda gösterime giren yerli film sayısı azalmıştır.[21]

Bu açıdan Türkiye'de tiyatroların seyircisi, sinema salonlarında film seyreden insan sayısı, kitapların ortalama satış sayısında ciddi bir daralma yaşanmıştır.[22] Bunun sonucunda, özellikle sinemada (ama yalnızca sinemada değil) ciddi bir korsancılık eğilimi olmuştur. Bence çok açık olarak, yeni sinemanın yönetmenleri hem böylesi bir iktisadi nedenle oluştuklarını bildikleri için hem de iktidarla yan yana görünmek onlara çok sevimsiz geldiği için, korsanla mücadeleye hiç bulaşmadılar, hatta korsanın gizli bir kültürel canlılık olarak varolduğu görüşünü benimsediler.

Bu iktisadi ölçeklerin yanı sıra, 1980'li yıllarda sinemamız entelektüel/estetik/ideolojik alanlarda ciddi bir varoluş bunalımı daha yaşamaktaydı ki, bunun çözümlenmesi kitabımız açısından önem kazanmaktadır. Burada ilk önce kültür/sanat ile piyasa arasındaki ilişkileri dünya ölçeğinde inceleyecek, Yeni Dünya Düzeninin ilan edilmesinden önceki ve sonraki dönemi karşılaştırarak, piyasa ile sanat/kültür dünyası arasındaki ilişkilerin dünya ölçeğinde saptanmasını sağladıktan sonra, Türkiye üzerine yoğunlaşacağız.

2. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Boratav Korkut, *Türkiye İktisat Tarihi*, İmge Yayınları, 14. baskı, Ankara Nisan 2010, s. 48, 49, 59. Aynı şekilde 1930–39 arasında "sanayinin sabit fiyatlarla yıllık büyüme hızlarının ortalamasının % 10,3 (s. 70) olduğunu belirtmektedir. Bu rakam ise gerçekten altyapının hazırlanmasında ve kendi kendine yeterli bir üretim seviyesine gelme açısından çok büyük hamlelerin yapıldığı anlamına gelir. Türkiye Cumhuriyeti, 1929 Buhranından büyük bir sanayileşme hamlesi yaparak ve dış ticaret fazlası vererek çıkmıştır.

2. Yalnızca 1938 yılında ithalat ihracat rakamlarını aşmıştı. Bkz. Korkut Boratav, Korumacı-Devletçi Sanayileşme: 1930–1939, TİT içinde. Genel olarak bu dönem içinde büyümenin yanı sıra dış ticaret fazlası verilmesi sayesinde Osmanlı İmparatorluğunun borçlarının ödenmesi enflasyona ve devalüasyona yol açmaksızın ödenebilmiştir. Çok öğretici bu bölüm sayfa 59–80 arasında inceliyor, iç/dış ticaret dengesinin karşılaştırması için ise bkz. s. 72–73.

3. Boratav, TİT içinde, s. 99.

4. Boratav, age, s. 97.

5. Beş Yıllık Sanayi Planı, bakanlıklar arası bir komisyon tarafından hazırlanılmıştır. Aktaran Boratav, age, s. 97.

6. Bkz. TMMOB Tarihi, Nar Film, Sözel Tarih Çalışması, Korkut Boratav'la yapılan görüşme.

7. Bkz. Özön Nijat, Türk Sineması Kronolojisi, s. 136, Bilgi Yayınları, Şubat 1968. Ayrıca dönemin daha ayrıntılı bir çözümlemesi açısından Zahit Atam, Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Yaklaşım, s. 485-535, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7 içinde, Bağlam Yayınları, Mayıs 2008.

8. Boratav, age, s. 94. http://www.dpt.gov.tr/DPT.portal

9. Devlet Planlama Teşkilatı 30 Eylül 1960 tarihinde, darbeden sonra kurulmuştur. Bkz. "DPT Tarihi", http://www.dpt.gov.tr/DPT.portal

10. Bkz. Boratav, age, s. 118 – 121

11. Bkz. Boratav, age, s. 142 – 144

12. Bak. Evren Kenan, "12 Eylül", "Kalbi bu vatan ve millet için atan sağduyu sahibi vatandaşlarım kabul edeceklerdir ki; ülkemizin halen içinde bulunduğu hayati önemi haiz siyasi, ekonomik ve sosyal sorunlar, devlet ve milletimizin bekasını tehdit eder boyutlara ulaşmış ve bu hal devletimizi, Cumhuriyet tarihinin en ağır buhranına sürüklemiştir." Ve devamındaki satırlar. http://www.belgenet.com/12eylul/12091980_08. html, (20 Haziran 2010).

13. Tüsiad'ın darbe ile ilgili tavırları ve destek politikaları için bak: "Tüsiad'ın Bilinmeyen Tarihi" http://www.stargazete.com/ekonomi/tusiadin-bilinmeyen-tarihinden-carpici-olaylar-162020.htm, (22 Haziran 2010), Star Gazetesi, 13 Ocak 2009. Ayrıca Türkiye'nin en zengin işadamı olan Vehbi Koç'un Kenan Evren'e gönderdiği mektuba bakılabilir (20 Haziran 2010).

14. Boratav Korkut, age, s. 148.

15. Sungur Savran, 20. Yüzyılın Politik Mirası, Sürekli Kriz Politikaları içinde, (ed) Neşecan Balkan, Sungur Savran, Metis Yayınları, Mart 2004, İstanbul, s. 30.

16. Miller Toby, GATT and Its Friends, Global Hollywood 2 içinde BFI publications, 2005 İngilizce, s. 84–91.

17. Yayınlanan kitaplar bazında, gösterime giren filmler için yapılan ödemelerde, İKSV'nin değişik festival programlarına bakıldığında, televizyonlarda gösterilen filmler, diziler içinde vs. ithalatımızda bir artış olduğu rahatlıkla görülebilir.

18. Geçmişte ülkemizin sosyo-ekonomik yapısı, gelir düzeyi ve kentleşme açısından seyirci ile sinema sanatının durumunu karşılaştırmak için bkz: Özön Nijat, Türk Kültürünün Çağdaşlaşması Açısından Türk Sinemasının Sorunları, Karagözden Sinemaya (cilt 1) içinde, s. 285–293. Günümüzdeki durum için Antrakt Dergisinin yıllık box-office raporlarına, 1990'dan günümüze yıllık

olarak yaptıkları seyirci tercihleri analizlerine bakılabilir. Özellikle 1990 sonrasından itibaren sinema seyirci raporları düzenli olarak tutulmakta, haftalık olarak yayınlanmaktadır. Sonuç olarak geçmişte büyük oranda kırsal kesimde sinemaya gitmek düşük gelir düzeyi açısından yaşanan sorunlardan zorlaşırken, günümüzde kentli nüfusun önemli bir kesiminin maddi nedenlerle sinemaya gidemediği genel olarak kabul edilmektedir. Genel olarak üniversite öğrencileri arasında geniş bir kesim, sinemaya maddi nedenlerle ya gidememektedir ya da olabildiğince seyrek gitmektedir.

19. Eğer iktisadi alana bakarsak enflasyon ile talep daralmasının eşanlı olarak görülmesi özel bir kriz başlığını gösterir ve buna stagflasyon denir. Stagnation/inflation kelimelerinden türetilmiş özel bir terimdir. Stagnation durgunluk, inflation fiyat artışı anlamına gelir, talep daralması ile fiyat artışının eşanlı görülmesi ilk kez 1974'te ortaya çıkan Petrol Krizinden sonra ortaya çıkmıştır. Bkz: Çağlar Keyder, Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politiği, Geçiş Sürecinde Türkiye içinde, Ed. Irvin C. Schick, E. Ahmet Tonak, Belge Yayınları, İstanbul Ekim 2006 s.73 – 75.

20. 1966 yılında İstanbul Belediyesi istatistiklerine göre yıllık seyirci sayısı 41.606.506 olarak gerçekleşmiştir. Bu sayı, 1970 yılına kadar düzenli artmaya devam ettiği ve 50 milyonu geçtiğini Agah Özgüç ifade etmektedir (12 Haziran 2010, Feneryolu, evinde yapılan görüşme). Bkz. Özön Nijat, Türk Sinema Kronolojisi, s. 199.

21. Agah Özgüç, evinde yapılan görüşme, 12 Haziran 2010.

22. 2006 yılında Tiyatroların afişlerindeki slogan "Gel, Yoksa Yaşayamam" idi. Ardından İstanbul Şehir Tiyatroları, seyircileri çekmek için bilet ücretlerini 1 liraya çekti. Geçmişte yayıncılık açısından genel olarak bir kitabın ilk baskı ortalaması 5000 idi, bugün birçok baskı yapan kitaplarda dahi ilk baskı çoğunlukla 1000 olarak yapılmaktadır. Sinema seyircisi açısından ise, Türkiye'nin 2009 rakamları 1966 yılının yalnızca İstanbul seyirci rakamlarına ulaşamamaktadır.

3

Yeni Dünya Düzeni ve Küreselleşme

Eğer Amerikan sinema dünyasını kontrol edebilseydim,
tüm dünyaya komünizmi yaymak için
başkaca bir şeye ihtiyacım olmazdı.

Joseph Stalin, aktaran **Toby Miller**

Eric Hobsbawm'ın sözleriyle "ABD'nin ve onun yaşam tarzının küresel zaferi"[1] olarak anlaşılan bir dönemde yaşamaktayız.

"ABD'nin kendi içinde yaşanan bütün sefalete ve yalanlara rağmen (2000 yılında kolej öğrencilerinin % 74'ü milyoner olmayı hayal etmesine rağmen, ABD'de yaşayan 44 milyon insanın hiçbir sağlık güvencesi yoktur), askeri gücüyle ve kilit rol oynayan popüler kültürünün etkisiyle diğer rejimlerin erişmeyi hayal bile edemeyeceği uluslar arası bir etkiye sahiptir. Ve dünyanın her yerinde kültürünün yayılma hızı artmaktadır.

Kırk yıl sonra radyo 50 milyon eve ulaşabilmişken, televizyonun bu kapsama ulaşması sadece 13 yıl almıştı, İnternet ise bunu 4 yıl içinde geçti (International Labour Office, 2000a). Bunlara ek olarak, 2003 yılında dünyadaki on üç tane en büyük İnternet şirketi ABD'de kurulmuştu (Rice-Oxley, 2004). Telif hakkının ve kontrol etmenin giderek artan türdeşliği ile ve hızla gelişen iktisadi ölçekleri ile fikirlerin dünyadaki dolaşımını ve maddiyata dönüştürülmesini belirleme kapasitesi giderek güçlenmektedir. NICL (yeni uluslar arası kültürel işbölümü)[2] bu misyonun merkezinde durmaktadır."[3]

Dünya çapında yeni uluslar arası kültürel işbölümü ekseninde, kültürel üretimin örgütlenme biçimleri ve uluslar arası dünyanın yeniden yapılanması, ulus devletlerin bu sürecin boyunduruğuna girmesi, ulus içinde kültürel yapının yeniden örgütlenmesi süreçleri çok uzun bir tarihsel geçişten sonra günümüzdeki haline kavuşmuştur. Bugün ülkemizin de içinde bulunduğu pek çok ulus devlet, kendi iç pazarını bile sınırlı bir şekilde kontrol edebilmekte, kuralları kendisi koyamamaktadır. Uluslar arası entegrasyonun yapısı gereği, ulusal devletlerin kendi iç pazarlarını kontrol edebilme yasaları hükümetlerin ve o toplumun entelektüellerinin planlarına göre değil, bu ulus-ötesi yasalara göre yapılmak durumundadır.

Yeni süreci kavrayamamaktan kaynaklanan yanlış değerlendirmelerin ilginç bir örneğini Atıf Yılmaz *Söylemek Güzeldir* adlı anılarını yazdığı kitapta vermektedir. "Yeni dünya düzeni" ile ülkemizin ilişkisi çok açık yanılgılar taşıyabilecek biçimlere bürünmektedir, özellikle iktisadi gelişmeler konusunda sınırlı bilgiye sahip olunan sinema çevrelerinde sık sık genel yanlışlara düşülmektedir. Yapılması gereken ülkemizin dünya kapitalizmine eklemlenme biçimlerinde ve uluslar arası müttefikleri ile ilişkili bir biçimde süreci incelemektir. Atıf Yılmaz'ın sözlerini hatırlarsak, karşı söylemi üretmemiz daha açıklayıcı olabilir:

> "Lafa yanımda oturan Kültür Bakanımızın sözünü kesmekle başlıyorum... Başbakan, herhalde usulen, sinemamızın sorunlarını bakan beye sorarak toplantıyı açıyor. Sayın bakan "En önemli sorun salon sorunu" diye söze başlamaz mı? Sanki bakanlığın ya da devletin, Türkiye filmlerine tahsis edeceği yeni salonlar açmaya ya da varolan sinemalara, üçte bir oranında yerli yapım oynatmak zorundasınız demeye gücü varmış gibi."[4]

Atıf Yılmaz, dünyadaki gelişmeleri ve özellikle ABD'nin toplam gösterim süreleri konusundaki hâkimiyetini düşünerek, yapılacak bir şey yokmuş gibi değerlendirmektedir. Hatta başbakanın ya da bakanın da bu sürece bir şey yapamayacağını iddia eder gibi bir hali vardır, yapılabilecek olan ise kamu kaynaklarından karşılıksız maddi destek verilmesi, bunun karşılığında ise sinemamızın dünyaya ülkemizi tanıtmasıdır. Vizyon kısaca budur. Bakanlığın belirli kültür merkezleri açması, bu merkezlerde belirli filmleri göstermesi, ulusal sinema için sübvansiyonlar yapması, destek programları oluşturması, ulusal filmlerin yurtdışında gösterilmesi için olanaklar yaratması bir ufuk sorunudur, bir yasal engeli de bugünkü dünya ölçeğindeki yapıda yoktur. Hatta yapılabilir olmasının yanı sıra zorunludur. Eğer yapılabilirlik açısından düşünüldüğünde, Kültür Bakanlığı Tarık Zafer Tunaya gibi Belediyelere ait kültür merkezleri ile işbirliği yaparak, kentlerin uygun merkezlerinde sinema salonları açma ve yönlendirme yetkisi ve olanağı vardır, bu tip kültür merkezleri Anadolu'nun her ilinde vardır. Öte yandan yine bakanlığın sinemalarda çeşitliliği sağlamayı teşvik etme ve salonlarda yerli filmlerin süresini artıracak önlemler alma hakkı ve olanağı da mevcuttur. Yapamayacağı Amerikan filmlerinin gösterime girmelerini engellemek ya da onlara bir üst sınır koymaktır. Kısaca ulusal kültürün biçimlenmesinde etkili olarak yapabileceği çok şey vardır. Zira Avrupa Birliği ölçeğinde zaten kurulan bir sinemalar zinciri ile gösterimde çeşitliliği sağlayan önlem ve teşvikler mevcuttur, uygulanmaktadır. Ancak bakanın yaptığı tespit de yanlıştır: Türkiye'de o dönemde yapılan filmlerin temel sorunu sinema salonu bulamaması değil, gösterildiğinde seyircilerin bu filmlere ilgi göstermemesiydi. Belirli bir seyirci talebi varken, özel olarak gösterimler engellenmemekteydi. Bu son derece önemli bir paradokstur.

"Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde, otuz yıldır bir türlü çıkamayan sinema yasası bir defa daha gündeme gelmiş, Türkiye sinemasına bir kota ayrılması o dönemdeki yasa tasarısına bir madde halinde konmuştu."[5]

Bu yasa çıkmadı, ama çıkmamasının farklı nedenleri vardır. Değişik hükümetler döneminde değişik nedenlerle sinema yasası istenilen şekle bürünememiş ve çıkamamıştır. Yıllar sonra tekrar gündeme geldiğinde, Erkan Mumcu'nun Kültür Bakanı olduğu zaman sosyal güvenlikle ilgili mevzuat yeniden düzenlendi, ama tam bir sinema yasası çıkmadı. Günümüzde ise Türkiye Sinema Konseyinin öncülüğündeki yasa çıkarma girişimi, Türkiye'nin her biri birbirinden abes gündemleri nedeniyle gündeme giremedi, yasalaşmadı. Ama yalnızca şu söylenebilir, Osmanlı'dan itibaren Türkiye'de siyasi iktidar için sinema "ötekidir", Türkiye'nin gerçekten sinema tarihine ilk katkısı dünyada bilinen ilk rüşvetin verilmesi aşamasında saplanıp kalmıştır. Ama sinema yasalarının tarih içinde çeşitli vesilelerle gündeme gelmesi, buna karşın hiçbir zaman yasalaşmamasının nedeni hiçbir zaman dış engeller olmamıştır. Sinemayı siyasi iktidar adam yerine koymuyor, hepsi bu kadar. Yoksa sinema salonlarına yerli filmler için belirli bir niteliği ön koşul haline getirdikten sonra, yerli filmlerin gösterilmesi koşulu konabilirdi, halen de konabilir, dahası Avrupa ülkeleri de içinde olmak üzere dünyanın değişik ülkelerinde bu tip gösterim süreçlerinde ulusal filmlerin gösterimine kolaylıklar sağlayan yasalar mevcuttur.

Sayın Özal o günlerde Amerika'ya gidiyor... "Hazır Amerika'ya kadar gelmişken yakın dostum Bush'la da bir görüşeyim" diyor... Beyaz Saray'a varıyor ki Bush'ta bir karış surat. "Gene ne yaptık, ne kusur işledik" demesine kalmıyor, Başkan Bush "Duydum ki" diyor "Türk filmlerine kota ayırma niyetiniz varmış... Amerikan sinemasının yayılmasına engel olmaya kalkarsanız, bilin ki tekstil ürünlerinizin bir metresi bile Amerika'ya giremez..." Adam bizim yöneticiler gibi değil, dünyayı ele geçirmenin tek yolunun sinemadan geçtiğinin bilincinde... Özal'ın, böyle bir yasa tasarısının varlığından bile haberdar olduğundan şüpheliyim. Belki de içinden "Şu Amerikalılar amma da aptal oluyor" diye düşünmüştür. "Koskoca Amerika Başkanı işi gücü bırakmış sinema gibi sıradan bir eğlence sektörüyle uğraşıyor..."[6]

Esasen ABD'nin ya da bir başka ülkenin Türkiye Cumhuriyetinin kendi ulusal sinemasını desteklemesini engelleyecek hiçbir yaptırım gücü yoktur. Başta ABD olmak üzere, Avrupa Birliğine üye ülkelerin büyük çoğunluğunda da kendi ulusal sinemalarını ve Birliğe üye diğer ülkelerin filmlerini kendi ülkelerinde göstermek için çok ciddi sayıda teşvik uygulamaları vardır. Daha da önemli bir gerçek şudur: Dünyada kendi sinemasını en çok koruyan, buna ilişkin bütün eyaletlerinde teşvik yasaları uygulayan, teşvikler için en kapsamlı yasaları çıkaran ülke ABD'dir.[7] Eğer ABD'nin dünya çapında sinemada bir egemenliği varsa, bu piyasanın kendi kendine işleyişinin bir sonucu değildir. Bu egemenlik devlet ile el ele yüzyıllık bir uğraşının sonucudur.

Türkiye'de dünya çapında siyasal yapılanmalar ve ticari antlaşmalar hakkında yeterli bilgi sahibi olunmadığı için, süreç belirli ölçülerde efsaneleştirilerek, hikâyeleştirilerek ve erişilmez boyutlara çıkartılarak, yapılabileceklerin, koşullar nedeniyle imkânsızlık örtüsüyle süslendiği bir yaklaşım yaygın olarak görülmektedir. Nitekim bu satırların devamında, Atıf Yılmaz, dönemin Başbakanı Tansu Çiller'e açık ödenekle filmler yapılması için öneride bulunuyor: çaktırmadan sinemayı dünya için ulusal reklam yapma işleviyle nitelendiriyor, ufuk meselesi, ne diyelim. Aşağıdaki bölümlerde dünya sürecinde bir yandan Hollywood'un ABD için ticari ve ideolojik önemine eğileceğiz, ardından Hollywood'un egemenliğine karşı yapılabilecekleri sınırlandıran uluslar arası yasal süreçlerin analizi yapılacak, son olarak da bir ulus devletin bu antlaşmalar karşısındaki konumu incelenecektir. Genel olarak Atıf Yılmaz'ın çizdiği tabloda, ne yapılması gerektiğine ilişkin çıkarsamaları ve önermeleri büyük oranda yanlıştır, yetersiz bilgiye dayanır ve doğru bir çıkış yolu önermemektedir. Çıkış yolunu büyük oranda Yeni Türkiye Sineması bulmuştur, buna karşın temel sorunlar devam etmektedir ve yapılması gereken bir dizi yatırım ve alınması gereken bir dizi önlem sap gibi durmaya devam etmektedir. Eğer yapılamıyorsa, nedenleri sistemi düzenleyememekte aranmalıdır, uluslar arası antlaşmalarda değil.

İktisadi/Kültürel Yayılma ve Sinema

İktisadi/Siyasi Yayılma

Sermaye yüksek akışkanlık hızına sahiptir, hiçbir ahlaki kaygı gözetmeden ve tamahkârca farklı topraklara ve ülkelere hızla yerleşir, maddelerin ve insanların mübadeleye tutulması anlamında hem zaman boyutunda hem de bütün küre boyunca asimetrik olarak derinden ilerler.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar, uluslararası ticaret, egemen-devletlerce kontrol edilen ulusal sermaye odaklıydı. Birinci Dünyada[8] 1945'ten 1973'e kadar süren dönem genel olarak iktisatta "altın dönem"[9] olarak nitelenir, çok geniş bir büyüme dönemi, sermayenin yatay ve dikey olarak büyümesi, derin bir krizin ortaya çıkmaması nitelendirmenin gerekçelerini oluşturur. ABD'li şirketlerin giderek yayılma ihtiyaçlarıyla askeri ve diplomatik hegemonya kurma isteğinin birbirine eklendiği ve ABD'nin liderliğinin gittikçe pekiştiği bir dönemdir. Diğer ekonomiler büyüdükçe, devletlerarasındaki ve ulusların kendi içlerindeki şirketler arasında karşılıklı bağımlılık da arttı. 1950'den sonra, dünya ticareti Avrupa, Japonya ve ABD üçlüsünün hâkimiyetindeydi, "her birinin uydu devletlerden oluşan muazzam hinterlantları vardı"[10]

1945'ten başlayarak, geçmişte var olan ve yeni doğan hükümetler tarafından iki tarihsel vaatte bulunuldu: (a) Yurttaşların ekonomik refahını ve (b) siyasi ege-

menliklerini güvence altına almak.[11] İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, Birinci Dünyada iktisadi refah vaadi yerel olarak işler gibi görünüyordu. Refah, ulus-devlete dayanan arz ve talebin yönetilmesi ve ulus içi üretilen metalarla ithal ikamesine dayanan endüstrilerin yaratılması yoluyla gerçekleşti. Üçüncü Dünyada siyasal egemenlik vaadi büyük bir dirençle sürdürülen enternasyonalist eylemi gerektirdi, emperyalist iktidarların (özellikle İngiltere, Hollanda, Belçika, Fransa ve Portekiz) daha önce köleleştirdikleri halklara milliyetçilik yoluyla kendi kaderlerini tayin hakkı verilmesine (zorla) ikna edilmeleri gerekiyordu.[12] Siyasal olarak egemenlik vaadi, İstiklalin ilk izleği olduğu varsayılan siyasal olarak harekete geçmenin getirdiği güçlü ideoloji haline geldi. Bu ikinci vaat iyi yapıldığında, ilk vaadin gerçekleştirilmesini üstlenen post-kolonyal hükümetler ortaya çıktı. Çoğunluğu ithal ikameci endüstrileşme yolunu seçti (İİE), büyük bölümü ya devlet teşebbüslerini kurdular ya da çok uluslu şirketlerin eteklerine yapışarak (MNC'ler ya da Türkçesiyle ÇUŞ) bunların yerel olarak kurulmuş ayakları oldular.[13]

Başarıya ulaşan bağımsızlık hareketlerine eşlik eden kendi kaderini tayin hakkı, beraberinde getirdiği parlak vaatlere rağmen, sömürgecilik sonrası Üçüncü Dünya devletleri bağımlı olmaktan ve azgelişmiş olmaktan çekiyorlardı, büyük çoğunluğunda iktisadi olarak büyümeyi başaramadılar. İhracata dayalı Endüstrileşmeyi (İDE) ve hizmet sektöründe büyümeyi temel alan bazı Asya devletlerini bir kenara bırakırsak, Üçüncü Dünya devletleri formel olarak siyasal zeminde sömürge olmaktan çıktıklarında, ekonomik yönden bağımlı ve verimsiz olmaya devam ettiler. 1950'ler ve 1960'lar boyunca İthal İkameye dayalı Endüstrileşme (İİE) gittikçe daha ileri düzeyde bir problem haline geldi ve 1970'lerden başlayarak günümüze kadar sürekli parçalarına ayrılarak söküldü, küçüldü. 'Devlet sosyalizmi'nin erozyona uğramasıyla birlikte akışkanlıkları ve iktisadi ölçeği uluslar arası kapitalizme giderek daha büyük ölçeklerde eklemleyen eğilim ortaya çıktı.[14]

1970'lerin kriziyle birlikte, gelişmiş batılı devletler bile refah sistemine olanak veren yeterli sermaye birikimine sahip olmalarına rağmen, yeni dönemde ortaya çıkan stagflasyon nedeniyle çalışanları enflasyon karşısında ezdirmeme kapasitelerini yitirdiler, kriz refah düzeyini ve sosyal yükümlülükleri törpülemeye başladı.[15] Bunun sonuçları açıktır: 'sermaye birikiminin iktisadi olarak yönetilmesinin mekânı (bundan sonra) kendi siyasal ve toplumsal boyutlarıyla eş anlı ve eş merkezli olarak büyümedi'.[16] Günümüzde hükümetlerden kendilerine oy verenlere iki vaatte bulunmaları bekleniyor; biçimsel egemenliğin devam ettirilmesi ve finansal pazarların kontrol edilmesi, fakat neo-klasik Ortodoksi ve iş dünyasının öncelikleri serbest uluslar arası sermaye pazarlarını gerektirmektedir. Bu iktisatçıların 'imkânsız kutsal üçlü' dedikleri durumdur.[17]

Açık pazarların doğruları ve ilkeleri şudur; ulusal hükümetler kendi vatandaşlarının iktisadi olarak iyi olmalarını garanti edemez. Dünya Bankasının (WB) ve Uluslar arası Para Fonunun (IMF) kredi verebilme gücü temel ihtiyaçların yerel olarak finanse edilmesinden uzaklaşmaya doğru devletleri zorladı.[18]

Para Fonunun orijinal görevi istihdamın istikrarlı olmasını sağlamak olduğu kadar, aynı zamanda talebin sürdürülmesini sağlamaktır. Bunun sıkıntısını çeken uluslar kendi komşularına karşı ticari engelleri yükseltmeyi ya da kendi ekonomilerinde deflasyon yaşanmasının yerine halkın oluşturduğu büyük kesiminkini boyunduruk altına alarak uluslar arası finansın çıkarlarına yüzünü dönmektir.[19] Günümüzde, pazarlar böylesine müdahaleler yapılmazsa mükemmel olarak işleyeceklerdir görüşü merkezi olarak yayılır ve bu görüş sık sık açıkça iflas eden örneklerini üretir.

Şirketlerin güçlerinin büyümesi öylesine güçlü ve belirleyici hale geldi ki şirketler ulusal engellerin kaldırılmasını talep edebilir hale geldiler,[20] yabancı sermayenin ve yabancı paraların pazarlar içinde hızlı bir şekilde yayılması egemen devletin ötesinde, iktisadi kararların alınmasını sağladı, egemen devletin öncelikleri değil, pazarın öncelikleri belirleyici olmaya başladı.[21]

> "1994'ten bu yana, dünyadaki en büyük yüz ekonomik birimin yarısı ulus-devletlere değil, ÇUŞ'lara (çok uluslu şirketlere) aittir. Fortune dergisinin ilk beş yüz şirketinin gelirleri dünya Gayri Safi Yurt İçi Hâsılanın (GDP) % 44'üne karşılık gelmektedir. Grubun ilk dört yüzü sabit varlıkların üçte ikisine ve ticaretin yüzde yetmişine sahiptir, büyük firmaların yan şirketlerinin sayısı 250 000'i geçmektedir. Fakat ABD, Batı Avrupa ve Japonya ÇUŞ'ların etkinliklerinin ana gövdesini oluşturmaktadırlar, ÇUŞ'ların satışlarının ve varlıklarının üçte ikisine ev sahipliği yapmaktadırlar... Çok uluslu şirketler marjinal faydayı aramaktadırlar ve ardından neyi biliyorlarsa ve neyi kontrol edebiliyorlarsa oraya geri gitmektedirler –bundan dolayı 1994'ten beri üç yıl içinde yabancı yatırımın patlamasıyla ÇUŞ'ların ABD'ye doğru olan para akışı % 40 oranında artmıştır, diğer yollarla yapılan yatırımlar özellikle İngiltere, Hollanda, Kanada, Fransa ve Avustralya'ya yönelmektedir." [22]

Giderek sınırları kaldırıcı bir hareket olarak pazarların görülmesi sınırsız bir dünya olduğu anlamına gelmez, fakat devletin dönüşümü anlamına gelir. Yapısal ayarlama ve liberalleştirme yoluyla, devletler küresel olanı yönetmeye çalışan politikaları sahiplenirler, yoksa ulusal, iktisadi ve ekonomik ilişkilerden yola çıkarak değil. Bu politikalar bir egemen devlet içinde çevre güvenliği ve toplumsal istikrarda görülen sıkıntılar pahasına para ve metaların küresel düzeyde dolaşmasına izin vermektedirler. Temel seviyede, ulusal ve küresel düzeyde kültürel politikalar üzerinde açık tartışmaların yapılması üzerinde şiddet uygulamaktadırlar ve NICL'ye olanak vermeyen her tür kültürel politikaya karşı kötü niyetli yaptırımları ve sınırlandırmaları yürürlüğe koyarlar.

Kültürel yayılma, coğrafi keşiflerden bu yana sürekli uluslar arası boyutlarda olmuştur, ancak günümüze doğru gelindikçe yayılmanın akışkanlığı ve derinliği giderek artmaktadır.[23] Dünya genelinde şirketlerin küreselleşmesi ile iletişim teknolojilerinin gelişimi arasında da doğrudan bir ilişki vardır, şirketler böylelikle bir merkezden dünyadaki bütün yatırımlarını kontrol edebilir, ani tepkiler ve-

rebilir, o ülkedeki çalışanları ile merkezdekileri sürekli etkileşim halinde aynı üretimin içinde çalıştırabilirler. Bunun doğrudan yansımalarından birisi, "özgürlüğün göstergeleri olarak iletişim teknolojileri efsanesini bir mitoloji ürününe azimli bir şekilde dönüştürmek için uğraşan entelektüeller için şirketlerin ayırdıkları fonlar"[24] olmasıdır. Hatta bütün bu icatlar 'dünyanın toplumsal ve iktisadi ayrımların mantığı ile yönetilmesini sağlayan icatlar'[25] olarak nitelendirilmektedir.

> "Avrupalı hükümetler ile ABD hükümetinin 50 yıllık dönem içinde 'dünya genelindeki iletişimin ideolojisiyle' 'şirket küreselleşmesinin ideolojisini' birbirine bağlayan ve hatta birbirine karıştıran ayrıştırılamaz bağlar vardır."[26]

Siyaset düzeyinde, yeni uluslar arası iş bölümü ve bunun iktisadi ifadesi olan GATT ithal ikameye dayalı endüstrileşmeye (İİE) bir son vermiştir ve ulusal ekonomilerin meşruiyetini yıpratmıştır. Bu kavramların yerini ihracata dayalı endüstrileşme ve uluslar arası ekonomi fikirleri almıştır. Finansal yatırımdan daha az karlı olan üretken yatırımlarla, üretimi rasyonalize eden şirketler ve pazarlamanın, emeğin ve yönetimin dünyası uluslar arası ölçekte yeniden değerlendirmeye alınmış, özellikle eğlence, hayati bir kategori haline gelmiştir.

> "Bugün ABD'de hizmet sektöründe 86 milyon kişi özel sektörde çalışmaktadır. Bu insanlar dünya toplam üretiminin yedide birini yaratmaktadır ve 2000 yılında 295 milyar dolar ihracat yaptılar, ödemeler dengesinde hizmet-endüstri alanında 80 milyar dolar artı değeri ürettiler. 1988 ile 2000 arasında ABD iş büyümesinin yarısından çok daha fazlası bu sektörden gelmekteydi. Medya endüstrisi ticaret bankacısı Veronis Suhler (2000) şunu söylemektedir: 1999 kadarki beş yıllık dönemde iletişim alanları ABD'nin en hızlı büyüyen alanları oldular ve bundan sonraki beş yıllık dönemde de böyle olmaya devam edecektir. Hizmet sektörü içinde ekran endüstrileri genel olmayan özellikler gösterir, bunlar içinde çalışanlar hem izleyicilere hem de diğer endüstrilere hizmet ederler, filmlerden, televizyon dramalarından videoyla yapılan eğitimlere ve reklâmlara kadar. Bu sıçrama kabaca birbirine eşdeğer düzeyde yaşanır. Bu sektördeki işler 1990'lar boyunca % 74 oranında büyümüştür."[27]

ABD üçlünün (ABD-Avrupa-Japonya) diğer dişlilerine popüler kültür gibi hizmetlerinin en büyük ve en önemli ihracatçısı konumuna gelmiştir. 1999 yılında, ABD'nin özel sektör içinde hizmet satışları Batı Avrupa'ya 85 milyar dolar, Japonya'ya ise 30 milyar dolar olarak gerçekleşmiştir.[28]

Bu tablo işin ekonomik boyutunu göstermektedir. Peki, kültürel boyutta, yani yayılma ve yerel kültürleri biçimlendirme konusunda, yirminci yıl içinde gezinirsek nasıl bir tablo ile karşılaşmaktayız?

Afrika'dan başlayalım. Afrika'dan üç örnek, tepkinin çeşitliliğini gösterebilir. Bazıları, perdedeki bilinçli olarak olumlu çizilen siyah portrelerden ilham alır: Nijeryalı yönetmen Djingarey Maiga örneğin, Stanley Kramer'in klasik liberal fil-

mi *The Defiant Ones*'da Sidney Poitier'm oynadığı rol tarafından sinemaya çekilmiştir.[29] Diğerleri, geriye baktıklarında sinemaya gitmeyi kültürel bir yabancılaşma dönemi olarak görür. Burada, anne ve babası taşra kasabası Gonder'de öğretmen olan Etiyopyalı sinemacı Haile Gerima'dan bir alıntı yapabiliriz. 1960'larda çocukken, yerel salonları dolduran Hollywood filmlerindeki John Wayne, Elvis Presley ve Doris Day gibi kahramanlar onu kendilerine çekmiştir:

> "Batı toplumunun kahramanlarını ve öykülerini gönüllü olarak değil, çevrenizi sarmış olan sosyal ve politik güçler yüzünden kabul edersiniz. Çocukken, filmlerde gördüklerimizi oynamaya çalışırdık. Gonder çevresindeki dağlarda kovboyculuk oynardık (...) Kızılderilileri yenen kovboylarla özdeşleşir, o kahramanların rollerine soyunurduk. Hiçbir zaman Kızılderililerle özdeşleştirmedik kendimizi ve hiçbir zaman Kızılderililerin kazanmasını istemedik. Tarzan filmlerinde bile, kahramanın eylemleriyle tahrik olur ve öyküyü onun bakış açısından izler, öyküye tamamen tutsak olurduk. Ne zaman Afrikalılar Tarzan'a arkadan sinsice yaklaşırlar; onu uyarmak, 'onların' geldiğini haber vermek için avazımız çıktığı kadar bağırırdık."[30]

Fakat olumsuz kültürel değerler içeren filmlerden bile olumlu sonuçlar çıkartılabilir. Burada konumuzla ilgili olan Osman Sembene'nin durumudur. Osman Sembene, sinemanın gücü konusundaki ilk aydınlanmayı faşizan bir belgesel ile yaşadığını söyler. Leni Riefenstahl'ın "Olympiad/Olimpiyat 36" adlı bu belgeselinde gösterilen Jesse Owens'ın Berlin Olimpiyatlarındaki başarıları, Sembene'nin gelecekteki kariyerini biçimlendirir. Sembene'nin kuşağındaki gençlerin ilk defa beyazları yenen bir siyah gördükleri bu film ise, onlar için "tek" film olur.[31]

İster siyah ister beyazlara ait olsun, kültürel klişelerin perdeye yansıması oldukça muğlâktır. 1920 ve 1930'lardaki Avrupa imparatorluklarına ait sömürgelerde yaşayan yönetici ve göçmenlerin, dağıtılan filmlere karşı tepkilerine bakarsak, büyük bir rahatsızlık görürüz. Emperyalist sinemanın "olumlu" değerlerini alkışlamak bir yana, özellikle Hollywood filmlerinde, Batı toplumunun ve değerlerinin yansıtılma şeklini kınıyorlardı. Bu etkiye karşı koyma amacıyla, 1926'daki Britanya'nın İmparatorluk Konferansı, "İmparatorluk sınırları içinde gösterilen filmlerin daha büyük bir bölümünün İmparatorluk yapımı olması" için gerekli tedbirlerin alınmasını önerdi.[32]

Bu önerinin bir sonucu, 1927 ve 1928'deki 'Indian Cinematograph Committee / Hint Sinematograf Komitesi'nin[33] kurulması oldu. Bu komite, Dadasaheb Phalke'nin "*Raje Harischandra* (1913)" adlı ilk Hint filmini çekmesinden on beş yıl kadar sonra, Hint film endüstrisi üzerinde detaylı bir araştırmaya girişti.

Komitenin raporu, bir sömürgeden çıkan tek önemli sinemanın başlangıç yıllarını incelemesi açısından çok ilgi çekicidir. Komitenin başkanı, güney Hindistan'dan avukat Diwan Bahadur T. Rangachariar, açılış konuşmasında, "sansürü artıracak yollar bularak, Britanya endüstrisini başka yerlerden, özellikle Ameri-

kaldan gelen filmlere karşı korumak" üzere toplandıkları yönündeki kanıyı reddetti.[34] Aksine komite, başta Hollywood'un gücü olmak üzere, dünya film dağıtımcılığının gerçeklerinin farkında olduğunu açıkça gösterdi:

> "Gelirinin binde birini oluşturan Hindistan pazarı, Amerika için öyle ihmal edilebilir bir faktördür ki, eğer misilleme yaparsa, bundan sadece Hint film ticareti zarar görür. Hindistan ithal ettiği filmlerin yüzde seksenini Amerika'dan alır."[35]

İmparatorluğun önceliklerini bir kenara bırakan komite, Hint film üretimini geliştirecek tedbirler konusunda yoğunlaştı. Açıkça, farklı kaynaklardan gelen Batılı filmleri birbirinden ayırmayı reddetti:

> "İmparatorluğun diğer bölümlerinin aksine, bu ülkede sinemaya giden kitlenin büyük bir bölümü Hintlidir (...) Onlar için Amerikan uygarlığı, Britanya uygarlığı kadar Batılı bir uygarlıktır. Her ikisi de yabancıdır (...) Eğer Amerikan filmlerinin gösteriminin çokluğu ulusal çıkarlar için tehlikeliyse, diğer Batılı filmlerin gösterimi de bir o kadar tehlikelidir."[36]

Ne yazık ki, komitenin Hindistan yapımlarını coşkulu savunusu ve mantıklı önerileri, Hindistan'ın sömürgeci hükümeti tarafından göz ardı edildi.

Hintli yazar Baburo Patel'in 1951 yılında yazdığı makale olan *'Bizim Mirasımıza Yapılan Tecavüz'* adlı çalışmayı düşünelim. Biraz uzunda olsa buraya alınmaya değer:

> Hollywood'la, yani dünyadaki onların en güçlü silahı ile –filmleriyle– 400 milyonluk ülkenin böylesine kültürel olarak döllenmesi işini üstlendiler. Film üstüne filmler, iki savaş boyunca Hindistan'a gönderildi –filmler bize rumba ve samba yapmayı öğretti; filmler bize kumrular gibi sevişmeyi ve kur yapmayı öğretti; filmler bize öldürmeyi ve çalmayı öğretti; filmler bize 'Hi' ve 'Gee' (merhaba ve hay Allah, vay canına anlamlarına gelir) demeyi, onlar gibi çığlık atmayı öğretti; filmler bize şeytanlığı ve boşanmayı öğretti ve filmler bizi neşelik/canlılık kokan yerlere ve içki âlemlerine götürdü...
>
> Hollywood bizim kadınlarımızın güzel çolislerini ve sarilerini soydu ve onlara bol gömlekleri ve pantolonları giydirdi. Hollywood üzerlerinde giysiden daha çok derilerinin olduğu halde kadınlarımızı havuzlara düşürdü. Hollywood bizim deniz kıyılarımızı cahil romanslarıyla dolu bir şekilde yatak odalarına dönüştürdü. Hollywood bizim erkeklerimizin sırtındaki gömlekleri yırttı ve sırtlarına çok renkli bluzlar giydirdi. Hollywood kendi karakterlerinden bizim erkeklerimizi soydu ve onların eline silah vererek diğerlerini soymaya gönderdi. Hollywood bizim evlerimizi yıktı ve onların yerine kulüpler dikti, yaşam mekânlarımızın üzerine dans salonları açtı. Hollywood bizim evli yaşamımızın kutsallığını sefahatle ahlaki olarak yıktı, özgür aşkın cahil heyecanlarla ve duygularla övünmeyi ve bunları kutsamayı getirdi. Hollywood Doğunun felsefik karakter sağlamlığını yıktı ve bizleri nörotik çılgın başıboş kalabalıklara dönüştürdü.[37]

Hollywood bizim yiyeceklerimizin, suyumuzun, havamızın, sanatımızın, kültürümüzün, geleneklerimizin, felsefemizin, hayat ve insan ilişkilerimizin etkisini

bozdu. Hollywood'un dokunduğu ne varsa o kirlenmiştir. Amerikalıların bin bir günahı pek çok Hintli modaya dönüştü. İşte eğlence yoluyla, bize öğrettikleri 'Amerikan yaşam tarzı'. Sayısı sınırlı birkaç tane iyi filmle, örneğin Emile Zola'(nın Yaşamı), Louis Pasteur'(ün Hikayesi), Juarez (William Dieterle, 1939) vb. bize bin bir tane çürümüş kokmuş filmleri gösterdiler.

Aynı şekilde Çin Sinemasında, sömürge olduğu dönemde, ilk filmlerin kadın starlarının Çin kültüründen ve Çin Mitolojisinden beslenmeden, güzellik imgesini Hollywood'dan alması olgusu, sinemanın ne kadar derinlerde, bilinçaltında köklü değişiklikler yaptığını anlamak için etkileyici bir örnektir. Bu durum Türkiye Sineması için de geçerlidir. Sinemamızın geçmişine gidildikçe starların yüzlerinin büyük oranda Avrupai görünüme sahip oldukları görmezden gelinemeyecek bir gerçektir. Nitekim Yılmaz Güney bir star olmaya karar verince, etrafındaki herkes bunu hatırlatıp, yapmak istediğinin akıl alır bir iş olmadığını anlatmak için dil dökmüşlerdi. Üstelik yaptıklarına büyük oranda "dost, acı söyler" atmosferi vermek için çırpınmışlardı.

Latin Amerika ve Avrupa'da Hollywood'un yarattığı kültürel kalıplar başlı başına bir fenomene dönüşmüştür, doğrudan meta pazarını dönüştürmektedir çünkü:

> "Hollywood ihracatçıları aynı zamanda şunun farkındaydılar: kendi filmleri nereye gönderiliyorsa, aynı zamanda diğer ABD metaları için de talep yaratmaktaydı. Ticaret Odası Sekreteri Herbert Hoover 1920'lerde endüstrinin 'entelektüel fikirler ve ulusal idealler' ileri sürdükleri için onları övüyordu, çünkü kendi ticari kazançlarının yanı sıra 'Amerikan metalarının yararına olacak güçlü bir etkinin ortaya çıkması' için çaba gösteriyorlardı (Hays, 1931: 15; Bjork tarafından alıntılanan Hoover, 2000 ve Grantham, 2000: 53)."

ABD'nin büyük ölçeklerdeki üretimi ve pazarlaması değerleri dönüştürmüştür. Bir yandan, onlar yoğun üretken disiplini gerektirirler; diğer yandan onlar yoğun meta tüketimi yoluyla bunların daha fazlasını ihtiyaç olarak gösterirler. Böylesi ilişkiler Clark Gable'ın içinde yer aldığı iki ünlü sahnede açıkça kendini göstermiştir. 1930'larda Arjantinli iş adamlarının temsilciler heyeti *It Happened One Night* (*Bir Gecede Oldu*, 1934, Frank Capra) filminden dolayı ABD konsolosuna şikâyette bulundular, çünkü Gable gömleğini çıkarırken görülüyordu, o zamanda altında iç çamaşırı olmadığı ortaya çıkıyordu. Kendi giyim mağazalarında iç çamaşırı ürünlerinin depolarda beklemesine bu sahnenin yol açtığını sanıyorlardı – bir gece içinde! Çeyrek yüzyıl sonra, *It started in Naples* (*Napoli'de Başladı*, 1960, Melville Shavelson) filminde yerel bir çocuğa hamburgerin nasıl yenileceğini gösteriyordu, bu da Akdeniz mutfağıyla uyuşup uyuşmadığı hakkında halk arasında bir tartışmaya yol açtı. Otuz yıl sonra, metaları filmlere bağlama görevi bir başka elçi tarafından tamamlanıyordu, Disney McDonalds'ın yeni 'McChief Burger'inin tanıtımıyla *Pocahontas* (Mike Gabriel and Erik Goldberg, 1995) filmi

aynı işlevi görüyordu -109 ülkede promosyon olarak on yıllık anlaşmalarla hemen meyvesini verdi bu reklam (Grantham, 1998: 62; Wagner, 1939: 50, 45; King, 1990: 32; Sardar, 1998: 26; McChesney, 1999: 108).

Almanya ikinci Dünya savaşından sonra, kendi iç piyasasını sonuna kadar ABD filmlerine açmıştı, halkın üzerindeki etkisi inanılmaz derede de yoğundu: "Bilinçaltımız ABD tarafından sömürgeleştirilmişti" (Wim Wenders) diyordu yeni yetişen nesiller.

Aynı şey 1920'lerde Fransa'da sekreterler ve ofis hizmetlilerin Amerikan filmlerinde gördükleri gibi haklar talep etmeleri nedeniyle greve gitmeleri bir başka kültürel yayılma göstergesidir. Fransa sarsılırken, Amerikalılar, ABD'nin on binlerce konsolosunun kendileri için greve gittiğini, yani grev yapan Fransız ofis çalışanlarının Amerikan kültürünün yayıcısı olduklarını gururla söylüyorlardı.

Fransa'nın sömürgelerindeki ya da eski sömürgelerindeki ülkelerde film yapım süreçlerini sürekli kontrol etmesi ve yatırım yapması, dünyayla kurulan ilişkide sinemanın özel bir ağırlık taşıması, bu sürecin merkezine zaman içinde televizyonun yerleşmesi gibi nedenlerle aslında sinema ve görsel iletişim dünya çapında kültürel yayılmanın en önemli araçlarından birisi olmaktadır.

Öyle ki Filipinler ve bazı kimi eski sömürge olan ülkeler kendi ülkelerinde isyancılara Hollywood'un ilham verdiğini bile anlatıyorlar. Ama aynı şekilde, ABD ile karşı karşıya kalan ülkelerin dünya genelinde kötü gösterilmesi süreci ise etkin yöntemlerden birisidir. Sinema hem kültürel yayılmanın aracıdır, hem de siyasal bir silahtır. Bu anlamda Nuri Bilge'nin özgün bakışı olmayanın egemen olana tabi olmasına yaptığı vurgu yerindedir:

> "Sinemamız artık Hollywood taktikleriyle film yapmaya çalışıyor. Kendisini görecek gözü ya da dile getirecek sözü kalmayan toplum, ötekinin bakışını benimser. Ötekinin sözüyle konuşur. Seyrettiğimiz filmler, reklamlar, gazeteler, hepsi birbiriyle uyuşmayan arzular dizisi doğurarak seyirciyi toplumsal bir bağımlılık şebekesi içine yerleştiriyor. Özellikle benim yaşlarımda olan herkesin artık önemli şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var."

Arjantin'de muhalif sinema doğarken, yer altına inmek durumunda kalmıştı. Brezilya'da kovboy filmlerinde kendi toplumlarındaki insanları doğal koşullarında göstermek yerine, Hollywood'un ürettiği biçimler ve ilişkileri yansıtan kovboy filmleri yapılıyordu. Glauber Rocha, eğer Brezilya'da kendi yaşantımızdan türetilmiş filmler yaparsak, bu halkımız için yabancı gelmekte, eğer Hollywood'u taklit edersek bu hem kabul edilebilir hem de istenilir olmaktadır demektedir:

Latin Amerika'dan pasajlar, durum için çok açıklayıcı olacaktır:

> "Amerikan Hükümetinin Amerikan film ihracatını desteklemesinin temel nedeni, Truman ve Eisenhower döneminde yürütülen ideolojik savaşa kattıkları değer yüzündendi (...) Propaganda değeri yüzünden Amerikan film endüstrisi, kendisini Marshall

Planının gizli destekçisi olarak buldu.

"Birisi sinemadan söz ediyorsa, Amerikan sinemasından konuşuyor demektir. Sinemanın etkisi Amerikan sinemasının etkisi anlamına gelir, bu da bütün dünyada Amerikan kültürünün en saldırgan ve en geniş ölçekte etkili yönü demektir. Ve bu etki Amerikan kamusal hayatının kendisini o kadar etkilemektedir ki, bunun koşullama yeteneğini bir yana bırakın, bu kamu aynı zamanda sinemanın ele aldığı imgeyi kendisinin seveceği şekilde donatmasını, bezemesini de talep etmektedir.

Bu nedenle, Hollywood'un dışında yapılan sinemaya dair her türlü tartışma Hollywood ile başlamak zorundadır, özellikle de Brezilya sineması kadar bu etkinin altında şekillenmiş ülkeler de yaşayan insanlar için zorunludur bu çıkış noktası. İktisadi olarak ve kültürel olarak Avrupa'dan çok daha fazla Amerika'ya yakın olan bizim halkımız, Amerikan sinemasının içinden geçerek ve onun etkilerini taşıyarak bir yaşam imgesi üretmiştir. Bundan dolayı bir Brezilyalı bir film yapmaya karar verdiği zaman "Amerikan tarzında-tipinde" bir film yapmaya karar verir, dahası bunun özünde de Brezilyalı seyircilerin Brezilyalı filmden "Amerikan tipinde" Brezilyalı bir film olmasını beklemesidir. Eğer bir film yalın bir şekilde Brezilyalılara özgü olduğu için Amerikan değilse, izleyici hayal kırıklığına uğramaktadır. Hollywood filmlerinin sunduğu, teknik olarak gelişmiş ve ahlaki olarak (Hollywood'a göre) ideal dünyanın bize sunduğu imajla uyumlu olmadığı için izleyiciler, Brezilyalı yönetmenin ürettiği Brezilya imgesini kabul etmemektedir.

Böylelikle popüler bir şak şakçı onay haline gelen Brezilyalı filmler şunları keyifle ortaya koyar: ulusal temalarla uğraşırken, bunu öyle bir şekilde yapar ki Amerikalılarınkini taklit eden bir sanat ve tekniği uygulamaya çalışan filmler Brezilya'da tutar."[38]

Türkiye'de özellikle 1950'li yıllardan sonra inanılmaz sayıda çok film Hollywood filminden çıkış noktasını almıştır. Aynı tarihin Türkiye/ABD yakınlaşmasının doruk noktası, ülkemizin NATO'ya girmesi, Türkiye'nin ABD'ye borçlandığı dönem olduğunun hatırlanması yerinde olur. Sonuç olarak Türkiye'de yerlileştirme yapılan filmlerin önemli bir bölümü ABD sinemasının örneklerinden oluşuyordu, aynı zamanda doğrudan Amerikan filmleri yerlileştirilmiş versiyondan haz etmeyen daha eğitimli ve kentli kesimi de büyük oranda besliyordu. Bir tür modellerimizi, güzel anlayışımızı, modern olmanın biçimlerini ve dünya görüşümüzü Hollywood'un süprüntülerinden alıyorduk. Üstelik ikili bir sansürün ardından: hem Türkiye'de bu filmler sansür ediliyordu, hem de ABD'de USIS adlı kurum ihraç eden şirketler üzerinden filmleri seçiyordu.

GATT[39] *ve İktisadi Tablonun Kültürel Sonuçları*

İlk önce dünya genelinde sınır-ötesi işlemlerin hacmi artmaktadır.

İkinci olarak, ulus devletler kendi siyasal olarak egemenlik alanlarında dahi, küreselleşmenin bir sonucu olarak istedikleri kararları alamazlar, ait oldukları ticari

ya da siyasi blokların kararlarıyla, dünya genelinde Dünya Ticaret Örgütünün kararlarını dikkate almak durumundadırlar.

Üçüncü olarak GATT görüşmelerinde kültür ve sanata ilişkin tartışmalarda ve bunların bir kolu olarak ortaya çıkan ulusal kimlik meselelerinde genel bir uzlaşma sağlanamamıştır. Kültür alanının tümden piyasaya devredilemeyeceği genel olarak kabul edilmiştir. Özellikle Avrupa ölçeğinde olmak üzere, kültürü sıradan bir hizmete indirgeyip metalaştırma sürecine sokularak pazarların düzenlenebileceği görüşüne aydınlar, sanatçılar radikal itirazlarda bulunmuşlardır:

> "1993 yılında, binlerce Avrupalı sanatçı, entelektüeller ve üreticiler büyük gazetelerde yayınlanan bir metne imza attılar, yaptıkları çağrı GATT'ın kapsamı alanına kültürün sokulamayacağı ve sınırlarını elinde herhangi bir gücün bulundurduğu bir metalaştırmanın kabul edilemeyeceği yönündedir. Bu tartışma 'Cola ve Zola' tartışması olarak bilinmektedir. 1993 koalisyonu GATT'm kültürün yabancılaştırılamaz (metalaştırılamaz) olduğu zeminine dayanarak ekran pazarlarına açık erişimi güvence altına aldığı fikrine karşı çıkıyordu."[40]

Bu tartışmaların bir sonucu olarak, bir yandan uluslar arası kuralların öne çıkması, öte yandan ulusal pazarların belirli yönlerden korunması, uluslar arası sistemin yasaklarının giderek belirginleşmesi (örneğin dünyadaki adlandırmasıyla korsan kopyaların türetilmesi sorunu, yalnızca dvd olarak değil, aynı zamanda yazılı ve görsel basın ve medya da bunlara dâhildir) ve ulus devletlerin bunlara karşı sıkı önlemler almaya zorlanması günümüzde olağan bir durumdur.

Ancak ulusların kendi iç pazarları için teşvikler uygulaması, aynı zamanda Gümrük Birliği Antlaşmasına imza attığımız Avrupa Birliğinin teşvikleri, sübvansiyonları ve destekleri düşünüldüğünde, ülkemizde sinema dünyasında yapılabileceklerin sayısı da artmıştır. Atıf Yılmaz'ın belirttiği şekliyle 'bakanlık ya da hükümet zaten hiçbir şey yapamaz', ancak maddi destek vererek filmin yapımcısı olabilir yaklaşımı tümüyle yanlıştır. Ancak Yılmaz'ın 1990'lı yılların ilk döneminde bunları söylemesi ve bakan/başbakan'dan talep etmesi normaldir. Normaldir, çünkü Türkiye'de o dönemde sinema üretimi çöküş yaşamaktadır, yapılan filmler iş yapmamaktadır, seyirci sayısı düşmüştür. Ancak söylenilende bir çelişki de mevcuttur: eski paradigmayla ve eski estetikle kurulmuş filmlerin yeni dönemde iş yapması ve kendisini kurtarması mümkün değildir. Dönem değişmiş, Yeşilçam'ın anlatıları etkisini tümden yitirmiştir, aynı şekilde Yeşilçam'dan gelen yönetmenlerin filmleri de piyasasını kaybetmiştir. Süreç Yeni Sinemayla aşılabilir, seyirci yeniden yeni sinemayla barışabilirdi, üstelik kaçınılmaz olarak dış dünyaya açılarak. Türkiye ölçeğinde ise, dışa açılmanın en önemli ayağı dünya festivalleriydi, neredeyse masrafsız bir biçimde tanıtım, gösterim ayaklarını kurmak, dünya televizyonlarına satışlarını yapmak, dış dünyadaki tanıtımla iç piyasada kendiliğinden bir tanıtımı sağlamak ve aynı zamanda yeni seyircinin dünya görüşüne ve estetik tarzına seslenebilmek... İşte

bu süreci Yeni Sinema örgütleyebilmiş, üretebilmiş, ödüller almış ve sinemamızın veçhesini değiştirmiştir. Atıf Yılmaz'ın sözünü ettiği bakanlık kanalıyla ve hükümetin bütçesinden filmleri yapabilmek, anlatılar yapısal olarak değişmedikçe, bizzat seyirci ilgisizliği nedeniyle zaten baştan başarısız olmaya mahkûm bir açılımdı ve bakanlık olmasa da, dışsal bir kaynakla ve yeni dönemin ruhuyla uyumsuz bir biçimde bir kez denendiğinde sonuç ticari olarak tam başarısızlık olarak sonuçlandı: *Köpekler Adası* (Halit Refiğ, 1996) filmi Yeşilçam'ın duayenlerinden biri tarafından yönetilmiş, Fethullah Gülen[41] cemaati tarafından karşılıksız olarak 1 milyon dolar filmin finansmanı için ayrılmıştır. Ancak film ödül almasına rağmen, sinemalarda ticari gösterime dahi giremedi. Yine Halit Refiğ kanalıyla, 1990'lı yılların ikinci döneminde Devlet Ana (Kemal Tahir) romanından bir uyarlama yapılması için Ecevit hükümeti tarafından 1 milyon dolar ödenek ayrıldı, fakat film yapılamadı.[42]

Dolayısıyla, Türkiye'nin 1980 yılında 24 Ocak Kararları ile ithal ikameci büyüme modelinden, ihracata dayalı büyüme modeline geçişi kaçınılmaz olarak iç piyasayı düşürecek, pazarın yapısını değiştirecekti. Nitekim öyle olmuş, bu modele göre yapısal olarak değişim geçiremeyen Yeşilçam ağır ve sancılı bir on yıllık zaman diliminden sonra, derin bir krize saplanmıştır. Aynı şekilde, Yeşilçam'dan gelen yönetmenler ya televizyona geçmek (sinema salonları özelinde Yeşilçam bir tükeniş yaşarken, televizyonlarda ise geçmişte hiçbir dönem olmadığı denli giderek güçlenmişlerdir) ya da geçmişteki performanslarının bile çok altında filmler yapmak durumuyla karşılaştılar. Dünya genelinde, iç piyasalar, ABD dışında hiçbir ülkede bir daha eski korunaklı yapısına ulaşamadı, her ülke kendi iç pazarında devasa bir Hollywood payı, bunun yanında marjinal bir Dünya Sineması örnekleri, onun dışında, ulusal kimliğin en belirgin örnekleri tarihi büyük bütçeli filmler ile mizah örnekleri ağırlık taşımaya başladılar. Mizahi filmlerin payı yalnızca ülkemizde değil, Avrupa genelinde öne çıkmaya başladı. Avrupa Birliği ölçeğinde Avrupa'nın pek çok ülkesinde gösterime giren film projeleri ve ortak yapımlar desteklendi, genel bir gösterim ağı oluşturuldu.

Dış Piyasaya Açılmak, Küreselleşme ve Kültürel İhraç Sorunu

Küreselleşme, tarihsel olarak bakıldığında, sosyalist solun İkinci Dünya Savaşından sonra geliştirdiği kültür(el) emperyalizm adındaki kapitalizmin yayılmasına karşı ürettikleri siyasal söylemin, emperyalist ülkelerin sosyolojik yaklaşımıyla yeniden isim değiştirmesiyle ortaya çıktı. Hem iktisadi bir gelişme, hem de siyasal ve kültürel sonuçları olan bir yapıya sahiptir. Özellikle 1980'lerden sonra, karşı çıkılan bir gelişme olarak üçüncü dünya aydını tarafından yeniden tanımlanmaya başlamıştır. 2000 yılında Irak'ın başbakanı Tarık Aziz, bu gelişmeyi şöyle yorumlamaktadır:

> Küreselleşmenin özündeki hedefi, özellikle Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere birkaç tane zengin devletin ekonomik hegemonyasını sağlamaktır, aynı zamanda Batılı tüketim kültürünün hegemonyasını devam ettirmek de amaçlanır, bunlar ise halkların kültürlerini, yaşama biçimlerini ve ruhsal değerlerini tehdit eder. (O zaman Irak başbakanıydı- ZA)

Bu yaklaşıma göre, bir yandan iktisadi egemenlik sağlanmaya çalışılırken, kültürel olarak kendi iç piyasasın kaybetmenin, Hollywood'la doğrudan temas etmenin özellikle azgelişmiş ülkeler nezdinde üç yıkıcı özelliği öne çıkmaktadır. Kültürel erozyon ya da otantik kültürün yıpranması, batılı ülkelerin yaşam biçimlerinin azgelişmiş ülkelerde giderek egemenlik kazanması ve yayılması, azgelişmiş ülkelerin kendi kültürlerinden getirdikleri ruhsal değerlerin yıpranması, değer olarak batılı eserlerin içerdikleri yaşam ilkeleri ile bu toplumların bir çatışma yaşaması.

Öyle ki dünya genelinde medya ile haber dolaşım ağı ve aynı zamanda merkezdeki ülkelerin eserlerinin dünya genelinde hakim olması sonucu, Üçüncü Dünyadaki bir ülkenin kendi politikalarını bile dünyaya duyurması imkansız hale gelmiştir. Üçüncü Dünyalı bütün liderler ve halklar, ancak ve ancak batılı prizmadan geçerek kendilerini dünyaya iletebiliyorlardı, aynı şekilde üçüncü dünyanın diğer ülkelerine de erişim batının prizması sonrasında olabiliyordu. Gerçektir ama aslında GATT ve ardından Dünya Ticaret Örgütü ve çıkarılan yasalar bile büyük oranda Üçüncü Dünya ile ABD, batılı diğer ülkeler ile ABD arasında yapılıyormuş gibidir. Merkezinde ABD durmaktadır, bütün dünya kendisini bu merkezi ülkeye karşı konumlandırmak zorundadır. Kültür alanına gelince, gelişmeler çok daha keskin oldu: yüksek edebiyat, sinema ve tiyatro alanında ABD tek bir klasik eser üretmeden, popüler kültür alanında devasa adımlar atarak, bütün dünya genelinde en büyük oligopolcü dağıtım ve gösterim ağlarını kurarak, kendi kültürünün bütün örneklerini doğrudan ihraç etmenin yollarını aradı. Sistemi kurdu, altyapıyı inşa etti, yasal düzenekler için, dünyadaki her bir ülke ile birebir görüşmeler yaparak, merkezde kendi aldırdığı yasaların somutlanması için siyasi/hukuki/iktisadi görüşmeleri, daha çok da zorlamaları yaptı. Dünya bir tür merkezileşti, ama aynı zamanda çeperde kalan bütün ülkeler yalnızlaştırıldı, merkez doğrudan bütün baskı aygıtlarıyla, çevre ülke ile birebir muhatap oldu. Görüşmelerin içeriği ise hiçbir zaman popüler kültür ile sınırlı kalmadı, aksine sürekli olarak tehditler, yaptırımlar boyutunda iktisadi ve siyasi düzlemde zorlamalara gidildi. Bu süreçte doğrudan muhatap alamadığı bütün ülkeleri ise zaten the axis of evil –şer ekseni ülkeleri olarak niteledi. Bu anlamda kültürel sonuç, aynı kişilerin merkezi kurumlar ve toplumun genelinde yaşadıkları gibi çevre ülkeler de dünya politikasından soyutlandılar, dışlandılar, yalıtıldılar, yalnızca merkezden alınan kararları onama ve kendi ülkelerinde baskı ile uygulama araçlarına indirgendiler. Kültürün piyasaya bağlanması, genel olarak yüzeyselleşmesi, aydının toplumsal konumunun yıpranması, organik aydının yerine piyasa aktörlerinin temsilcilerinin geçmesi, sanatın ağırlığının kaybolması, üçüncü

dünyadaki aydınların bile kendi ülkelerinde belirli bir meşruiyet elde etmek için batılı toplumların kurumlarından onay almak durumunda bırakmıştır. Kendi yurdunda sürgün dönemi yalnızca ülkemiz için değil, dünya genelinde yaşanmaktadır. Toplumların kendi iç gündemleri, tarihleriyle kurdukları bağlar, dünya literatürüyle ilişkileri, toplumların kendi kültürel kanonları, iç iletişim biçimleri, gündelik hayatın yaşanması, kendi mitolojilerinden getirdikleri ikonografiler... birer birer yıkıldı. Yerlerine büyük ve merkezi bir fallus yerleşti, bir tür öz-fallus gibi, tehdidi ve egemenliği daha önce görülmedik boyutlarda öne çıktı, belirleyici oldu. Çevredeki ülkelerin birbirleriyle yaşadıkları sorunlar bile öz-fallusun müdahalesi ile şekillenmeye başladı.

Bir başka önemli ve özgül gelişme ise, dünya genelinde estetik ve felsefenin yıpranması, poplaşması olmuştur.

Merkezdeki bir ülkenin çevredeki bir ülkeyi yalanlarla bezeyerek, onu yıkabilmesi, dünya genelinde hiçbir alternatifin olmaması için ideal örnek Irak olmuştur. Mizahi bir şekilde söylersek, ABD'nin kültürel söylemi, Irak'ın işgalinden sonra, insanlığın tarihinde kültüre beşiklik etmiş eserlerin sergilendiği müzeleri bilinçli olarak yağmalatmasında açıkça görülür. Tarihsizdirler, kültürsüzdürler, dünyaya açılmışlardır, ama ihraç etmek için, yoksa kendi sokaklarından öte hiçbir kültürel aktiviteye ilgi duymayacak denli kibirli bir şekilde kendi içlerine gömülmüşlerdir. Bu süreçte yalan kültürel/siyasal/ekonomik yapının en örgütlü söylenen, piyasanın manipüle edilmesi için her yolun mubah sayılan, reklamın piyasa içindeki yerinin benzersiz bir şekilde yürüyen, yaşamın bütün kültürel kodlarının reklamlarla örülmeye başlanan bir süreç olarak Yeni Dünya Düzeni ve onun kültürel atmosferi, giderek savaşları bile sanallaştırmış, medya ve sinema ağının içinde kendi meşruiyetini kurmaya çalışmıştır. Öyle ki "önleyici savaş doktrininin halkla ilişkiler ağı" bile sinema, medya ve oyuncak endüstrisinin, bilgisayar oyunlarının fonksiyonlarına terk edilmiştir.

Irak bu anlamda en önemli deney olarak işlev gördü: Irak niçin işgal edilmiştir? Tarihsel anlamı nedir?

> Emperyalizmin tarihsel evrimi açısından baktığımızda, Irak'ın işgalinin nedeni Amerika'nın Irak'tan kendisine ya da müttefiklerine gelecek bir tehdit beklentisi değildi, aksine ABD'nin istediği zaman gücünü göstererek dünyanın belirli bir bölgesine müdahale edebileceğini uluslar arası süreçlerde ispatlama amacıydı. Sürecin karakteristiği diğer ülkelere ve hatta Amerika ile müttefik olan ülkelere de gözdağı verme ve aralarındaki ilişkide güç dengelerini yeniden tanımlama ile belirgindir.[44]

Bunun sinemasal temsilleri Hollywood'da gerçekten ivedilik ile olmaktadır. Uzun on yıllar boyunca, ABD'nin her tür uluslar arası açılımına, konu ile ilgili bir dizi filmin yapılması eşlik etmektedir.

"Irak üzerine resmi hikâye asla anlamlı bir hikâyeye dönüşmedi... İşgal edilmekle tehdit edilen Irak konusunda asla kitle imha silahları ya da terörizm ya da Saddam ya da Birleşmiş Milletler kararları belirleyici olmamıştır. Bu savaş, öyle olması gerekir, ABD'nin tam boy küresel bir imparatorluk olarak ortaya çıktığını resmileştirmek niyetiyle yapılmıştır, planetimizin polisi olarak tek sorumlu ve tek otorite olduğunu ispat etmek için. Aslında on ya da daha uzun yıldır süren bir planın bir parçası gibi duruyor, planın doruk noktasıydı, ABD'nin küresel egemenliği ele geçirme fırsatını kullanmak zorunda olduğuna inananlar tarafından gerçekleştirildi. Bu 'Amerikan emperyalistleri' olarak anılmak anlamına geliyorsa ki bizim düşmanlarımız öyle olduğunu iddia ediyorlar, sorun değil... Roma kuşatmaya tenezzül etmedi; gitti ve fethetti. Ve biz de bunu yapmalıyız."[45]

Bu politikanın sinemasal karşılığı olmalıydı ve dünya genelinde ABD 1920'lerden beri defalarca en yetkili ağızlardan söyledikleri gibi, dünyayı fethetme sürecinin en başarılı hamlesini sinema yoluyla yaptıklarını düşünmekteydiler. Bir yandan devasa bir işkolu yaratmak, diğer yandan diğer ürünlerinin satışları için sinema filmleri kritik bir rol oynamaktadır, nihai olarak ise dünya genelinde ideolojik hâkimiyetini meşrulaştırmanın en güçlü halkasını oluşturmaktadır sinema. Bu yüzden şu alıntı gerçek bir durumu yansıtmaktadır:

Yani bugün "bilirkişi" ve sözüm ona uzmanların devletin sözde yok oluşunu kutlayan *laissez-faire* palavraları, ABD'nin Sovyet-karşıtı "Kuşatma" siyasetinin yerini "Eğlence"nin aldığı iddiaları anlamına geliyor, "CIA'in asla sızamayacağı yerlere MTV'nin çoktan nüfuz ettiği" kanısı bir ideolojik önermeye dönüşüyor."[46]

Hollywood, bu anlamda ABD'nin siyasal olarak tam nüfuz edemediği yerlerde, doğrudan teması sağlayan, o ülkeler içinde halkla ilişkiler bürosu gibi çalışan bir merkezdir. Aynı şekilde, dünyanın pek çok yeri için, Hollywood'un filmleri o ülkelerin halklarının şu ya da bu nedenden dolayı doğrudan ilgilenmedikleri bölgeler hakkında en güçlü bilgi ve duygusal karşıtlığı için zemini oluşturmaktır. Dünyaya açılan kapı işlevini filmler oynamaktadır. Bu işlevi olan filmlerin dünyadaki genel dağılımını incelediğimizde ise, ABD dışında dünya geneli için –ister Avrupa, ister Latin Amerika, isterse Asya olsun- egemenlik süreçleri pek değişmez, o ülkelerin varsa bir ulusal sineması, ondan da baskın bir Hollywood sineması vardır. Bu anlamda Hollywood'un dünya sinemasındaki hegemonyası, ABD'nin kendi politikalarını, kültürel değerlerini, kendi kahramanlarını, dünyanın diğer ülkelerine karşı kendi politikalarını meşrulaştırma ve yayma işlevini Hollywood üstlenmektedir. Bu anlamda kültürel ihraçtan çok ötesine geçilmekte, ideoloji/siyaset/dünya değerlendirmesi/güç ideolojisinin yayılması gibi işlevleriyle sinema çok özel bir yer kazanmaktadır. Bunun da ötesinde, sinema sektöründeki devasa gelişmeler, sinemanın gücünü azaltmamakta, hatta yaygınlaştırmaktadır. Eğer bugünkü forma-

tıyla DVD'leri düşündüğümüzde, insanların bizzat evlerine girerek, özel yaşamlarını da kuşatan bir şekilde filmlerin yaşamın her alanında, üstelik geçmişteki rakamların asla ulaşamayacakları düzeyde yaygınlaşmakta ve gittikçe daha fazla temas yüzeyi ve süresi artmaktadır. Egemenliğin boyutları için, yalnızca DVD değil televizyonlar da sürece dâhil edildiğinde, dünya genelinde, ABD filmleri en çok yayın saatine sahiptir. Dolayısıyla filmler yalnızca sinema salonları için değil, bütün bilinen teknik formatlarda Hollywood'un ürünleri ile doludur. Böylesine bir egemenlik veri alındığında, ABD'de siyasi iktidar için, sinema piyasasını kontrol etmenin, işbirliği yapmanın ne kadar önem kazandığı anlaşılır.

Bir de durum tersinden düşünülürse, azgelişmiş bir ülkenin kendi kültürünü korumak ya da kendi bölge kültürü ve iletişimi açısından değerlendirmek söz konusu olduğunda, her bir ülke kendi içinde dahi ABD ile boy ölçüşecek araçları yaratamamaktadır. ABD sinema ile yalnızca kendi siyasal egemenliğinin gereklerini yansıtan filmler üretmeyi hedeflemez, aynı şekilde, kendi siyasal ve kültürel yayılımına yarayacak her türlü sosyal ortamı da yaratmaya çalışır. Kültürel değişimi belirli şekillerde yönlendirmektedir.

Charles Baudelaire 'Amerikanlaşmaya' şöyle değiniyordu, 'devasa bir kafes, büyük bir muhasebenin giderek her yere yerleşmesi'.[47] Çünkü Hollywood hem küreselleşmeyi canlandırır hem de küreselleşme tarafından canlandırılır.

Yeni Dünya Düzeninin Ana Akım Sineması: Hollywood

Hollywood'un anlatım teknikleri şaşırtıcı derecede güçlüdür, zaman içinde belirli bir kalıbı oturtmuştur. Ana çatı aynı kalmak üzere anlatım teknikleri çok değişmeden, cinsellik ya da şiddet öğeleri artırılarak, ABD'nin dönemsel açılım politikalarıyla etkileşerek, dünyadaki gelişmelerle çok yakından duyarlı olarak evrim geçirirler, ama çatı zaman içinde pek değişmez.

> "Onlar (Hollywood'un anlatım teknikleri –ZA) seksen yıldır milyonlarca seyirciye ulaşmakta ve onlarla etkileşmektedir, bu teknikler dünya genelinde film yapımının bir tür lingua franca'sını (anadili farklı kişilerin konuştukları ortak dil –ZA) oluşturmuşlardır.
>
> Doğal olarak, benim üzerinde düşündüğüm yıllar boyuncu, Amerikan filmleri büyük ölçüde değişti. Daha seksi, daha dünyevi ve saygısız, daha çok şiddet içeren hale geldiler; osuruk şakaları ve kung fu her yere yayıldı. Endüstri devasa bir cüsseye doğru metamorfoz geçirdi, bu arada yeni teknolojiler üretim ve gösterim süreçlerini değiştirdi. Benim asıl ilgilendiğim alanda ise, aynı on yıllık dilimler içinde bazı hikâye ve tarzlar bakımından yeni stratejiler giderek öne çıkmaya başladı. Ama bu stratejilerin ardına baktığımızda, stüdyolarda film yapmanın tarihinde köklü ve esaslı bir şekilde yerleşmiş prensiplerin aynen durduğunu görmekteyiz"[48]

Hollywood'un bugünkü yapısına erişmesinde en önemli tarihsel olaylardan birisini 1948–49 yıllarında ABD mahkemelerinin verdikleri kararlarda bulabiliriz; bu kararlar büyük şirketleri, sahip oldukları sinema salonları zincirlerini dağıtması ve tekel konumundan çıkması yönünde zorladı. 1950'li yıllar boyunca Warner Bros., Disney, Paramount, Columbia, 20th Century Fox, United Artists, MGM ve Universal dağıtımı kontrol etmeye devam etti, endüstrinin en karlı alanı burasıydı.[49] Bu dönemde stüdyolar birkaç tane çok büyük bütçeli filmleri kendileri üretiyorlardı, aynı zamanda 'paket-birim' halindeki üretim sistemlerine güveniyorlardı. Bazı durumlarda, yurt içi üreticileri öyle birimlerin ortaya çıkmasını sağladılar ki, bunlar daha sonra ana akım filmlerin yapılmasını tetikledi. Alternatif bir biçimde bir yapımcı, bir yıldız ya da bir şirket ajanı bir senaryoyu satın aldı, bir dizi yetenekli insanı bir araya getirdi ve filmin finanse edilmesi için ve dağıtımı için büyük bir stüdyoya yanaştı. 1960'ların başlarında, stüdyolar çok kazanç getiren prime-time televizyon programlarını yapıyorlardı, fakat sinema salonları için film yapımı o kadar büyük bir iş olmaktan çıkmıştı. Çünkü sinema izleyicilerine gelen seyirci sayısı keskin düşüşler gösteriyordu. Büyük bütçeli dev yapımların inanılmaz büyük zararlarla sonuçlandığı örnekler yapıldı, *Cleopatra* (1963) ve *Mutiny on the Bounty* (1965) bu on yıllık dönem içinde tam bir ticari fiyaskoya dönüştü.[50] Kısa sürede stüdyolar inanılmaz maddi kayıplar yaşadılar, ardından 1966 yılında Paramount, Gulf+Western tarafından satın alındı, bir yıl sonra ise Transamerica Corp. United Artist'i satın aldı. Özellikle kurmaca film yapımı ağır bir biçimde kan kaybetmeye devam etti –bazı tahminlere göre, 1969–1972 arasında yarım milyar dolar kaybetmişlerdi.[51]

Bordwell'i kaynak olarak almaya devam edersek, 1980'lere kadar ve sonrasında endüstri inanılmaz karlar elde etmeyi başardı. Ne değişmiş olabilir? Önemli olan değişikliklerden birisi Nixon yönetimi tarafından vergi süreçleri radikal olarak değiştirilmesidir, yüzlerce milyon dolarlık harcamalar geçmiş ve gelecek için yapılan yatırım kalemlerinde gösterildi. Aynı zamanda stüdyolar giderek daha fazla yapımlarını televizyonlara kaydırdılar, ABD televizyonları için başlayan süreç 1920'lerde iç Pazar için yapılan üretimin dünya pazarlarını ele geçirmesi gibi, şimdi bütün dünya televizyonlarına ihraç ediliyordu. Aynı süreç içinde kablolu TV, kayıt endüstrisindeki gelişmeler ve home video ürünlerinin çıkması pazarın yapısını büyük ölçüde değiştirdi. Günümüzde bu tip gösterim süreçlerinden elde edilen gelir, sinema salonlarından elde edilen gelirleri aşmıştır.[52]

Amerikan Bağımsız Sineması ve Majörler

Bir başka önemli gelişme ise yeni yönetmenler kuşağının ortaya çıkmasıdır; daha kişisel olan Avrupa sinemasını baz alarak Amerikanlaştırılmış sanat filmleri olarak üretilmeye başladılar: *Five Easy Pieces* (1970) ve *Mean Streets* (1973) yo-

lu açtı. Kendilerini ispat etmiş genç yönetmenler aslında çok daha geniş bir seyirciye seslenen ana akım filmlere geçiş yapmak için böylesi filmleri bir basamak olarak kullanmak istemişlerdi: *The French Connection* (1971), *The Godfather* (1972), *The Exorcist* (1973), *American Grafiti* (1973), *Jaws* (1975), *Saturday Night Fever* (1977), *Star Wars* (1977) ve *Close Encounters of the Third Kind* (1977) gibi filmler bir tür yeni akım filmlere dönüştüler, ana akımın anlamı ve yapısı değişmeye başladı. Örneğin Jaws filmi 260 milyon dolar hâsılatı o dönemde elde etti bugünkü dolar cinsinden eşdeğeri 940 milyon dolara ulaşmaktadır, *Star Wars* 307 milyon dolar elde etti, bugünkü karşılıkları 990 milyon dolara erişmektedir.[53]

Bu açıdan Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge'nin sözlerini hatırlatmanın tam zamanıdır:

Zeki Demirkubuz:

"*Üçüncü Sayfa* filmine 'Zeki Demirkubuz bağımsız filmi' dedim. Yurtdışında bir festivale gittim. Bağımsız filmlerin çok olduğu bir festivaldi, filmler çok kötüydü. Birtakım insanlar bir yerlerden avanta para bulup acayip filmler çekmişler. Bir numara yapayım festival festival gezeyim, kız ayarlayayım anlayışında olan insanlar. Bağımsızları görünce eyvah dedim, ben de bağımsızım.. (gülüşmeler) Parazit olmakla bağımsız sinemacı olmak arasında fark var. Jon Jost, Michael Haneke olmasa... Ozu'nun stüdyo yönetmeni olduğunu öğrenince... Hiçbir angajeye gerek yok. Benim güçlüklerimden seyirciye ne? Ondan para bulmuşum, gasp etmişim, jigololuk yapmışım, bulmuşum çekmişim. Burada önemli olan 'asıl meseleyi' unutmamak. Para konularında şöyle ya da böyle davrandım diye, bedel ödedim diye bunun bir filmin iyi olmasına nasıl bir katkısı olabilir? Bağımsızsındır ama kötü film yaparsın".

Nuri Bilge Ceylan:

"Artık Tarkovski'nin Andrey Rublev'i yaptığı zamanlardaki gibi sinemacıların ardında farklılıklarınızı sinemalaştırmaya razı olacak bir otorite ya da sınırsız bir devlet desteği yok. Piyasa daha acımasız ve demirden yasalarla işliyor. İşleyeceği garanti ve riskleri minimuma indiren bir örnekleştirici şablonlara uyan projelere destek veriliyor uymayanlar da uymaya zorlanıyor. Böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, içselliğini ve masumiyetini koruması tabii ki çok zor, ama imkânsız değil. Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan sadece biri. Ama bana göre en radikali, en akıllıcası ve en ahlaklısı.[54]

Şu anda içimde bir kıpırtı uyandıran tek şey Türkiye'deki "bağımsız sinema" diyebileceğimiz hareketin örnekleri. Derviş, Zeki gibi saygı duyduğum arkadaşlar. Bunun dışındaki sinemaya karşı içimde fazla bir duygu yok.

"Bağımsız sinema" kavramı tartışılan bir kavram. Ticari yükümlülüklerin her alana girdiği sinema ortamında "bağımsız sinema"mn da kendine özgü bir piyasası olduğu söylenir. Siz ne düşünüyorsunuz?

Zaten sinemanın klasik bağımlılıklarını ekarte edebilmiş, yani yapımcının yaptırımlarını,

ya da bütün dış yaptırımları yok etmeyi başarabilmiş bir yöntem yaratabilmiş sinemaya "bağımsız" deniyor. Dolayısıyla "bağımsız sinema" yaratıcısının iradesine çok daha bağlı bir sinema. Ama bir film tabii ki bağımsız olduğu gibi samimiyetsiz, ahlaksız ve yalancı da olabilir. Önemli olan bağımsız sinemanın daha gerçekçi, namuslu ve kişisel bir sinemanın ortaya çıkmasını kolaylaştıran bir ortam olmasıdır. Bir yönetmen kendisine hiç kimseyi karıştırmayacak bir yöntem yarattığı halde tümüyle ticari, içsel olmayan nedenlerle bir film yapabilir. Buna da tanım gereği bağımsız sinema demek gerekiyor.

Dolayısıyla bağımsız sinemanın her örneğini, tanım gereği "bağımsız" tanımına girenleri beğenmiyorum. Diyelim sadece para kazanmak için yönetmenin kendi parasıyla yaptığı bir film. Ben kayıtsız şartsız içten gelen bir zorlama ile ortaya çıkan, ortaya çıkarmak zorunda olduğu şeyi yapmak uğruna birtakım fedakârlıklara girerek yapılan bir sinemaya saygı duyuyorum. Tabii şunu da mutlaka söylemek lazım; iyi sinema mutlaka bağımsız koşullarda olur diye bir şey yok. Sadece bu olasılığı arttırır.

Şimdi niçin hem Demirkubuz'a hem de Nuri Bilge'ye başvurduk, onu açıklayarak, söylenilenlerden sonuçlar çıkaralım, ardından "bağımsız sinema" kavramını Türkiye'den yola çıkarak sorgulayalım. Türkiye'de bağımsız sinema kavramı büyük oranda 1990'lı yıllarda gündeme girmiştir, bunun ardında ise özellikle Amerika'ya tepki duyan kesimlerin majörlerin dışına yönelik ilgisinde ve genel olarak Avrupa sinemasında "bağımsız sinemanın" belirli destekler ile öne çıkan filmlerine olan yakınlıkta bulabiliriz. Bir başka önemli nokta ise, yapımcı-yönetmen kimliğinde Yeni Türkiye Sineması ilk kurulduğunda, belirli anlamlarda kendilerini bağımsız sinemacılar olarak nitelediler, onların yaptıkları filmlerin estetik/sinemasal düzeyleri ise bir umut ışığı olmuştu, bu ise bağımsız sinemaya bir meşruiyet alanı getirdi. Bu anlamda genelde olumlu tınılar taşıyan bağımsız sinemanın sorgulanması önem kazanmaktadır, bu nedenle "iki bağımsızımıza" başvurduk. Belirli açılardan bağımsız sinema kavramının kendiliğinden taşıdığı olumlu tınıları biraz sarsmak için.

İlk önce bağımsız sinema denilince, kendiliğinden var oluş, estetik, muhaliflik, dürüstlük kelimelerini çağrıştırması birinci yanlıştır. İkinci olarak, zaten stüdyolarda iş bulamayacak ve özel bir yeteneği olmayan insanlar için bağımsız sinema bir sığınaktır. Üçüncü olarak ise bağımsız sinema büyük oranda daha büyük bütçelerle çalışmak için bir sıçrama tahtasıdır.

Ardından daha önemli sorunlar gelir, bağımsız sinemacıların yetenekleri meselesi çok önemlidir, çünkü esas olarak bağımsız sinemacıların belirli bir bölümü (azı değil) büyük oranda sudan konularda film çekmektedir. Stüdyo yönetmenlerinin elbette ellerinde büyük olanaklar vardır, ama onların eserleri de büyük oranda anonimdir, kişisizdir ve kişiliksizdir, eserin arkasında belirgin bir imza görülmez.

Gerçek şu ki sinema tarihinde en tutarlı bağımsızlar, pek çoklarının sandıklarının tersine, eski reel sosyalist ülkelerdeki sinemacılardı, projelerini kendileri

yapıyor, pek çok şeyi deniyor, filmleri ile hem tarihi, hem kendi toplumlarını, hem de kendi dünyayı görüş tarzlarını sinemasal olarak ifade ediyorlardı. O ülkelerde belirli bir sansür ve kontrol vardı, ama aynı zamanda belirli tür filmleri yapmak için en anlamlı olanaklara sahiptiler: 1) çok eğitimli ve sanata gerçekten ilgi duyan bir halka sesleniyorlardı, 2) sinema olabildiğince maddi sınırlılıklar ve maddi boyunduruklardan uzaktı, filmlerin arkasında ne düşünüyorsa onu yapan sanatçı vardı. Projeniz iyi olduktan ve siz iyi bir sanatçı olduktan sonra, temelde başka bir şeye ihtiyacınız yoktu. Son olarak ise sinemacılar da hem felsefik hem estetik olarak iyi bir eğitimden geçmişlerdi. Piyasanın zaman ve box-office olarak baskısı kalkınca geriye sanatın doğası kalıyordu.

Eğer ABD'ye gittiğimizde, bağımsız sinema durumunda iki önerme ile karşı karşıya kalırız: Dünya çapında egemen olan bir sinemanın yan sanayinde çalışıyor gi biydiler ve kuralları majörler koyuyorlardı. Bağımsızların bütçelerinden pazarlama larına kadar her şey aslında diğer ülkelere gidince bir tür "dev bütçeli filmlere" dö nüşüyordu. Dolayısıyla, birkaç istisna dışında, esas olarak bağımsız sinema kavra mı çelişik bir kavramdı. Orada da bağımsız sinema kavramına [zaten sinemanın klasik bağımlılıklarını ekarte edebilmiş, yani yapımcının yaptırımlarını, ya da bü tün dış yaptırımları yok etmeyi başarabilmiş bir yöntem yaratabilmiş sinemaya] za ten rastlamıyorsunuz. Amerika'da özellikle sistemin tıkandığı 1960'lı yıllardan son ra, bağımsız sinema bir tür majörler için yol gösterici oldular, işlem hacimlerinden yaptıkları filmlere kadar. Bu anlamda biz çoğunlukla zaten bağımsız Amerikan Si nemasının örneklerini görmüyoruz, gördüklerimiz büyük oranda majörlerin yar şirketlerinin filmleridir. Bağımsız sinema bu anlamda Amerika'da deneme/yamul ma yönteminin "batarsak, yeniden çıkabilecek kadar batalım" düşüncesiyle, çıkar sak ise "bari voleyi vuralım" diyerek yapılan filmlerden oluşur.

Gerçek şudur ki özellikle 1960'lardan itibaren majörlerin yaptıkları filmle Amerika içinde ana-akım sinemayı temsil edecek konumdan uzaklaşmaya başla mıştır. Özellikle ABD'de etkileri görülen beat kuşağının ortaya çıkması, gençlil içinde muhalif hareketlerin şekillenmesi sonucunda ABD içinde resmi ideoloj sorgulandı, gençlik içinde itibarsız bir konuma geldi. Aynı süreç Avrupa ve Ja ponya'da da gerçekleşti, ABD'nin ana-akım ürünlerini iç pazarda doyurma ve dı pazarda maksimum düzeyde satma olanakları azaldı. Bu krize bir çözüm yolu ola rak, özellikle en azından başlangıç aşamasında bağımsızmış gibi görünen sinema büyük oranda ana-akım sinemasını reforme etti, yeni bir biçime büründürdü, bı da büyük oranda 1970'li yıllarda oldu. Aynı tarihin özellikle gençlik hareketleri nin durağanlaşması, 68 hareketinin yenilgiye uğraması, dünyanın yeni bir muha fazakârlık dalgası ile sarsılması, statükonun yeniden meşruiyet elde etmesi, libe ralizmin dünya genelinde saldırganlaşmasına tanıklık ettiği burada özellikle ha tırlanmalıdır. Bu anlamda yeni dönem kendi ideolojik hassasiyetleri üzerinde düzen kendi yaralarını sardı, restore etti ve karşı atağa geçti. Buna öncülük ede

sinema ise büyük oranda bağımsız(mış) gibi olan sinema içinde şekillendi, her biri sonra daha sonra ana-akım sinema tarafından massedildiler. Emildiler, yutuldular ve daha büyük bütçelerle yeniden ve yeniden yapıldılar. Bu anlamda bağımsız Amerikan sinemasının özellikle 1960'larda aldığı biçim ile 1970'lerde somutlanma biçimleri de radikal olarak değişti, özellikle muhalif horozun bütün tüyleri yolundu, yerine düzene bağlı kürkle donatılmış, hayvan haklarından insan haklarına her şeyi arka plana iten itaatkâr ve tutucu bir sinema piyasaya enjekte edildi. Bu anlamda bağımsız Amerikan sineması bir galat-ı meşhurdur. Hiçbir zaman sanıldığı gibi bir sinema gerçekleşmemiştir. Aynı şekilde sözü edilen bağımsız Amerikan Sineması da büyük oranda ABD'nin ve Hollywood'un dünya çapındaki egemenliğine çok şey borçlu olarak hem Amerika içinde hem de dünya ölçeğinde piyasalara bir sıfır galip olarak çıktılar.

Bu dönüşümlerin ardından ve teknolojinin video gibi sunduğu olanakların etkisiyle stüdyolar artık bir filmin gelirini yalnızca gösterim ayağından değil, bütün bir eğlence endüstrisinden türetmeye çalışmaktadırlar. Özellikle yeni mecraların ortaya çıkması, zaten bağımsız sinemanın dünya genelinde ve ABD özelinde de majörlere bağımlı olmasını getirdi, çünkü kendi dağıtım ağlarını kurmaları zaten onların majörleşmesi anlamına gelirdi. Bu nedenle büyük oranda bağımsız şirketler majörlerin küçük kuruluşları olarak yaşamlarını devam ettirdiler ve yine majörlerin koydukları piyasa kurallarına göre hareket etmek zorundaydılar.

> "Endüstrinin başarısı yeni bir yaklaşımın filizlenmesine yol açtı. Şimdilerde diğer boş zaman endüstrilerinde çalışan girişimciler filmleri "içerik" yaratan aşama olarak görüyorlar, bunun ardından yayıncılıktan, televizyonlardan, tema parklarından ve diğer platformlardan gelen gelirlerin önü açılmaktadır." [55]

Sürecin yakın plandan analizi yapılırsa, karlardaki büyük artışın ve dünya egemenliğinin büyük ölçüde tesis edilmesinin başlangıç yılı 1990 olarak öne çıkmaktadır, çünkü ticari hacimde patlamalar bu yıldan itibaren başlamıştır.

> "Satılmak üzere tasarlanmış, fakat aynı zamanda kiralanabilen DVD formatı videokasetin giderek unutulmasına yol açtı. 2004 yılında büyük stüdyoların sinema salonlarından elde ettikleri gelirler dünya genelinde 9,5 milyar dolara ulaştı, fakat DVD satışları ve kiralamalarından elde edilen gelir 21 milyar doların üzerindeydi. Şimdi DVD'ler her filmin bütçesinde gelir kalemi olarak yer almaktadır. Bu sürecin en sarsıcı yanı dijital kopyaların illegal yoldan çoğaltılabilmesidir, bu da kitlesel 'korsan kullanımına' yol açmaktadır." [56]

Bu nedenle başta Dünya Ticaret Örgütünün yaptırımları olmak üzere, korsanla mücadele dünya genelinde ABD'li büyük stüdyoların en önemli uğraş alanlarından birisi haline gelmiştir. Amerikan bağımsız sineması büyük ölçüde daha deneysel çalışmalar yapmakta, bunların toplum nezdinde başarıları majörler için

daha büyük yatırımlarında yol gösterici olabilmektedir. Aynı zamanda, majörler özellikle 1970'li yıllardaki bağımsızların büyük başarısı sonrası, bağımsız üretim yapan alt kuruluş olarak şirketler kurmaktadır. Özellikle doğrudan sinema geliri yerine, yan gelir gruplarının ortaya çıkması sonucu bağımsız ve küçük bütçeli filmlerin dünya sinema ağından aldıkları paylar artmıştır. Bir başka durumda, özellikle yan sektörlerin olması bir filmin kendi gelirini kazanma sürecini orta vadeye doğru kaydırmıştır. Filmlerin dünyayı dolaşması, dvd'ler ve televizyonlarda gösterilmesi süreci uzun bir zamana yayılmakta, yan ürünlerin doğru zamanlarda doğru şekillerde değerlendirilmesi özel bir uzmanlık gerektirecek biçimlere bürünmektedir.[57]

Eğer iktisadi ölçek açısından düşünürseniz, büyük ölçekli bir Avrupa filmi genel olarak bir bağımsız Amerikan filminin reklam bütçesine bile erişmekten uzaktır. Üstelik hem Avrupa hem de dünya genelinde diğer ülkeler dünyanın en büyük sinema pazarı olan ABD'ye girebilmek ve kendi paylarını alabilmek olanaklarını büyük oranda yitirmişlerdir.

Yeni Dünya Düzeni ve Kültürel Çeşitlilik

Dünya ile ABD arasındaki en büyük farklılık, teknolojideki büyük yeniliklerin etkisi ve dünya genelinde yaşanan küreselleşmenin bir sonucu olarak, filmlerin geçmişe göre çok daha hızlı ve çok sayıda diğer ülkelere erişebilmesinin bir sonucu olarak kültürel çeşitlilik konusunda çıkmaktadır. ABD iç piyasasında gösterime giren yabancı filmler çok azalmış, ticari işlem hacimleri büyük oranda küçülmüştür. Oysa Dünya ölçeğinde, yabancı filmlere erişimde büyük bir çeşitlenme yaşanmakta, iç piyasa egemenlikleri genellikle yabancı ürünlere kaymaktadır.

> "1960'larda, ithal edilen ürünler ABD film pazarının % 10'una karşılık geliyordu. 1986 yılında, bu sonuçlar '% 7'ye gerilemişti. Günümüzde ise, eğer ortak yapımları dışarıda bırakırsak, bu oran % 0,75'e gerilemiştir ki bu ithal edilen ürünler de tam da Hollywood ürünleri gibi pazarlanan, seslendirilen, görülen İngiltere filmleri hariçte bırakıldığında nadiren önemli rakamlar görmekteyiz. Yabancı filmler daha önce hiçbir zaman olmadığı denli günümüzde esas olarak dışarıda bırakılmıştır, büyük ölçekli çalışmalar şunu göstermektedir: dünyanın her yerindeki insanlar gittikçe daha fazla ithal edilen müzik, sinema ve TV ürünlerle karşılaşmaktadır –yalnızca bunun tek bir istisnası vardır!: Amerika Birleşik Devletleri. "[58]

Amerikan Bağımsız sinemasıyla Hollywood'un majörleri arasındaki ilişki de Amerika içindeki gösterim süreçlerini yeterince zenginleştiremez, ilk önce bağımsızlarda bağımlıdırlar çünkü bağımsız yapımcı Walter Wagner "bağımsız yapımcı göstericilere, stüdyolara ve bankalara bağımlı bir insandır"[59] diyerek ilişki zincirini açıklamaktadır. Buradaki temel önerme bağımsız Amerikan sinemasının ana akım sinemanın gelişim sürecinde ortaya çıktığı ve stüdyoların bağım-

sız olanı şekillendirdiği ve onun dünyasını yönlendirdiği, ana akım film üretimindeki kurumsal, endüstriyel ve iktisadi değişikliklerin bağımsız sinemanın yolunu açtığı düşünülmektedir. Buna karşın ilişki tek yönlü değildir, çünkü bağımsız sinemanın yaptığı denemeler eğer büyük başarı kazanırlarsa, teknik ve sanatsal ekip de içinde olmak üzere, ana akım tarafından yutulmaktadır. Bunun dışında tematik ve sinemasal dil açısından bağımsız sinemanın geliştirdiği söylem, ana akım tarafından kısa sürede konvansiyonel hale getirilmektedir. Bunun sonucunda 'bağımsız terimi' Hollywood sinemasının tarihinde farklı dönemlerde farklı anlamlar ifade etmiştir, Amerikan Film endüstrisindeki değişen koşulların etkisiyle bağımsız sinema da bir evrim geçirmiştir. Öyle ki hiçbir Avrupalı ortak yapımın hâsılatı bağımsız Amerikan filmlerinin bütçesine bile erişememektedir. Aynı zamanda bağımsızların başarıları nedeniyle 8 büyük majör kendi yan kuruluşları olarak çeşitli bağımsız film yapan şirketlerini kurarak ve üretimini teşvik ederek, dünya sinemasında ana akım sinemanın giremeyeceği bir alanı da kontrol etmektedir.

> "Bağımsız etiketiyle kazanılan çok farklı anlamlar ile küçük ölçekli dağıtımcılar bir pazarlama kategorisi olarak bağımsızı kullanmadan önceki süreç çok uzun değildi. Özellikle 1990'ların başlarında, düşük-bütçeli bir filmin bağımsızlık statüsü onun yalnızca dikkate değer belirli sayıdaki izleyicinin dikkatini çekebilmesi ve yapımcı ile dağıtımcıya belirli bir kar getirebilmesini olanaklı kılıyordu. Bu majörler tarafından çok iyi anlaşıldıktan sonra, bu terimi kendi ellerine almanın yollarını aradılar ve bağımsız terimini kendi finansal kazanımları için 1990'ların ikinci yarısında kullandılar. Düşük bütçeli 'bağımsız' film yönetimini kendi alt branşlarında finanse ettiler, bağımsızların üretim tarzından dolayı çok daha düşük fiyatlara üreterek kar marjlarını artırdılar." [60]

Aynı şekilde bağımsız Amerikan yönetmenleri Amerika ölçeğinde sinema sanatı için bir akımı oluşturacak, genel olarak dünya kültürüne yönelecek bir kültürel açılımı hiçbir zaman yapamadılar. Aksine bağımsız yapım büyük oranda majörlere eklemlenmenin ya da kendisi bir majör prodüksiyonu kadar yüksek bütçeli filmleri yapabilmenin bir alt-basamağı gibiydi. Ama ABD'de yapım ve dağıtım pratikleri içinde çok geniş bir alandan ve deneyimlerden beslenen pratikler ortaya çıkmıştır; bu da sektörün büyüklüğünün kendiliğinden sonucudur.

> "Ticari olarak bağımsız film yapımının Amerikan sinema tarihi boyunca her zaman var olmasına rağmen, yalnızca yakın geçmişte (1980 sonrası dönemde) bu tip sinema alternatif bir karşı çıkış olarak büyük oranda algılanmaya başlanmıştır." [61]

Bugün dünya ölçeğinde yalnızca ABD dışında, bütün diğer ülkelerin iç piyasasında geçmiştekiyle karşılaştırılamayacak denli yabancı ürünler yer almaktadır. Özellikle Petrol Krizinden sonra, dünya genelinde yabancı sinemalar çok daha fazla ulusal sinemalara konuk olurken, ABD genelinde yabancı filmlerin gösterimi büyük oranda azalmıştır. Coen Kardeşler "Chacun son Cinéma" projesi kap-

samında ilk gösterimi 2007 Cannes Film Festivalinde yapılan "*World Cinema*" adlı kısa filmlerinde, ABD içinde gittikçe azalan gösterim çeşitliliğini anlatmak için kullandılar. Bu filmde bir kovboy sinemaya gider, iki salon vardır. Birinde 1932 yapımı Jean Renoir'ın *Oyunun Kuralı*, diğerinde ise Nuri Bilge'nin *İklimler* filmi oynar. Gişedeki kadın ile kovboy arasında filmler üzerine bir tartışma yaşanır. Türkiye sinemasından filmlerin ABD içinde gösterilebilmesi ya özel haftalar ya da Avrupalı bir dağıtımcı aracılığıyla çok sınırlı bir gösterimdir. Bu durum bütün Avrupa filmleri için geçerlidir.[62]

Coen Kardeşlerle söyleşi[63]

Katja Nicodemus, Die Zeit, 25 Eylül 2008

Die Zeit: Cannes Film Festivali'nin 50. Yıldönümü için bir kısa film çevirdiniz. Filmde şöyle bir ütopya vardı: Bir kovboy Amerika'nın herhangi bir yerinde bir sinemaya gider. Tesadüfen bir Türk sinemacının bir eserini izler. Bir ilişkinin dağılması üzerine yavaş bir filmdir bu. Ve kovboy filmi beğenir.

Joel Coen: Kovboyun izlediği film, Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filmi. Biz filmi iki sene önce gördük ve olağanüstü bulduk.

Ethan Coen: Bir kovboyun bu filmi beğenmesi çok güzel bir tasavvur.

Joel Coen: Mesele elbette bir kovboyun böyle bir filmi anlayamayacak olması değil.

Ethan Coen: Mesele, Amerika'da bir kovboyun Türk filmi izleyebileceği sinemaların çok az olması.

Joel Coen: Amerikalı kovboylar Türk filmleri izleyebilseydi ne güzel olurdu.

Ethan Coen: Ne güzel olurdu, evet.

Joel Coen: Evet.

(...)

3. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Hobsbawm Eric. (1998) "The Nation and Globalization", *Constellations* vol 5 içinde, no: 1, s. 1.

2. New international division of cultural labour.

3. Miller Toby ve diğerleri, *Global Hollywood 2*, , BFI Publications, Londra 2005 s. 50–51.

4. Yılmaz Atıf, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, genişletilmiş ikinci baskı, Mayıs 1995, İstanbul s. 9.

5. Yılmaz, age, s. 9.

6. Yılmaz, age, s. 10.

7. Bak. Miller Toby ve diğerleri, *Global Hollywood 2* içinde, ABD'nin tüm eyaletlerinde sinema sektörü için vergi indirimleri ve diğer sübvansiyonlar uygulanmaktadır. Florida eyaleti günümüzde Latin Amerika'da film üretiminin post-prodüksiyon merkezine dönüşmüştür. Hollywood içinde ülke dışına film üretimi için çıkılması büyük bir sorun olarak telakki edilmektedir ve yurtdışındaki üretime kaçak yapım (run away production) denmektedir. Ayrıntılı bilgi için bak. Global Hollywood 2, s. 12.

8. Dünyanın üçe bölünmesi ve tanımlar için bak. Armes Roy, *Third World Film Making and The West*, Önsöz (s. 3-6). Ayrıca bkz. Zahit Atam, Üçüncü Dünya Sinemasına Giriş, Yeni İnsan Yeni Sinema dergisi, sayı 23, (Bahar 2009) İstanbul, s. 20–22.

9. Bak. Prof. Dr. Ahmet Tonak, "İktisadi Makaleler" http://web.me.com/eatonak/page17/page26/page26.html, (18 Haziran 2010).

10. Frederic Jameson, 'Five Theses on Actually Existing Marxism', Montly Review 47, s. 11, 1996.

11. Savran Sungur, *Sürekli Kriz Politikaları: 2000'li Yıllarda Türkiye 1*, s. 22 – 28, Yalman L. Galip, Türkiye'de Devlet ve Burjuvazi: Alternatif Bir Okuma Denemesi, age, s. 49 – 54, Metis Yayınları, İstanbul Mart 2004.

12. Bkz. Toby Miller ve vd., *Global Hollywood 2*, s. 55; bkz. Roy Armes, The Post-Colonial State, *Third World Cinema and the West* içinde , s. 13 – 16.; bkz. Zahit Atam, Üçüncü Dünya Sinemasına Giriş, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 23, s. 20–39.

13. Bkz. Ahmet Tonak, Irvin C. Schick, *Sonuç, Geçiş Sürecinde Türkiye* içinde, s. 386 – 400.

14. Bkz. Sungur Savran, age, s. 31 – 35.

15. Bkz. Ahmet Tonak, Irvin C. Schick, Sonuç, age, s. 386 – 400. Korkut Boratav, Türkiye İktisat Tarihi, s.117 – 144. Roy Armes, Third World Societies, age, s. 9 – 20.

16. Amin Samir, 'Capitalism in the Age of Globalization', Zed Publications, Londra, 1997, s. XI,.

17. Miller Toby ve vd., age, s. 58 – 59.

18. Arjantin'in bir dönem başkanı Menem IMF tarafından IMF'yle uyumlu iktisat politikalarını en iyi uyguladığı için ödül aldıktan sonra, ülke en büyük bunalımını yaşadı ve sistem çöktü. Pek çok iktisatçı için, Arjantin'in iflasa sürüklenişi IMF politikalarının uygulanamamasından değil, bizzat uygulandığı için sistem batmıştı (bak: *Social Genocide / Toplumsal Soykırım*, Fernando Solanas, 2002). Aynı şekilde Türkiye 1999–2001 krizine IMF paketleri uygulanırken girmiştir. Sürekli Ankara'da IMF gözlemcisi bulunmaktaydı ve Türkiye Ekonomisi yakından takip edilmekteydi. Ama krizin ardından Finans sektörünün tümüyle yeniden yapılandırılması için yine IMF kredilerine başvuruldu. Ayrıca bak. Global Hollywood 2, Bölüm 1, Küreselleşme, 55-65.

19. Türkiye'de 2001 krizinden sonra IMF ile yapılan kredi anlaşmasında hükümetin anlaşma gereği tarım desteklemelerinden vazgeçmesi, esasen ulusal çıkarların hem istihdam hem de halkın ihtiyaçlarını karşılama nedeniyle tarıma yapılacak sübvansiyonu gerektirmesi, ulusal hükümetin imkânsız üçlüde sıkışmasını gösterir. Yine aynı şekilde AKP tamamıyla bu politikalara angaje olduğu için, ülkemizde tarımda başlayan sıkıntı, hayvancılığa da sirayet etmiş, bitmiş tarımın yanı sıra hayvancılık da çok ciddi zararlar görmüştür. Türkiye'de etin pahalı olmasının nedenleri arasında "stokçuluk ya da yüksek kar marjı için piyasa oyunları" belki de en son nedenlerden biridir. Zaten AKP'nin

iktisadi modeli sonucu ülkemiz hem tarımda hem de hayvanlılık da ithalatçı duruma düşmesi siyasal iktisadın parçalarından biridir ve IMF ile yapılan antlaşmalar bunu gerektirmektedir. Türkiye özelinde durumun özelliği ise, iktisadi bir sorun, bir kez daha kırılma yaşamış, hükümet yanlış hedef göstererek, halkı bir kez daha mağdura karşı yönelterek reel politika yapmıştır. Aynı şekilde her siyasi gerilimde, zaten hisse sahiplerinin büyük bölümü yabancı olduğu için, AKP'nin ve başbakanın özellikle borsaya işaret etmesi, ulusal ekonomide hükümetin uluslar arası sermayenin koruyucusu kimliğinin ulusal iktisattan daha belirleyici olduğunun göstergelerinden sadece birisidir.

20. Hyundai şirketinin Avrupa'da yeni modelini üretmek amacıyla kurmak istediği fabrika için özellikle Hem Çek Cumhuriyeti hem de Türkiye düşünüldü, iki devlet de çok özel imkânlar sunmak için birbirleriyle yarıştılar, her iki Cumhuriyet de kendi yasal süreçlerinde bir dizi istisna türetmiş ve vaatlerde bulunmuştu. Sonuçta fabrika Çek Cumhuriyetinde kuruldu, belki de baştan beri bu planlanmıştı, ama iki ülkeyi devreye sokarak Hyundai bir tür rekabet ortamında alabileceği en büyük "devlet desteklerini" ve "o devletlerin yasaları içinde istisnai olanakları" almış oldu.

21. Günümüzde Yunanistan'ın içinde bulunduğu iktisadi krize köklü yanıtlar bulamamasının da nedeni budur. İçinde bulunduğu Avrupa Birliği'nin yasaları ve ortak para birimi olarak Avronun kullanılması nedeniyle alabileceği iktisadi önlemler sınırlıdır.

22. Miller Toby ve vd., *Global Hollywood 2* içinde, s. 56-57.

23. Bak. Miller Toby ve vd., *Global Hollywood 2* içinde, s. 52.

24. Miller Toby ve vd, age, s. 51.

25. Bak. Miller Toby ve vd., age, s. 51 – 52.

26. Miller Toby ve vd, *Global Hollywood 2* içinde, s. 51.

27. Miller Toby ve vd., age, s. 58.

28. Office of the US Trade Representative, 2001, s.21.

29. Roy Armes, Üçüncü Dünya Sineması ve Batı, Doruk Yayınları, Nisan 2011, Çev. Zahit Atam

30. Age.

31. Age.

32. Age.

33. Age.

34. Age.

35. Age.

36. Age.

37. Akt. Toby Miller ve vd., Globalisation+ Hollywood History + Cultural Imperialism + the GATT and Friends = Laissez-Faire Hollywood or State Business?, *Global Hollywood 2* içinde, birinci baskı BFI publishing, 2005 Londra, s. 74.

38. Glauber Rocha, History of Cinema Novo, bakınız yazının son bölümü.

39. [GATT: Ticaret ve Gümrük Tarifeleri Genel Anlaşması

(İngilizce: General Agreement on Tariffs and Trade) Uluslararası ticareti, haklar ve sorumluluklar açısından düzenleyen çok taraflı bir anlaşmadır. 1947'de 23 ülke tarafından imzalanan bir anlaşma ile kurulmuştur. 1 Ocak 1948'de de yürürlüğe girmiştir. GATT'ın kuruluş amacı, ithalat vergilerini azaltmak, uluslararası ticaretin önündeki tüm engelleri kaldırmak ve ticarette ayırımcı uygulamalara son vermek olarak belirlenmişti. Arthur Dunkel kuruluşun mimarı olarak bilinir. 23 kurucu üye, 45 bin kalem malın gümrük tarifinde karşılıklı taviz vermiştir. Dünya Ticaret Örgütü (WTO), 1 Ocak 1995'de, uluslararası ticaretin en etkin kurumu olarak, Ticaret ve Gümrük Tarifeleri Genel Anlaşması'nın (GATT) yerine kurulmuştur.

40. Aktaran Miller, GATT and Its Friends, *Global Hollywood 2*, içinde, s. 86.

41. Bkz. *"Köpekler Adası"*, .http://tr.fgulen.com/content/view/2367/86/, (16 Haziran 2010).

42. Bkz. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Tavrı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007 s. 344 – 350; *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Söyleşiyi Yapan: İbrahim Türk, Kabalcı Yayınları, İstanbul Kasım 2001, s. 491 – 506.

43. Aktaran Miller Toby ve vd., age, s. 91.

44. John Bellamy Foster, *Naked Imperialism*, Montly Review Press, 2006, s. 84.

45. Aktaran: Foster John Bellamy, The U.S. Pursuit of Global Dominance, *Naked Imperialism* içinde, Monthly Review Press 2006, s. 86.

46. Miller Toby ve vd., age, 54.

47. Aktaran Grantham Bill, 'Some Big Bourgeois Brothel': *Contexts for France's Culture Wars with France* içinde, University of Luton Pres, Luten 1998, s. 60.

48. Bordwell David, *The Way Hollywood Tells It*, , University of California Press, 2006 London, s. 1.

49. Bkz. Giovanni Scognamillo, *Amerikan Sineması*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul Mayıs 1994, s. 27 – 40; G. Scognamillo, Bir Sanayi Doğuyor: Amerikan Sineması, Dünya Sinema Sanayi içinde, Timaş Yayınları, İstanbul 1997, s. 23 – 58.

50. Bak. Bordwell David, age, s. 4.

51. Bak: Bordwell David, age, s. 2.

52. Bak. Miller Tobby ve vd., *Global Hollywood 2* içinde, s. 93 – 96.

53. Hesaplamalar Bordwell'e aittir, genel olarak Hollywood'un ana akım filmlerinin değişimi için bkz: Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, Introduction bölümü, s. 1–18.

54. Bu görüşe Kieslowski de tam olarak katılmaktadır, çok paranın getireceği esareti reddetmenin anlamı sanat yönetmenleri için gerçekten 'vazgeçilmez'dir.

55. Bordwell, age, s. 3-4.

56. Bordwell, age, s. 4-5.

57. Bak. Millor Toby ve vd., *Global Hollywood 2* içinde, s. 93 – 96. Pearl Harbour filminin de gösterdiği gibi, uzmanlaşmış özel bir ekip dünya genelinde ürün pazarlaması stratejisi üzerinde uğraşmaktadır. Her bölgeye özgü farklı stratejiler geliştirilmektedir.

58. Miller Toby ve vd., *Global Hollywood 2* içinde, s. 92.

59. Aktaran Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema An Introduction*, Edinburg University Press 2006, s. 19.

60. Yannis Tzioumakis, age, s. 13.

61. Yannis Tzioumakis, age, s. 281.

62. Global Hollywood 2 kitabında Toby Miller'ın hesaplarına göre, genel olarak orta bütçeli hiçbir Avrupa filminin bütçesi, bir Hollywood filminin tanıtım bütçesine bile erişememektedir. Bak. *Global Hollywood 2*, Birinci Bölüm, s. 87.

63. http://www.nuribilgeceylan.com/news.php

4

Yeşilcam Döneminin Bitişi: 1980 Büyük Kırılma

Duyulara sahip olmak ise acı çekmek anlamına gelir. Bu yüzden nesnel, duyularla donatılmış olan insan, acı çeken bir varlıktır ve acısını hisseden bir varlık olarak tutkulu bir varlıktır. Tutku, insanın güçlerinin kendi nesnesine yılmadan yönelişidir. Ama insan sadece doğal bir varlık değil, insani doğal bir varlıktır. Yani kendisi için var olan, türsel bir varlık olduğu için, kendisini bilgisiyle doğrulayıp göstermesi gerekir. Öyleyse ne insani nesneler, ne de insani duyular, kendilerini doğrudan, dolayımsız gösterdikleri şekilde doğal nesneler değildir... Nasıl ki, doğal olan her şey doğmak zorundaysa, insan da kendi doğum sürecine, yani tarihe sahiptir; ama bu tarihi bilebildiği ölçüde, kendisini aşabilmesini sağlayan bilinçli bir gelişim sürecine de sahiptir. Tarih, insanın gerçek doğal tarihidir.[1]

"Hükümetlerden şirketlere büyük örgütlenmelerin güçleri ile hem bireylerin hem de aşağı bir statüye sahip olduğu düşünülen insanların, azınlıkların, küçük devletler ve halkların, küçümsenen kültür ve ırkların göreli zayıflığı arasında içsel bir uyuşmazlık vardır. Ben entelektüelin zayıf olanların ve temsil edilmeyenlerin safına ait olduğundan eminim."[2]

Türkiye'de sinemanın yaklaşık 50 yıl süren Yeşilçam dönemi 1990 yılında, tam da Yeni Dünya Düzeni'nin ilan edildiği dönemde bitmiş ve sinemamız tarihindeki en büyük krizlerinden birisine girmiştir. Dönemin en karakteristik olgusu Türkiye'de sinemanın krizine ilişkin yapılan paneller, tartışmalar ve polemiklerdir. Artık seyirciler a) genel olarak sinemaya gitmiyor, b) gittiğinde de özellikle Türk filmlerine gitmiyordu. Türkiye sinemaları büyük oranda Hollywood filmlerinin birinci vizyon gösterimleri ile doluydu:

"Belki de 'dünya sineması' hakkında düşündüğümüz zaman yapılması gereken en önemli şey terimin istikrarsızlaştırılarak, her bir sözcüğün mantığından getirdiği sorunlara yoğunlaşmaktır. Çok açık bir şekilde, sinemaya gitmek kavramı filmleri izleyenler, eleştirmenler ve tarihçiler için iki merkezi açıklayıcı ve altı çizilmesi gereken gösterim halkasının ötesine geçebilmek için tasarlanmıştır: ulusal sinema ve Hollywo-

od. Bu anlamda terim kullanılabilir ve anlamlıdır. Ancak dünya sineması ile dünya müziği terimlerinin semantik anlam alanı aynı değildir."[3]

Çünkü dünya sinemasında çok kesin bir hegemonya ilişkisi tesis edilmiştir, dünyanın aşırı büyük bölümünde bu egemenlik tarzı geçerlidir. Aynı zamanda bu egemenlik tarzı Türkiye'de geleneksel anlamlarda sinemanın taşıdığı anlamlarını ya da imlediklerini büyük oranda değiştirmiştir. Geçmişte sanat ya da toplu bir eğlence sistemi olarak bilinen, toplumun kendi kültüründen getirdiği bir güzel anlayışı içinde değerlendirilen sinema, Amerikalıların eline geçince toplumsal anlamları da büyük oranda değişti. Sinema büyük bir hızla bir kitle tüketim alanı, film de bir meta olarak görülme ile tam karşılarındaki sanat kavramı arasında öncelikli olarak askıda kaldı.

"İlk önce, varsayalım ki Amerikan filmi bir 'sanat'tır. Hepsinin ötesinde özgül bir görsel dil içinde dışavurulan bir imgelemin ürünüdür ve insanların hislerini ve fikirlerini açıklamak için yapılmıştır. Bununla birlikte, diğer sanatlardan farklı olarak, pek çok elden geçerek üretilen bir üründür. Bu işbirliği içinde üretilen bir sanattır. Aynı zamanda, bir üründür, bir metadır –aynı zamanda bir kitle tüketimine açık metadır. Filmler para kazanmak için yapılır, sinema salonlarındaki gösteriminden, yabancı ülkelere yapılan satışlara, DVD'lerden kablolu televizyonlara, nihai olarak da ticari televizyon gösterimlerine geçerken sürekli para kazanması için tasarlanmış bir metadır."[4]

Amerikan majörleri, Türkiye'de film gösterim süreçlerini ve sinema salonlarını köklü olarak yeniden yapılandırdılar. Dolayısıyla bu anlayış gösterim süreci kadar, filmlerin seyirci tarafından alımlanmasını, eleştirmenlerin filmlerle kurdukları ilişkileri ve sektör/basın içindeki konumlarını, filmler ile medyanın arasındaki ilişkileri, toplumun tarih duygusunu, izleyicinin film ve sanatçıyla arasında kurduğu ilişkiyi... etkilemiştir. Bu yeni anlam içinde, Türkiye'de yerli film ya da ulusal film (zaman içinde anlaşılmıştır ki Avrupa filmleri ve arthouse filmleri gibi anlamları da) kavramının "ağırlığını ve değerini" değiştirmiştir. Türkiye'de sinema büyük oranda yeniden yapılanmak ve kendi üretim tarzından anlatı biçimlerine kadar kökten yeniden yapılanmak durumunda kalmıştır. Türkiye, kendi ülkesinde geçmişinde hiç olmadığı denli açık bir şekilde Hollywood'un meydan okumasına karşılık vermek durumunda kalmıştır. İşte bu çatışma noktası belirli ölçülerde Türkiye'de ortaya çıkacak olan Yeni Türkiye Sinemasını *"kendi yurdunda sürgün"* konumuna getirmiştir.

Türkiye'de sinema yeniden yapılanmak zorundaydı, çünkü Türk Sinemasının geçmişinden getirdiği sosyolojik ve ontolojik söylem artık yerli seyirciyi ilgilendirmemekteydi. Bu bağlamda eskiye dair her şeye karşı, başta sinemacıların kendi söylemlerinde olmak üzere, hem basında hem de kamuoyunun söyleminde bir aşağılama, bir küçümseme havası yoğun olarak hissedilmekteydi. "Genel olarak Türk sinemasına dair artist, Türk Filmi gibi, entel gibi sözcüklerin tümü gerçek-

çilikten, inandırıcılıktan, akli olandan uzak anlamında kullanılmakta, belirli oranlarda sahtekâr anlamına gelecek insan tiplerini, inanılmaz olayları nitelemek için sarf edilen sözcükler olarak giderek toplumda yerleşiklik kazanmaktaydı."[5] Günümüzde dahi, inanılmaz olayları anlatmak için halen Yeşilçam Filmi gibi deyimi zaman zaman kullanılır, gündelik hayatta da Yeşilçam Filmi gibi "şaşırtıcı ama gerçek" anlamında bir terim olarak kullanılmaya devam etmektedir.

1994 için Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994) ve Yeşim Ustaoğlu'nun *İz* (1994) filmlerinden sonra başlayan dönem olarak Yeni Türkiye Sinemasının başlangıç yılı demek doğru olacaktır. Bu adlandırma Türkiye'de giderek berraklaşan ve kendini kabul ettiren yeni sinemayı nitelendiren ve onun özelliklerini yansıtan uygun bir terim değildir, fakat yaygındır ve uluslararasıdır.

Tarihsel kayıtlara eğildiğimizde New Turkish Cinema[6] (Yeni Türk Sineması) deyimi, Türkiye'den ve Türkçeden çok daha önce, başta İngilizce olmak üzere batılı dillerde kullanılmaya başlamıştır. Türkiye'de terimin Türkçe olarak yerleşiklik kazanmasından önce batılı dillerde, özellikle festivallerin ardından olmak üzere, "New Turkish Cinema" artık yerleşik bir nitelendirmeye dönüşmüştür. Bir yıl sonra sinemada ürün vermeye Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan başlayacaktır. Ancak bu yönetmenlerin hiçbirisi yerleşik sinema çevresi için kabul edilebilir isimler olarak karşılanmamıştır, vadelerinin kısa olduğu düşüncesi ileri sürülmüş, hatta "aklını yemiş" yönetmenler olarak niteleyenler olmuştur.[7]

Türkiye'de Sinemanın Yeni Olarak Nitelenmesinin Gerekçeleri

1994 sonrasında ortaya çıkan sinemanın "yeni" olarak nitelenmesinin nedenleri neler olabilir?

Sinema tarihimizde yeni dönem ile daha önceki Yeşilçam dönemi karşılaştırıldığında altı temel başlık üzerinden değişikliklerin gerçekleştiği görülebilir:

1) İzleyici davranışları köklü olarak değişmiştir, sinema seyircisi sayısı toplamda 1994'e kadar ciddi düzeyde daraldıktan sonra, milenyuma kadar düzenli bir yükseliş göstermiş, ardından kriz döneminde (1999–2001) arasında biraz düşmüş, yeniden yükselerek son beş yıllık dönemde 35 milyon[8] civarında –istikrarlı olarak– seyretmeye başlamıştır. Çıplak seyirci rakamlarının yanı sıra, yerli film seyirci sayısındaki artış çok daha ileri boyutlara ulaşmış ve bütün Avrupa düşünüldüğünde, yerli seyircinin toplam satılan bilet sayısında en yüksek oranı alan ülke konumuna gelmiştir.[9]
2) Eleştirinin somutlanma ve nitelendirme özellikleri yapısal olarak farklılaşmıştır. Türkiye sineması üzerine genel olarak basında ayrılan yer miktarında çok büyük bir patlama yaşanmıştır. Filmler üzerine çıkan tartışmaların yanı sıra, yönetmenlerle söyleşiler ve eleştirilerin sayısı sinema tarihimizin

hiçbir döneminde olmadığı denli artmıştır.[10] Ancak özellikle Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenler baz alındığında, eleştiri yazısı yerini büyük oranda söyleşilere bırakması, genel olarak yönetmenlerle yapılan söyleşilerin giderek ağırlık kazanması, Türkiye'de eleştirinin kan kaybının göstergelerinden birisidir. Sinemamızın yaptığı entelektüel/estetik atağa, ne yazık ki, fikirsel bir üretim olarak sinema eleştirisi oransal olarak kesinlikle yetersiz kalan bir karşılık vermiştir. En ilginç olanı da sözü geçen dönemde, Türkiye'de sinema eğitimi ve öğretim kadrosu çok büyük bir genişleme yaşamasına karşın, eleştirimiz bir türlü sinemamızın eriştiği düzeye varamamıştır. Türkiye'de ne tartışmalar ve ne de yazın dünyası, fikir ve toplum tasarımı açısından Yeni Türkiye Sinemasını kuşatamamıştır.

3) Ödül sistemleri tamamen farklı bir yörüngeye girmiştir. 1996 yılında Antalya Film Festivalinde en iyi film ödülünü *Tabutta Rövaşata*'nın (Derviş Zaim, 1996) almasının ardından, genel olarak yeni ve genç yönetmenlerin filmlerine verilen ödüller meşrulaşmış ve sayısal olarak da doruk noktasına ulaşmıştır. Özel olarak 1980'lerde ya da daha öncesinde film yapmaya başlayan insanların büyük ödül alması nadiren görülen bir olgu haline gelmiştir.[11]

4) Yapımcılık ve gösterimle ilgili örgütlenme tarzları ise daha önceki yerleşik yapıyla tümden bağlarını koparark yeni bir mecrada akmaya başlamıştır.[12] Yeni dönemde klasik yapımcı tipi ortadan kalkmış, çoğu yönetmen kendi yapım süreçlerini organize etmiştir. Hatta pek çok durumda yürütücü yapımcı görevlerini yürüten insan, yönetmen tarafından maaşlı olarak kiralanan bir teknik elemana dönüşmüştür.

5) Aynı zamanda bugünün yönetmenleri büyük oranda yeni kuşağın üyeleridir. Günümüzde Türkiye Sinemasında aktif olarak üretimde bulunan yönetmenler içinde 1990 sonrasında film yapmaya başlayan, 1959 ve sonrasında doğan yönetmenler çoğunluğu oluşturmaktadır.

6) Sinemacı yetiştirme döneminde, usta çırak ilişkisi, bir sinema sanatçısının yanında yetişme dönemi büyük oranda bitmiştir. Hakikaten pek çok yönetmen için "kendi göbeğini kendi kesme" genel bir eğilimdir. Bunun dışında, yeni kuşak yönetmenlerin her birisi için, dünya sineması özelinde "estetik öncüler ve fikir babaları" olarak Türkiye toprağı belirleyici olmaktan çıkmış, büyük oranda dünya sinemasının farklı isimleri ve sinemacı olmayan belirli sanatçılar ve fikir insanları –her bir sanatçı için farklı isimler olsa da- öne çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda sinemamızın dünya sinemasına açılma girişimleri gibi, beslendikleri kaynaklar da dünya genelinde ortaya çıkmış, sinema sanatımız geçmişin hiçbir döneminde olmadığı denli "gerçekçilik" ile barışmıştır. Yeni Türkiye Sineması egemen söylemin inşa

etmeye çalıştığı "Türkiye tablosunu" ters yüz etmiş, büyük oranda resmi tarihin ve resmi söylemin ötelediği bir Türkiye portresi çizmiştir. Yeni Türkiye Sineması iki uzlaşmaz yaklaşımı bir araya getirmektedir: yalın gerçekçilik ve transandantalizm (ya da aşkıncılık).

Buna rağmen günümüzün yenisi kısa bir süre sonra yerleşmiş ve kanıksanmış olacaktır. Yeni kısa sürede eskiyen bir terimdir. Aynı zamanda Yeni eskiyle niteliksel bir ilişki içindedir, değişimi anlatsa da değişimin niteliklerini pozitif anlamda belirtemez. Oysa Türkiye'de Yeni Sinema büyük oranda nitel değişimlere karşılık gelmektedir. Bu değişimleri niteleyen bir adlandırma daha doğru olabilir. Ancak genel kullanım olarak bugünkü Türkiye Sinemasını anlatmak için Yeni Türkiye Sineması[13] deyimi artık yerleşmiş bir durumdadır. Peki, "Yeni", "Türk" ve "Sanat Sineması" olan nedir?

Yeni Sinemanın 'Yeni'liği üzerine 30 Tez

1. Adlandırma çıkış noktası olarak kendi köklerini ülkemizde değil, Batıda bulmuştur. Eğer tarih içinde bir kazı yaparsak, Yeni Türkiye Sineması deyimi ilk önce 1975-80 arasında özellikle olmak üzere, 1980 sonrasında da sınırlı bir üretimi devam ettirebilen "gerçekçi sinema" için kullanılmaktaydı, bu insanlar Yeşilçam'ı salladılar, ama tarihsel gidişat yıkmalarına izin vermedi. Daha sonra bu eğilimin sinemasal karşılıkları biçim değiştirmeye ve uluslar arası çıkış kesintiye uğradıktan sonra unutulmaya yüz tuttu. 1990'lı yılların başında *Berlin in Berlin* üzerine anlamsız bir şekilde aynı terim Almanya'da dile getirildi. Ancak asıl yerleşikliğini, özellikle *Tabutta Rövaşata*'nın ardından kazandı. Nitekim bu film Antalya'da en iyi film ödülünü kazandıktan sonra, İstanbul Film Festivalinde keşfedildi uluslar arası yazarlar tarafından. Ardından gerçekten bazıları için çok şaşırtıcı bir uluslar arası festival yolculuna çıktı: 22 festival dolaştı, çok sayıda ödül aldı. Bu filmin ardından Yeni Türkiye Sinemasının kurucu dört yönetmenin dördü de uluslar arası başarı getiren filmlere imza attılar. Artık Yeni Türkiye Sineması bir eğilim olarak batılı literatürde kabul edildi, meşruiyet kazandı, daha sonrasında ülkemizde bu meşruiyetin ayak seslerinin işitilemez olması olanaksız hale geldiği zaman Türkiye'de yerleşmeye başladı. Ama ticari sinema yapan insanların asıl öfkesi de bu dönemde başladı, sürekli olarak gişe rakamlarına referans vererek başlayıp, halkın ilgisizliği ve halktan uzaklığına vurgu yaparak, küçümseyici bir söylem tutturdular. Meşruiyet bunalımı denilebilir bunlara. Tarihin bize gösterdiği şudur: Yeni Türkiye Sineması kendi yurdunda sürgün doğmuştur, hatta belki de en son konakladığı yerlerden birisidir Türkiye.
2. Bu açıdan yaklaşıldığında geçmişteki anlatım tarzından kopuşu gösteren ve belirli ölçülerde onu reddeden bir "Yeni"miz var, birincisi. Yeni Türkiye si-

nemasının kurduğu ya da inşa ettiği filmsel gerçeklik büyük oranda geçmişin ya da daha açık deyimle 1939–1990 arasında var olan Yeşilçam sinemasından söylem ve gerçeklik dünyası olarak radikal olarak ayrışır. Her bir yönetmen son derece bilinçli olarak geçmişin sinemasını kendince eleştirirken, ortak iki özellik belirgindir; Yılmaz Güney'in her birisi için ayrı bir yeri vardır, ama gerçekçilik ve yönetmenlerin kasıntı eser verme dönemi, yani inandırıcılık bunalımı mutlaka aşılmalıdır ki sinema sanatı yapılabilsin. Bu anlamda Yeni Türkiye Sinemasının entelektüel ve estetik fikir babaları ve öncüleri her bir yönetmen de başka isimler olmak üzere, dünya sinemasıdır, özellikle de transandantal sinemadır. Bir başka önemli nokta ise şudur: Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri edebiyatla geçmişe göre çok daha derin ilişkiler kurmuştur. Şöyle ki edebiyat uyarlamadan uyarlamaya hatırlanacak bir kaynak değil, dünyaya bakışta temel referans kaynaklarından birisi, karakteri yaratırken ve ona bir toplumsa doku oluştururken özellikle üzerinde düşünülecek usta isimleri barındıran bir sanat dalı, felsefe ve yaşamın kesiştiği bir kaynak olarak görüldü. Burada da özellikle yabancı yazarlar öne çıktı. Yeni Türkiye Sineması bir anlamda hem sinemada hem de edebiyatta dünyanın ve farklı kültürlerin kanonlarından yoğun olarak beslenmiştir. Ama özel olarak "gerçekçi sanat" üzerinden bu etkilenme yaşanmıştır.

3. "Türk" sözcüğü genellikle Türkiye'yle özdeş olan ve Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan ve kültürel olarak "Türklük" ile ilişkili olan bir söylemmiş gibi duruyor. Ama özellikle 1990'lardan sonra altı çizilerek dile getirildiğinde giderek kapsayıcı bir terim olmaktan çıkmış ve "milliyetçileşmiştir". Tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda bizzat aydınlar ve saray içinde küçümseyici tonlarla kullanılan Türk sözcüğü, bizzat batılılar tarafından Osmanlıları nitelemek için yoğun olarak kullanıldığı için, Türk sözcüğü milliyetçi söylem içerisinde başlayan dalganın kullandığı bir adlandırmaya dönüşmüş ve zaman içinde nötr anlamlarını kaybederek genel bağlamda ırkçı bir görüşün temel terimlerinden birisi haline gelmişti. Aynı nedenle Türkçüler ütopik ulusal birleşmeler sonucu hayali tek millet tek devlet söyleminin, faşizan bir etnik ayrımcılığın ideolojik olarak savunucusu haline gelmiş, Türkiye'yi nitelemek için Türk sözcüğü nadiren kullanılmaya başlanmıştı. Türkiye'de 12 Eylül askeri darbesinden sonra bizzat cunta aracılığıyla şahlandırılan milliyetçi ve İslamo-faşist dalganın toplumsal bir yaygınlık kazanması sonrasında, Türk sözü Türkiye'yi anlatmak için ve diğer etnik kesimleri tali unsurlar olarak göstermek için egemen bir nitelendirme biçimine dönüşmüştür. Bu kullanım milenyumdan sonra giderek doğallık kazanmıştır. Altı kazındığında görülecektir ki, günümüz Türkiye'sinde bu çevrelerde dahi örtük ve ölçülü olmaya çalışan ırkçı bakış açısı ve söylem

gizli olarak vardır. En berrak halini "Orhan Pamuk, akıllı olsun, akıllı" söyleminde bulan, Hrant Dink cinayetinden sonra kolluk kuvvetlerinin fotoğraf çektirecek kadar gurur duydukları insanların "nasihat verici" sözleri olarak anlamlıdır.

4. Batılı literatürden aktarma ile Yeni Türk Sineması denilmesine karşı, daha bu terimin kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde Türkiye'deki solcu yazarlar Yeni Türk Sineması demek yerine, egemen, milliyetçi-yer yer faşist söylemden kopmak için Türk yerine Türkiye demeyi önermesine rağmen genelde kabul görmedi bu ifade. Aynı tartışmanın 1970'lerde de olduğunu hatırlatmak ve o yıllarda Türk değil Türkiye'nin daha çok meşru olarak görüldüğünü belirtmek anlamlıdır. O dönemde Yeni Türkiye Sineması yaklaşımının ağırlık kazandığını, aynı şekilde Yılmaz Güney'in de bu adlandırmayı kabul ettiğini hatırlatmak da yarar var. Tarihimizde eksik olası çatışma kültürünün fazla olması, terimlerin naif anlamlarını bile zedelemekte, onları keskinleştirmektedir. Ama işin ilginç yanı ise, zaten sinemamızın giderek daha fazla tutulması ve Türkiye'deki toplam box-office'in % 50'sinden daha fazlasını elinde tutmasına rağmen; sanat sinemamız genel milliyetçi sinemanın tamamen uzağında olmasına rağmen; aslında "Türk" filmlerine yönelik ilginin patlamasında, Türkiye'de yükselen milliyetçiliğin izleri rahatlıkla bulunabilir. Buna rağmen, yani yerli filmlere yönelik ilgi de yoğun bir patlama olmasına rağmen, hem yükselen milliyetçiliğe yeni sanat sinemamız prim vermedi, hem de milliyetçiler sanat sinemamıza yüz vermedi, aradaki bir boşlukta gerçekçi sanat sinemamız arafta asılı kaldı, belirli bir marjinalliği kabul etmek zorunda kaldı. Kendine çıkış için, baştan belirli ölçülerde festivalleri bir sığınak olarak gördü.

5. Milliyetçilik ve televizyon dizileri ise çok daha barışıktır. Televizyon dizilerinde, yerli müzikte ve hatta ulusal edebiyatta da "ulusal içe kapanma, kendinden olana yönelme" görebilmekteyiz. Televizyon dizilerimiz, bütün büyük kanallarda yerli dizilere ağırlık vermiş, aynı zamanda teknik standardı ve yaşam standartları artmış karakterler üzerine kurulu diziler, televizyonda başköşeye otururken, bölgesel bir açılım yapabilir hale gelmiştir. Türkiye'nin artan siyasal etkinliği ile paralel olarak, televizyon dizilerimiz Balkanlar, Ortadoğu ve Kafkasya'da giderek öne çıkıyorsa, bunda belirli oranlarda kendi iç pazarının büyüklüğü, kültürel yakınlık, bölgesel güç olma, aynı zamanda laik olmasının büyük yararları vardır. Türkiye'de televizyon dizilerinin gidişatı ile yeni sanat sinemamızın gidişatı köklü olarak birbirinden ayrılmıştır, bu anlamda diğer ülkelerde daha fazla görülen televizyon ile sinemanın yollarının daha büyük oranlarda kesişmesi ve aralarında geçişler olması durumu bizde tam ters yönelimli olmuştur. Yeni Türkiye Sineması ya da sanat sinemasının pek çok örneği televizyon düşünüldüğünde

RTÜK'lüktür. Bu açıdan televizyon ıslah edilmiştir, daha da çarpıcı olanı televizyon üzerinde kontroller sıkılaştırılmıştır, televizyon bir tür muhafazakarlık, ikiyüzlülük, yalancı mutluluklar, sahte aşklar, heyecan verici kaçamaklar, statüko ile uyumlu bir portre, resmi tarih, abes melodramatik dramlar, endüstriyel kısıtlılıklar, işi motora bağlamak, aptalca "güzel kız, yakışıklı oğlan çeşitlemeleri", tuhaf espriler mekanı, suyu çıkarılmış tiplemeler, mafyaya özel düşkünlük, sahte kurtarıcılar, süper inşacı kahramanlar, sittin sene devam edecek suyunun suyu hikayeler, akıldışı, irrasyonalite, histeri, sahte mutluluklar, yaşanmamış acılar... bütün bunların ev sahibi televizyon ile sanat sinemamızın "esmeri ya da ötekisi, bunların acılığı ve sokağın dili" yakın zamanda birbirlerini dışlamadan bir arada olamayacak şeyler gibi durmaktadır. Yeni sinema bütçesini düşürerek, rasyonel kullanarak, daha geniş bir pazara açılarak, batılı dünyada özgün bir yer bularak kendini var ederken, televizyon bütçeyi artırmış, sınıfsal olarak üst sınıfa geçmiş, giderek melodrama kaymıştır. Televizyon batılı dünyada arka planda kalırken, çok daha sınırlı olan sinemamız ise daha geniş bir alana yayılmıştır, ama hacim olarak daha sınırlı kalmıştır. Yayın anlamında ise tam tersi bir durum ortaya çıkmıştır, sinemamız çok geniş bir literatüre çıkış noktası olurken, televizyon kendi gelip geçiciliği içinde tarihin unutulmaya yüz tutan fenomenlerinden birisi olmuştur. Bu nedenle televizyon dizilerimiz çok daha fazla Türkiye'nin güncel ihtiyaçlarına, sahte gündemine yoğunlaşırken, sinemamız gayrı-resmi tarihe yönelmiştir. Televizyon görmeyerek, söylemeyerek, duymayarak ayakta kalabilir, ya da ancak sınırlı sorumlu olarak bu fonksiyonları yerine getirebilir, sinema ise "bastırılanın açığa çıktığı yer"de başlamaktadır. Bu paradoksun günümüzde bir çözümü olabileceğini sanmıyorum. Zaten insan kendinden kaçmak için televizyon seyreder, sinemaya ise kendini aramak için gider. Bir de Hollywood ve ticari filmler ne olacak derseniz, onlar zaten televizyon için yapılıyor, dramından hakikatsizliğine kadar, zaten teneke kutunun histerisi için üretilmişlerdir. Onlar sadece dev ekranlar için yapılmıştır.

6. Tam da burada ilginç durum ortaya çıkar: toplumsal gerçeklik olarak Türkiye büyük oranda içe gömüldüğü bir tarihsel dönemde, büyük oranda meşruiyetini ve hatta kimi durumlarda iktisadi olarak var olmasını ve yapılabilmesini uluslar arası diyarlardan alan bir yeni sinema ortaya çıkmıştır. Tekrar edersek, Yeni Türkiye Sinemasının meşruluğu ve gücü büyük oranda dünyaya açılmaktan ve hatta özellikle batılı dünyaya açılmaktan gelmektedir. Bu çok önemli bir paradokstur ve "kendi yurdunda sürgün olmak" durumunun en berrak göstergelerinden birisidir. Bugün Derviş Zaim'den başlayarak, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu'nun her birinin sineması var olmak için hem meşruiyetlerini hem de genel olarak mad-

di zeminlerini Türkiye'de elde ettikleri gişe hâsılatları ile yapamazlardı. Yaptıkları sinema yerel/evrensel diyalektiğinde önemlidir, çünkü gerçek şudur ki eserleri Türkiye'nin gerçekliğini yoğun olarak gösterdiği için, bizim insanımız çok fazla ilgi göstermemiş, aksine sınırlı bir çevreyle yetinmek zorunda kalmışlardır. Buna karşın, ister televizyon dizileri, isterse çok iş yapan filmlere eğildiğimizde, gerçeklik seyrelirken, yerlerine yaratılan yapıntı dünya ile "daha çok beklenti/özlem giderme" ile seyirci bulmaktadırlar. Gerçek şudur ki Yeni Türkiye Sineması Avrupa Gerçekçiliğinin mirasçısıdır, oysaki ne edebiyatımız, ne de sinemamızın gerçekçi ürünleri ülkemizde hiçbir zaman toplumsal derinlikleri ile gişe ya da kitap satışı ile büyük tartışmaların merkezine oturamadılar. Buna karşın gerçekçilik, detaylardaki doğruluk, anlatımın içe işleyen yalınlığı, sorunların hakikiliği büyük oranda sanat sinemamızın ürünlerini ister halkın geriliği diyelim, isterse halkın sanatla kurduğu ilişkinin içeriği diyelim, halkla buluşturmaya değil, halkın onları yadsımasına yol açmaktadır. Bunun en açık kanıtını Nuri Bilge Ceylan'la yapılan söyleşilerde görmekteyiz: ısrarla "olağanüstü durumlardan kaçınma, sıradan insanların sıradan yaşamları içindeki trajik anlara eğilim, olayın büyüsü ve sıra dışılığı değil, derinliği ve yalınlığına vurgu" yapan söyleşilerinde söyleşiyi yapanlar bile "bu nasıl iş" diye karşı çıkan sorular sormaktadır. Yeni Türkiye Sinemasının itinayla "anti-kahramanlar" üzerine kurulu hikâyeleri, hem Hollywood'a karşı çıkışlarının hem de beslendikleri kaynaklar olan Avrupa Gerçekçiliğinin mirasıdır, sanatın genel tercihleri arasındadır. Ama zaten özellikle ülkemizde 1980 sonrasında "kahraman/kurtarıcı anlayışı" ululanmadı mı? İşte bu paradoks "kısaca eksantrikliken kaçış eğilimi" yeni sinemamızı kendi yurdunda sürgün hale getirmektedir. 1980'den sonra ülkemizdeki genel söylemde ulu/kurtarıcı söylemi ile sanat sinemamızın anti kahramanları, tam olarak merkezden çatıştıkları için, egemenden bu kopuş aslında yeni sinemanın kendi yurdunda sürgünlüğünün nedenine dönüşmüştür (iki karşıt öncül ve bir diyalektik sonuç). Aynı nedenlerle yeni sinemamız itinayla ünlü oyuncular ya da televizyon starlarına değil, kendi öne çıkardıkları isimlere, çoğu kere oyunculuk kariyerine bu yönetmenlerle başlayan isimlere yöneldiler. Zaten kimi durumda seçtikleri oyuncular yerine, ünlü isimleri alsalar, büyük oranda o oyuncunun "imajı" yaratacağı karakteri bile zedeleyebilirdi. Sanat derinlik ve gerçekçilik aradıkça, ülkemizde istemeden bile olsa, belirli bir marjinalliği de –en azından günümüzde– kabul etmek durumundadır.

7. Eğer yeni ve sanat sineması terimlerinin karşılaşmasına gelince, genel toplumsal bağlamda, yeni ve sanat sineması "pejoratif bir söylemle" ticari sinemacılar ve medyatik yüzler tarafından kuşatılmıştır. Bunun en ilginç örneklerinden birisi ve gerçekliğin insanı kendisiyle çelişmeye iten numunesi ola-

rak Hıncal Uluç alınabilir. *Bal*'ın Berlin'de büyük ödül almasından sonra, yazdığı yazıda filmi betimlemeye çalışan her ifadeyi daha yakın geçmişte "saçmalıklar" kategorisi altında çeşitli filmler ve sinema yazarlarının tercihleri için kullanmıştı. Ancak bu söylem ve yaklaşım Uluç'la sınırlı hiç değildir. Genel olarak Türkiye'de seyirciler arasında da, gazeteciler arasında da, hatta sanatseverler ve "eğitimliler" arasında da "sanatsal sinemamızı" pejoratif bir söylemle kuşatan bir yaklaşım vardır. Bence en önemli paradoks burada ortaya çıkar: bu pejoratif söylem eğitimsiz insanlar arasında, alaycı bir deyişle halkımız arasında değil, "okumuş insanlar" arasında daha yaygındır. Halkımızın ise büyük oranda sinema ile çok sınırlı bir ilişkisi vardır, bu ilişki de büyük oranda korsan dvd piyasası ya da televizyon ile kurulmaktadır. Bunların arasında yönetmenler, oyuncular, edebiyatçılar, sanatsal etkinliklerin müdavimleri, gazeteciler, üniversite mezunu insanlar yer almaktadır. Nitekim 12 Eylülün en önemli sonuçlarından birisi zaten bu kesimi büyük oranda aydın olmaktan uzaklaştırıp, halkın düzeyine indirgeyebilmiş olmasıdır, bunlara kısaca mürekkep yalamış eğitimsizler diyelim. Sinemamızın yeni ile buluşmasından ilk kazandığı ve kıskançlıkla sahip çıktığı nitelik, metin üzerinde Türkiye'yi kurtarmak hastalığından kurtulmaktır, filmlerin olur olmadık yerlerinde lüzumundan fazla büyük laflar sarf edip, ama hiçbir inandırıcılığı olmayan sahneler çekmek, seyreden insanda derin izler bırakmayan, düpedüz kasıntı metinler üretmekten sinemamız kurtulmuştur denilebilir. Ama bunun yerine, deyim yerindeyse, Yeni Türkiye Sineması bir tür "iyi" kahramanı iğdiş etmiştir, sinemamız "model" karakteri yok edince, geriye ya uyumsuz ve toplumdışı ya da varolan düzene bilinçli olarak eklemlenmeyen karakterler girdi. Yeni sinemamız içinde yaşadığı topluma eklemlenmemek için bilinçli olarak direnç göstermiştir, bunun sonucunda ister esmer isterse öteki Türkiye'nin karakterleri girince, memleketi kurtarmak için yönetmenlerimiz kendilerini hiç zorlamayınca, belirli bir kesimden (okumuş cahillerden) "ideal" dayağı yemiştir. İdeal ister kadın açısından olsun, isterse memleketin "resmi tarihinin büyükleri", isterse Avrupa Birliği belasından Türkiye'yi kurtarmanın zorunlu olduğunu söylesinler, isterse "ahlaklı insan", bütün bu halis mulis temiz karakterler Yeni Türkiye sinemasından kovulmuşlardır. Dolayısıyla insanlarımız "kendileri gibi olanların" trajik yaşamlarına ilgi duymayınca, genel olarak küçümser bir söylem tutturdular. Hakikaten Cüneyt Cebenoyan haklıdır, yeni sinemamızın karakterleri büyük oranda regresif karakterlerdir, ama burada bir başka paradoks ortaya çıkar, regresif karakterlerimiz yeni sinemamızın mı aşırı keşifleridir yoksa toplumsal olarak baskın karakterler bunlar mıdır? Ben Türkiye'nin toplu bir "yalan, riya, gemisini kurtaran kaptan, kaçışçı ahlak, idealsizlik, despotluk, münafıklık..." sendromuna tutulduğuna inanıyorum. Ha-

yatımızın iler tutar yanı yoktur, bir toplum olarak ideallerimizi kaybettik. Çıkar yüceltilen bir kavram oldu, ideal işini bilen memurdur, başarılı olan, diğerlerini görmemeyi becerdiği oranda, birilerinin omuzlarına basarak yükselendir. Histerik bir yalan hummasına toplumumuz tutulmuştur. 12 Eylül bir travmadır, Türkiye bu travmadan regresyonla kendini yenileyerek çıkmıştır, hele ardından herkesin histerik halde kaçtığı yılların hemen peşinden gelen Kürt isyanı, regresyonu, idealsizliği kat be kat artırmıştır. Toplum genel olarak kendisinden kaçmaktadır. Bu nedenle "oyun oynamayı reddeden Yeni Türkiye Sineması" bir anda kendini oyunbozan olarak bulmuştur. Ne ideal vardır ne ideal iyi, ne yücelik peşinde koşan insanlar, ne de umutlu bir gelecek: büyük bir sıkışmanın içinde önde gelen toplumsal harç "kaçışçı etik ve üç maymunu oynama çabasıdır". Ben tam tersini düşünüyorum: Türkiye'de histerik bir kendi gerçekliğinden kaçma, histerik bir sahte kahraman türetme, histerik bir olmayan meydanların kahramanı olma yarışı vardır, yeni sinemamız bunların içinden trajik durumlar ve karakterleri seçip perdeye taşımaktadır. İşte bu nedenle her tür "yerme çabası" içinde gizli bir beyaz Türk ahlakı üretme tehlikesi içermektedir, gerçeklerin çekiciliği yoksa trajikliğini anlatmak daha gerçekçi olmaz mıydı? İletişimsizliğin, belleksizliğin, üstünden akan rol yapma çabalarının, gerçeklik içinde görmezden gelerek ayakta kalma çabalarının, histerik bir küçük insan olma çabasının egemen olduğu yerde, aşkın değerler arayan yönetmenler elbette "yıkımların diyarında" gezecektir. Bir de bütün bunları yaparken, başkalarına ve gerçekliğe meydan okuyamayan, kendini inşa edemeyen insana, kendine söz geçiremeyen, kendi nezdinde yenik insanlar başköşeye oturunca, pejoratif söylem, sunulan gerçekliğin doğrulatıcı bir başka gerekçesi haline geliyor. Kendimizi yaşayamıyoruz, daha da ileri gittik, kendimizi aramıyoruz bile, yenilginin tarihi regresyonlar ve riyalarla dolu bir itiraflar mekânına çağırıyor bizi. Hepsi bu. Hıncal Beyin muhteşem eleştirileri, muhteşem kendi seçkileri, muhteşem işbilirlikleri, yüce bilgeliği bitmez elbette, o zaten dost acı söyler misali konuşur. En iyi riya rollerinin timsali gibi yazıları, hele 12 Eylül'ün savunusu için öncesine sık sık referans vermesi, onun bunun âlimliğine soyunması, kendini en iyi 9 Numara'da mutlu hissetmesi de bir değer değil midir?

8. Sinemamız geçmişin ilkel anlatım formlarından ve kaba tekniğinden büyük ölçüde uzaklaşmış ve Türkiye'de sinema belirli bir standardı kazanmıştır. Türkiye'de son yirmi yıl içinde değişik vesilelerle "neyin sanat olup neyin olmadığı tartışılmış" ve basında tekrar tekrar sanat sineması denilen filmler entel işi-bunalımlı-kimseyi ilgilendirmeyecek denli şahsi-halktan uzak gibi sıfatlarla nitelendirilmiştir. Dahası ticari sinemanın temsilcileri asıl sanatın kendilerinin yaptığı olduğunu ileri süren açıklamalar yapmıştır. Bu söylem

kamusal alanda genelde yaygın ve hatta kabul edilir hale gelmiştir.[14] Bütün bu gelişmelerin arasında, kendisine ayrılan çok küçük adacıklar içinde Yeni Türkiye Sineması kendi meşruiyet alanını tanımlamaya çalışmaktadır. Buna karşın Yeni Türkiye Sineması yalnızca kendisine belirli bir alan bulmadı, aynı zamanda ticari sinemanın da ciddi bir dönüşüm geçirmesine vesile oldu. Ticari sinema bir tür öz-absürt yönelimine girerek, kendi kendini ti'ye aldı, absürtlükte abartma yeni mizahın temel özelliklerinden birisidir, aynı şekilde birkaç deneme sayılmazsa, komedi filmlerinden dramatik olan kesilip atılmıştır, hatta dramatik olan alaya alınmıştır. Bunun dışında kanun tanımaz bir kurtarıcı kahramanlık üretildi, hakikaten tarih kural tanımayan statükocu kahramanı, coğrafya ötesi, dönem ötesi bir durum olarak aşırı sağın ya da milliyetçiliğin yükseliş dönemlerinde sürekli üretir, bu ABD'de de böyledir, Latin ülkelerinde de Türkiye'de de. Dolayısıyla kanunsuz kurtarıcılar, herhalde ülkemizin kanunları hiçe sayan kanun adamlarının bir hediyesi olarak mı desek, yükselen milliyetçiliğin nesnellik tarafından beslenememesinden duyulan hayali tatminler arayan açlığından mıdır desek, ülkemizin hem televizyon dizilerinde hem de sinemada "post-modern sığınaklar" olarak yüksek ticari değeri olan figürleridir. Her ne kadar üzerlerinden sahtelik aksa da. Bunlara rağmen, Türkiye'de yeni sinemayı haklı çıkaran pek çok değişim biçimleri daha vardır; sansürün yapısı, devletin teşvikleri, hükümetlerin kültür politikaları, medyanın Türkiye sinemasına karşı tavrı, sinemamızın toplam iktisadi ölçeği, festivallerin önemi ve kamusal yaşamda kapladığı yer, sinema sektörünün örgütlenmesi, özel sektörün sinemayla olan ilişkisi gibi alanların hepsinde köklü bir değişiklik vardır. Dolayısıyla Yeni terimine haklılık kazandıracak olan geçmişten farklı olan yönün nesnel dayanakları vardır. Bunun yanı sıra Türkiye sinemasının epistemolojisi, temaları, anlatı biçimleri, sanatçılarımızın toplumsal yaşamdaki algılanma biçimleri, ödüllendirme ve sanatçıların topluma ulaşabilme, onları etkileyebilme ölçekleri ve filmler dolayımıyla yaşanan tartışmalar, basının sinemayla kurduğu ilişki gibi alanların tümünde yeniliklerin izleri görülür; çoğu durumda da geçmişi reddetme eğilimi de belirgin olarak görülür. Bu nedenle 1994 sonrasını yeni olarak nitelemek anlamlıdır.

9. Peki, ulus ölçeğinde neler diyebiliriz; bir toplumun yaşantısı, hassasiyetleri, karakterleri, yaşamsal sorunları, ilgi alanları, beklentileri, davranış ve düşünme biçimleri, kendi anlatı geleneği gibi alanlarda bir "Ulusal Sinema"dan söz edebilir miyiz? Aslında gerçek anlamda karakter olarak, bir ulusu temsil etmenin araçları yönünden, geçmişin hiçbir döneminde olmadığı denli, bir ulusal sinemadan özellikle son 15 yıllık dönemde söz edebiliyoruz. Çünkü geçmiş, taklitler, çalıntı adaptasyonlar, yerlileştirilse bile, büyük oranda özgünlükten uzak yeniden-yapımlar ve kesinlikle sentez olmayan

farklı yapıların tek bir potada birleştirilmiş ürünleriyle doludur. Bunu daha öncesinde zorlayan ancak birkaç yönetmen vardır, oysa günümüzde bu eğilim baskındır. Bugün Türkiye'de sinema genel olarak bir ulusal karakter taşımaktadır. Bunun en önemli nedeni, bizim insanlarımızın öykülerinden beslenmesi, bizim insanımızın söyleminin sinemada başköşeye oturtulması, gerçek mekânlara yoğun ilgi, özellikle toplumsal dokunun çizilmesine özen gösterilmesidir, sinemamız belki de genel bir eğilim olarak ilk kez Türkiye'nin sosyo-kültürel atmosferiyle ve insanıyla barışmaktadır.

10. Günümüz Türkiye'sinde iki farklı eğilim köklü olarak bulunmaktadır; 1) Bunlardan birisi giderek kendini hissettiren nostaljik bir geçmişini bilme ya da geçmişin eserlerine sığınma arzusu/eğilimi. Bu eğilim de kendi içinde iki insiyaka sahiptir, i) bugün değerlerimizi kaybettiğimiz, bizi biz yapan birleştirici öğeleri yitirdiğimiz anlamında bir geçmişe sığınma, ii) öte yandan batılı dünyadan farklı olduğumuz, yine aynı şekilde İslam ülkelerinden ayrışık olduğumuz, soylu ve yüce bir milletin çocukları olduğumuz ve tarihi bilerek bu yüceliğin koruyuculuğuna sığınma şeklinde milliyetçi bir söylemin parçası olarak. 2) Türkiye'de artık sıradan insanların arasında yaygın bir söylem haline gelen toplumsal belleğimizin yitirilmesi ve onun yerine genelde bölük pörçük, daha da derinlere inildiğinde geçmişini bilmeyen, kendi tarihinden habersiz olan insanların egemen olması anlamında bir toplumsal bellek kaybının yaygın olarak görülmesi.[10] Türkiye'de toplumumuz kendi geçmişinin bilimsel bilgisinden o kadar köklü olarak koparılmıştır ki, bunun yerine kendisini iktidar karşıtı olarak nitelendiren insanların bile ağzından iktidarın düpedüz yalancı/çarpıtıcı/muhafazakâr söyleminin sahteahlakçı yaklaşımından kopup gelen yargıların çekincesiz mutlak doğru formunda dile getirilişine tanık oluyoruz. Türkiye kendi geçmişini bilmeden ve bugüne nasıl geldiğini kesinlikle sorgulamadan geçmişine yönelik yerleşik yargılara sahip bir toplum haline gelmiştir. Uğur Mumcu'nun deyişiyle Türkiye "bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olanların ülkesidir".

11. Şimdi bu sürecin bir yandan geçmişine eğilelim, öte yandan ise bugün sanat sinemasının neden yapısal olarak sınırlı bir arenada seyirci bulabildiğine ve sanatçılarımızın niçin kendilerini yalnız ve güvensiz hissettikleri sorusuna yanıt arayalım. 1980'e geldiğimizde Türkiye köklü bir iktisadi-siyasi-kültürel krize girmiş ve sanatsal üretim bu süreç içinde genel düzeyde kendini sosyalist düşün içinde konumlandırmıştı. Darbe bu süreçte ulusal çapta direksiyonu kırabilmiş, dünyanın gidişatı buna eklenince, kültürel alan özellikle çok şiddetli bir şekilde kimliksizleşmiştir. Hatırlatalım: 1980 yalnızca Türkiye'de değil, dünya-tarihsel olarak sağın yükselişine tanıklık eder. 1980 dünyada 68 hareketinin toplumu modernize edici, insanla barıştırıcı söylemine karşı muhafazakârlığın bir rövanşı gibidir, iktisatta ise toplumsal mül-

kiyet yerine liberalizmin "insanı şeyleştiren ekonomik modeli"nin zaferine karşılık gelir. Türkiye'de yeni sinemaya ilişkin pejoratif söylemden söz etmiştik, ama bunun öncesinde genel olarak toplumun kültür/sanat alanıyla olan ilişkisi bütünüyle yeniden yapılandırılmış, daha doğru bir ifadeyle kültür sanatla olan ilişkisi bir bütün olarak koparılıp atılmıştır. Sanat büyük oranda marjinal bir alana kıstırılmıştır.

12. 1980 sonrasında uygulanan iktisadi politikalar ele alındığında, darbe öncesi Türkiye'de uygulanabilmesi imkânsızdı; toplum üretim alanında örgütlü olduğu gibi, kültür-sanat alanlarında da örgütlü bir muhalefet vardı, memurların büyük bölümü anti-emperyalist ve IMF karşıtıydı. Bugün IMF toplumsal hayatımızın bir kahramanı hatta bir tür kurtarıcı rolüyle yaşamımızın içine davet edilmiştir. Bunun kültür sanat alanındaki karşılığı, gemisini kurtaran kaptancılık ve sanat eserini başarılı bir şekilde metaya dönüştürecek her türlü girişimin "olağanüstü başarı" olarak sunulması ve kabul edilmesidir. Bütün kültür ve sanat alanlarındaki etkinliklere katılım düzeyinde çok ciddi azalmalar görülmeye başlandı. Çünkü hem iktisadi yönden toplumun sanata ayırabileceği rakamlar azaldı, hem de kültürün meşruiyeti sarsıldı. Aynı zamanda reel ücret bazında her bir sanatsal etkinliğin fiyatı geçmişle karşılaştırılamayacak düzeyde pahalandı. Bu fiyat artışının en önemli sonucu, hem sinema, hem edebiyat, hem de müzikte inanılmaz bir korsan sektörün ortaya çıkması olmuştur. Dolayısıyla histerik bir kültürden/sanattan kaçışı tamamlayan eğilim olarak, dünya genelinde de Türkiye'de de futbol/basketbol-mani yerleştirilmiştir. Kaçış dinamikleri olarak, özellikle futbol tam bir rezalet durağı haline gelmiştir, alkol/uyuşturucu/sigara/şiddet/kimliksiz kimlik/küfür/aşksız formalar diyarı olarak futbol Salazar'dan beri açıkça toplumsal işlevini yerine getirmektedir. Basketbol konusunda ise, şunu söyleyelim: Beyaz Gölge ile başlayan gençler arasındaki basketbol eğilimi, daha büyük bir ihraç olarak önce televizyonlara, sonra basına, nihayetinde ise oyunlara yansıyarak tam bir ithalatçı yaptı ülkemizi. ABD'nin çöplüğü olduk, okumuş insanların basketbola ilgisi meselesi ise altüst oldu, ulusal histeri merkezi için bir başka adaydır yalnızca. Çünkü günümüzün okumuşları, geçmişin okumamışlarından daha cahildir.

13. Sanatçılarla toplumun bağları değişmeye başladı. Bir bütün olarak milyonlarca kitap-dergi yakıldı, insanların evlerindeki kütüphaneler ya polis tarafından ya da kendileri tarafından yakıldı-yok edildi; 1980'li yılların kitlesel eylemlerinden birisi yayın yok etme edimiydi. Geçici süreyle kapatılmayan basın yayın organı kalmadı, binlercesi yargılandı, işkence gördü. Yasaklara itiraz edilemiyordu ya da itirazın değeri yoktu, belki de cezayı artırmaktan başka. Bu koşullar altında Türkiye'de sinema izleyicisi sürekli azaldı; genel ilgisizliğin yanı sıra sürekli düşen reel ücretler, artan işsizlik ve sürekli bir

hal alan hayat pahalılığı, sosyal güvenlik sisteminin istikrarlı bir biçimde yok edilmesi sonucu toplumun büyük bölümü için sinemaya gitmek karşılanamaz bir harcama haline geldi. Bugünkü liselinin özellikleri ile geçmişinki arasında tanımsız bir fark vardır. Aynı farkı üniversiteliler düzeyinde de ve hatta öğretim görevlileri düzeyinde de görebiliriz. Okumuş cahillik günümüzün baskın fenomenidir. Eğitim sistemi içinde, hiçbir bilimsel sınama yönteminden geçmeden "diploma vermek" ya da "almak" Avrupa Birliği üyesi adaylığının bir hediyesidir, ki aslında o sadece bir mazerettir, Türkiye'de hak hukuk gözetmeden, toplumun kurtuluşunu dert etmeden okula gelip giden herkese "diploma alması için hademeden müdüre/rektöre kadar herkes yardımcı olur". Diplomalı İslamcı kıtlığı ise hem kopyalı sınavlarla, hem "aşırı pozitif ayrımcılıkla", hem de sahtekârlıkla giderilmeye çalışılmaktadır; yürü ya kulum devrindeyiz artık.

14. Türkiye'de sinema kuruluşundan beri sürekli çok düşük ücret politikası izlemiş ve sürekli olarak kitlesel seyirciyle gelir elde etmişti. Şimdi hem izleyici sayısı azalıyor hem de bilet fiyatları artıyordu, bu durumun iktisattaki karşılığı stagflâsyona denk düşmektedir. 1984'e kadar 30 sent civarında seyreden bilet fiyatları 1984'ten itibaren sürekli arttı ve bugün itibariyle 7-10 dolar düzeyine kadar çıktı. Dolayısıyla bugün için Türkiye'de sinemaya toplumun yüzde ellisinden fazlası ya hiç gitmemiş ya da iktisadi olarak zaten gidemeyecek hale gelmiştir. Fiyat artışlarına bir örnek olarak 1986 yılında 500 lira olan İstanbul Film Festivali'nin bilet fiyatları, bir sonraki yıl 1000 liraya yükseltilmişti. Aynı şekilde, geçmişte 1960'lı yıllarda üniversite gençliğinin mücadelesinin bir getirisi olarak, Türkiye çapında öğrencilerin yaşamlarını sürdürmesi için, toplum genelinde ve belediye hizmetlerinde, kültürel etkinliklerde çok büyük kolaylıklar sağlanıyordu. 12 Eylül darbesinden sonraki yıllarda dahi, sinemanın üniversite öğrencileri için bilet fiyatı, normal biletin 1/3'ü civarındaydı. Bu oransal değişim, her alanda özenle yıkıldı: öğrenciler daha yüksek kiralar ödeyerek ev tutabiliyorlar, belediye hizmetlerinde öğrenci ücretlerindeki indirimler azaltıldı, öğrenim ise adım adım paralı hale getirildi. Bugün öğrencilerin önemli bir bölümü sefalet sınırları içinde yaşamaktadır. Oysaki başta üniversite öğrencileri olmak üzere, halen sinemamız için en büyük talep öğrencilerden gelmektedir.

15. 1980'li yıllarda aynı zamanda Türkiye'de giderek ulusal kimlik değişmeye başlamıştır; tekelleşen ve merkezileşen medya sıkı bir şekilde kontrol ediliyordu; muhafazakârlaşma ve dindarlaşma tipik bir hal almaya başladı. Medyanın bilirkişileri değişti, her türlü askeri harcama doruk noktasında yapılırken sosyal devlet olmanın bütün nitelikleri yavaş yavaş ortadan kaldırılmaya başlandı (bugünkü Türkiye'de Diyanet İşlerinin bütçesi tek tek bütün diğer bakanlıkların bütçesinden daha fazladır). Yasaları açıkça ihlal eden di-

ni içerikli yayınlar Türkiye'nin her tarafını zaman içinde sardı. Açıkça yasaları ihlal eden kıyafetler artık ortaöğrenim kurumlarında bile görülmeye başlamıştı. İslam, devlet teröründen kaçınmak için ideal bir yol olarak bizzat devlet tarafından öneriliyordu. Tarikatların önü açılmış (yasalar ihlal edilerek) açıkça örgütlenmeleri devlet tarafından desteklenir olmuştu. Dini söylem Türkiye'deki kültür-sanat söylemlerini gayri-ahlaki buluyor ve her türlü kitlesel sanatı edepsizlikle nitelendiriyordu. Bu koşullar altında muhalif ve halkçı sinema yerini devletçi-teşhirci-arabesk filmlerin yoğun üretimine bıraktı. Yaşanan depolitizasyon o boyutlardaydı ki, ülkede hemen hiçbir etkinlik bir kitlesellik boyutuna ulaşamıyordu. Bu koşullar altında görünenmedyaya yansıyan Türkiye ile solun ilişkisi tümden koparılmaya çalışılıyor, art arda yargısız infazlar yapılıyordu; 1980'lerde Türkiye'de iki farklı görünümlü, birbirleri arasındaki geçişi ve iletişimi olanaksız kılan iki farklı bir ulusal gerçeklik inşa edilmişti. Bir yanda ekonomik liberalizm söylemiyle ortaya çıkan bir görece özgürlük ve tüketim ideolojisi, özel hayatın çok söze döküldüğü, konuşulduğu, medyada enformasyon olarak öğütüldüğü, reklâmcılıkla birlikte bir imaj patlaması, tene ve bedene yönelik iştahın yüceltildiği bir yaşandığı imkânlar Türkiye'si, öte yanda siyasal söylemin yasaklarla sınırlandırıldığı, kanlı bir savaşın, baskının, sansürün ve işkencenin yaşandığı Türkiye.[16] Özellikle metropollerde coğrafi bölümleme gözetmeksizin aniden ortaya çıkan kalın duvarların ikiye böldüğü, bir tarafta yapılan yargısız infazların yükselen duvarın üstündeki çıplak kadınlı reklâm panolarıyla, gazete kupürleriyle... her şeyin insafsızca tüketildiği, ipe sapa gelmez haberleriyle kendini seyrettirerek öbür tarafta olanların görülmesini engelleyen ve hatta infazın gerçekleştiği yerin hemen ötesinde oracıkta peydahlanıp araya giriveren duvarın üstünde oynayan Kurtuluş Savaşı belgeselleri, Misak-ı millicilik, bölünmez bütünlük hikayeleri ve kahramanlık filmleriyle balkonlardaki insanları alkışlatan bir Türkiye. Ve bu tabloyu tamamlayan (daha sonra çıkan belgelerden anlaşıldığına göre) sürekli devlet destekli ve derinden ilerleyen, açıkça yasaları çiğneyen, bütün eğitim kurumlarını kuşatan, açıkça Cumhuriyet'in kurucuları da dâhil bütün yasalarını şeriat ve ahlak adına mahkûm eden bir İslami yükseliş. Büyük kentlerin bütün varoşlarında ve küçük kentlerin merkezlerinde, kasabalarda, köylerde sürekli örgütlenen tarikatlar. Cumhuriyet solun önünü kesmek için, 1960'ların NATO projesi olan Yeşil Kuşak projesini hayata geçirmek için kendisine yönelik büyük bir tehdidi harekete geçiriyor; sonuç olarak Kemalist devlet günah keçisi haline getiriliyor. Bu sürecin doğrudan sonucu arabesk-pop-milliyetçi hezeyanlar-şeriatçı söylem her türlü kültürü ve sanatı öldürmeye başlıyor. Sonuç olarak sinemada 1968'de 3000 olan sinema sayısı 1990'da 300'e düşüyor, toplam seyirci sayısı İstanbul'da 50 milyondan 1

milyonun altına iniyor. Sanatçıların topluma ulaşacak hiçbir kanalı kalmamış durumda; tiyatrolar birer birer kapanıyor, roman yazılmayan yıllar oluyor, kitap baskıları bine-beş yüze düşüyor.

16. Artık büyük burjuvalar bir pop-star kadar tanınmış durumdalar, ülkenin bütün kritik kararlarında söz söyleme haklarına sahipler, özel hayatları medyada açıkça ve şişirilerek anlatılıyor. Geçmişin ürkek, kendini göstermeyen burjuvaları artık medyanın vazgeçilmez bilirkişileri haline gelmiş, reklâm yıldızı olarak kullanılanları bile var, yuppiler artık toplumumuzun ideal-başarılı gençleri olarak gösteriliyor. Geçmişin sermayedarları mülklerini gizleme telaşındayken, artık "Türkiye'de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından 'kurtulmanın' serbestliğiyle, teşhirci ve küstahça görünümler" arz etmeye başlamış.[17] Osmanlıyı hatırlatır biçimde pek çok konuda Diyanet İşleri Başkanlığı fetvalar hazırlıyor, akıl danışılan bir kurum haline gelmiş.[18] Bu koşullar altında 1990–91 yılında Türkiye'de sinema sıfır noktasında, yerli filmi izleyici seyretmiyor, sinemalar göstermiyor, ulusal yarışmaların prestiji kalmamış, 1950'li yıllardan itibaren basında yer almaya başlamış ve giderek tüm gündelik basına ve siyasi-kültürel dergilerin vazgeçilmezi olan sinema eleştirmenliği, 1990'larda gittikçe kayboluyor, olanlar Amerikan filmlerinin haberleriyle dolu. Türkiye'de sinema bu krizden nasıl kurtulur tartışmaları yapılıyor.

17. Türkiye Cumhuriyeti içinde sözü geçen dönemde "Türkiye güvenilmez, siyasetçisi kaypak, insanı arkadan vuran, halkı gerici, sanatı azgelişmiş, insanı kültürsüz" olarak kodlayan bir kesim oluştu. Böylesi bir yargının olduğu yerde, milliyetçi bir hezeyanla argoya yatkınlığı olan, militarizme ilgi duyan, güce tapman, kendi geçmişini yücelten bir resmi tarihin ortaya çıkmaması olası değildir. Giderek en azından yirmi yıl boyunca her türlü okuma ediminin küçümsendiği ve bilgisizliğin yaygın ve baskın olduğu bir ülkede, kolay heyecanlanan "süperci" güçlerin çıkmaması kolay değildir. Nitekim de çok yaygın böyle bir eğilim oluştu. Linç kültürü bu dönemde yaygınlaştı, aykırı ve eleştirel olan bölücü sıfatıyla anılmaya başlandı. Aynı zamanda her türlü ideolojinin aşağılandığı ve tehlikeli bulunduğu böylesi bir ortamda insanların her türlü sistematik fikirden uzaklaşması ve sahte-bilirkişilerin arkasından gitmesi de olağandır. Bizzat Cumhuriyet'in yöneticileri, az okuyan, çok çalışan, güvensiz insanların daha kolay yönetileceği düşüncesiyle bir darbe politikası haline getirdiği Türkiye'deki entelektüel alanın sınırlandırılması çabası sonucu cahilleşen topluluk, giderek çok daha fazla seyreden ve az okuyan insanlar kümesinde birikmeye başladı. Sonuç olarak 1975'ten beri sürekli Amerikan filmi ve dizisi seyreden, bilgisayarla birlikte Amerikan oyunları oynayan gençlik için belirli bir sinema dili de oluşmuştu; buna aykırı olan her şey sahte-geri-anlaşılmaz-bunalım işi olarak görülüyordu. Do-

layısıyla Yeni Türkiye Sineması bu koşullar altında doğdu; daha doğarken yalıtılmış, sınırları çizilmiş, potansiyel izleyicisi maddi ve manevi olarak küçük bir zümreyle sınırlı, etkileyebileceği dar bir alandaki insanlara seslenebilirdi, kendi varoluş alanı da sınırlı bir bölgeye hapsedilmişti. Dolayısıyla Yeni Türkiye Sineması büyük oranda tedirgin, mutsuz, gerilimli, parçalanmış insan yaşamlarını beyaz perdeye taşıdı ve Balzac'ın *"Halk bizden güzel resimler istiyor, ama hani bunun modeli? Çirkin elbiseleriniz, yarım kalan ihtilallerini-niz, çok konuşan burjuvanız, ölmüş dininiz, yozlaşmış iktidarınız, taçsız kralınız... yani bunlar mı resmi yapılacak şairane şeyler? Biz bunlarla ancak alay edebiliriz."* sözündeki alay yerine trajikliğini gösterip derin bir pesimist söylem içinde parçalanmışlıklarından acıklı insan ve toplum portrelerini resmetmeye başladı. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminin finaline Beckett'ten alıntıladığı söz "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Bir kez daha dene. Yine yenil. Daha iyi yenil" bir anlamda Yeni Türk Sinemasının çıkış sözü oldu. Artık köklü bir güvensizlik, sürekli bir tedirginlik, askıda kalma hali, yersizlik-yurtsuzluk, baskın bir tekinsizlik bu sinemanın genel söylemi olmuştur. Dolayısıyla Yeni Türkiye Sineması Türkiye gerçekliği içinde ne güzel resimler bulmuştur ne de etkileyici modeller. Ya alay etmeyi seçti, ya da zaten baştan kaybetmiş insanların güzel portrelerini, modelleri arasındaki iletişimsizliği, geleceğe dair güvensizliği, yitik aşkları, umutsuz aranışları, güvenilmez insanları, baskıcı kolluk kuvvetlerini, alay edilecek burjuva siyasi figürleri... buldu. Ama bunları paylaşabileceği bir halk desteğini hiçbir zaman bulamadı, onların yerine festivallerde ödüller, basında kuşkulu bir başarı öyküsü, uluslar arası saygınlık, Euroimage ve Kültür Bakanlığı'nın maddi desteklerini ve yapımcıları buldu. Acıklı ve yürek parçalayıcı dinlenilmez birer halk ozanı olmaya başladılar, saygı duyuluyor, ancak beyazperdeye türküleri aksettiğinde bir avuç insanla sınırlılar.

18. Geçmişe yönelik nostaljik hatırlama ve bilme duygusuyla, geçmişe dair köklü bir toplumsal bellek kaybı ise birbiriyle ilişkili, birbirini bütünleyen yalnızca iki sonuçtur. Niçin? 1980 tarihli darbe, sürekli olarak eğitim kurumlarında, medyada ve bütün siyasi manevralarında kökünden çarpıtılmış ve aşırı derecede basit bir geçmiş imgesi sunup onu suçlamış ve ona yönelik bir karalama kampanyası yürütmüştür.[19] Halen bugünde gerek 68 gerekse 78 kuşağı için üretilen söylem tümden gerçek dışıdır, en hazini de bu söylemi üreten iktidar, daha kısa bir süre önce 12 Eylüle karşı çıktığını belirterek bir Anayasa referandumu yaptı. Ancak söylemi genel hatlarıyla 12 Eylül söylemi olduğu, çok açık bir şekilde ve kısa sürede tekrar ortaya çıktı. Toplumda baskının aşırılığı karşısında aşırı ölçülere varan geçmişini saklama, örtme çabası görülmüş ve bizzat zorla toplum geçmişinden kopartılırken, Türkiye geçmişinden getirdiği bütün toplumcu değerlerinden sıyrılması yönün-

de zorlanmıştı. Dolayısıyla her türlü geçmişe dair toplumbilimsel tez hasıraltı edildi. Bugün üniversite mezunları ve öğrencilerinin önemli bölümü tarihimizin önemli dönemeçleri konusunda tümden bilgisizdir. Bunun yerine konan Amerikan merkezli ve popüler bakış açısı, Türkiye'nin entelektüel olarak güdümlü bilirkişileri ölçeğinde sunulan geçmiş bilgisi ne tutarlıdır ne de insanları etkilemektedir. O kadar etkin olmuş bir kolektif cahillik bu ülkenin genlerine işlemiştir ki, bugünün bütün değersizlikleri ve bencilce bireycilikleri karşısında insanın insana sıcak bir dokunuşu bile bir nostaljik atmosfere sokmaktadır insanlarımızı. Aslında olan geçmişimizi yeniden keşfetmeye yönelik bir nostaljik atmosfer ve genel bir geçmişi bilme temayülü değil, bizzat iktidarın güdümündeki bir geçmişi "sınırlı-sansürlü-biçim değiştirmiş şekilde" terbiye edilerek iktidar için rahatsızlık vermeyecek boyutlarda hatırlamaktır, dolayısıyla geçmişin direniş kültürü bugün milliyetçi bir hezeyan için kullanılmaya çalışılmaktadır. Geçmiş hatırlanıyor, ama kılık değiştirmiş bir halde ve önemli bölümü yadsınarak. Türkiye'de gerçek bir toplumsal bellek kaybı vardır, yanında ortaya çıkan geçmişe yönelik nostaljik bir öğrenme isteği, geçmişi olduğu gibi çelişkileriyle öğrenme isteği değil, geçmişi iktidarın vizyonundan hatırlama eğilimidir.

19. 1980'li yılların sonlarından itibaren Türkiye Sinemasının Mussolini dönemi faşist İtalya'dan ithal ettiği sansürden kurtulduğunu söyleyenler vardır; aksine şimdi sansür edilecek bir şey ya kalmamış, ya da sansür yasalarla değil, kurumlaşmış gericilik ve sivil görünümlü kurumlar aracılığıyla bire bir tehditlerle yapılmaktadır. Örneğin *Takva* filmi, filme dair bir dizi uyarının geri tepmesi üzerine açık ve üstü örtülü tehditler alan, daha sonra üreten kurumun pek çok zorluk çektiği bir filmdir. Aynı şekilde *Maraş* projesi üzerinden Sırrı Süreyya Önder tehdit almıştır. Türkiye'de kişiye özgü yasaklar sistemi, tehditler ve engeller kurumsallaşmış sansürün yerini almıştır.[20] Ancak daha korkuncu günümüz Türkiye'sinde birkaç aykırı ses dışında gerçekten siyasi iktidarı rahatsız edecek denli yoğun ve düzeyli bir eleştiri sanat içinde ya yapılmamaktadır, ya da yapıldığında bu eserler bezdirici bir yalıtılmışlık ve marjinallik içinde kalmaktadır. Türkiye'de sinemamız gerçek anlamda muhalif karakterini yitirmiştir, genelde bir pesimizm çok açıkça görülür, ama kolektif bir direniş kültürü büyük oranda yok olmuştur. Toplumumuzun üyelerinin de önemli bir bölümü bunları anlayacak birikimden yoksundur. Son öldürücü nokta ise, zaten kültürel ve sanatsal üretimlerin toplum bazındaki alıcısı inanılmaz derecede sınırlı, dar bir ölçekle kuşatıldığından sanatçının bizzat Türkiye halklarına erişebilme kanalları kapatılmış olduğu için, sanatçı siyasi iktidar karşısında güçsüz ve ürkektir. Hakikat, hakikati söyleyenlerin ve bizzat hakikati öğrenmek isteyen bir kesimin olduğu durumlarda baskılara

karşı ürkmeden söylenebilir. Dolayısıyla son on yılda defalarca dile gelen bütün aykırı çıkışlar tehdit ve baskıcı bir söylemle iktidar ve yandaşları tarafından karşılanmıştır. AKP döneminde ise bu tehditkâr tavır neredeyse tavan yapmıştır, her çıkış dolaysız bir tehdit ve aşağılama ile karşılanmaktadır. Türkiye'de bugün yerleşik kültürün önemli ve yaygın görülen bileşenlerinden birisi linç kültürü olmuştur.

20. Dziga Vertof'un sinema-göz yaklaşımının sinemasal karşılığı "life caugt unaware", "insanlar ayırtında olmadan çekilmiş yaşam", yani yaşamın bir parçasını kaydediyormuş atmosferini yakalamaktır. Yeni Türkiye Sinemasının sanatsal gövdesini oluşturan insanlar çok açık bir şekilde bunun için çabaladılar. Dolayısıyla sokağın giyiminden, ilişkilerine ve diyaloglarına kadar yaşam olabildiği haliyle sinemada yansıtılmaya çalışıldı. Bunun sonucunda sokağın dili, başta küfür ve düşünme biçimleriyle, rasyonalize etme çabalarıyla, anlatılmaktan çekinilen yönleriyle birlikte sinemasal gösterilerin merkezine doğru bir eğilim geçirdi. Öyle ki pek çok durumda senaryonun değil de doğaçlama ile elde edilmiş atmosferi yaratılmaya çalışılıyordu. Hatta kimi yönetmenler bizzat bu amaçla "senaryonun kimi bölümlerini oyuncularına vermek"ten kaçınıyorlardı.
21. Yeni Türkiye sinemasında Münir Özkul/Şener Şen arasındaki seçimlerde nedense istikrarlı bir biçimde Şener Şen'i seçti. Şöyle anlatabilirsek çok daha açıklayıcı olacak: Arzu Film'in 1970'li yıllardaki güldürülerinde genel olarak Özkul iş sahibi, işinin ustası ve delikanlılık/ile halden bilirliği bir araya getirmiş bir karakterdi. Şener Şen ise jilet satan ve tuhaf bir tiplemeyi canlandırıyordu. Daha komik, abesle pek ilişkili bir tip olarak Şen'in canlandırdığı karakter "oyunculuk gösterisi" yapmaya daha uygundu, performansın kendisi sergilenirken bir doğaçlama hali ve bir aşırılık hali vardı. Bu açıdan "meslek sahibi, erdemli, delikanlı" bir tip olarak Münir Usta'nın yerini "Şen'in canlandırdığı lümpen kökenli karakterler büyük oranda yer almaya başladı. *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen* (ideal ve seçilmiş iki suçlu), *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Kasaba* (torun), *Mayıs Sıkıntısı* (Yusuf), *Uzak* (Yusuf), *Üç Maymun* (oğul), *Güneşe Yolculuk* (her iki karakterde ya düzenli bir işe sahip değildir, ya da işlerini kaybederler ve tutunmakta zorlanırlar), *Pandora'nın Kutusu* (hayata eklemlenmeyi reddetmiş erkek kardeş), *Yumurta* (işinde tutunamamış başarısız bir şair ya da sahaf), *Bornova Bornova* (burada bir nesil),... devam eder bu dizi. Neredeyse hayata eklemlenmemiş ya da kendi yerini bulamamış "araftaki karakterler" sinemamızın en baskın ve sürekli karakterleri haline geldiler.
22. Geleneksel temsil dizisinde kamu yetkilisi ya da kolluk görevlisi geçmişin aksine sinemasal temsillerinde Yeni Türkiye Sineması içinde "olumsuz tın-

lamaları" içinde verilir, güvenilmezdirler, işini bilen memurlardır, yasaları uygularken genel olarak yasaları çiğnemekten kaçınmazlar, kabadırlar.

23. Geçmişin erdemli meslekleri de büyük oranda erdemlerinden soyunmuş özellikler gösterirler, alaycı bir şekilde söylersek "sacred" olan gizli gizli "hatred"a doğru bir dönüşüm geçirir. Burası en önemli karakteristik alandır: Yeni Türkiye Sineması büyük oranda "öteki Türkiye'nin sineması" olduğu için, erk ve egemen sınıfın hüküm alanının dışında bir yaşam alanı tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu alanın dışında yaşayan insanların mekanlarına "dışsal güç ya da iktidarın yansımaları" bozucu ve yıkıcı olarak girmektedir. Tersinden söylersek, Türkiye'de erkin gölgesini toplumun hücrelerinde hissetmekteyiz, buna ileri demokrasi diyenler için acı bir şekilde yalnızca "tam boy iktidar, tam boy gözetim toplumu, tam boy kaçışçı ahlak, tam boy iktidarın karşısında el pençe, tam boy silik karakterler, itaatin göz kamaştırıcı sokaklarında ruhani olarak kimliğini kaybetmiş insanlar" perdelerimize yansıyor. Adalet yoktur ama, iktidarın gölgesi her yere nüfuz ettiği için, en acı olan durum gerçekleşmiş ve insanlarımızın adalet arayışı kalmamıştır. Hakkaniyet yoktur, çünkü hak hukuk arayacak manevi ilkeler açıkça çiğnenmiştir. Türkiye kelimenin gerçek anlamında, hukuksuzluğun ve riyanın ülkesi olmuştur, sinemamızın perdelerinde de bunlar yansımaktadır. Diyalektik bir çıkarım olarak, vicdanın gerçekliği kabul etmesi mümkün olmadığı için, insanlar vicdanlarını ıskartaya çıkarmıştır, her türlü ahlaki ilke insanlar için bir engele dönüşmüştür. Türkiye, riyanın en doğal sonucu olarak, ahlakın metalaştırılması sürecini –muhtemelen– tarihinin hiçbir döneminde olmadığı denli bugün yoğun yaşamaktadır. Türkiye'de siyaset hiçbir zaman bu kadar açıkça yalanla içli dışlı olmamıştır.

24. Kutsanan güzellik imgesi biçim ve yer değiştirmiştir, geleneksel güzel kodlamaları anlamlarını kaybederken, yeni güzel de bir tür erişilebilir insana dönüşmüştür. Toplumsal olarak bir tür fetişleştirilen güzel yeryüzüne ve hayatın içine indiği için erişilebilir, aynı zamanda insanların hayallerini süslemekten ziyade kendi sorunları ve sıkıntıları ile insan içine çıkmış gibidir. Muhteşem salonlara layık güzellik anlayışı kahrın yıprattığı insan suretlerine bürünmüştür. Geçmişin kahramanıyla yeni Türkiye Sinemasının kahramanı bir tür kahraman/anti-kahraman diyalektiği içinde ilişkilendirilebilir. Geçmişin sacred olanı şimdi "bunaltıcı tekdüzeliğin" boğuculuğunu anlatmak için resmedilmektedir. Belirli meslekler, kendi taşıdığı yetke ve muktedirlik ile vardı, şimdi bunlar bir tür acizlikle kuşatılmış gibidir, kahraman yeryüzüne inerken, yetkeyi ve iktidarı da dünyasallaştırmış, hayatın içinde erişilmez olanı sıradanlaştırmıştır. Hayat "muhteşem hayallerin süslediği" bir kurtuluş anından çok uzaktır artık, aksine çile mekânı gibidir, hayatımız yoksullaşırken, yoksulluğun ve açmazların insanı çok daha üst perdeden

anlatılır olmuştur. İnsanlar tepkilerini artık fazla saklamıyorlar, üst perdeden tiratlar da kayboldu, bunun yerine çıkışsızlık içinde birbirlerini yiyorlar.[21] Bu nedenle herhangi bir başarı ile "kurtuluş", her şeyin eninde sonunda bir çıkışsızlığa, bıktırıcılığa, memnuniyetsizliğe, erdemsizliğe açılan gayrı-resmi tarihin sayfalarına bırakmıştır. Umutlarımızın tükendiği yerde başlar Yeni Türkiye Sineması, kaldı ki umut etmek için de neden bulamaz, çırpınışlar yeni yıkıntıların hazırlayıcıları olabilir ancak.

25. Genel olarak aile bir çözülüş süreci içinde verilir. Yine genel olarak okul bir sorunlar yumağı içindedir. Okumak bir kurtuluş yolu olmaktan çıkmış, daha tuhaf bir şekilde okumak hayatın öteki yüzüne bir giriş gibi sunulmaktadır. Müptela olan okumuş sayısının görsel temsilleri sayısında artış vardır. Bunun dışında, toplumsal olarak hizmet sektörünün belirli yerlerinde duran, genelde insanların müteşekkir olarak düşünülen "eğitimli ve yetkeli" insanlar, artık yetersizlikleriyle var olabilir, aynı zamanda yetersizliklerini süsleyen bir hale olarak "işini bilen uyanıklara" doğru bir evrim geçirmiştir. Kemalist estetik içinde öğretmen/imam ilişkisi içinde verilen ilerici/gerici modelleri ters yüz edilmeye başlanmıştır. Geleneksel ve dinsel olan bir meşrulaşma yaşamaktadır, aynı şekilde Osmanlı'da. Burada ilginç paradoks ortaya çıkar, aslında sinemamız belirli bir yol ayrımındadır, belirli yerlerde yeni kutsallık peşinde koşulurken, çıkışsızlığı ve gayrı resmi tarihi anlatan, dolayısıyla pesimist söylem karşı karşıyadır. Yeni umut aranışları "hakikaten irrasyonelle" birlikte gelmiştir, Türkiye bir bütün olarak umudunu sinemada kaybetmiştir.

26. Dile gelmez, sözün sakınılması gereken bir gerçeklik olarak "Kürt meselesi" ve "etnik kimlikler" doğallaşmış, tabu sivil toplumdaki ağırlığı ölçüsünde tabusal karşılıklar bulmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu alandaki gerilimler ve çatışmaların sinemasal temsilleri bir mücadele alanına dönüşmüştür. "Statüko" ötekileştirilmiştir. Bir tür lümpenin ya da arada derede olanın meşrulaştırılması, hatta düzene eklemlenmeyen asi tipinde özgürlük sesleri duyulmaya başlanmıştır.

27. Uyuşturucu ve alkol olağanlaştırılmıştır. Gece hayatı ve düzensiz hayat temel izleklerden birisi haline getirilmiştir. Bu anlamda ister düzenli bir işi olsun, isterse "serbest çalışsın", insanlarımız büyük oranda "yerini bulamamış" insanlardan seçilerek perdeye yansımaktadır, bunun da köklerinde derinden derine kendini hissettiren insanlara kendi seçtikleri hayatı yaşamaktan alıkoyan, kendi mekanından sürülmüş, kaderini yaşayamayan insanlar seçkisi olarak 12 Eylülün kirli gölgesi kendini hissettirir. Kader sözcüğü çok daha telaffuz ediliyor, ama altı kazınınca başka bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz: aslında insanlarımız kaderleri olarak gördükleri kendi hayatlarını,

kendi ideallerini, kendi seçimlerini gerçekleştirmek gücünden ve imkânından yoksundurlar. Onların yaşamlarını üst belirleyen iktidarın gücü altında, sürülmüş bir şekilde bilinmeyen bir gerçekliğin içindeler ve orada yaşadıklarını ne anlamlandıracak ne yüceleştirecek pratikler içindeler, bir tür mahküm olarak yaşanan hayatların silik figürlerine dönüşmüş gibidirler. Bu anlamda güçsüzlüğün, iradesizliğin ve kendini inşa etme gücünden yoksun oluşunun temsili adı olarak "kader" bir sığıntı kelimeye dönüşmüştür. Yeni sinemamızın bilinçdışı bir tür *Masumiyet* filminin başında açığa çıkmıştır, Yusuf hapishaneden çıkmak istememektedir, aynı anlama gelmek üzere dış dünyadan kopmuştur. Yusuf yeni sinemamızın en sürekli ve en merkezdeki karakteri olmuştur.

28. Yeşilçam'ın esin kaynakları ile Yeni Türkiye Sinemasının esin kaynakları büyük oranda değişmiştir. Aynı şekilde anonimden belirli bir kimliğe doğru açık bir kayma vardır. Türkiye'de Yeşilçam'da üretilen gerçeklik, kahramanların diyalogları, ilişkileri, içinde bulundukları sosyal ortamlar belirli oranlarda konvansiyonlardan türetilmiştir, masa başında belirlenmiştir ve kuralları "yaratıcıları" koymamış gibidir, bu nedenle de büyük oranda anonimdir. Ama Yeni Türkiye Sinemasının en karakteristik yanı, karakterlerinden diyaloglarına, mekanlarından tepkilerine kadar "yaratıcının neredeyse başı sürekli köşede görülebilir" düzeyde filmlere nüfuz etmiş olmasıdır. Metin büyük oranda açık uçludur ve nihayetsiz ilişkiler içinde yaratıcının tercihlerinden, sürekli kendini perdenin dışındaki sesten dile gelen, "sayın seyirci size soruyorum, böyle değil miydi" diyen bir "itirafnameye" dönüşmüştür.

29. Sinemasal yaratıcılık alanları büyük oranda kimlik kazanırken, yönetmenler sıradan bir rejisörden büyük oranda kimlikli bir auteur'a doğru değişirken, eleştiri ve analiz büyük ölçüde anonimleşmiş ve sıradanlaşmıştır. Eleştirinin fikir ve estetik içeriği büyük oranda kaybolmuş, eleştiri müellifsiz bir metnin sıradanlığına gömülmüştür. Bunu tam bir karşıtlık içinde söyleyebiliriz; yaratım teliflileşmiş, yazım büyük oranda anonimleşmiştir, geçmişte tam da bunun tersiydi.

30. Yeni Türkiye Sineması büyük oranda, hayatla cebelleşmekten yorulan insanların, kendi mekânından/gerçekliğinden/tercihlerinden mahrum edilmiş insanların son sığınağıdır, çizdikleri anlamsız hayat tablosunda buldukları transandantal bir anlam aranışı olarak billurlaşır ve nihayetinde gerçekçi olduğu oranda derin bir anlamsızlık duygusu verir. Yeni Türkiye Sineması, kurtarıcıdan sinemamızı kurtarmıştır, ama toplumumuzu tam bir suçluya dönüştürmüştür; yenilgi ve travma sonrasının sanatıdır, atlatılamayan bir travma ve sağaltılamayan bir toplum.

Bu açıdan yaklaşıldığında geçmişteki anlatım tarzından kopuşu gösteren ve belirli ölçülerde onu reddeden bir "Yeni"miz vardır.[22]

"Türk" sözcüğü genellikle Türkiye'yle özdeş olan ve Türkiye Cumhuriyeti'nde yapılan ve kültürel olarak "Türklük" ile ilişkili olan bir söylemmiş gibi durmaktadır. Kısacası Türk bir anlamda Türkiye'yi temsil etmektedir.

Bu nedenle Türkçede Yeni Türk Sineması demek yerine Yeni Türkiye Sineması demek daha iyi ve doğru olabilir.

Türkiye'de Yeni Sinemanın meşruiyet kazanması, gerek halk tarafından kabul görmesi, gerekse sektör tarafından temsil edici karakter kazanması, derinden derine nüfuz etmiş ve kendiliğinden bir şekilde gelişmiş bir durum değildir. Son derece gerilimli bir sürecin ardından, özellikle Batılı Dünyanın yeni Türk Sinemasına karşı göstermiş olduğu büyük ilginin sonrasında, yeni Türkiye Sineması büyük bir meşruiyet kazanmıştır.[23]

Bu meşruiyete ilişkin, yurtdışındaki gösterimler, alınan ödüller ülkemizde belirli bir saygınlığı getirirken, dolayısıyla özellikle yazılı ve görsel basında sinemamıza çok daha fazla yer ayrılmasına rağmen, gerek sektör içindeki insanlar ve gerekse basında liberal-Amerikan (filmlerinin) hayranı yaygın bir kesim tarafından küçük gören bir yaklaşım sürekli karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise iki versiyonlu olarak gerçekleşir: batı hayranları içinde bir yandan Godard'dan başlayıp, Scorsese ya da Coen Kardeşlere kadar giden bir dizi "batılı yüce" ile yeni sinemamızı dövmeye çalışan ebleh bir söylem vardır. Diğer yandan ise batının ve özellikle de Hollywood'un filmleriyle yeni sinemamızı dövmeye çalışan, neredeyse doğuştan aptal diyesim gelen bir başka grup daha vardır. Ama özünde, kendi toprağına yabancılaşmıştır her iki kesimde. Bir de bunlara başta Yeni İran Sineması olmak üzere, Kore sinemasından Uzak Doğuya kadar filmlerle yeni sinemamızı dövmeye çalışan insanların tavırları da ekleniyor. Perdeyi ise sinema tarihinden elde ettikleri değnekliler tamamlıyor. Hatta kimileri "Büyük Avrupalı yönetmenler kuşağının" bittiğini, yeni sinemanın bu nedenle anakronik olduğunu anlatanlar da var: bu arada elbette büyük yönetmenler kuşağının bitmesini anlıyoruz da başka bir toprakta başka bir tarihsel kesitte niçin farklı bir şekilde doğmuyor, onu anlayamıyoruz. Elindekini incelemeden, "ötekini yüceleştirerek" yerliye saldırmak ve onu inceleyememek toplumsal histerimizin bir parçasıdır: her türlü yerliyi yücelten ile her türlü yerliyi önsel olarak küçük gören yaklaşım bir bütün olarak madalyonun sadece ters yüzleridir. Her biri kendince seviyesizliğini ve değersizliğini kusmaktadır yalnızca.

Aynı şekilde, yeni Türkiye Sineması için genel olarak 'küfür sineması diyen', öte yandan 'entel bunalımı' olarak gören yaklaşımlar mevcuttur. Niçin küfür sineması sorusuna yanıt, "dinsel bir kategori"den verilmektedir. Ulaştıkları ulvi

değerlere sahip olmadığı için sinemamız hakkında ahkâm kesen insanların sözlerini samimi bulmadığım için, bir şey söylemek istemiyorum.

Yine de, heyhat neler görüyoruz, geçmişte, Yeşilçam döneminde bir yerli film hakkında olumlayıcı bir metin çıkması ya da yönetmenlerle basın için söyleşi yapılması büyük oranda istisnai bir durum iken, günümüzde genel ve olağan bir karakter kazanmıştır. Yeşilçam'ın yönetmenleri basında böylesi bir söz haklarının olmasını ne çok istemişlerdi...

Türkiye Nasıl Bir İdeolojik Miras Almıştır?

Devlet Kavramının Yeni Kimliği

"Beş Nisan 1993 günü, Fenerbahçe Stadı'nda, Fenerbahçe-Kocaelispor maçının cumhurbaşkanının ölümü nedeniyle ertelendiği anonsu yapıldığında ilk tepkileri "Paralar n'olacak?" sloganı atmak olan taraftarlar mesela... Belki ilk anda Özal'ın ölümünden çok etkilenmemişlerdi ama Özal döneminin değerlerinden yeterince etkilendikleri açık değil mi?" [24]

Türkiye'de darbenin askeri kanadının lideri Kenan Evren idi, ama darbenin iktisadi/siyasi planda önderi ve toplum nezdinde darbeyi meşrulaştıracak söylemin inşa edici karakteri Turgut Özal idi. Turgut Özal, Türkiye'de pragmatizmi, kendi gemisini yürütmeyi toplumsal çıkarların önüne koymayı, işini bilen memurun sözcülüğünü yapmayı, toplum için kendini feda etmenin enayilik olduğunu, bu dünyadan ne alırsan bunun kar olduğunu, savaşlara bile kar mantığıyla yaklaşılabileceğini, zengin sofralarında oturmanın güzelliğini, devletin teamüllerini çiğnemenin pragmatist gerekçelerle rahatlıkla yapılabileceğini, Cumhurbaşkanının oğlunun Anayasayı ihlal ettiğinde bile bir sorun olmayacağını... öğreten kişiliktir. Türkiye'de siyasi yaşam, futbolundan sanatına, siyasetinden ekonomisine hemen her açıdan 1980'lerde kabuk değiştirdi, geleneksel düzenlemeler ve davranış biçimleri teamüllerle birlikte sarsılıp yerine çok daha farklı, hatta geçmişte olsa suç sayılabilecek eylemler geldi.

Bunların arasında tek ve güçlü devlet, uygulamaları ve temsil ettiği kimlikle yekpare devlet kavranışı da vardı, aynı anda farklı uygulamalar devreye girmekteydi.

"Türkiye'de bugün, "bölücülük" karşıtı söylemin bir parçası olarak devlet sık sık yüceltilebiliyor. Ama diğer yandan neredeyse herkes, her kesim, her birey, devletten yakınıyor. Peki, devletin temsilcileri kimler, gerçek devlet hangisi? Sivas katliamına seyirci kalan, Sivas'ta katledilenlerin doğru dürüst anılmasına bile izin vermeyen güç mü devlet? Yoksa "imam nikâhı yaptık" dedikleri için Hülya Avşar'la Kaya Çilingiroğlu'nu mahkeme kapılarında süründüren güç mü? KİT'lerin sahibi mi devlet, özelleştirmeye karşı yürüyüş yapan işçilerin kafasına inen cop mu? Devlet devletçi mi piyasacı mı? Devletin adresini yazabilir misiniz?" [25]

Türkiye'de devletin görünümleri birbirinden çelişkili o kadar çok eyleme karıştığı, uygulamalarda ve geçmişten getirdiği "kimlik kartıyla" devletin öncelikleri ve vaatleri büyük oranda değiştiği için toplumsal bir karmaşa yaşanmaktaydı 1980'lerde ve 1990'larda. Yaklaşık yirmi yıl, bu suretin öngörülemez bir dizi uygulaması ve eylemiyle toplum şaşkına dönmüştür.

> "Eski başbakanların bile varlığını kabul ettiği "kontrgerilla"nın gizli adresi mi, Kültür Bakanlığı'na bağlı kütüphanelerin açık adresi mi? Devletin kadroları kimlerden oluşur? Sendikal hakları için yaptıkları yürüyüşlerde insan hakları ihlallerini de kınayan memurlardan mı, cenazelerde "Kahrolsun insan hakları" diye slogan atabilen üniformalı-sivil memurlardan mı? Milli Eğitim Bakanlığı'nın koridorlarını hoparlörlerden gelen ezan sesleriyle inleten kadrolardan mı, Anayasa Mahkemesi'nin laik üyelerinden mi? Devletin zihniyetini ne simgeler? Her türlü olumsuz figüre "bunlar aslında Ermeni" demek mi, sahip çıkmaya çalıştığı Azerbaycan'la savaş halindeki Ermenistan'a gıda ve elektrik satmak mı? Hangisi?"[26]

Dolayısıyla, iki önemli durum ideolojik ve siyasal olarak karşımıza bir çelişki çıkarmaktadır: birincisi devletin kendisi kurumları, işleyişi ve öncelikleriyle, toplum içindeki hayatta yansıyan yüzleriyle 1980'den sonra tarihsel bir evrim geçirmektedir, art arda şiddetli değişiklikler gündeme gelmektedir. Yekpare devlet görüntüsü sarsılmıştır, yeni model ile eski model iç içedir, hatta birbiriyle çatışmaktadır. Bu çatışmanın sadece bir uzantısı olarak günümüzde Ergenekon Davası dışa vurmaktadır. Devletin görünümünden nasıl bir suret çıkarılabilir? Daha bir dönem önce Türkiye'nin en büyük üniversitesinde iki dönem üst üste rektörlük yapmış birisi "anayasaya karşı darbe yapma girişimi nedeniyle yargılanabilir (Kemal Alemdaroğlu)", aynı şekilde 28 Şubat sonrasında bizzat MGK kararları çerçevesinde türbanlıları okula almama çabasını en radikal bir şekilde uygulayan rektör ve yardımcıları yeni dönemde koğuşturmaya uğrayabilir (İstanbul Üniversitesi), yine aynı şekilde YÖK'ün bir dönem en radikal kararlarını uygulayan bir profesör yeni dönemde yargılanabilir. Dolayısıyla devletin sureti bir değişime uğramış, siyasal süreçler çok hızlı değişmeler nedeniyle istikrarsızlaşmış, dönemsel olarak hukuki uygulamalarda güç ile birlikte siyasi yetkenin yargıya etkisi nedeniyle, demokrasinin olmazsa olmazı kuvvetler ayrılığı ilkesi sarsılmıştır, devletin kimlik kartı hangisidir o zaman?

> "Hepsi ya da hiçbiri... Türkiye uluslararası hukuk normlarına göre üniter bir devlettir. Ancak devleti bir iç örgütlenme olarak aldığınızda, karşınıza birbirine hiç benzemeyen parçacıklar çıkar: Merkezi örgütlenme üzerine, yekpare bir blok halinde örgütlenme üzerine kurulu devlet, hücreler üzerinden örgütsüzleştirilmiştir ve Türkiye'deki tıkanmanın faillerinden biri de bu örgütsüzleşme meselesidir. Öylesine ki, bugün bir devlet birimine "kurban gittiği" söylenen bir kişinin cenazesine devletin başka bir birimi sahip çıkabilir. Devletten kaçan bir vatandaş devlete sığınabilir. Yani birçok konuda olduğu gibi devlet konusunda da tek bir tanım yapmak, tek bir adrese yönelmek

mümkün değil artık. Çok popüler bir tartışma konusundan iz sürersek görürüz ki, devlet, ne 2. Cumhuriyetçilerin kalıplaşmış ifadesiyle "camiye karşı kışlayı temsil etmektedir" ne de bazı kesimlerin öne sürdüğü gibi caminin sesi haline gelmiştir".[27]

Yeni Dönemin İdeolojik Kimliği

Türkiye'de yeni dönemde, egemen ideolojinin ikiliği kimliği öne çıkmaya başladı, zaman zaman başka ideolojilerle eklemlenerek ve kendi içinde çelişkili uygulamaları ile birlikte Liberalizm örtüsü altında, milliyetçilik ve İslam giderek öne çıktı, belirginleşti.

"Üçüncü Dünya entelektüellerinin aralarındaki son konuşmalardan bir sonuca varmak gerekirse, şimdi ulusal durumun saplantılı bir geri dönüşü söz konusu: İkide bir ısıtılıp önümüze sürülen ülke adı; "biz"e ve "ne yapmalıyız ve nasıl yapmalıyız"a yönelik, "neyi bu ya da şu ülkeden daha iyi yapamayız ve neyi daha iyi yaparız"a, "benzersiz özelliklerimiz"e, kısacası "halk" düzeyine yönelik toplu ilgi. Amerikalı entelektüeller "Amerika"yı böyle tartışmazlar; aslına bakılırsa, bütün meselenin, burada [Amerika'da] çoktan ve haklı olarak tasfiye edilen şu "milliyetçilik" denen eski şey olduğunu fark edebiliyor insan."[28]

Milliyetçiliğin giderek yaygınlaşması, dünya ölçeğinde bir yükseliş yaşaması ile iktisadi alanda liberalizasyon eşanlı olarak yaşanmaktaydı. Siyasi anlamda, üniter devletin korunması ve siyasi uygulamaların meşrulaşması için milliyetçilik öne çıkmaktaydı. Buna karşın milliyetçi söylem, özellikle aydınlar ve muhalifler nezdinde, hem soldan hem de liberal aydınlardan köklü eleştiriler almakta, toplumun özellikle aydın kesimlerinde bir alay konusu haline gelerek, egemen ideolojiden ve toplumsal ideallerden kopuşu şiddetlendirmektedir. Nitekim bu çerçeve içinde Yeni Türkiye Sinemasının dört kurucu yönetmeni de "egemen ideolojinin yüceltici kavramları"nın dışında kaldılar.

Üçüncü Dünya ülkeleri için milliyetçilik, kaçınılmaz olarak en güçlü toplumsal tutkaldır ve Batı ile ilişkiye giren Üçüncü Dünya ülkeleri bu nedenle çeşitli uygulamaları karşısında batıdan gelen eleştirilere karşı çıkmaktadır. Temel savunu üniter devletin korunması üzerinden yapılmaktadır.

"Gene de, belli bir milliyetçiliğin Üçüncü Dünya'da (...) temel bir önemi var; bu da, milliyetçiliğin o kadar kötü olup olmadığını sormayı meşru hale getiriyor. Gerçekten de, gözü açılmış ve daha deneyimli bir Birinci Dünya bilgeliğinin (ABD'ninkinden de çok Avrupa'nınki) mesajı, bu ulus-devletleri milliyetçiliği olabildiğince çabuk aşmaya yüreklendirmekten mi ibaret?"[29]

Dolayısıyla, Batılı toplumların eriştikleri düzeyden uzak olan Doğulu ya da azgelişmiş bir toplumu, modernizm ve yenilik adına, milliyetçilik üzerinden yapılan eleştiriler sorunu tarihsel köklerinden uzaklaştırmaktadır. Batılı toplumun

kendi tarihi yerine, "şimdiki anları" üzerinde yoğunlaşarak yapılan eleştiri tarihselcilikten uzaklaştığı için genellikle kabul edilemez sonuçlara ulaşmaktadır. Fredric Jameson Üçüncü Dünya ülkelerindeki milliyetçilik eleştirisinin ilkeleri için şunları belirtmektedir:

> "Savımızı bu tür bir caydırma üzerine kurabiliriz; ama modernist yeniliğin –moda değişimlerin değil- ritmine derin varoluşsal bir bağla bağlı olan bu sav, ahlakçı olmamalıdır. Daha ziyade tarihselci bir sav olmalı, post-modernizmin şimdisine olan tutsaklığımıza meydan okumalı, bizi kendi kültürel geçmişimizi ve onun artık belli ki eskimiş durum ve yeniliklerin radikal farklılığını yeniden icat etmeye çağırmalıdır." [30]

Diğer yandan özellikle Yeni Dünya Düzeninin ilan edildiği 1990'dan sonra, Türkiye'de İslamcı siyaset çok hızlı bir yükseliş yaşadı. Toplumun geneli içinde saygınlık kazanırken, toplumsal referans noktalarından birisi olmaya başladı. Laiklik adına yapılmayan ya da üstü örtülü yapılan eylemler netleşti, göz önüne çıktı ve devletin resmi makamlarında olan insanlar tarafından savunulmaya başlandı. Bunlar arasında; "yağmur duası", "hastanelere imam atanması", "oruç tutmayanlara yapılan saldırılar", "Turan Dursun'un öldürülmesi", "evrime karşı yapılan kampanyalar", giderek kurumsallaşan "kutlu doğum haftası", televizyonlarda "mevlitlerin canlı yayınlanması", ramazanlarda gazetelerin "sürekli yaptıkları kampanyalar", diyanetin "pek çok konu hakkında görüş bildirmesi (hatta fetva yayınlaması)", başbakanlık konutuna "cemaat liderlerinin davet edilmesi", "türban tartışması"... gibi eylemler ve genel eğilimler sayılabilir.

Milliyetçilik için düzenlenen toplumu sarsan eylem başlıkları olarak; "askere uğurlama törenleri", "futbol maçlarında toplu tezahüratlara yansıyanlar", "şehit cenazelerinin büyük kitlesel eylemlere dönüştürülmesi", "özellikle Hıristiyan din adamlarına karşı yapılan saldırılar ve sonrasında kovuşturmaların istismar edilmesi", "televizyon dizilerinde milliyetçiliğin aldığı biçimler", "Avrupa Birliği, Kürt sorunu ve Ermeni sorununa karşı yürütülen ulusal politikalar ve bunların kitle iletişim araçlarında yer alış biçimleri"... örnek olarak verilebilir.

Bütün bunların karşısında, Türkiye'de özellikle geçmişten beri aydınların muhalif konumu düşünüldüğünde, sanatçı/aydınların konumu sürekli olarak sarsıldı, küçümsendi. Halk nezdinde siyasetçi figürü de itibarsızlaştı:

> "Türkiye Cumhuriyeti içinde sözü geçen dönemde "Türkiye güvenilmez, siyasetçisi kaypak, insanı arkadan vuran, halkı gerici, sanatı azgelişmiş, insanı kültürsüz olarak" kodlayan bir kesim oluştu. Böylesi bir yargının olduğu yerde, milliyetçi bir hezeyanla argoya yatkınlığı olan, militarizme ilgi duyan, güce tapınan, kendi geçmişini yücelten bir resmi tarihin ortaya çıkmaması olası değildir." [31]

Bu olgunun bir sonucu olarak, 1970'lerle karşılaştırıldığında, genel olarak sanatçılar, özel olarak da sinema sanatçıları arasında, siyasete uzak durmak, siyasi

eylemlere katılmamak, görüş bildirmekten kaçınmak, sanat ile siyaset arasındaki mesafenin artması gibi eğilimler oluşmuştur.

Toplum içinde, okuma ediminin giderek arka planda kalması, kültürel etkinliklere katılımdaki çok ciddi düşmeler, sanatçılara yönelik saldırılar (Sivas bu saldırıların yalnızca uç boyuttaki bir örneğidir), bütün bunlara eşlik eden "kültürel geriliğin giderek artması" bir eğilim haline gelmiştir. Türkiye'de 1980 askeri darbesinin önemli sonuçlarından birisi, toplumun kültür ile kurduğu ilişkinin değişmesidir:

> "Giderek en azından yirmi yıl boyunca her türlü okuma ediminin küçümsendiği ve bilgisizliğin yaygın ve baskın olduğu bir ülkede, kolay heyecanlanan "süperci" güçlerin çıkmaması kolay değildir. Nitekim de çok yaygın böyle bir eğilim oluştu. Linç kültürü bu dönemde yaygınlaştı, aykırı ve eleştirel olan bölücü sıfatıyla anılmaya başlandı. Aynı zamanda her türlü ideolojinin aşağılandığı ve tehlikeli bulunduğu böylesi bir ortamda insanların her türlü sistematik fikirden uzaklaşması ve sahte-bilirkişilerin arkasından gitmesi de olağandır." [32]

Aynı şekilde toplumun tarih bilgisi de ve kendi toplumunun dünya içindeki yerine ilişkin algısı da büyük yaralar almış ve genel düzeyde Türkiye'yi inceleyen, tarihsel değişimini anlatan eserler okunmaz olmuştur. Türkiye'de gerçek tarihin yerini giderek bir pop-tarih almaya başlamıştır:

> "Bir yandan, karmaşıklaşan toplum ve gelişen eleştirel toplumsal bilimcilik haliyle uzmanlaşmayı ve daha dar alanları ele alan özgül yayınları doğururken; bir yandan da, 12 Eylül 1980 darbesiyle başlayan dönem, bu tür çalışmaların doğal olarak kurumsal ortamı olan üniversiteleri araştırma merkezleri olmaktan çıkarmakla kalmadı, pekiştirdiği iktisadi ve kültürel yapıyla –özellikle gençlik içinde– Türkiye'nin, toplumsal ve iktisadi gerçeklerine duyarlılığı da ciddi biçimde azalttı. Bu arada, ekonomide serbest pazarcılık da, böyle eserleri basan bağımsız yayınevlerinin yok olma sürecini hızlandırdı." [33]

Bu ortam içinde Yeni Türkiye Sineması yolu tersten kat etmiştir. Toplum içinde okuma edimi azalırken, dört kurucu yönetmenin hepsi de 1980'li yıllardan başlayarak kendilerini sürekli olarak eğiten ve geliştiren, edebiyatla, sanatla ve dünya sinemasıyla çok yakın ilişkiler kuran ve egemen ideolojinin doğrudan muhatabı değil, onun karşısında yer alan bir tavrı sahiplendiler. Dört yönetmen de, kişisel olarak kitap okumak ve film seyretmek şeklindeki tavırlarını gündelik hayatlarını sürdürürken, sürekli olarak gelecekte yapacakları filmlere hazırlık yaparak ve tutkuyla sinema yapmayı isteyerek "hazırlık dönemi" olarak geçirdiler. Dolayısıyla Türkiye Sinemasında "egemen ideoloji"nin toplum tasarımını ve gerçekleri ele alırken genelde pesimist bir söylem ürettiler. Kolluk kuvvetlerini genelde şiddet uygularken, tehdit ederken, insanlara zorla iş yaptırırken, siyasi mercileri karanlık ilişkilere girerken, yasaları çiğnerken göstermek genel bir özel-

lik haline gelmiştir. Özellikle sansürün kalkması ya da geçmişteki uygulamaların geçersiz olması bu süreci kolaylaştırmış ve Türkiye'de sinemanın evrim geçirmesinin uygun zeminini hazırlamıştır.

Bu açıdan diyalektik ilişki şu şekilde özetlenebilir:

Türkiye'de burjuvazinin giderek öne çıkması, pazar ilişkileri içinde kazanmanın ve lüks içinde yaşamanın meşrulaşması, hatta bir şova dönüşmesi, egemen ideolojik form olarak İslam/milliyetçilik ve liberalizmin birleşik olarak uygulanması, siyasi yasakların sertleşmesi, kültürün zaman içinde kavram ve uygulama alanlarında yıpratılması veri alındığında; Türkiye'de sinema sanatını yenileyecek ve yeni bir yörüngeye sokacak dört kurucu yönetmen toplumsal ideallere karşı yabancılaşmış ve muhalifleşmiştir. Ancak belirli ölçülerde bu yabancılaşma ve muhalifleşme, geçmişte alınan şiddetli yenilgiler nedeniyle, alternatif bir toplumsal yapının inşası olarak verilecek mücadele de sanat eserlerinin bir araç olarak görülmesini engelleyecektir. Sanat, toplumun karanlık bir portresini yapmak ve egemen formlarla trajik bir gerçeklik yaratarak mücadele etmek ve kendileri için aşkın değerler tanımlamak yeni dönemin seçimleri olarak öne çıkar. Sinemanın bu yönetmenler için anlamı kendi sözleriyle şöyle özetlenebilir:

> "Şu anda kimin söylediğini hatırlamıyorum ama bir söz var; insan için iyi hayat, iyi hayatı aramak uğruna harcadığı hayattır. Belki de benim için sinema iyi hayatı aramak uğruna kullandığım bir araç."[34]

> "Aslında anlamsızlık ve melankoli gibi durumlar, sadece aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Sanat da bu değerlerden biri. Nevrotik duygular diyebileceğimiz şeyleri, yani insan farklılıkları ancak böyle aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Zannediyorum sanat bu tarafıma çok iyi geldi, melankolik yapıma. Bir terapi etkisi gösterdi."[35]

Bu sinemacılar aynı zamanda insanların idealleri ile kendi gerçek yaşamları arasında sürekli bir mesafe ürettiklerini, insanı yenik ya da zayıf bir karakter olarak gördüklerini, ideal ile somut gerçeklik arasındaki mesafenin insana acı verdiğini belirtmektedirler. Çünkü toplumsal ideallerimiz hem sarsılmış, hem de biçim değiştirmiş, nihai olarak da tutarsızlaşmış ve evrensel karakterini yitirmiştir:

> "İçimde yakaladığım bir duygu olarak söylüyorum. İnsanın idealize ettiği hayatla, fikirlerle kendi yaşadığı hayat arasında her zaman acı verici bir mesafe vardır. Sinema bu noktada gündeme gelir. Sanatla ilişki falan. Ben böylesinin gerekli olduğunu savunmuyorum. İçimde yakaladığım bir duygu bu. Elimden olmadan sürüklendiğim bir şey."[36]

Zeki Demirkubuz açık bir biçimde "1980'li yıllarda Türkiye'de siyasi yaşamda ve iktisadi ilişkilerde korkunç şeyler olurken, doğruyu aramaktan, muhalefet etmekten, karşı çıkmaktan, daha güvenli olduğu için kaçtık biz. Çünkü toplumsal olarak bunlara karşı yapabileceğimiz çok şey yoktu, bunun yerine ahlaki olarak ilkelerimizi korumanın derdine düştük"[37] demektedir.

Dolayısıyla, sanatçılarımız için kendilerini tanımlayabilecekleri, toplumla ilişkilerini kurabilecekleri meşru bir zemin, aynı zamanda saygı duyabilecekleri ve kendi iç dünyalarını sunabilecekleri bir alan olarak sinema sanatı biriciklik kazanmıştır. Bir terapi seansına dönüşen süreç olarak sinema yapmak öne çıkmıştır ve sinema sanatına tutkuyla sarılmışlardır.

Türkiye'nin 1980'lerden Sonra Temsil Edilen Yüzü ve Sinemasal Temsillerin Genel Özellikleri

Siyasetçiler, Halk, Liberaller, İş Adamları

1980'li yıllardaki Türkiye'nin kültürel ikliminin tasvirini Rıfat N. Bali şu şekilde yapmaktadır:

> "Resmin 80'li yıllar köşesinde 'İcraatın İçinden' programlarında "sevgili vatandaşlar"ına seslenirken elinde tuttuğu altın Cross dolmakalemiyle Turgut Özal, onun yanıbaşında Semra Özal ve çevresinden eksilmeyen ünlü işadamlarının eşleri veya popüler kültüre mal olan deyimle "papatyalar", ithalatın serbestleşmesiyle birlikte vitrinlerde ve manav tezgahlarında aniden beliren Nescafe, yabancı sigara, Çikita muz, ithal peynir ve oyuncakları önce hayran hayran seyreden, sonra da kanıksamış bir havayla satın alanlar görülüyor. Geri planda ANAP'ın "Arım, Balım, Peteğim" şarkısı çalmakta. Doksanlı yıllara gelince tablodaki aktörlerin hem fiziki görünümleri, hem de davranışları değişmiş. "Papatyalar" yerlerini işkadınları, işadamları, iletişimciler, reklamcılar, yazarlar, dergi editörleri ve televizyon yapımcılarına bırakmış. Hepsi genç, enerji dolu ve ellerinde tanınmış markaların alışveriş poşetleriyle vitrinleri süzerek, hızlı hızlı yürümekteler... Büyük kentlerin seçkin semtleri lüks lokanta, bar, cafe ve "club"ler tarafından sarılmış durumda."[38]

Dünyada giderek belirleyici olan gelişmeler olmakta, Amerikan pop kültürü başta Avrupa olmak üzere, bütün dünyaya yayılmaktadır. Amerika'ya gidip gelmek bir tutkuya dönüşmüş, Türkiye'den siyasetçiler ve işadamları sık sık Amerika'ya gitmektedir. Toplumsal muhalefetin önde gelen kesimi sol ve sendikalar giderek gündemde bir tür "yok konuya" dönüşmüş, işadamları ise giderek inanılmaz popülerlik kazanmışlar, sürekli iktisadi ya da kültürel hayat üzerine, tüketim üzerine basında ve medyada yer almaktadır:

> "Bu tavır değişikliğinin ikinci adımı 1980 sonrasında değişen koşullardan cesaret ve güç alan işadamlarının imaj yenilenmesine gitmeye karar vermeleriydi. Bunun gerçekleşmesi için de "işadamı" dendiğinde akla hemen "saygınlık" kavramını getirecek ortak davranış kodlarını benimsediler. Bu kabuk değiştirmenin gerçekleşmesinde en önemli destek medyadan geldi."[39]

İşadamlarının davranış kodları öylesine değişmiştir ki geçmişle açık çatışma halindedir. Geçmişin sermayedarları mülklerini gizleme telaşındayken, artık

"Türkiye'de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından 'kurtulmanın' serbestliğiyle, teşhirci ve küstahça görünümler" arz etmeye başlamıştır.[40]

İthalat serbestleştirilirken, sonuç olarak günlük yaşamda ithalat ürünlerinde bir patlama yaşanmaya başlamıştır: "Başbakan Turgut Özal da ithal araba satışlarını teşvik edercesine, oğlu Efe'ye lise mezuniyet armağanı olarak Toyota MRQ hediye etmiştir."[41]

İthalatın serbestleştirilmesi aynı zamanda reklam sektöründe bir patlamaya yol açmıştır. Reklam şirketlerinin büyük çoğunluğu seksenli yıllardan itibaren Amerikan şirketleriyle birleştiler ya da onlar tarafından satın alındılar: "Bu ortaklıkların amacı Amerikan reklam şirketlerinin teknik bilgi ve deneyimine dayanarak 'ekrandan gazete sayfalarına kadar Batı insanının zevkini Türk halkına adapte etmeye çalışmak'tı."[42]

Bu tabloyu elbette Batılı gibi olma özlemi tamamlıyor, gelecekte bir hayalkırıklığına dönüşecek şu satırlar, 1990'lı yıllarda İstanbul'da yaşayan doğuluları "aşağılamak" için zemin hazırlamaktadır:

> "Bugün ANAP bir ideolojinin savunması yerine "işbitiricilik" sloganını yerleştiriyor. Burada ideoloji yerine hizmet götürme meselesi ortaya çıkıyor. Bir ölçüde bireysel değerlere önem veriyor. Tüketim toplumunu sunuyor. Tüketerek farklılaşan insanları gündeme getiriyor. Günün birinde İstanbul'daki kahveler Paris'teki gibi olacak. İstanbullular kendi kahvelerini ve meydanlarını seçecek, dünyanın başka yerlerinden sanatçılar İstanbul'a gelecek, İstanbul tarihinin üstüne modernliği katacak ve üretecek. İstanbullular, Parisliler gibi olacak ve farklı dünyaların insanı olmanın tadına varacak."[43]

> "84'te (Türkiye'ye) döndükten sonra her şeyi değişmiş buldum. Özal dönemi başlamıştı. Ben Amerika'ya gitmeden önce insanlar asla para konuşmazdı, döndüğümde herkesi para konuşur buldum. Hâlbuki para özel bir şeydi. Paran yoksa kocanı, sevgilini çekerdin kenara, para meselesini özel konuşurdun. Alenen konuşulan bir şey değildi para Türkiye'de."[44]

Türkiye halkına belirli bir değişim empoze ediliyordu ve sinemada bunun karşılığı büyük oranda Hollywood olmuştur. Giderek kendi bakışımız yerine film yapan insanlarda Amerikan bakışı ve anlatım tarzı yerleşmeye, kendi ulusal kimliğimiz ve filmlerimiz yapısal olarak arka planda kalmaya başlamıştır. "Küçük Amerika olma hayalleri" giderek kendi gibi olmak, Türk olmak gibi davranışların küçük görülmesine vesile oldu. Nuri Bilge çok etkileyici şekilde durumu özetlemektedir:

> "*Anlatmak istediğiniz şeyleri kendi yaşamınıza yönelik konulardan topluyorsunuz. Bu konuları seçmenizin sebebi nedir?*
>
> Aslında konu aramak için uzaklara gitmeye üşenmemin nedeni, incir çekirdeğinden de film yapılabileceğine olan inancımdan kaynaklanıyor. Geçmişi sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabileceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğilimin-

de olduğumu sanmıyorum. Bunun, daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi gelenekleriyle, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir. Sinemamız artık Hollywood taktikleriyle film yapmaya çalışıyor. Kendisini görecek gözü ya da dile getirecek sözü kalmayan toplum, ötekinin bakışını benimser. Ötekinin sözüyle konuşur. Seyrettiğimiz filmler, reklâmlar, gazeteler, hepsi birbiriyle uyuşmayan arzular dizisi doğurarak seyirciyi toplumsal bir bağımlılık şebekesi içine yerleştiriyor. Özellikle benim yaşlarımda olan herkesin artık önemli şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Böyle bir ortamda insanın güven verici aşkın bir kaynağa olan ihtiyacı iyice belirginleşiyor (abç)."[45]

1990'lı yıllarda Türkiye'de atılan "büyük değişim nutukları", Avrupalı olma özlemleri, tüketim toplumu olma ve modernleşme hayalleri, bir dünya devleti olma iddiası, büyük hayal kırıklıklarına dönüştü. Art arda gelen iktisadi krizler, siyasi olarak baskının artması, modernleşme yerine giderek daha pre-modern davranışların yaygınlaşması, kentli kültürü yerine birkaç semt ya da ilçeyle sınırlı kalan modernizasyon ve giderek İstanbul'un büyük bir köye dönüşmesi gibi tartışmalar öne çıktı. 1990'lı yıllarda basında bu durumda halkı aşağılayan ciddi sayıda köşe yazarı ve halktan şikâyet eden haberler büyük oranda arttı, dönemin havası "biz niye böyleyiz"e dönüştü:

"Özdemir Sabancı öldürüldüğünde hayli korktuk. Bu korku hala da geçmiş değil. Ancak susmanın faydası yok. Eğer susarsak Güneydoğu'dan büyük şehirlere doğru kayan terör hepimizi yutacak. Ben işadamı arkadaşlarıma söylüyorum 'Eğer barışı sağlayamazsak bir gün varoşlarda yaşayan nüfus kapımıza dayanıp hepimizin gırtlağını kesecek.' Durum bu kadar vahim."[46]

"Madımak Oteli faciasının kentli ve Kemalist seçkinlerde yarattığı haklı travma zihinlerden kolay kolay silinmedi. İslami hareketin içinde kıyım yapabilecek insanların barınması, Kemalist devrimin başarıya ulaştığına ve Türkiye'nin modern ve laik Batı dünyasının bir mensubu olduğuna inanan kitleleri oldukça ürküttü. Kemalizm ve laikliğin en inançlı savunucuları arasında yer alan seçkinlerin zihinlerindeki ürkütücü soru "Türkiye Cezayir olacak mı?" sorusuydu."[47]

Kültürel olarak ise kentli kültürün giderek kaybolması, atmosferin değişmesi, modern batılı bir tüketim toplumu değil, çok yerel, çok doğulu ve kendi tercihleriyle İstanbul'un seçkinlerini üzecek çıkışlar yapan "yeni bir kentli" karşısında 1990'lı yıllarda art arda feryat figan yazılar yayınlandı:

"Gözü yaşlı bir İstanbullu var bu Pazar gündemde. Bu gözü yaşlı kadın benim galiba. Yaşamda en büyük sıkıntı, ayrılık sıkıntısı imiş. Ölüm de bu yanı ile zor. İstanbul'u

kaybettik mi anlamıyorum. Madem demokrasi, madem öyle işte böyle. İstanbul nostaljisi yaparak, eski günlere kayarak, daha kentli İstanbul'u anlatarak nereye varabilirim ki? Ah Beyoğlu, vah Beyoğlu, ah İstanbul vah İstanbul..."[48]

"İstanbul'un 1'nci büyük işgali (dağ, tepe, kıyı olmaz üzere) yıllar evvel başlamıştı. Sahillerde uzun-beyaz donlular, tepelerde burma bıyıklılar, kenar semtlerde ise evelallah parkalılar... Gelip oturdular. Her birinin meğer kurtarılmış mahalle olduğunu geç fark ettik. Sonra, 2'nci büyük işgal. Resmen ve alenen son 10 yıl içinde her taraf kuşatıldı. Dükalığa bakın. Maşallah. Şehirciliği uzmanlardan alıp 'hanzo'lara verdik. Mimari estetiği onlar tayin ediyor... Ve geldikleri gün, el arabasına birkaç küfe yükleyip, size ilk müjdeyi verirler: Domates, biber, patlıcan!"[49]

Yeni Türkiye Sinemasının örnekleri bu açıdan bir tür resimli gayrı-resmi tarihe dönüşmektedir: Bu açıdan incelendiğinde, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *Üç Maymun* (2008) filminde siyasete soyunan patronun öldürülmesi ile ancak dengelerin yeniden kurulması mümkün olur. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde Türkiye'deki öteki hayattan karakterlerin seçilmesi, suçluların, işsizlerin, pavyon çalışanlarının hayatlarında bir masumiyetin izlerinin bulunması dikkate değerdir. *Masumiyet* (1998), başta olmak üzere *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Yazgı*'da (2001) benzeri kaygıların ağırlığı açıkça görülür. Güvenlik güçleri aşırı şiddet kullanırken bu filmlerde gösterilmiştir. Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filminde statüko ile çatışan bir karakter üzerine filmi oluşturması, *Filler ve Çimen* (2000) filminde siyasetçiler ile mafya ve uyuşturucu ile kontrgerillanın iç içe geçmesini anlatması, Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde kentin varoşlarına eğilmesi, milliyetçi hezeyanı kendine konu alması, barış ve kardeşlik çağrısı yapması Türkiye'de resmi ideolojiye karşın yönetmenlerin kendi Türkiye tasarımlarını yansıtmaları anlamına gelmektedir.

Askeri Darbe ve Toplumun Psikolojisi

Türkiye'de toplumun psikolojik özelliklerinin, ideallerinin, tepkilerinin, değerlerinin 12 Eylül darbesi ile değiştirildiği açıktır. Yaşam çok daha hızlanmış, kahramanlar bile dönemsel olmuş, hızla birlikte kalıcılık azalmış, dönemsel olarak öne çıkan figürler yeni gelen dönemle birlikte altüst olmuşlardır.

Türkiye'de darbenin lideri Kenan Evren'le birlikte toplumsal önder kavramı ve toplumun kendisine ilişkin öğrendiği bütün toplumsal değerler sarsılmış, hatta zıttıyla yer değiştirmiştir, bu açıdan 12 Eylül'ün ilk psikolojik şoku bir değerler karmaşasıdır:

"Kenan Evren'in gerek anılarının kurgusunda, gerekse hayatını anlatışında bu Atatürk özdeşleşmesi ana gövdeyi oluşturuyor. Bu biçimsel özdeşleşme, içeriğin kolayca boşaltılmasına da vesile oluyor. Aynen 12 Eylül Atatürkçülüğünün Kemalist devrim ilkelerinin bir bir çökertilmesiyle sonuçlanmasında olduğu gibi. Bu yanıyla bakıldığın-

da, Kemalist proje ile sorunları olduğunu açıkça ifade etmiş İslamcı siyasetin iktidarda olduğu dönemde verdiği tahribatın kat be katını 12 Eylül dönemi vermiştir. Kenan Evren'in söylemi, Cumhuriyet'in kurucu ilkelerinin içeriğini boşaltıp hemen her ilkeyi zıttıyla da doldurulabilir boş zarf haline getirmiştir. (abç)" [50]

Sonuç olarak, 12 Eylül ile toplumsal yaşam hızlanmış, mahrem ile şova dönüştürülen yer değiştirmiş, toplumun kahramanları ya da önderleri çok hızlı değişmiş, insanların personası kalınlaşmıştır:

"Toplum olarak yaklaşık otuz yıldır bir karnaval yaşıyoruz. Her şey öncesine göre daha hızlı, daha çok ortada, daha uçucu, daha... Bunu vaat etmeyen hiçbir şeye ve hiç kimseye hürmet etmemeye yeminliyiz gibi. Tuhaf maskeler takmış muktedirler hayatımıza yön veriyor ve bazen büyük çoğunluğumuz gösteride yeni beliren bir maskeye tutuluyor, hipnoid bir kamaşma yaşıyor ve bağırıyor: "Türkiye seninle gurur duyuyor!.." [51]

Persona ya da Türkçedeki karşılığı maskenin kalınlaşmasının nedeni, özel bir tür kitle psikolojisinin yaygınlaşması, toplumun bireylerden, öz bilinci, tarih bilinci olan insanlardan değil, insanların sıradanlaşarak kitleye indirgenebilmiş olmasıdır. İnsanlar yaşadıkları toplumu bilinçlendiren aktif bir özneden, türbine gönderilen seyirciye doğru evrim geçirmiştir. Sürecin doğrudan uzantısı insanların pasifleştirilmesidir:

"Freud, neoliberal dönemde kendi izleyicilerinin görmezlikten geldiği bir tezi 'Kitle Psikolojisi ve Ben Analizi'nde yazmıştı: "Başından beri iki tür psikoloji vardır: gurup-taki bireylerin ve babanın, şefin ya da liderin psikolojisi." Türkiye 12 Eylül 1980'le başlayan süreçte bu iki psikolojinin en katı sağ ve saf haline hapsedilmiş durumda. Evren'in 7 rakamıyla ilgili fantezisinden Erdoğan'ın ebcet hesabıyla sabit 'seçilmiş lider' olduğuna dair Akif Beki çalışmasına uzanan bir hikaye bu [52] .... İnatçı bir kuralı 12 Eylül ile ilgili okumalarımda tekrar doğruladım: Gerçek hemen hep hegemonun belagatinde en saf haliyle ortaya çıkar." (abç) [53]

12 Eylül en büyük zararını Kemalizm ya da Atatürkçülüğe vermiş, toplum nezdinde en çok yıpranan Atatürkçü idealler ve dünya görüşü olmuştur. Bunun nedeni bir yandan Kemalizm'in baskının sembolüne dönüştürülmesi, öte yandan toplumsal değerlerden ve geleneklerimizden uzak bir "batı özentisi" ideoloji olarak yansıtılmasıdır.

"12 Eylül bir de Atatürkçülüğün bir kurucu ideoloji olmaktan çıkartılıp baskı aygıtına dönüştürülmesidir. Bu yanıyla, 1923 Türkiye Cumhuriyeti projesine de en büyük darbedir." [54]

12 Eylül sola yönelik, sonucu öldürmelerle sonuçlanan ya da psikolojik tortuları ağır olan eylemleri gerçekleştirdi, ölüm ya da baskı görme tehdidi solu genel olarak ideolojik olarak sakınılan, korkulan bir şeye dönüştürdü. Solcu insan ge-

leceğinden şüphe duyulan birisi olarak kodlanmaya başlandı. Nitekim 12 Eylül'ü ya da onun sonuçlarını anlatan filmlerin büyük bölümünde, insanlar ya hastalıklı bir kişilik çizilmiş ya da protagonist karakterlerden birisi filmin finalinde ölmüştür.

> "12 Eylül'ün solcu kıyımı bu dönemde sosyalistlerce yapılmış hemen her filmde bir kez daha sınanmıştır. Bir kuralmış gibi hepsinin finalinde solcu militan ölür. Bu pasif-mazoşist fantezinin nihai sınırına erdiğinin delilleri söz konusu filmlerdir. Kurban karmaşası, zaten sol ahlakın bir parçası olan 'halk için kendini feda etme' ile birleşerek fakat asıl 12 Eylül projesinin sola biçtiği ve mevcut solun da (...) pasif-mazoşist konumla bünyesine kattığı bir süreçle doya doya yaşandı. 12 Eylül'ün kendi hesabına en büyük başarısı da budur: sol tutkuyu tutuklamak, bu cendereye kapatmak!.."[55]

Bu anlamda 12 Eylül'ün tahribatı o kadar şiddetlidir ki, bir beyin ameliyatı olarak adlandıran yaklaşımlar mevcuttur:

> "Ömer Madra "12 Eylül bir çeşit lobotomidir", derken lobotomiyi gerçekleştirenlerin beynin bir bölümünü ameliyatla alarak toplumu 12 Eylül öncesinin 'zararlı fikirler'inden ve eylem pratiğinden arındırmayı hedeflediğini ifade ediyor... (Lobotomi) hızla yayılırken de tepkiler gelmeye başlıyor; uygulayıcılarının "kısmi ötenazi" yaptıkları, insandan robotlar ürettikleri söyleniyor."[56]

Aynı sayfalarda, lobotomi yaklaşımının yayılma döneminin faşizmin Avrupa'da yayılma dönemine karşılık geldiği ve faşist iktidarlar tarafından yüceltildiği ve yaygınlaştırıldığı anlatılıyor.[57]

Cemal Dindar bir psikiyatrist hekim olarak şu ilginç veriyi ekliyor: "12 Eylül döneminde bir milyona yakın insan gözaltına alınıp işkence görmüş olmasına rağmen ve üstelik öncesindeki sıkıyönetim dönemleriyle birlikte düşünüldüğünde travmatik deneyimin misliyle fazla olduğu belliyken psikiyatride 'işkenceye bağlı' ibaresinin geçmesi en az on yılı buluyor."[58]

Dolayısıyla, Türkiye'ye ilişkin "Aslında değişik 1980'lerden söz etmek mümkün"[59] sözü bir geçerlilik kazanmaktadır:

> "80'leri ve 90'ları diğer on yıllık dönemlerden ayıran çok önemli bileşenler var. Her şeyden önce (...) iki farklı görünümlü, birbirleri arasındaki geçişi ve iletişimi olanaksız kılan iki farklı dünyalı bir Türkiye var 80'lerde. Bir yanda ekonomik liberalizm söylemiyle ortaya çıkan bir görece özgürlük, pek çok şeyin söze döküldüğü, konuşulduğu, medyada enformasyon olarak öğütüldüğü, reklamcılıkla birlikte bir imaj patlamasının yaşandığı imkânlar Türkiye'si, bir yanda siyasi söylemin yasaklarla sınırlandırıldığı, kanlı bir savaşın, baskının, sansürün ve işkencenin yaşandığı Türkiye. Özellikle metropollerde coğrafi bölümleme gözetmeksizin aniden ortaya çıkan kalın duvarların ikiye böldüğü, bir tarafta yapılan yargısız infazın yükselen duvarın üstündeki çıplak kadınlı reklam panolarıyla, gazete kupürleri ve her şeyin insafsızca tüketildiği, ipe sapa gelmez haberleriyle kendini seyrettirerek öbür tarafta olanların görülme-

sini engelleyen ve hatta infazın gerçekleştiği yerin hemen ötesinde oracıkta peydahlanıp araya giriveren duvarın üstünde oynayan Kurtuluş Savaşı belgeselleri, Misak-ı milli, bölünmez bütünlük hikâyeleri ve kahramanlık filmleriyle balkonlardaki insanları alkışlatan bir Türkiye."[60]

İkili toplumsal yapı, psikoloji ve psikiyatri de toplumsal ve bireysel bilincin bölünmesi ya da kişilik yarılması anlamında, gerçeklik hissinin azalması ve şizofreni başlangıcı olarak adlandırılmaktadır.

Dönemin karakteristik öğesi, toplumun genel özelliklerini, ihtiyaçlarını, menfaatlerini düşünmek yerine, bununla çatışan bireysel çıkarların ve makam/mevki edinmek çabasının, tüketim için ne olursa olsun para kazanma çabasının, insan ilişkilerinde pek çok şeyi meşrulaştıran ve birbirlerine rakip hale getiren öznel aklın hegemonyasını kurmasıdır. Öznel aklı Horkheimer şu şekilde tanımlıyor:

"Sıradan insandan akıl teriminin anlamını açıklamasını isteyin: (...) akla uygun şeylerin yararlı şeyler olduğunu ve her akla uygun insanın da kendisine neyin yararlı olduğunu bilmesi gerektiğini söyleyecektir. Evet, yasalar, adetler ve gelenekler kadar, her durumun kendine özgü koşulları da dikkate alınmalıdır elbet. Ama akla uygun davranışları sonuçta mümkün kılan kuvvet, özgül içerik ne olursa olsun, sınıflandırma, çıkarsama ve tümdengelme yeteneğidir: düşünme aygıtının soyut işleyişi. Bu tür akla, öznel akıl adı verilebilir; esas olarak, araçlar ve amaçlarla ilgilidir; az çok baştan kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur. Amaçların kendilerinin de akla uygun olup olmadığı sorusunu bir yana bırakmıştır. Amaçlarla ilgilenecek olduğunda da, daha baştan, bunların da öznel anlamda akla uygun olduğunu, yani öznenin varlığını (bu, bireyin varlığı da olabilir, bireyin hayatının bağlı olduğu topluluğun varlığı da) sürdürmesine hizmet ettiklerini kabul eder. Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akla tümüyle yabancıdır; en yakın faydacı değerlerin ötesine geçip, kendini toplumsal düzenin bütünüyle ilgili düşüncelere adadığında bile böyledir bu."[61]

Kültürel/Estetik Ortam: Post-Modernizm

Türkiye'de 12 Eylül'ün kültürel alanda yarattığı dönüşümlerin ilki, toplumun estetik/siyasal/kültürel/edebi kanonlarını büyük ölçüde değiştirmesidir. Eskilerin yerine yenileri geçti, üstelik baskı ortamında ve sivil toplumun kendi kanonlarını yaratacak güçten ve koşullardan yoksun olduğu bir dönemde.

Üçüncü Dünyanın kanonları yerine batılı liberal ülküler ve onların inançsızlıkları hegemonya kurmuştur. Türkiye'nin kendi aydınlarının ürünleri arka planda kalırken, kendi geçmişinde ürettiği kanonlar yerine, bu metinlerin batılı liberal aklın süzgecinden geçmiş yorumları büyük ölçüde öne çıkmaya başlamıştır.

"Üçüncü Dünya metinlerine verilen (...) tepkiler, aynı anda hem son derece doğal, hem son derece anlaşılır, hem de aşırı derecede kıt görüşlüdür. Kanonun amacı, estetik beğenilerimizi sınırlandırmak; küçük, ama seçkin bir metinler bütünü üzerinden sınanabilecek zengin ve ince bir algılar yelpazesi geliştirmek; bizi başka herhangi bir şey okumaktan ya da kanon yapıtlarını farklı biçimlerde okumaktan caydırmak ise, o zaman insani olarak yoksullaştırıcıdır."[62]

Gerçekten de kültürel olarak metinlerle kurulan ilişki, çeşitlilik ve okuma/tartışma süreçleri büyük oranda Türkiye'de yoksullaşmıştır ve kanal değiştirmiş gibidir. Bir tür batılı modernin dışında kalan metinlere karşı yoğun bir küçümseme ve yok sayma tavrı yaygın olarak ortaya çıkmış, ulusal gündem arka planda kalırken, ulus-içi ve hatta kent içi belirli kesimler (toplumun büyük bölümünü oluşturanlar) egemen söylem tarafından ötekileştirilmiş, yok sayılmış, ancak kriz anlarında "sosyal patlama" endişesiyle hatırlanmıştır. Kentin içinde kendilerine korunaklı bir yer yaratanlar, kentin "büyük ötekisini" kendi kültürü, yaşam tarzı, idealleri ve koşullarıyla baş başa bırakmıştır. Onların hikâyeleri ve kültürlerine karşı anlayışsız tavır, 1980 sonrasında dünya çapında yükselen yeni sağın ideolojik önermelerinden birisi haline gelmiştir:

"Aslında, genellikle modern olmayan Üçüncü Dünya metinlerine yönelik bu anlayışsız yaklaşımımızın kendisi, çoğu zaman varlıklı olanların, insanların dünyanın öteki kesimlerindeki fiili yaşam tarzlarına (hala Amerikan banliyölerindeki gündelik yaşamla pek az ortak noktası olan bir yaşam tarzıdır bu) ilişkin daha derin korkularının kılık değiştirmiş bir biçimidir yalnızca. Korunaklı bir hayat yaşamış olmanın, kent yaşamının zorluklarıyla, karmaşıklıkları ve düş kırıklıklarıyla asla karşılaşmamış olmanın özellikle utanç verici hiçbir yanı yoktur, ama özellikle gurur duyulacak hiçbir yanı da yoktur. Üstelik, doğal olarak, sınırlı bir yaşam deneyimi, kişinin son derece farklı türden insanlara (toplumsal cinsiyet ve ırktan sosyal sınıf ve kültüre uzanan farklılıkları kastediyorum) anlayışla yaklaşmasını sağlayan bir geniş görüşlülüğe ulaşmasına yardımcı olmaz."[63]

Ortaya çıkan bu dar görüşlülük, hem dünyanın yorumlanmasında hem de eserlerin yorumlanmasında, en acı tarafı insanlara karşı gösterilen tavırlarda çok açık olarak görülebilmektedir. Türkiye kendi gündemini ve gerçekliğini yorumlamaktan çok daha fazla, başta Amerika olmak üzere batılı dünyayı referans almış, bilirkişilerinden örnek aldığı modellerde, giyiminden davranış kiplerine kadar batılıyı teneffüs etmiştir. Kendi gerçekliğini yorumlama ve anlama yetisinin bulandırılmış olmasının sonuçları ise ağır olmuştur, çünkü batılı olmayan ve batılıların koşullarında yaşamayan, kendi gerçekliği bütünüyle farklı bir ortama ve coğrafyaya ait insan için, batılının bakış açısı ve yabancılaşma modelini Türkiyeli okur, aydın ya da aydın adayı kendi kendine uygulamıştır:

"Göründüğü kadarıyla, bütün bunlar, okuma sürecini şöyle etkiliyor: Beğenileri (ve başka pek çok şeyi) kendi modernizmleriyle biçimlenmiş Batılı okurlar olarak, popü-

ler ya da toplumsal açıdan gerçekçi bir Üçüncü Dünya romanı önümüze doğrudan değil, ama sanki önceden okunmuş gibi geliyor. Kendimiz ile bu yabancı metin arasında, bir başka okurun, Öteki okurun varlığını seziyoruz; bize geleneksel ya da naif gelen bir anlatı, bu öteki okur için, bizim paylaşamayacağımız bir bilgi tazeliğine ve toplumsal ilginçliğe sahip. Öyleyse, burada andığım korku ve direnişin, bizden alabildiğine farklı olan Öteki okurla örtüşmeme duygusuyla ilgisi var: Bu Öteki "ideal okur"la şöyle ya da böyle gereğince örtüşebilmek, yani bu metni uygun biçimde okuyabilmek için; ayrı ayrı değerli bulduğumuz birçok şeyden vazgeçmemiz ve bildik olmayan, bu yüzden de korkutucu bir varoluşu ve bir durumu –bilinmediğimiz ve bilmemeyi yeğlediğimiz bir durumu– kabullenmemiz gerekeceği duygusudur bu." [64]

Buradan kanon sorununa dönersek, kendi kanonlarımızı kaybettiğimiz ölçüde, kendi gündemimizden uzaklaşarak, yapay gündemler, toplumsal eğilimler, kendi toplumumuzu adlandırma biçimleri ortaya çıkmaktadır. Belirli kitapları hiç okumadan, onlara ilişkin bir literatür üreterek, ne onların anlattığı insanların yaşamlarını, düşün dünyasını, ne de onların mücadelelerini anlamamız mümkündür. Türkiye'de kanonların değişmesinin doğrudan sonucu, eşdeğer yeni kanonların gelmesi değil, büyük oranda büyük anlatıların, araştırmaların, düşün eserlerinin, sanat eserlerinin gittikçe bilinemez oluşudur. Yeni "kanon seviyesine yükseltilenler" edebi olarak, felsefi olarak, son olarak da gerçeklik tasarımı açısından sathiydiler, şekilciydiler, derinliksizdiler ve yerli değildiler:

"Kanon sorununa dönecek olursak: Niçin yalnızca belli tür kitapları okumamız gerekiyor? Onları okumamız gerektiğini söylemiyor kimse, ama ötekileri de niçin okumayalım? Sonuçta, başyapıt listelerini hazırlayanların bayıldıkları o "ıssız ada"ya gönderildiğimiz falan yok. Ve aslına bakılırsa hepimiz yaşamımız boyunca farklı türden birçok metin "okuruz"; çünkü kabul etmek istesek de, istemesek de, yaşamımızın büyük bir bölümünü "başyapıtlar"ımızdan kökten farklı bir kitle kültürünün güç alanı içinde geçirir ve kaçınılmaz olarak parçalanmış toplumumuzun değişik kompartımanlarında en azından ikili bir yaşam süreriz. Bundan daha da temelli biçimde parçalı olduğumuzu fark etmemiz gerekir. "Merkezdeki özne"den ve bütünlüklü kişisel kimlikten dem vuran o seraba bağlanmaktansa, parçalanma olgusuyla küresel ölçekte dürüstçe yüzleşmemiz gerekir. Burada hiç olmazsa kültürel yönden girişebileceğimiz bir yüzleşmedir bu." [65]

Sonuç olarak yaşanan kültürel yönden parçalanma neticesinde, Türkiye'de kültürel yaşam giderek siyasi/felsefi/edebi/estetik kanonların yerine aşırı derecede popüler eserlerin doldurduğu bir alana dönüşmüştür. Tarihle yüzleşmemek neticesinde, geçmişin kültürü büyük oranda unutmanın/unutturmanın/bellek kaybının bir parçası haline gelmiştir. Türkiye'de sinema sanatı da büyük oranda geçmişin hatıralarından eksik beslenmiştir, toplum sanki kendi tarihinden kaçıyor gibidir. Sürecin doğrudan sonucu, gerçek sanat eserleriyle toplumun geniş bir yüzeyde kesişiminin sağlanamaması, ama yanı zamanda sanat sinemasının da toplumun büyük travma yaşadığı tarihsel kesitlerden ve konulardan belirli ölçü-

lerde uzak durmasıdır:

> "Unutmanın/unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar güçlü olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinemasının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufkun manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimlerinde ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşımama eğilimi ağır basmaktadır?"[66]

Geçmişin anlam kümesi büyük oranda modernizm kaynaklı iken, yeni dönemin söylemi pragmatist ve post-modernist savlardan beslenmiştir. Geçmişin kendi coğrafyasına, insanına yönelen yaklaşımı yerini mekânsızlığa, aidiyetsizliğe bırakmıştır. Aynı şekilde geçmişteki dayanışmanın yerini herkesin kendi yalnızlığı içinde beceriksizce ve insan ahlakıyla uyumsuz uzlaşmalarla baş başa bırakması, yenilgi psikozunu sürekli artırmıştır.

> "Modernizm, kendi uzun soluklu ikliminde, kendi zamanını ve mekânını iyice tanımlayarak ve diğer bütün deneyimleri kendine tabi kılarak, kendisinden doğru açıklamanın meşru söylemini yaygınlaştırabildi. Bunu yaparken de dünyayı kavrayacak bütünlüklü kuramları, akımları ve bakışları üretebildi. Zaten bunu yapamasaydı, kendini meşru, kabul edilebilir kılamasaydı, bir ana üslup olarak isim alamayacak; tarihin kara deliklerinde, uçurumlarında yitip gitmiş pek çok tarzdan biri olarak unutulacaktı."[67]

Post-modernizm kendini modernizme karşı tanımladı, evrenselliğin yerine (merkezin yerellik anlayışından oluşan çarpık) bir yerelliğin savunusu oldu. Bütünsel aranışlar yerine, çarpık bir parçanın yüceltmesi, ahlaki tutarlılık ve eşitlik yerine "tutarsızlığın, pragmatizmin ve eşitsizliğin" savunucusu oldu. Post-modernizm özünde kendini bile net olarak tanımlayamamış, ama büyük oranda yenilgi psikozunun şekillendirdiği bir dönemin ideolojik harcı olmuştur. Bu sürecin karakteristik öğesi fedakarlık ve bir şeyleri yapmak için ilkelerden güç almak, dünyanın değişik yerlerine karşı kendini sorumlu hissetmek yerine, onlara kendi ilkelerini dayatma olarak şekillendi. Modernizmin tarihselciliği yerini zaman anlayışına ve tarihsel evrimin reddine bıraktı, farklı evrelerde olan toplumlara karşı merkezin "idealini yansıtması ya da dayatması" ile sonuçlandı. Örneğin "ideal demokrasi adına", dünyanın değişik yerlerine merkezin müdahalesi meşrulaştırılmış ve kanıksanmıştır. Modernizmin başarısı ölçüsünde, içinde barındırdığı çatlaklara karşı post-modernizm filizlenmiştir:

"Ve galiba, bu yüzden post-modernizm bu başarının söylencesi ve kanıtı. Modernite kendini eleştiren ana teorileri, bilgi gövdelerini, akımları, avangard çıkışları ve zıtlıkları ve karşıtlarını kendi söylemi içinde başa çıkılabilir kıldığında ve bunun nihai tekniğini gerçekleştirdiğinde, farklılıkların bir aradalığı, parçanın, yerelin, kimliğin, yani mikro düzeyde gerçekleştirilen kavrama ve bilgi üretme biçiminin baskın hale gelmesi ve meşruiyet kazanması ve bunun taraftarlarının çoğalması sürecini beraberinde taşıdı; bu da postmodernizm söylemini yaygınlaştıracak yatağı hazırladı." [68]

Modernizm ile post-modernizm bir bütün olarak karşıt söylemler üzerine kuruludur. İki konumun da bakış açısı, yöntemleri bir çakışma ve zıtlaşmayı içerir. Modernizm bir kuramsal yapıya sahipken, post-modernizmin bu kuramsal yapının sökümüne, parçalanmasına ve hatta yağmalanmasına dayanır:

"Eşyanın tabiatı gereği, parçalılığm, mikro bakışların ve tümevarımcı yöntemin en çok hâkim olduğu an, bütünü görebilme, makro bakabilme, tümdengelim yönteminin ayakta kalma, direnme ve dayanışma ilişkilerinde en yoğun önerme olduğu andır." [69]

Denklem yeterince açıktır: bütün yerine parça, tarih yerine zaman ya da an, evrensellik yerine merkezin kendi ideal modeli, mücadele yerine uzlaşma, etkilenme yerine parça alma ya da devşirip köklerinden koparark kullanma, öz yerine biçim gibi alternatif yaklaşımlar sonuç olarak akla değil irrasyonaliteye götürür, sonuç önemli ölçüde hümanizm yerine "dehumanise" etme sürecine dönüşür.

"Ödünç aldığı bütün değil de herhangi bir bütünün parçası olduğu için, ödünç aldığı aracın hem kendi dilini bozar ve kendi dilini devşirir, hem de bütün parça ilişkisini kopardığı için ödünç aldığı şeyi bağlamından yatılır; bağlamsız bırakır." [70]

Dolayısıyla gelecek sorunu belirli ölçülerde insanın neler yapabileceği ile ilgilidir. Raymond Williams'ın çok iyi formüle ettiği üzere;

Gelecekte ne olacağı, biraz da bizim aklımızda ne olduğuna bağlıdır: Geleceğin karmaşık süreçlerine müdahale edebilecek ve mümkünse bunları herkesin yararına belirleyebilecek durumda olan bizlere bağlıdır. [71]

Tarihe ve geçmişin öfomeryasına yönelik bu yoğun ilgi aslında derin bilgisizlikten ve geleceğe karşı duyulan güvensizlikten kaynaklanmaktadır: endişeli bir insanlık döneminin içinden geçiyoruz, endişelerin kaynağı ne tek bir ulus-devletin kendisi, ne de toplumun sınırlı bir kesimidir. İnsanlık için, birleştirici ve dayanışmayı artıracak ilişkiler yerine yalıtılmaya ve ilkesizliğe ve insanlar arası ilişkilerin belirli ahlaki sistemlerle anlaşılması yerine, "game theory"nin sürekli belirsizliğine, ama en çok da insanların sürekli kendi çıkarı için "ahlaki kodları" hiçe sayacak girişimlerde bulunmasını sağlayan sistemin istikrarsızlığına dayanmaktadır. Güven ve ideal yerini, yalıtılma, istikrarsızlık, belirsizlik ve ilkesizliğe bırakması bugün iktisadi kuramlarda verimi artırıcı bir unsur olarak değerlendi-

riliyor. Kalite-kontrol sistemi özünde, insanların bütün davranışlarını kontrol etme ve sürekli en yüksek hızda çalıştırmak üzerine oturduğu için, aslında insanın mekanikleştirilmesidir. Dehumanise etme çabasının bir başka örneğidir, tedirginlik yaşamın bu anı kadar, geleceğe de yöneliktir:

> "Kendi devrimizde insanlık tarihinin bu uzun dönemlerine duyulan yoğun kültürel ilgi, insanlık tarihinin temel anlamlarının yeni bir biçimde değerlendirilmesine yöneliktir. Bu değerlendirme karmaşık, kendinin bilincinde, ama aynı zamanda da çoğunlukla endişelidir. Bazı insanlar çok şeyin başarıldığını ve birçok tehlike ve sınırlamanın aşıldığı bu uzun geçmişi güven kaynağı sayar. Bazıları ise bugünün umutsuzluğundan ve yarının tehlikelerinden kaçmak için geçmişe sığınır."[72]

Günümüzde Türkiye'de genel olarak "sivil toplumcu düşünürler" hem sağdan, hem soldan hem de İslamcı kanattan olmak üzere, Türkiye tahlillerinde "otoriter, baskıcı ve egemen" bir devlet aygıtına karşı kendilerini konumlandırmaktadırlar. Bunun karşısına ise her biri bunlardan daha baskıcı otorite ile ciddi olarak uzlaşmış isimleri çıkartmaktadırlar, oysaki Türkiye'de sivil toplumun öncüsü olarak görülebilecek isimlerle, otorite ve askeri darbe kader birliği yapmışlardır:

> "Sivil toplumcu" düşünürlerin en aşırıları 12 Eylül rejimini bürokrasinin sivil topluma karşı etkili bir galebesi olarak görürler. Bunlar, burjuvazinin ANAP ve Özal etrafında kümelenmesiyle 1984'te gerçekleşen ittifakı bürokratik-otoriter devletçiliğe karşı sivil toplumun bir mücadelesi olarak yakın zamana kadar desteklemek eğiliminde idiler. Ne var ki (...) bu yorum biçimi 1980 sonrasında askeri rejimin burjuvazinin ekonomik programına tartışmasız angaje oluvermesi ve hatta ortaya çıkan otoriter siyasi modelin burjuvazinin 1970'li yılların sonunda somutlaşan özlemleriyle tam uyum içinde olması gibi olguları açıklama imkânından yoksundur."[73]

Yeni Türkiye Sinemasına yönelik, Tül Akbal, Türkiye'de belirli yönetmenlerin eserlerini "ağırlıklı olarak nihilist mistik erkek melolarını, arabesk noir'leri lümpenlik kutsamalarını bu travmanın açtığı derin yarıkların üstünü örten semptomatik yamalar, kabuklar olarak gördüğü" nü yazmaktadır. Türkiye'de toplum büyük bir baskı sürecinin ardından sınırlı bir normalleşme yaşadığı için, sürekli kendini hatırlatan baskıcı güçlerin travmatik ve psikotik etkisi bulunduğu için. Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri bu sürecin tanıkları ve birinci elden yenik insanlarıdır. Bir yandan yaşadıkları mekândan, öte yandan kendi kaderlerini yaşayabilecekleri olağan tarihsel akıştan mahrum bırakıldıkları için, hayatın karşısına yenik çıkarlar. Onların çektikleri *Kader* (Demirkubuz, 2006) ya da *Üç Maymun* (Ceylan, 2008) belirli ölçülerde yenilgi nedeniyle, karamsar, ikilemli, çıkışsız olmasına rağmen, ne kendi tanıklıklarını ne de kendi hislerini cepheden sistemle karşı karşıya gelerek anlatabilecek bir çıkış yapmaktan itinayla kaçınmaktadır. Gerçeklik ile belirli bir toplumsal ideal üzerinden hesaplaşmak ve gerçek-

ten mağdur olanlar adına konuşma cesaretleri yoktur; aşkın değerleri bulurken büyük ölçüde insanın yenikliği üzerinden kendilerini temellendirmişlerdir. Bu nedenle gerçekliği ödünsüz anlatmak, tarih bilincini perdeye taşımak, iktidara hakikati söylemek değil, "bir başka gerçeklik ve karamsarlık yaratarak" kısmi toplumsal temsiller ile yetinmektedirler. Yenilginin ardından toplumsal restorasyon Türkiye'de yaşanmadığı için, kaçış estetiği ve kaçış dinamikleri Türkiye'de çok güçlü olmuştur.

Yeni Türkiye Sinemasında Siyasal Söylem

Bir toplumun yaşantısı, hassasiyetleri, karakterleri, yaşamsal sorunları, ilgi alanları, beklentileri, davranış ve düşünme biçimleri, kendi anlatı geleneği gibi alanlarda bir "Ulusal Sinema"dan söz edebilir miyiz? İlginçtir belki de ilk kez Yeni Türkiye Sineması içinde gerçekten ulusal kimlik ve karakterler yer alırken, bu insanların sinemasal temsilleri geçmişin halka mal olmuş karakterlerinden yapısal olarak farklılaşarak bunu yapabilmiştir, bu farklılaşmanın siyasal söylemdeki yansımaları oldukça düşündürücüdür. Ancak Yeni Türkiye Sineması bir bütün olarak incelendiğinde bir akıma dönüşmez, farklı yönetmenler farklı anlatılar kurarlar, aralarındaki ortaklıklardan daha çok farklılıkların damgası vardır. Bu açıdan "yeninin birleştirici" karakteri geçmişle kurdukları ilişki düzeyinde gerçekleşmektedir, buna karşın siyasal söylemde de büyük farklılıklar taşımalarına rağmen, gerçekten birleştirici bir unsur olarak yenilgi sonrası olması, travmatik olması, umutsuzluk, geleceksizlik gibi alanlarda ve en önemlisi de insanın güçsüz bir varlık olarak kavranmasında çok ciddi benzerlikler taşımaktadır. Yeni Türkiye Sineması yalnızca seyirci bazında "kendi yurdunda sürgün" olarak doğmadı, aynı zamanda siyasal düzlemde, gelecek projelerinin yenildiği bir anda doğdu, birlikte inşa edilecek bir toplumdan tamamen vazgeçmiştir, asal söyleminde yenilgi esastır. Güvensizdirler, tutkusuzdurlar, hatta daha da önemlisi itibarsızdırlar. Bunun toplumsal kökenlerinde 12 Eylülü ve ardından gelen her türlü sol toplumsal muhalefetin keskin yenilgisini görmemek imkânsızdır. Dünya genelindeki siyasal temayüller ve liberalizmin "vaatlerine" ise karınları toktur, yani liberal bir dünyadan hiçbir şey beklemezler, liberal ideallerin arkasındaki yeri geldiğinde mide kaldıran eşitsizlik ve sahtekârlığın izlerini görmektedirler. Bu açıdan yenilgi esastır, yeni sinemamız her türlü idealin kaybedildiği andaki bir ağıt ya da güzelleme üzerinden kurulmuştur. Bir başka önemli özellik ise transandantal sinemaya gösterilen çok yoğun ilgide ortaklık kurulmaktadır. Yeni sinemamız büyük oranda "eşyanın tabiatını ya da şeylerin mahiyetini sorgulayan" bir inançsız sinemadır. Analitik değil, sergileyicidir, değiştirmeye değil, hüzünlü bir yenilgi tablosu çizmeye kendini adamıştır. Hiçbir yönetmenin filminde, mücadele etmenin hazzı üzerine kurulu, geleceğe güvenle bakılan bir sosyal doku çizilmemiştir, bu kadar keskin ve net olarak söylenebilir: tek bir yönetmenin tek bir filminde

bile, merkeze umut ve mücadelenin heyecanı yansımamıştır. Tekrar söyleyelim, yenilgi esas kurucu unsur olmuştur.

Filmler İçinde Bir Gezinti...

Zeki Demirkubuz ilk filmine tam da Türkiye'deki etkileri çok büyük olan 1994 krizinin eşiğinde başladı. Bir yanda Türkiye'de derin bir siyasal kriz yaşanırken, öte yanda entelektüel planda büyük bir kimlik bunalımı ve varolan toplumsal şiddeti ve çıkışsızlığı siyasi iktidarın açıklamakta aciz kalmasından dolayı bir toplumsal kriz yaşanıyordu. Demirkubuz bu koşullarda büyük ölçüde döviz üzerinden borçlanarak *C Blok*'u yönetti, film bittiğinde aldığı borçlar Türk Lirası üzerinden tarihi devalüasyon nedeniyle üç katına çıkmıştı. İlk filminin Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde ikincilik ödülü almasıyla, (birinciliği *Bir Sonbahar Hikâyesi* (Yavuz Özkan) almıştı) sonucu kabullenmediği için tartışmalı bir konuşma yaparak ödülü reddetti; "12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra Türkiye'de 1 milyon insan işkenceden geçti (kendisi de bunlardan birisiydi) Türkiye halkının çektiği acılar çok pazarlandığı ve yaygın olarak görmezden gelindiği için bu ödülü reddediyorum." Çıkış büyük bir şaşkınlık yarattı.

Masumiyet'in başında ve *Yazgı*'nın finalinde savcının konuşmaları yer alır, sürekli açılan kapısıyla bu erk sahibi insanların bakış açısının uzağında olduğu bilinçli olarak vurgulanır. Aslında devreye giren Demirkubuz'un bilinçdışıdır: işkence gördüğü sıralarda sürekli açılıp duran kapıların sesleri korkuyu artıran bir işlev görmüştü. Bunu tümüyle unutmuş olan Demirkubuz bu sahneleri çektikten sonra aynı sırada işkence gören arkadaşının hatırlatması üzerine kapılara olan ilgisini anlayabilecektir. *Masumiyet* 'Yeni Türk Sineması'nın ilk ve en başarılı aykırı örneklerinden birisidir. Bir bütün olarak tekinsizlik-parçalanmışlık-çıkışsızlık üzerine kuruludur. 1990'lardan sonra iyice yerleşen bir kavramla Öteki Türkiye'nin hikâyesi olduğu anlaşıldı. Sürüklenen bu insanların genellikle kamusal söylemde "ahlaksız-vicdansız-güvenilmez-saldırgan..." gibi terimlerle nitelenen yaşamlarına "sıcaklık-insanilik-masumluk-güçlü kadın-iyi niyetlilik-kaderin harcadığı insanlar" gibi sıfatlarla yaklaşılmasının önünü açtı.

1995–96 yılında Demirkubuz Albert Camus'nün bir hikâyesinden *(Konuk)* yola çıkarak Kürt illerinde görev yapan solcu bir öğretmenin hikâyesini anlatmak için çabaladı, Fransız yapımcılarla görüştü, neyi ne kadar anlatabileceğini uzun uzun düşündü. Çünkü bu tarihlerde Türkiye tam bir kanunsuzluk ülkesi olmuş, yazılı yasaların yanında sayısız faili-meçhul cinayetin işlendiği resmi ideoloji karşıtlarının yok edildiği bir süreç yaşanmıştı. Tipik bir "kabul edilebilir ile edilemez arasında" debelenerek bir film yapmayı tasarlıyordu. Ancak bu tasarı kendi iradesi dışında imkânsız hale gelince, daha önceki dönemde yoğunlaştığı Albert Camus'den bir uyarlama fikri "Yabancı"nın Türkiye'ye ve fatalist bir karakter mer-

kezinde anlatılmasına dönüştü. Yenilginin derinliği ve geleceğe dair derin umutsuzluk ve bunların yanında kişi olarak yapabilecek hiçbir anlamlı çıkış yolu göremeyen bir sanatçının gerçekliği yadsıması ya da reddetmesini gösteren bir fatalist karakter. Dolayısıyla *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'nın çemberinden çıkıp benzeri sosyal koşullar altında, ancak bu kez yönetmenin ön-belirlenmiş teması altında hipotetik bir filme dönüştü. Yeni Türk Sinemasının önünü açan dört yönetmenin içinde kötümserliğin en baskını olduğu isim Demirkubuz'dur; diğerleri Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu ve Derviş Zaim'in filmlerinde de yenilgi esastır. Türkiye gerçekliği, kendi ideallerini yaşayabilmeyi ya da gerçekleştirmek için mücadele etmeyi değil, daha çok saf ideallerin bile kişinin başına iş açtığı bir gerçeklik dünyası sunar. Türkiye, büyük oranda baskıyla birlikte, insanlara tenin iştahını ya da kendini kandırmayı seçenek olarak bıraktı, ama sonuç olarak kendini ararken kaybolan insanların diyarı oldu.

Demirkubuz ilk filmini yaptığı sıralarda geçmişinden beri içine gömmeye çalıştığı siyasi iktidara karşı öfkesini artık bir yönetmen kimliği nezdinde belirli bir hedefe yöneltmişti, özellikle yükselen Kürt hareketine sempati besliyor ve insan hakları konusunda siyasi iktidarın açık ihlallerine karşı öfke besliyordu. Ardından bu kimlikte yıprandı.

Aynı yıllarda ise Türkiye sosyalist hareketinin üyelerinin öncülüğünde yeni kurulmuş olan Mezopotamya Kültür Merkezlerinde genç üniversite öğrencilerine –yoğun baskılara rağmen- sinema dersleri veriliyordu. İşte bu derslerin sonuçları MKM bünyesinde sayısız belgesel ve kurmaca filmin yapılması oldu; bunların en önemlileri *Ax*, *Fotoğraf*, *Uzak*, *Bahoz* ve *Şavaklar* (belgesel) oldu. Tamamında yönetmen olarak Kazım Öz'ün imzası olsa da, bu filmler tamamen kolektif olarak üretilmiştir. MKM belirli açılardan angaje bir kültür merkeziydi, projelerin gelişimi ve konuları siyasi mücadelenin tarihiyle koşutluk göstermekte ve muhalif kimlik kendi açılımlarını gözeterek filmlerin konularını seçmekteydi. Bu açıdan politik sinema olarak *Fotoğraf* ve *Fırtına* filmlerini karşılaştırmak önemlidir. *Fotoğraf* 2001 yılında yapıldığında Kürt Hareketi barış üzerine kurulu bir politika izliyordu, bu amaçla bağımsızlık isteyen siyasal söylem arka planda kalırken, kültürel ve siyasi haklar öne çıkmış, gerilla savaşı duraklama devrini yaşamaktaydı. Bu açıdan Fotoğraf bir askerle bir gerillanın kardeşliği ya da arkadaş olabileceğini ikisinin de farklı yönlerden cepheye katılması, ardından gerillanın ölmesi ve askerin ise geri dönüşünde fotoğraf ile kurduğu ilişki üzerinden aktarmaya çalışıyordu. Bu bakımdan Türkiye sosyalist hareketi içinde de geçmişte etkili olmuş, "jandarma biz sosyalistiz" söylemi üzerinden kurulmuş, silah yerine geleceği birlikte kurma ve ortak ideallere vurgu yapan bir karaktere sahipti. Aradan 8 yıl geçtikten sonra Kazım Öz tümüyle geçmişin idealleri, düşünceleri, feda etme arzusu ve kanlı bir süreçten geçerek mücadelenin yükseliş dönemindeki yıllara bir üniversite ortamı içinde yarattığı sosyal atmosferle tarihe yaklaşıyordu. Artık gerilla

mücadelesi çok daha arka planda kalmıştı, gerilla mücadelesi üzerine odaklanmış hareketin mücadelenin bu evresinde asıl talepleri yerine getirecek güç olmaktan çıkmıştı, daha çok siyasi mücadelenin ve topluma nüfuz etmenin daha ön plana çıktığı bir dönemdeydik. Böylesi dönemlerde bir hedefe kilitlenmenin getirdiği birleştirici unsur yerine, çok farklı projeler nedeniyle ideolojik olarak hareket alanı fazla olan, ama aynı zamanda giderek ayrışılan bir dönem anlamına gelir. Kazım Öz'ün kendisi de *Bahoz* filminin geçtiği yıllarda üniversite öğrencisiydi, öğrenci hareketinin bir üyesiydi, dönemin özgül karakteri ise neredeyse benzersiz bir romantizm içinde hareketin geleceği için kendini feda etme üzerine kuruluydu. Filmin tamamına derin bir hüzün damgasını vurmaktaydı. Neredeyse büyülü bir kürenin karşısına geçerek üniversiteye gelmiş genç Kürtler kendilerine şunu soruyordu, "geleceğin özgür Kürdistan'ı için kendini feda etmeye hazır mısın"? 18–19 yaşlarındaki insanlar bir ucu ölümle bir ucu savaşla açılan bir kapıdan girmek için büyük fırtınalar yaşayarak geleceklerini masaya yatırıyorlardı. Özellikle Doğu Anadolu'dan gelmiş gençler başta İstanbul olmak üzere üniversite yıllarının ilk yıllarında inanılmaz sarsıcı bir dönem geçirerek hayat, ülkenin geleceği, siyasetin korkunç yıpratıcılığı, savaş ortamının kaskatı yaptığı kurallar içinde öncelikle üniversiteden daha sonra ise sivil hayattan kopuyorlardı. Deyim yerindeyse değerleri, evrensel kümeleri, idealleri, dünya nimetleriyle ilişkileri... gibi bütün alanlardan "her şeyin daha farklı kodlandığı bir illegal hayat"a adım atıyorlardı. Tam da bu noktada başlar *Bahoz*: karar vermenin eşiğindeki gençlerin hayatları içinde, hepsi bir fırtınaya tutulmuş gibi sürüklenirler, yaşamını eline almış her biri kendi küresiyle konuşmaktadır, ne yapmalıyım? Fırtınalı bir havada insan kaderi hakkında ne kadar belirleyici olabilirse onların ki de o kadar ellerindedir. *Bahoz* bütün söylemiyle romantik olarak kurulmuştur, insanlar idealleri/istekleri/amaçlarıyla iradeleri dışında kurulmuş fırtınanın içinde bir yandan mücadelenin koşturmacası içinde öte yanda benliklerinin derinliklerinde taşıdıkları "ne yapmalı" sorusuyla birlikte sivil hayatın kurallarını öteleyerek ve kendilerine göre kurallarını koydukları bir evrende hayata karşı direnirler.

Eğer Türkiye'de 1990'lı yılların siyasi haritasına bakarsak, öncelikli olarak gerilla hareketinin yenilgiye uğratılması ve ardından teslim alınması süreçlerinin başat olduğunu görmekteyiz. Kültürel hayatımızın tarihi ise daha korkunç yıllara denk gelmektedir. Çünkü başta sinemamız olmak üzere romanımız da büyük bir duraksama içine girerek Yeni Dünya Düzenini karşıladı. Edebi ve filmsel kahramanlarımızı kaybetmiştik. Piyasada bir sürü İçinizdeki Devi Keşfedin saçmalıkları kaplamış, sinemalarda *Terminatör* önünde yüzlerce metre kuyruk var, ulusal filmlerimiz piyasaya bile çıkamıyor. Dağıtım büyük oranda Warner Bros ile UIP'nin eline geçmiş, pop müzik geçmişle karşılaştırılamayacak denli düzeysizleşmiş, üniversite öğrencilerinin birinci ideali yurtdışına gitmek olmuş, hayatımız korkunç bir harala gürele içinde. Çünkü art arda iktisadi krizler, işten çıkartma-

lar, inanılmaz enflasyon oranları, sosyal güvencenin kısıtlanması, sosyal devlet olmanın yasal ve pratikteki karşılıkları teker teker yok ediliyor, bütün bunlara acımasız bir savaş eşlik ediyor. Burjuva siyaseti tıkanmış, aşırı erkeksi ve militarist bir söylem her tarafı kaplamış, polis, evinin balkonlarından alkışlayan insanların eşliğinde hücre evi baskınlarında insanları öldürüyor, giderek polis devleti miyiz tartışmaları ortalığı kaplamış. Bu süreç içinde yapılan *Işıklar Sönmesin* defalarca ekibin hepsi tehdit edilip linçle ya da operasyonla yok edilmesi tehditleri içinde film çekiliyor. Film çıktıktan sonra ise salonlar saldırıya uğruyor. Sinemaya girenlere polis kimlik soruyor. İnsanlar her tarafta karşımıza çıkan polisin aramalarında haklarında hiçbir suçlama yokken bile kimlik kartlarından doğulu iller yazılınca şüpheli diye gözaltına alınıyor. İşkence olağanlaşmış, üniversiteye girişlerde polis düpedüz propaganda yapıp tehditle yeni gelen öğrencilere kültüre sanata bulaşmayın, teröristliğe giden yolun başlangıcı bunlar olur diyor. Açıkça sinemaya tiyatroya gitmeyin, panellere, tartışmalara katılmayın diyor. Bu açıdan *Işıklar Sönmesin* belirli açılardan döneminin filmiydi, bırakın senaryonun çekilmesini, elde ne görüntü varsa onunla kurgulanmıştı. Diyarbakır gösterisine giden yönetmeni polisler karşılamış, Olağanüstü Hal valisinin karşısına çıkarılmış, şehre daha ayak basmadan doğrudan uçağa bindirilip İstanbul'a gönderilmişti.

Birkaç yıl sonrasında Yeni Türkiye Sinemasının öncü filmlerinden İz'i yönetmiş olan Ustaoğlu ikinci filmi olarak bir yandan kendisinin de adım adım keşfetme süreçleri yaşayarak, gerçek insanlarla söyleşiler yaparak, onların öyküleri üzerine inşa edilmiş ve dönemin Türkiye'sinden bir dizi toplumsal olguya dayanan *Güneşe Yolculuk*'un senaryosunu yazmayı iki yıl içinde tamamladı. Yola öncelikle MKM'ye başvurarak başladı, onlardan bir ekip oluşturdu, oyuncu kadrosunu da MKM'den seçti. Adım adım dönemin Kürtlerinin başta İstanbul olmak üzere Türkiye'deki eylemlerine katıldı, gözlemledi. Sonuçta bir uluslar arası yapım olarak *Güneşe Yolculuk* çekildiğinde Kürt Hareketi yükseliş dönemini bitirmiş ve yenilgiye uğramıştı, sular giderek duruluyordu. *Bahoz*'da anlatılan yükseliş döneminin atmosferi kaybolmuş ve üniversitelerdeki Kürt öğrenciler bir kez daha "ne yapmalı" sorusunu kendisine soruyor. Ancak bu kez kır gerillası ya da kent gerillası olmak denklemden büyük oranda çıkmış, bu kez sivil hayata eklemlenmenin yolları aranıyor. *Güneşe Yolculuk* pek çok kesimden pozitif tepki aldı, ancak bu pozitif tepkinin ölçüsünde Kemalistler ve İslamcılar tarafından büyük oranda sert tepki de sürece eşlik ediyordu. Kendisiyle konuştuğumuz gibi, Yeşim Ustaoğlu bu filmin ardından günümüze kadar basından, festivallerden, sinema dünyasından bir yalıtılma politikası görmektedir, büyük oranda *Güneş*'in diyetini ödemektedir. Zaten Ustaoğlu filmlerinin gişesi Türkiye'de her zaman yurtdışından daha az oldu, Türkiye'deki ödüllerden çok daha fazla uluslar arası ödül aldı. Ustaoğlu'na yönelik önyargılar o kadar köklüdür ki, kendisiyle yapılan röportajlarda çok açıkça görülür: en son olarak Kanada'da *Pandora'nın Kutusu* aldı filmin festivalde-

ki gösteriminin ardından "annenin (Tsilla Chelton) dağlara kadar gitmesi ile Ermeni tehcirini mi anlatmak istediniz" diye sorulara başlanılması bu yargıların ne kadar köklü olduğunu göstermektedir. Kimi yazarlar adını vermeden kendisine "kızcağız" diye hitap ederek, Ustaoğlu'nun ne yaptığını bilmez birisi olarak, yani yaptığından mesul olamayacak birisi olarak söz etmektedirler. Dikkat edilirse *Işıklar Sönmesin* ve *Güneşe Yolculuk* barışa ve halkların kardeşliğine çağrı yapan filmlerdir, toplumsal çatışmanın şiddeti bu ikilemden çıkarılabilir.

Türkiye'de 1970'li yıllarda giderek ulusal ve uluslar arası başarılarıyla ağırlığını hissettiren politik filmlere yaklaşık olarak bir yirmi yıl ara verildikten sonra, milenyum sonrasında tekrar sözünü ettiren belgeseller ve filmler yapılmaya başlandı, bu açıdan 1990'ların Kürt sorunu filmleri birer prelüd işlevi gördü. Milenyum sonrasında ilk önce 2001 krizine çok şeyler borçlu olan *Uzak* filmi geldi. Ardından yavaş yavaş Türkiye'de sinema krizden çıkmaya, düzenli olarak filmler yapılmaya başlandı, Kürt hareketinin köklü bir yenilgisinin ardından *Büyük Adam Küçük Aşk (Hejar)* filmi basından destek görerek ve Antalya'dan büyük ödül alarak gösterime girdi. Film bir dizi sansür tartışmasına neden oldu, 1 yıl süren mahkemenin ardından uluslar arası gösterimlere çıkabildi. Filmin ana konusu bu kez Cumhuriyetçi/Kemalist bir emekli hâkimin Türkiye gerçekliğine kapılarını açması üzerine kuruluydu: Hejar dört beş yaşlarında bir Kürt kızıydı ve Türkçe de bilmiyordu. Bu ikiliyi karşılaştıran bir ofis baskını ve vurulan gerillaların ardından emekli hâkim çocuğa sahip çıkıyor, kendi nezdinde bir yandan yasaları çiğneyen polis devletine karşıyken, öte yandan kendi kültürel ve ideolojik söylemiyle çatışan gerçeklikle yüz yüze geliyordu. Ama daha sonra filmin yönetmeni Handan İpekçi ile Kültür Bakanlığı da davalı olacak ve İpekçi davayı kaybedecekti.

Ardından iki çok önemli politik film daha yapıldı: ikisi de farklı kuşaklardan iki sosyalist tarafından yapılmıştı, Özer Kızıltan ve Önder Çakar imzasını taşıyan *Takva* ve Sırrı Süreyya Önder'in yazıp yönettiği *Beynelmilel.*

Takva İslami dünyada çok değerli bir kavramdır. Antik Yunan düşüncesindeki sophrosyne kavramının (dengelilik/ölçülülük) İslam düşüncesindeki karşılığı olan *Takva*, insanın Allah korkusuyla aşırılıklardan ve günahlardan arınacağı, Allah korkusunun insana ne yapılması gerektiğini göstereceğini ve insanın doğru yolu bulacağı inancına dayanır. Bu açıdan *Takva* adı insanları şaşırtsa da, film tüm Türkiye Sinema Tarihinde mütedeyyin bir Müslüman'ın ilk kez beyazperdeye aktarıldığı filmdir. Senarist ve yönetmen günümüz Türkiye'sinde bir tarikata bağlı ve kendi halinde yaşayan insanın yaşadığı kültürel çatışmayı ve nesnel koşulların bu insanı inançlarıyla çatışmaya götürmesini ve tarikat içinde mevkisi yükseldikçe yeni açılan dünyanın kapılarının inanç /gerçeklik çatışması üzerinden karakterin benliğinin çözülüşünün hikâyesini yaptılar. Türkiye'de özellikle 1980 sonrasında tarikatlar büyük bir yükseliş yaşadılar ve ekonomik güçleriyle kurumlaş-

maları paralel bir şekilde yürüdü. Ama aynı yükseliş mevki için inancı kullanmalardan, inancın kurumsallaşma pratikleri sonucunda inancın giderek arka planda kalması ve güç/maddi ilişkilerin kurallarına uyum gösterilmesine kadar bir dizi değişikliği de beraberinde getirdi. Bu açıdan *Takva* bir yandan tarikatların ticari ilişkileri, güçle kurdukları bağlar, kendi iç örgütlenmesi, resmi makamlardan gördükleri destekler, kendi ritüelleri, ticaretin getirdiği inançla çatışan bir dizi kurumsal ilişkiler, mütedeyyin kişinin iç dünyası, mevkiinin getirdiği statüko, maddiyatçılığın İslami kesimdeki ağırlığı gibi alanlarla bir dizi tartışmaya neden oldu. Gerçek bir tarikat araştırmasına dayanan, olgusal olarak yapılan araştırmalardan beslenen, bunun yanı sıra inanç sistemi içinde bilinçle gezinen, ritüellerin hakikiliğinden benliğin çözülmesine kadar bilimsel araştırmaya dayanan ve psikiyatrik olarak açıklanabilen karakteriyle belki de milenyum sonrasının en önemli ve tartışmalı birkaç filminden birisi oldu. Tarikatlar özellikle kadınların filme gitmesini kesin olarak yasaklarken, kendi üyelerini filme gitmemeleri yönünde şartlandırmaya çalıştılar. Filmin bakış açısı açılışta Kuran'dan bitişte ise ateist ve komünist şair Nazım Hikmet'ten yaptığı alıntılarla kendisini net olarak göstermektedir, buna karşın filmin öyküsünün kurulması ve karakterlerin benliklerinden ilişkilerinin zeminine kadar bütün aşamalar gerçek bir toplumsal yaşama ve olgulara dayandığı için büyük bir sanatsal başarıya ulaşmıştı. Hiçbir mandırıcılık sorunu yaşamamasına rağmen, özellikle laik ve batıcı kesimler tarafından İslamcıları pozitif gösterdiği, belki de görüp bilmedikleri bir kıta olarak İslami tarikatlar konusuna nesnel yaklaşımı nedeniyle ağır eleştirilere de uğramıştır. İlginç bir paradokstur burası, gerçekçi ve olayları derinden inceleyen yapısı ve başarılı bir estetik söylemle inşa edilmiş film birbirlerine toplumsal hayatta dayanamayan ve olabildiğince birbirlerini yadsımaya çalışan hem laikler hem de dindarlar tarafından yok sayılmaya çalışılmıştır.

2003 yılında projenin doğumu açısından ortaklaşan, ikisi de Doğuyu olduğu gibi anlatmaya çalışan iki film yıllar sonra yapılabilmiştir: *Beynelmilel* ve *İki Dil Bir Bavul*. *Beynelmilel* 2006 yılında yapılabildi, üç yıl yapımcı aranarak ve her yapımcıyla birlikte senaryo yeniden yazılarak. Bütün yapımcılar senaryoyu çok beğeniyorlardı, ama... Şu şekilde özetlenebilir: filmin yapımının gerçekleştiği büyük bir firma olan BKM'de özel bir hukukçular kurulu oluşturulmuş ve nelerin yapılabilir nelerin yapılamayacağı bu kurul tarafından belirlenmiştir. Filme çekilmeyen şu sahneyi düşünelim:

1980 Nato Destekli askeri darbeden sonra, askeriye Adıyaman'ın yerel çalgıcılarından bir grup kurar. Bu grup her gün sabahleyin kentin ana caddesini bir baştan bir başa milli marşı çalarak geçer. Bir Kürt köylüsü ise o gün şehre eşeğini odunla yüklemiş olarak gelir. Niyeti odunları satıp pazardan ihtiyacını alıp gitmektir. Caddeye geldiğinde marş çalınmaktadır, bir jandarma köylüyü dipçiğiyle

durdurur ve Esas Duruş der. Kürt anlamaz, Esas Duruş nedir ki? Diye sorar. Jandarma diğer insanları gösterir ve Kürt onlar gibi esas duruşa geçer. Ama yüklü eşek yürümeye devam eder: jandarma eşeği işaret eder. Köylü eşeğe Kürtçe "esas duruş" diye bağırır. Ama yüklü eşek durmaz, sallana sallana caddenin ortasından yürür...

Beynelmilel filmi bir kara mizah örneğiydi, seyircilerin büyük bölümüne bunlar gerçekten olmuş mu diye sordurtmuştur. Gerçek bir Üçüncü Dünya sineması örneği olarak iktidara karşı hakikati söyleyen ve bir direniş hikâyesi anlatan yapıya sahipti. Seyirciden çok olumlu tepki alan Beynelmilel bir anlamda 12 Eylülü ve askeriye mantığıyla toplumu zaptı rapt altına almayı hicvederek topluma darbeyle kaybettiklerini anlatıyor ve doğulu anlatı kiplerini büyük oranda esaslarına bağlı kalarak seyirci önüne çıkarıyordu.

2003'te doğmuş ve ancak 2009 yılında gerçekleştirilebilmiş bir diğer çok önemli proje *İki Dil Bir Bavul* idi. İkisi de Kürt olan ve kendileri de Türkçeyi okula gittiklerinde öğrenen Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy üniversitenin son yıllarında bu deneyimi gerçekliğe olabildiğince az müdahale ederek belgeseldramaya dönüştürmeyi planladılar. Yıllar süren kaynak aranışından sonra yapabildiler. *İki Dil Bir Bavul* gerçekliğe sadakatinin yanı sıra, bizzat projenin doğuş döneminde yoğun olarak tartışılan ve 1990'lı yıllarda yüksek sesle dile getirilmeye başlanan "herkese eşit, bilimsel, anadilde eğitim" sloganını bir toplumsal gerçeklik içinde sinemasal olarak anlatmayı seçmişlerdi. Türkçe bilmeyen öğrenciler, bütün sınıfların tek bir odada toplanması, çocukların yoksulluğu ve eğitim alma süreçleri, kültürel farklılıklar, anne babaların yaşamları ve insanlar arasındaki ilişkiler: gerçekliğin kendisi bir dizi dramatik durumu kendiliğinden yaratmaktadır. Bu nedenle *İki Dil Bir Bavul* anadilde eğitim talebi için öyle bir etki de bulunuyor ki, insanın Hayat 1 İdeolojiler 0 diyesi geliyor. Çünkü bu insanların yaşamlarına okul büyük oranda öteki bir unsur olarak katılıyor ve büyük oranda ara devreden sonra çıkıp gidiyor. Birer kültürel mozaik olarak değil, resmi ideolojinin boyunduruğunda baskı aracına dönüşüyor. Filmin anlatı yapısı, konusu, dramatik aksiyonun gelişim süreçleri, kameranın kullanımları ve kurgusu bütünüyle Üçüncü Dünya sinemasını düşündürüyor, gerçek anlamda bu sinemadan besleniyor. Doğudan batıya gelen üniversite öğrencilerinde yaygın olarak yaşanan şok bir tür acculturation'a değil, bir tür aculturizacion'a dönüşüyor . Bu anlamda sarsılan değerlerin yerine tümüyle daha farklı ve her iki kültüre de ait olmayan, gerçeklik dünyası sarsılmış ve farklı bir bakış açısıyla beklenmedik sonuçlar doğuran bir kimliğe evriliyor. Bu anlamda *Bahoz*'da anlatılan kuralların farklı olduğu bir yaşam tarzı ve sivil hayatın kurallarını ters yüz eden insanların ilk önce bu süreçleri yaşaması gerekiyor. Dolayısıyla "öteki" olduğunun bilinci kendi gerçekliğini inşa etmeye başlayınca öteki kendi kültürü/değerleri ve idealleri ile birlikte yaşamaya başlıyor.

Mezat sürecin bu parçalanmış ve dışlayan yapısı "şiddeti ve kopuşun radikalliğini de besliyor. Toplum kütlesel olarak gruplara bölünüyor ve toplumun gelecekte bir yandan dışlayan öte yandan düşmanlığı artıran bölümler halinde şiddetli ideolojik kırılmalar yaşıyor.

Özcan Alper'in yönettiği *Sonbahar* ise 1980 askeri darbesi sonrası anlatılamaz ölçüde şiddetin ve baskının uygulandığı hapishaneler ile özellikle 1990'lı yıllarda sosyalist mücadeleye bir militan olarak katılan devrimcinin yaşamının son evresine odaklanıyor. Uzun yıllar süren hapislik, baskılar, işkenceler, kötü beslenme, sağlıksız hücreler derken akciğerinden hasta olan Yusuf memleketine gittiğinde bir yandan yaşamını değerlendiriyor, öte yandan özellikle Sovyetler Birliği çözüldükten sonra bölgenin değişen kültürel dokusuyla baş başa kalıyor. Mücadelenin coşku ve radikalliği artık hayatın som demlerinin yaşanmasına nedeniyle büyük oranda sessizliğe ve hüzne yerini bırakmıştır. Seyircilerin tepkileri incelendiğinde büyük oranda halkın Yusuf'u sevdiğini ve filmin sonundaki ağıta yürekten katıldığını gördük, buna karşın belirli sol örgütler filmin hüznüne itiraz ettiler ve filmi devrimciyi umutsuz göstererek hapishane gerçeklerini anlatmayarak tarihimizi çarpıtıyor diye kampanya yaptılar. *Sonbahar* ülke genelinde yönetmenin ve kendisini destekleyen sinema yazarlarının destekleriyle ülke genelinde il il tartışmalardan sonra gösterildi. Beklenilenden de fazla seyirci topladı: örneğin illegal dvdsi basıldı ve yüz binlerce sattı. Sinema yazarları filmi en başarılı film olarak seçtiler, üniversite öğrencileri filmi gösterip paneller düzenlediler, böylelikle *Sonbahar* gerçekten solun tartışıldığı bir sanatsal etkinliğe dönüştü.

2010 yılının bir hediyesi olarak art arda iki film birden gösterime çıktı, *Bornova Bornova* (Inan Temelkuran) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce), yönetmen ve senaristler iki projede de aynıydı. Deyim yerindeyse her iki film de büyük oranda apolitik gençlik çeşitlemesiydi, Bornova yitik bir kuşağa odaklanırken, *Çoğunluk* egemen olanı sorguluyordu. Her iki film de büyük oranda çok derin bir yaşanmışlık ve trajik tanıklık üzerine kuruluydu, deyim yerindeyse, yitik kuşak ilk kez bu filmlerde kendileri hakkında konuştular, ikisi de içeriden anlatılmış filmlerdi. Muhtemelen tüm Türkiye Sinema tarihinin egemen ideolojiyi en iyi çözümleyen filmi *Çoğunluk*'tur, çoğunluk bilinmeyen bir kıtaya giriş yapmıştır. *Bornova Bornova* ise bir metin olarak yitik kuşak üzerine iyi bir edebiyattan oluşuyordu. Bu kuşağın kendisi hakkında bu kadar doğrudan ve içeriden konuştuğu bir başka film de yoktur. Bu filmlerin ikisi de yapısı gereği sinema tarihimize katkı olan filmlerdir, tek bir film bile anlattıkları konular üzerinden bu filmlerle karşılaştırılacak düzeyi daha öncesinde tutturmamışlardı. Ama her iki film de yine hüzünlü ve yılgınlık/çıkışsızlık filmleriydi. İki filmin de ortak özelliği içeriden yaşanmışlıkla beslenip, masa başında bir tür muhasebe yaparak, büyük bir özgüvenle karakterlerin iç dünyasına nüfuz etmesiydi, ezberden ko-

nuşma döneminin bittiğinin göstergeleri olarak kabul edilebilirler. Sinemasal temsil olarak, *Çoğunluk* daha evrenseldir, aynı zamanda ele aldığı karakterin iç dünyasına daha fazla nüfuz edebilmiştir, *Bornova Bornova* hemen yanı başlarında bitmiş bir kalemden çıkmıştır, ama iç dünyalarına nüfuz edememiştir, çok iyi bir gözleme dayanır, nasıl düşündüklerini bilir, ama neler hissettiklerini biraz arka planda bırakmıştır. İkisi de yeni neslin kamusal yaşamımızdaki kara delik üzerine yaptıkları çok önemli filmlerdir.

Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin Kültürel Etkileri

ana kucağında baba'yı aramak

Başlangıçta Ingmar Bergman Vardı...

27 Mayıs darbesinin ardından Türkiye'de kültürel hayatta büyük bir canlanma görülmeye başlandı. Giderek içe kapanan, kendi gündemine boğulmuş ülke kültürel hayatta dünyaya açılıyor gibiydi. Art arda pek çok kitap çevrildi, filmler ithal edildi, Sinematek kuruldu, tiyatro metinleri çevrildi ve sahnelendi.

Sinema içinde gezinirsek ilk önemli sinema olayı Bergman'ın Sessizlik filmi üzerinden oldu. Türkiye'ye Fransa üzerinden ithal edilmişti, aynı yıllarda özellikle Paris Bergman'ı keşfediyor, toplu gösterileri oluyor, üzerine bir literatür oluşuyordu. Paris'in ise Osmanlı İmparatorluğundan beri ülkemizde belirli bir ağırlığı vardı. İthalatçı firma Sessizlik'i almıştı, ama Türkiye'de seyrettiklerinde kendileri de şaşırdılar, bu filmi ne yapacaklarını anlayamadılar. Tartışırken, akıllarına sinema eleştirmenlerine filmi özel bir seansta göstermek geldi. O yıllarda ülkemizde basın gösterimleri geleneği yoktu. Bir sinema salonunda hafta içi son seansta filmi gösterdiler. Sayılı insan vardı, özel gösterimdi. Aynı yıllarda Fransa'dan ülkemize önemli dergiler de düzenli olarak geliyordu. Basın gösterimi etkili oldu, Akşam, Cumhuriyet, Milliyet ve hatta Tercüman'da aynı hafta sonu Bergman üzerine yazılar çıktı. Ertesi hafta film gösterime girdiğinde sinemanın önünde kuyruklar oluşmuştu. O seansta yer yoktu, öbür seansa, o güne yoktu diğer günlere insanlar Sessizlik'e bilet alıyorlardı. Neredeyse bir histeri gibiydi, insanların önemli bir bölümü sırf meraktan filme gitti. Yeşilçam'ın mürekkep yalamış yönetmenleri bile çok şaşırmıştı bu ilgiye.

Ertesi yıl ise ülkemize Visconti'nin Rocco ve Kardeşleri filmi ithal edildi. Halit Refiğ filmi seyretti ve çok şaşırdı, Giovanni Scognamillo'nun tanıklığı ile bir hafta içinde 20'den fazla seansta filmi sinema salonunda seyretmişti. Sonuç Gurbet Kuşları oldu, film Antalya'da birinci oldu, büyük gişe hâsılatı yaptı.

Türkiye'de bunlar olurken, aynı sırada İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi son sınıfındayken, ilk kez eline geçen bir fırsatla Onat Kutlar Paris'e gitmişti. Dönemin Türkiye'sinde sinema bir eğlenceydi, ara sıra iyi filmler oluyordu, ama ger-

çok anlamda bir sanat olarak kabul edilmiyordu: sanat öykü/şiir/roman/tiyatro idi, ama gördükleri filmler aynı etkiyi yapmıyordu. Kutlar Fransa'ya gittiğinde bulduğu bizden arkadaşlarla bir akşamüstü bir çete (cowboy) filmine gitmeye niyetlenir, üstelik Fransızca pratiği de yapmış olurdu. Ama birden arkadaşı, Türkiye'de hiç duymadığı sinematekten söz etti, orada başka türlü filmlerin gösterildiğini duyduğunu söyledi, entelektüellerin özellikle onlara gittiğini söyledi. Sadece merak ettiler, içeride ne oynadığı hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı, daha önce hiç duymadıkları Yabançilekleri filmini seyretmeye gittiler. Film mesleğinin doruğunda, yaşlı bir doktorun hayatından yola çıkarak hayatın anlamını sorguluyordu: ikisi de çarpılmıştı, Kutlar'ın hayatı o salonda değişti, daha sonra ilk kez gerçek bir sanat olduğunu gördüğü sinema salonundan hayatını tümüyle sinema üzerine kuracak bir aydın olarak çıktı, Yabançilekleri filmi de Ingmar Bergman'ındı. Ardından gelen iki yıl içinde sıkı bir Sinematek izleyicisi oldu, aynı zamanda defalarca Henry Langlois ile görüştü, amacı Üçüncü Dünya Ülkelerindeki ilk Sinemateki İstanbul'da kurmaktı, destek istiyor, nasıl yaptıklarını öğrenmeye çabalıyordu. Sürece Şakir Eczacıbaşı da dâhil oldu, finans sorunu çözüldü, eğitimli insanlar İstanbul'da Sinematek kurma düşüncesini heyecanla karşıladılar. Sinematek deyim yerindeyse sanatla ilgilenen dönemin en önemli aydınlarının desteği ve talebiyle kuruldu, hem de büyük bir heyecanla.

İlham Paris Sinematek'inden alındı...

İstanbul'da Sinematek öyle bir dalga yaratmıştı ki deyim yerindeyse insanların gitmese olmaz dedikleri, gerçek sinemayla karşılaşılan ve tartışılan biricik mekâna dönüştü, üstelik hemen ardından Yeni Sinema dergisini çıkardılar, dönemin bütün genç sinema yazarları orada yazmak için çabalıyordu.

Sinematekin kurulduğu yıl Türkiye'de seçim yapıldı, 1965 seçimlerini Adalet Partisi kazandı, sinema yasası rafa kaldırıldı, sonuç olarak Türkiye bir yandan siyasi erkte sağa sokakta ise sola çekmeye başlıyordu, toplumumuz kutuplaşıyordu. Tartışmalar ateşliydi, ama insanlarımız birbirlerine dinlemekte güçlük çekiyorlardı. Yeşilçam'ın okumuş yönetmenleri Sinemateke tavır aldı, Sinematek de onlara. Sayısı sınırlı senarist ve yönetmen film seyretmeye geliyordu. Sektörde Çirkin Kral olarak namlanan, üniversiteden atılma, vurdulu/kırdılı filmlerin oyuncusu Yılmaz Güney, her fırsat bulduğunda Sinemateke film seyretmeye devam etti, ama onlarda "çirkin Kralı garipsiyorlardı". Derken ilk şaşkınlık Seyyit Han ile geldi. Sinematek filmi eleştirel de olsa sahiplendi. O yıllarda Sinematekte Güney'in de seyrettiği De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filmi beyninde kuluçkaya yatmıştı. Güney, filmden etkilenmişti, hızlı hayatın yorgunuydu ve askerlik ona çok iyi geldi. Dönüşte nihayet yumurta çatladı ve herkesin şaşırdığı Umut filmi ortaya çıktı. Yapımcılar/bölge işletmecileri/Yeşilçam'ın okumuş yönetmenleri/Sansür filmi yeni gerçekçi/onlar Hıristiyan, biz Müslüman'ız/kamu düzeni için zararlı diyerek eleştiri yağmuruna tutarken, Sinematek gönülden sahiplendi, hak-

kında açıkoturum düzenlediler, üniversiteler filmi sansürden geçmemesine karşın, bütün sorumluluğu yüklenerek değişik illerde kampuslarında gösterdiler. Tartışma büyüdü, film Cannes'a davet edildi, yasak denildi, film havaalanında valiz içinde, hamala rüşvet verilerek geçirilip Paris'e götürüldü, oradan da festivale. Ama yarışma zamanı geçmişti, yarışma dışı gösterimleri büyük başarı kazandı, Locarno Festivali ödülün en büyük adayı olarak filmi davet etti. Bu sırada ise Türkiye'de art arda davalar açılıyordu, izinsiz filmi yurtdışına çıkarmaktan. Üzülerek kabul edemediler teklifleri. Ama olan olmuştu, Paris Sinematek'i Yılmaz Güney filmlerinden bir seçkiyi programına koydu, diğer filmlerin de etkisi ile salonun girişine dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinin portreleri arasına Güney'in portresi de asıldı. Paris'in ardından İstanbul'da da bir seçki yapıldı. Henry Langlois İstanbul Sinematek'ine yardımlarından sonra ortaya çıkan üründen gurur duyuyordu, "işte beklediğim patlama buydu" diyordu. Ardından Güney tutuklandı, bu kez Paris'te örgütlenen bir kampanya ile dünya sinemasından 163 sanatçı Türkiye Cumhuriyetine ülkenizin en önemli sinemacısını hapse atmayın diyerek bir dilekçe verdiler. Türkiye Sineması artık dünyaya açılıyordu. Ardından Sürü, Düşman, Yol'un ödülleri geldi. Bunlar olurken, Güney ya hapisteydi ya da yurtdışına çıkmıştı, filmleri Türkiye'de yasaklanmıştı. 1981 yılında Güney'in yurtdışına çıkış hazırlıklarını gizlice yaparken, Türkiye'de Uluslar arası İstanbul Sinema Günleri başlamıştı, yoğun istek üzerine. Zaten festival, hem performans hem de müzik alanında İstanbul'un çehresini on yıldır değiştiren bir çabanın yeni bir açılımı olarak başlamıştı sürece.

Sinematek kapatıldığında, Sinema Günleri başladı,

Suskunluk döneminde yeni filizleniyordu...

1980 darbesi, 1960 darbesinin aksine, kültürel bir canlanma değil, büyük bir suskunluk ve tartışmaların hasıraltı edildiği bir dönem oldu. Kültürel yapı iyice sarsılmıştı, önce tiyatrolar, sinemalar kapandı, sanatçılar yargılanıyor, üniversitelerden öğretim üyeleri ihraç ediliyor, kitaplar yasaklanıyor, halk konserleri yapılamaz oluyordu. Bu koşullar altında Sinema Günleri Türkiye için dünyaya açılmanın en önemli kapılarından birisi oldu. Büyük suskunluk ve oto-sansürün dönemi içinde, Sinema Günlerinde bir festivalden daha çok, tam anlamıyla belirli dönemlerde gösterim yapan bir Sinematek yapısı vardı. Özenle dünya sanat sinemasının en iyileri seçiliyor, her biri bir diğerinden etkili filmler gösteriliyordu: deyim yerindeyse İstanbul Sinema Günleri kelimenin gerçek anlamıyla kültürel/estetik/felsefik bir vahaya dönüşüyordu. Üstelik Sinematek'in yapamadığını yapıyor, filmleri anında çeviri yaparak gösteriyordu. Kültürel/estetik/felsefik bir vahaya dönüşüyordu, çünkü deyim yerindeyse tartışmanın ve kaynakların azaldığı bir dönemde, yepyeni bir estetik, yeni bir kültürel eğilim olmanın yanı sıra aynı zamanda yönetmenlerin yansıttıkları dünya ve kendi karakteristik görüşleri, İstanbul içinde bir kavramlar yığını ve dünya görüşü tartışmalarına dönüşerek

yaşanıyordu. Bugün sinemamızı yenileyen yönetmenlerin tamamı Sinematekle başlayıp, İstanbul Sinema Günlerinden geçerek Festivale uzanan süreçte seyretikleri filmler ile sinema sanatını keşfetmiş, sinemacı olmanın düşlerini kurmuş, "neyi nasıl anlatmalı sorusunu" kavramsal ölçekte tartışmak için çıkış noktası almıştır.

Festival ideolojik/estetik alanda İstanbul'un çehresine yeni kavramlar kattı...

Öyle ki İstanbul'da;

• Yabancılaşma, nostalji, sıla özlemi,

• Faşist dönemi sorgulama, tarihi epik olarak anlatma, 68 Kuşağının toplum eleştirileri ve yenilginin ardından gelen melankoli,

• Kapitalizmin insan yaşamlarına taşıdığı ahlaki/duygusal yıkıntılar, new age tarzlar,

• Psikanaliz, transandantal yaklaşımlar, doğacılık, insana dönüş, din/rasyonalite ayrışması,

• Avantgarde sanat ve özgürlük aranışları, dogmayı sorgulamak,

• Oryantalizm, öteki ile batılı uygarlığın çatışması,

• Fenomonolojik derinlikle insana yaklaşmak, iktidar ve sanatçı/özgürlük aranışı, iktidarın sorgulanması

Gibi alanlarda kavramsal altyapı, duyumsama, dünyayı yeniden görme, tartışmaların başlaması, buralardan yola çıkarak yeni bir literatürün oluşması, bu kavramların İstanbul'dan İzmir ve Ankara'ya yayılması, kısacası Türkiye'de kültürel çehrenin yeniden yapılanmasında etkili oldular. Belli bir kesim bunu şiddetle eleştirdi, belli bir kesim olumladı, ama 1981-95 arasındaki 15 yıllık dönemde, deyim yerindeyse etkili olmadığını söyleyebilecek kimse yoktur.

Örneğin, Türkiye'de video patlaması 1980'li yıllarda yaşandığı zaman, insanlar arabesk filmlere, pornoya, Hollywood dizilerine hücum ederken, başta festivalin sürüklediği filmlerden yola çıkarak, resmi hakları alınmamış olmasına rağmen, altyazılı bir şekilde, binlerce öğrencinin sıkı bir takipçisi olduğu sanat filmlerine yoğunlaşmış videotekler kuruldu.

Aynı şekilde, 1950'lerden başlayarak yayınlanmaya başlayan sinema kitapları piyasası ülkemizde hiçbir zaman canlanmamış, meşrulaşmamış iken, 1980'lerde büyük oranda İstanbul Sinema Günlerinin etkisiyle sinema kitaplarının sayısında ve araştırmalarında büyük bir canlanma oldu. Dikkat edilirse, Festivalin Ustalara Saygı bölümünde filmi gösterilen yönetmenler üzerine kitapların bu işin başlangıcında tetikleyici olduğu görülür, kitap çıkmayan ustalar hakkında da araştırma/incelemelerin sayısında ciddi bir artış olmuştur.

Özellikle üniversite öğrencileri arasında Festival tam bir şenlik havasına bürünüyor, insanlar aç bir şekilde sinema salonlarına koşuyorlardı. 1980'li yıllarda

ön-bilet satışı başlatıldığında, AKM'nin önünde yüzlerce metrelik kuyruklar geceden başlıyordu, öğrenciler bunu ilginç bir deneyim ve sabaha kadar sohbet etmenin vesilesi olarak görüyorlardı, ayrıca çok istedikleri filmleri görebilmenin de işin hediyesi olduklarını düşünüyorlardı. Öyle ki İstanbul Sinema Günleri başta Alman ve Fransız Kültür Merkezleri olmak üzere, diğer ülke konsolosluklarının bünyelerindeki kültür merkezlerinin art arda özel gösterim haftaları düzenlemesini de tetikledi, zaten Festival de bu kültür merkezleriyle sinema tarihinden filmlerin getirilip gösterilmesinde işbirliği yapıyordu.

Bunlar Sinema Günlerinin kültürel yönü üzerine, ama bir başka yönü daha vardır: Türkiye'deki sinemasal üretim üzerinde festivalin etkileri meselesi ya da festivalle büyüyen kuşağın 1990'lı yıllarda sinema yapmasıyla çok açık olarak görülen bir etkileşim alanı daha ortaya çıkmıştır, asıl belirleyici olan da budur.

Eğer 1981 yılında Uluslar arası İstanbul Sinema Günleri olarak başlayan sürecin, daha sonra uluslar arası önemli ve etkin bir festivale dönüşme sürecinin, sinema sektörüne etkilerine eğilirsek, bu etkileri ancak çok yönlü inceleyerek anlayabiliriz.

Festivalin sinemamızla özgün ilişkisi ya da Yeşilçam'dan kopuşun sosyolojik temelleri...

İlk önce ülkemizde sinemaya yönelik ilginin, adlandırmanın, beklentinin, kültür içinde işgal ettiği yerin, kültürel bir etkinliğin önem kazanmasının ardında Festivalin önemli ve pozitif etkileri olduğunu kabul etmemiz gerekir. Kültürel alandaki bu etkinin yanı sıra üretime yansıyan yönünden devam edersek;

1. İstanbul Film Festivali genel olarak Türkiye'de belirli filmlerin yapılmasına neden olmuştur ya da şöyle söyleyelim, belirli ölçülerde Türkiye Sineması tarihi boyunca ister yerlileştirme, ister telif ödemeden filmden filme yapılan adaptasyon, isterse sanatsal hırsızlık densin yabancı filmler Türkiye'de belirli bir re-make ya da yerli versiyonunu üretmek için kullanılmıştır. Ama festivalin etkisiyle, daha öncesinde düşünülmeyecek filmlerin yerli versiyonları yapılmıştır. Örneğin Av Zamanı filmi, görsel dilinde açıkça Tarkovski esintileri taşıyan planlara yer vermiştir. Festivalde gösterilen ve etkili olmuş Claude Goretta'nın Dantelci Kız filminden yola çıkılarak yapılmış Beyaz Bisiklet filmi, videokaset furyası döneminde büyük oranda videotekler için Trauffaut'nun Komşu Kadın filminin aynı adla bir yeniden yapımı yapılmıştır. Etkilenme olarak Ömer Kavur'un Amansız Yol ve Gece Yolculuğu filmleri büyük oranda Wim Wenders'ın yol filmlerinden esinlenilerek ve belirli bir melankoli duygusu taşıyarak yazılıp yönetilmiştir. Bu tip esinlenmelerin sayısı çok fazladır. Tekrar hatırlatırsak, Türkiye Sinemasında bu tip izinsiz re-makeler ya da etkilenmeler çok fazladır, festival bir tür etkilenilen filmlerin tiplerini değiştirmiş, üstelik yeniden yapımlar da kendi içlerinde etkilenme-yeniden yapım-sahne/plan alma biçiminde değişik şekillerde olmuştur.

2. Özel olarak tarihsel bir dönemlendirmeye başvurursak, 1980'li yıllarda ağırlık izinsiz re-make filmlerdedir, festivalin özel olarak bizim sinemacılarımızın dağarcıklarını büyük oranda genişlettiği ve belirli bir alana meyletmesini sağladığını biliyoruz. Ancak 1990'larda sinemaya başlayan ve giderek yeni sinemanın kurucularına geldiğimizde, ise hakikaten yaratıcı etkilenmelerin giderek öne çıktığını görüyoruz.

3. Avrupalı ya da dünyanın başka bir kıtasından, bir yönetmenden ya da bir filmden etkilenildiğinde gerçekten önemli bir dönüştürme ve hakikaten konunun yeniden gözden geçirilmesiyle, kişisel özgün bir nitelik kazanmasıyla, deyim yerindeyse farklı bir kimlik kazanarak yeniden üretilmesiyle bu kez filme dönüştüğünü görüyoruz. Bir başka dönüştürme çok daha açık bir şekilde yaşanır: yeni sinemacılarımız özelinde sahne/plan/kadraj/durum yönünden çok açık etkilenmelerin yaşandığı, aslında kendi özgün konularını gerçekleştirirken sinema tarihinden çok geniş bir alanda parça taşımanın (bir tür cross-over denilebilir buna) ortaya çıktığını görüyoruz. Bu tip etkilenmelerin karakteristik olduğu düşünülebilir ve bunlar hırsızlık olarak adlandırılamaz.

4. Bu tip etkilenmeler için yine festivalimize toplu gösterimi sonrasında gelmiş bir yönetmenin anlattıklarına bakalım: Kieslowski çok açık konuşuyor,

"Söyleşilerde, çoklukla hangi yönetmenlerin beni etkilediği sorulur. Ben bunun yanıtını bilmiyorum. Belli bir mantığı yok ama birçok farklı nedenden dolayı, galiba etkilendiğim bir sürü yönetmen var. Gazeteler bu soruyu sorduklarında, ben de her zaman Shakespeare, Dostoyevski, Kafka diye yanıtlıyorum. Şaşırıyorlar ve bu saydıklarımın yönetmen olup olmadığını soruyorlar. "Hayır," diyorum. "Bunlar yazar." Ve bu da benim için bir filmden çok daha önemli.

İşin doğrusu, binlerce film seyrettim –özellikle de Film Okulunda- ve çoğunu da çok sevdim. Ama buna etkilenme denilebilir mi? Sanırım bugüne kadar, birkaç istisna dışında, filmleri bir yönetmen olarak değil de, halktan biri olarak seyrettim. Bir şeylere bakmanın oldukça farklı bir yöntemi bu. Tabii ki biri tavsiye veya herhangi bir şekilde yardım istediğinde profesyonel bir gözle bakıyorum. O zaman filmi daha profesyonelce incelemeye çalışıyorum. Ama sinemaya gittiğimde –bu pek sık olmasa da- filmleri sıradan bir seyirci gibi seyrederim. Duygulanıyorum, kendimi perdedeki sihrin etkisine bırakıyorum, bu sihir varsa tabii; bir başkasının anlattığı hikâyeye inanıyorum. Bu şartlar altında etkilenmeden söz etmek oldukça zor.

Esas olarak bir film iyiyse ve ben filmi beğenmişsem, bu filmi beğenmediğim bir filme oranla daha az inceleyerek seyrederim. Kötü filmlerin üzerimizde etki bıraktığını söylemek güç, bizi etkileyenler iyi filmlerdir. İyi filmleri yaratıldıkları ruh içinde seyretmeye çalışırım, daha doğrusu böyle seyrederim. Onları incelemeye kalkışmam. Okulda da böyleydi. Yurttaş Kane'i en az yüz kere seyrettim. Zorlarsanız, oturup tüm planları çizebilir ya da tarif edebilirim ama benim için

önemli olan bu değil. Önemli olan o filmde benim de bir yerim olmasaydı. Ben o filmi yaşamıştım.

Çalmanın kötü olduğunu da düşünmüyorum, ayrıca. Biri o yoldan daha önce geçip başarısını kanıtlamışsa, sizin de onu hemen çalmanız gerekir. İyi bir filmden çalarsam ve çaldıklarım kendi dünyamın bir parçasına dönüşürse, hiç tasalanmadan çalarım. Genelde bu ben fark etmeden oluyor ama bu, çalmıyorum anlamına gelmiyor. Çalıyorumdur ama hesap kitap yapmadan, tasarlamadan. Bu tam anlamıyla sahtecilik sayılmaz. Başka bir deyişle, filmler hayatlarımızın bir parçası. Sabahları kalkıyoruz, işe gidiyoruz veya gitmiyoruz. Uyuyoruz. Sevişiyoruz. Nefret ediyoruz. Film seyrediyoruz. Ailemizle ya da arkadaşlarımızla sohbet ediyoruz. Çocuklarımızın veya onların arkadaşlarının sorunlarını yaşıyoruz. Ve filmler de buralarda bir yerdeler. İçimizde bir yerlerde kalıyorlar. Hayatlarımızın, iç dünyalarımızın bir parçası haline geliyorlar. Gerçekten olmuş olaylar kadar bize aitler. İcat edilmiş olmalarının dışında, gerçek olaylardan bir farkları olduğunu düşünmüyorum. Ama bu önemli değil. Bizimle birlikteler. Filmlerden hikâyelerin yanı sıra planlar, sahneler, çözümler de çalıyorum. Sonra da nereden çaldığımı hatırlayamıyorum." (Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, Afa Yayınları, s. 56-57-58).

Maddeler halinde incelemek çok açıklayıcı olacak, kavramsallaştırmak ve ülkemizdeki durumu incelemek için biraz da gerekliliği aşan zorunluluk taşıyor, çünkü bu konuda haddinden fazla söylem üretilmiş ve tedavüle sokulmuş durumdadır:

i) Etkilenen isimler Shakespeare, Dostoyevski ve Kafka, bunlar ise yönetmen değil, yazarlar, ülkemizde de gerçekten yönetmenler için, ana besleyici damar sinema olmaktan daha çok edebiyattır, sinema farklı ve yoğun duyumsamaların merkezidir, insan ise hesaplaşmasını diğerlerinden ayrıldıktan ya da onlar uyuduktan sonra yaşar. Farklı isimler söz konusu olmasına rağmen, genelde edebiyat büyük sanatçıların etkilendikleri kaynaklar arasında özgün yerini hep korumuştur.

ii) Türkiye'de yönetmenler filmleri hakikaten –en azından başlangıçta- bir yönetmen olarak değil, bir seyirci olarak seyrettiler ve etkilendiler. Uluslar arası İstanbul Sinema Günleri'nin en karakteristik yanı sinemayı edebiyata göre belli ölçülerde daha da ön plana çıkartarak karanlık salonlarda perde ile arasındaki her şeyi yatılarak seyrederken yaşanılanlardır. Bu anlamda festivalde filmi seyrederken, pek çokları derin bir muhakeme sürecinden geçerek filmi seyrediyorlardı, bu çok önemli bir ayrıntı. Anlatacakları şeyleri biriktirirken, hayat kadar bu süreçte yaptıkları muhakemelerin de yeri vardır.

iii) İyi filmleri seyrederken, özel olarak anlamak ve yaşamak için büyük bir çaba gösterilir, yani filmi ele alıp, makasla şurasını alayım, burasını çalayım durumu yaşanmaz, ama gerçek şudur ki Türkiye Sinema Tarihinin geçmişinde bunlar

da vardır. Geçmişteki almalarla bugünkü filme yerleştirmeler arasındaki en temel fark budur: geçmişte düpedüz araklıyorlardı, bugünkünde muhakeme sürecinin kalıntıları ön plana çıkmıştır. Alınan parça yeni bir ruh kazanmıştır, alınan yerin ruhuna da saygı gösterilmiştir. Bu anlamda yeni sinemamızın en karakteristik yanı alıntıların modernist karakterli olması, geçmişteki alıntıların ise post-modernist karakterli olmasıdır, yani süreç tersine çevrilmiştir.

iv) Yeni Sinemamızın yönetmenleri bir şeyler almadan önce, genel olarak o filmi hakikaten yaşamışlardır, duyumsamışlardır, ruhlarının derinliklerinde o filmle ciddi bir etkileşime girmişlerdir.

v) Eğer bir filmi seyrederken, yaşanmışlığından, güzelliğinden, etkilenmenizden yola çıkarak, onu yeniden üretmeye girişiyorsanız hiç durmayın, çünkü insanlığın tarihi bunlarla doludur. Kültür bu şekilde derinleşir, aldığınız parçaya sizden kattığınız parça ile o eserin ya da parçanın patentini çiğnemezsiniz, aksine geliştirirsiniz ya da farklılaştırırsınız, en azından belirsiz bir tarafını daha da öne çıkartırsınız. Zaten tüm sanatçıların eseri bir büyük eser yaratmak için yapılmıştır, tarih de estetik de bilinç de bütün özgün yanlarına rağmen, aynı zamanda kolektiftir.

vi) Üstelik etkilenmeler genel olarak kendiliğinden olur, hatta kimi zaman size rağmen olur, işte böylelikle hem bir yeniden üretim, hem de özgün bir geliştirme süreci ortaya çıkar. Etkilenmemek için bir sanatçının kendini kasması tam anlamıyla sanatçıyı kısırlaştırır. Nasıl aydın aydının kurduysa, sanatçı da geçmiştekilerin mirasının bugünkü yansımalarından, damıtılmalarından birisidir.

vii) En kritik halka ise İstanbul Sinema Günlerinin karakteristik yanıydı, filmler o denli hayat doluydu ki aslında salonlara kendi hayatlarını belirli ölçülerde yaşayamayan, baskının kendilerini yaşamaktan esirgediği insanlar için, hayatı yaşadıkları ve duyumsadıkları bir mabede dönüşmüştü. Bu anlamda duygusal olarak tamlık hissini yaşamdan daha çok sinema salonlarında yaşadıklarını söylersem, bu şaşırtıcı gelebilir, ama daha doğrudur ve çoğunlukla da böyle olmuştur.

viii) Son olarak etkilenme ne kadar derin, kendiliğinden, muhakemesi yapılmış ise kaynak o kadar belirsiz, etkilenilen eser o kadar sizin parçanız haline gelir, aynı zamanda farklı mekân/zamana yayılır ve giderek farklılaşarak eserinizde somutlaşır, bu nedenle özgün tekil kaynak belirsizleşir. Ama sinema salonları aynı zamanda en önemli ilham kaynakları olurken, hesaplaşmanın bir önemli parçası da edebiyata bırakılır, yaşamdan gelen etkilerle yenilenir, şekil değiştirir, özgün bir parça olarak dışa vurulur.

5. Yeni Sinema festival ilişkisi hırsızlık için kullanılan bir fuar niteliğinde hiç olmamıştır denilebilir. Tam da aksine festival bir tür keşfetme, anlama ve estetik haz alma mekânıydı. Dolayısıyla neredeyse temel derslerin ve örneklerin görüldüğü, duyumsandığı, ufkun genişlediği bir mecra idi. Bu süreçten şu ya da bu şe-

kilde geçmiş insanlar, yıllar sonra film üretmeye başladıklarında, kendi geçmişlerindeki deneyimler büyük önem kazandı. Ama bu süreç, yani tarihten etkilenme tümüyle normaldir ve daha da önemlisi evrenseldir. Türkiye'ye özgü olanı, bu kapının, yani insanlığın tarihine ve yirminci yüzyılın sanatına eğilme, bu kapıdan girme sürecinde festival hiçbir zaman tek giriş kanalı olmasa da, ana kanallardan birisi oldu, kendisinden etkilenen yönetmenlerin dışında, aynı zamanda Türkiye'de sinema kültürünün evrim geçirmesine, yeni bir merhaleye ulaşmasına vesile oldu.

6. Deyim yerindeyse, Türkiye'de sinemada Yeşilçam anlatısından köklü olarak kopulmuşsa, bu kopuşun kökenlerinde festivalin derin etkileri bulunur, sinemamız hem kültürel olarak hem de üretim olarak bir kopuş yaşadı, düzey sıçradı. Burada öncelikle kültürel olarak gelişme ve yenilenme sinema yaratımını doğal olarak öncelemiştir. Dikkat edilirse, yeni sinemanın kurucularının içinde dışarıdan gelenlerin hiçbir ağırlığının olmamasıdır, yeni sinemanın kurucularının sinemacı olma hayalleri de filmlerinin beslenme kaynakları da büyük oranda Türkiye'de büyümüş, yetişmiş insanlardır, yerlidir yani. Paradoksal ilişki burada ortaya çıkar: başta festival ve onunla belirli bir etkileşim halinde sinemamız dünyaya açıldığında, aynı anlama gelmek üzere sanatsal üretim büyük oranda yerlileşmiş, üretim de dışa açılmış, daha geniş bir zeminde meşruiyet sağlamış, filmlerimizin toplumumuz temsil etme yetisi büyük oranda değişmiştir. Yeşilçam çok daha halktan uzak, halkın gerçeklerinden uzak bir sinemaydı ve büyük oranda aktarmacı ve taklitçi bir yapıya sahipti. İşte bu noktada geçmişe döndüğümüzde, tam da Sinematek'in hedefleriyle karşılaşırız. Sinematek batılı filmler gibi filmler bizim ülkemizde niçin yapılmıyor demiyordu, aksine Sinematek Türkiye'de yapılan sinemanın temellerinin çürük, filmlerin kültürel ve sanatsal arka planının çalıntı olduğunu, sinemamızın halkımıza kendi gerçeklerini anlatmadığını ileri sürüyordu. Dünyaya açılma, gelen filmlerin taklit edilmesi değil, yeni bir etkilenme sürecinden sonra halkımızın tarihimizin, insanımızın filmlere doğrudan yansımasını savunuyordu. Bu anlamda dünyaya açılarak kendimizden kopmadık, aksine dünyaya açılarak kendimizi bulduk, üstelik kendi toprağımızda yaşadıklarımıza dünyanın değişik yerlerinden "biz de bunları yaşıyoruz" diyen kardeşler bulduk.

7. Sinematek'in ilk katkısı özel olarak Yılmaz Güney ve ardıllarından geldi. Bu kuşağın üretimi 1980 darbesiyle büyük kesintiye uğradı. Ama darbeden sonra, deyim yerindeyse büyük suskunluk ve geri çekilme döneminde, başta İstanbul Sinema Günleri olmak üzere, yaklaşık 15 yıl süren bir kuluçka döneminden sonra, yeni sinema filizlendi. Sinematek'in amaçlayıp tam anlamıyla başaramadığı büyük oranda Festivalle oldu.

8. Peki, etkilenmeler nasıl oluyordu, nasıl ilham kaynaklarına dönüşüyorlardı? Etkilenme biçimi filmin sunum süreçlerinde ortaya çıktı: bizzat yeni sinemanın öncüleri kendi deneyimlerini baz alarak, yaptıkları filmlerin ülkemizde ve

dünya genelinde öne çıkması için önceliği festivallere verdi, prömiyerlerini festivallerde yaptılar. Bu durum neredeyse ideal bir özellik haline geldi, çünkü kendi filmlerinin piyasa içinde kaybolmadan önce gerçek tartışılma ve görülme alanı olarak festivallerin daha seçkin ve daha kültürel yapısıyla, en uygun mecra olduğunu düşünüyorlardı. Daha sonra piyasaya açılmadan önce, filmin kendi meşruiyet elde ettiği, belirli bir tanımı yapabildiği, filmin alıcı kesimine en uygun iletişime geçebileceği bir alandı. Aynı şekilde, bu alanı Türkiye'nin ötesine taşırken de festivaller ilk ve önemli durak özelliği kazandı. Nitekim art arda sinema tarihimizin daha öncesinde olmadığı denli ödüller alınmaya başladığında, dünya satışlarımız büyük artış gösterdi. Festivaller bir tür filmlerimizin Nuri Bilge'nin deyimiyle, yönetmenin yazdığı bir mektup olarak filmi kodlayan ve elbette mektubun okunduğu ve bir karşılık alacağı durumu yaratan bir mecra olarak görüldü, mektubu postalarken insanlar hangi adreslere postalayacaklarını ve seyircilerde hangi sanatçıların kendilerine deneyimlerini-duyumsamalarını anlatacaklarını seçtikleri bir mecra.

9. Dolayısıyla, yönetmenlerimiz festival filmi yapmıyorlardı, ancak kendi yaptıkları filmlerin ilk önce festivallerden geçerek hedefine ulaşacaklarını biliyorlardı. Daha da önemlisi, her türlü piyasa başarısının ötesinde, yarınlara kalacak filmlerin de kendi eserleri olduğunu düşünüyorlardı. Güncellikten uzaktılar, ancak tarihi nitelikler taşıyorlardı, zamana daha dirençli eserler üretmeyi kendilerine hedef olarak seçmişlerdi. Zamanın tüketiciliğine, güncelin özgünlükten uzak geçici hassasiyetlerine karşı çıkıyorlardı. Çünkü bizzat kendi deneyimleri bunu gösteriyordu, on yıllar önce yapılmış filmleri festivalde seyrettiklerinde yaşadıkları ortak deneyimler ve duyumsamanın derinliği onlara bu gücü ve isteği veriyordu. Kendileri de çok iyi biliyorlardı ki festivaller bir anlamda kapitalist piyasa mekanizmalarının yaratamadığı çeşitliliği ve zenginliği yaşatmak için, keşfetmek için çok daha önemliydi, çünkü piyasanın sunduğu filmler değil, festivalin sunduğu filmler kendileri üzerinde çok etkili olmuştu.

10. Ardından devamı da geldi, çünkü festivallere alınan pek çok film, gösterim sistemini etkileyerek, zamanla sinema salonlarında gösterim için ithal edilmeye başladılar. Örneğin Taviani Kardeşlerin Babam ve Ustam, Visconti'nin Masumlar filmi gibi. Daha sonra ise, piyasa içinde sanat sinemasına öncelik veren ithalatçı firmalar, kendi filmlerinin prömiyerini festivalde yapmayı seçtiler. Türkiye'de bir tür gösterilen filmlerin nitelikleri ve mekanizmaları da bir dönüşüm geçirmiştir.

11. Yönetmenlerimizin etkilendikleri filmler anlamında, festival sinema sanatçılarımız için, güncel nitelikli olmaktan çok daha fazla tarihi nitelikliydi ve geçmişin filmlerine yönelik açlık daha ileri boyutlardaydı. Üstelik aynı yönetmenin bütün kariyerini bir arada görmek, pek çok tartışmayı besliyordu, böylelikle deneyim artarken karşılaştırma olanağı güçleniyordu, üstelik bu deneyimlerin pay-

laşılacağı bir sosyal doku da kendiliğinden oluşuyordu. Festival içinde Anısına ve Ustalara Saygı bölümlerinin hep sanatçılarımız için özel bir ağırlığı oldu.

12. Gerçek şudur ki Uluslar arası İstanbul Sinema Günleri, bir festival özelliğinden çok daha fazla bir Sinematek karakterliydi, daha sonrasında Festivale dönüştüğünde ise ısrarla Sinematek'i esinlendiren gösterimlerine yer vermeye devam etti, bunun en temel nedeni kültürel hedeflerindeydi, kültüre olan toplumsal açlıktaydı, dahası geçmişinden devraldığı mirastaydı. Festivali kurumsal kimliğine kavuşturan tüm önemli insanlar için festival "özellikle bir kültürel sanatsal mecra" olarak haz kaynağına dönüşüyor, festival ancak bu nitelikleriyle asıl anlamını buluyordu. Bu nedenle denilebilir ki Avrupa ülkelerindeki festivallere göre İstanbul'un hep belirli anlamlarda bir farklılığı oldu.

13. Zaman içinde sinema teknolojisindeki gelişmeler ile filmlere ve sanat eserlerine erişim konusunda büyük ilerlemeler olduğunda, elbette en önemli merkez olma özelliği arka planda kalmaya başladı, ancak Festivalin tarihi önemi büyüktür, çünkü belirli kuşakları bir araya getirmiş, yetiştirmiş ve üretime yönlendirmişti. Eğer dikkat edilirse, 1965-70 arasındaki Sinematek'te de bu özelliği görüyoruz, bir tür Sinematek bir sinema merkezi olmaktan çok daha ötesiydi, ressamların/heykeltıraşların/müzisyenlerin/edebiyatçıların... buluşma mekanıydı, bir tür sanat merkezi gibiydi. Aynı şey, festival için de geçerli oldu, bir kuşağı etkiledi, dahası İKSV zaman içinde diğer sanatları da içerecek şekilde büyüdü. Bu anlamda önce Sinematek daha sonrasında ise İstanbul Sinema Günleri, nihayetinde festival bir sanat dalında etkinlik göstermekten çok daha fazla, genel olarak modern kültürle, modernizmle asıl temas noktalarından biriydi, bu anlamda ülkemizdeki sanatın dünyaya açılmasını hedefliyordu. Aynı anlama gelmek üzere, her tür dünyaya açılım anlamında ve her tür ülkemizde kültür sanatı yenileyen çabaya da elinden geldiğince destekçi olmaya da çabaladı.

14. Yönetmenlerin eserlerine yansıyan sanatçılar ve yaratımlarında etkilendiği kaynaklar bakımından, Yeni Türkiye Sineması paradoksal bir ilişkiye sahiptir: bir yandan etkilenme anlamında dünyaya açılmışlar, öte yandan gerçek bir özgünlük ve yerellik damgası taşımışlardır. Bugün Yeni Sinemamız en genel anlamıyla bir sinemasal akıma sahip değilmiş gibi görünüyor, ama bana göre bir akım vardır: Nasıl Polonya'da 1970-90 arasındaki sinema için "Ahlaki Kaygılar Sineması" adı verilmiş ise, Türkiye'de sinema büyük oranda "yenik, idealini arayan, eleştirel ve hümanist, statüko karşıtı ve fenomonolojik bir bakışa ağırlık veren, hayatın kendisinde yenilgi ile birlikte bir acılığa vurgu yapan" ve özünde travmatik bir insanla barışma çabasının ağırlığını hissettirdiği bir sinemadır. Ben özünde yeni sinemayı bir tür "insanın neliğini sorgulayan", "kaosun ortasında özü ve anlamı arayan" "sorgulayıcı bir sinema" olarak nitelendiriyorum. Her şeyin bittiği bir anda başladığı için sorgulama ve şüphe, egemen olana karşı altını oyucu bir eleştirellik ve hakikat isteği ortak bir payda olarak karşımızda duruyor. Bu an-

lamda Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasının arkasında çok açık olarak "Büyük Avrupa Gerçekçiliği"nin entelektüel ve estetik mirası duruyor. Zaten bu nedenle, Avrupa Gerçekçiliğinin ve düşüncesinin günümüzde en yoğun olarak yaşatılmaya çalışıldığı, Avrupa uygarlığının mirasıyla daha barışık olan Fransa'da büyük bir ağırlığı, tanınmışlığı ve benimsenmişliği vardır. Ama yine aynı şekilde, Nuri Bilge Ceylan'ın eserlerinin Türkiye'deki insanların gerçek ilişkilerini, yaşantılarını, çıkışsızlıklarını geçmişe göre çok daha zengin verebildiğini de söyleyebiliriz. Zeki Demirkubuz'un sinemasının arkasında pesimist bir Varoluşçuluk, Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasında eleştirel gerçekçilik ve muhaliflik, Derviş Zaim'in sinemasında ironi, yenilgi, statükoya karşı direniş, Reha Erdem'in sinemasında özellikle Bresson olmak üzere, Fransız transandantal bakışı, Semih Kaplanoğlu'nda dönüşüm geçirmiş aşkıncılık, yeni sinemanın genç yönetmenleri ya da ikinci kuşağında, acı bir yenilgi ve direniş ile isyan niteliği öne çıkıyor. Ama tümünde iktidara karşı derin bir şüphe, uzağında durma isteği, baskıya karşı bir özgürlük isteği, sanatsal yaratımda hayatın eksik bıraktığı tamlıkların duyumsanması, kişinin kendisiyle mücadelesi, genel olarak karakterlerde kendilerine biçilen rollerle uyuşamama, hayatın mahiyetini sorgulayan bir eğilim, derin bir sevgi ve iletişim eksikliği sinemamızın karakteristik yönlerinden biridir.

15. Bu anlamda bugünkü Avrupa Sineması söz konusu olduğunda, nasıl 19. yüzyılda Rusya'da gerçekçilik değişim geçirerek felsefe ile yakınlaşıp edebiyatta özel bir biçimde dışa vurarak Avrupa'nın mirasının en özgün seslerinden birisi olmuşsa, yeni sinemamızda Avrupa'da bir tür kendi tarihinin estetik/entelektüel mirasının özel bir yoğrulmuş halini buluyor. Deyim yerindeyse, Avrupa Sanatında kriz dönemlerindeki immediacy (doğrudanlık, acillik, aracısızlık) sanatın temel hedeflerinden birisi ise, yeni sinemamızın en karakteristik yanı da bu immediacy kavramının bugünkü Avrupa'da en yetkin ulusal karşılığı haline gelmiştir.

16. Neredeyse sinema perdesi karşısında yaşanılmış derin duyguların yılların ve hayatın vizöründen geçerek günümüzde yeni sinemanın ürünlerine yansımaktadır. Bu anlamda 1960'larda Sinematek'in kendisine biçtiği birincil amaç yaklaşık 30 yıl sonra başlayan yeni sinema içinde en "tam" karşılığını bulmaya başladı. Bu nedenle İstanbul Film Festivali belirli açılardan kendini Sinematek ile Festival kimliklerini birleştirerek ya da iç içe içerecek şekilde yapılandırmaya özen gösterdi.

4. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Marx Karl, "Economic and Philosophical Manuscripts", *Karl Marx Selected Writings*, Oxford University Press, s. 96. aktaran ve çeviren Yıldız Silier, *Özgürlük Yanılsaması*, Rousseau ve Marx içinde, birinci baskı Yordam Yayınları, Ekim 2006, s. 103.

2. Said Edward W., *Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı*, çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1995 İstanbul, s. 35.

3. Toby Miller, Önsöz, *Traditions in World Cinema* içinde, ed. Linda Badley, R. Barton Palmer ve Steven Jaj Schneider, Edinburg University Pres 2006, s. XI.

4. Kolker Robert, The 'New' American Cinema, *Traditions in World Cinema* içinde, s. 231.

5. Atam Zahit, Critical Thoughts on the New Turkish Cinema, *Cinema and Politics (Turkish Cinema and The New Europe)* içinde, Deniz Bayrakdar (ed), Cambridge Scholars Publishing, 2009 Londra s. 202-03.

6. Diana Shugart bu terimi ilk kez 1996 yılında Selanik Film Festivalinin ardından Art and Leisure dergisinin Ekim sayısında kullanmaktadır. Daha sonra Gönül Dönmez Colin (örneğin Cinemaya dergisinin 44. sayısında (1999) değişik dergi ve gazetelerde bu adlandırmayı kullanarak yazılar yazmıştır. Aynı şekilde Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* ve Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filmleri Fransa'da gösterildiğinde, 1999 yılının Mayıs ayındaki Positif dergisinde ve gazetelerde aynı adlandırma ile nitelenerek aynı hafta içinde gösterime girmiştir.

7. Yeşim Ustaoğlu, *Iz* (1994) filmini sesli çektiği için sektörde kendisinin "aklını peynir ekmekle yemiş" olarak nitelendiğini, Zeki Demirkubuz İstanbul Film Festivalinde *C Blok*'a verilen ödülü reddettiğinde kendisine "haddini bilsin" denildiğini, hatta ertesi yıl Festivale serbest giriş kartının bile verilmediğini, Nuri Bilge Ceylan ilk kısa filmi olan *Koza*'yı (1995) bütünüyle kendi imkânlarıyla yaptıktan ve Cannes Film Festivaline davet edildikten sonra, *Kasaba* filminin senaryosu ile başvurduğu Kültür Bakanlığından destek alamadığını (Cinemaya Dergisi, bak: Ek 4), Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* filminin Antalya'da dört ödül almasından sonra sektörde genellikle kendisinden olumsuz söz edildiğini (bkz. MAFM, 2003 Söyleşileri, bak. Derviş Zaim Bölümü), Semih Kaplanoğlu *Herkes Kendi Evinde* (2001) filmini yönettikten sonra Atilla Dorsay'ın "bu ne biçim film" diyerek "eleştirdiğini" (kendisiyle yapılan röportaj) belirtmektedir.

8. www.antraktsinema.com adresinde on yıllık seyirci rakamları görülebilir. Antrakt Sinema Dergisi aynı zamanda yıllık seyirci analiz raporları da yayınlamaktadır, editör: Deniz Yavuz.

9. Avrupa'daki toplam gişe hâsılatı içindeki pay olarak Türkiye birincidir. Buna karşın, Türkiye nüfus başına sinemada film seyreden seyirci sayısında en alt sıralardadır. Almanya örneği için Ek: 5.

10. Türkiye Sineması geçmişte de toplam hasıla içinde ulusal filmlerin payı olarak yüksek oranlara ulaşabilmiştir. Bak: Roy Armes, *Third Word Film Making and The West* içindeki *Non-Arab Middle East* bölümünde, University of California Pres, 1987 ABD, s. 193–196. Buna karşın Türk basınında sinemaya ayrılan yer o dönemlerde çok sınırlıydı, değerlendirmelerin önemli bölümü yabancı sinema üzerinde yoğunlaşmaktaydı. 1965–70 arasındaki Milliyet Gazetesinin özellikle kültür sayfaları tarandığında, her gün İstanbul'da oynayan tiyatro oyunlarının geniş bir listesinin yayınlanmasına karşın, sinema filmleri için böyle haberlere rastlanmaz. Ayrıca tiyatro üzerine çıkan yazı ve söyleşiler sinema filmleri üzerine olanlardan çok daha fazlaydı. Agâh Özgüç'le ulusal basın ve sinema üzerine yapılan söyleşide (14 Haziran 2010, Feneryolu, Agah Özgüç'ün evi) günlük basın yerine bu işlevleri Artist ve Ses gibi dergilerin üstlendiğini belirtmiştir. Aynı şekilde gerek Halit Refiğ ve gerekse Metin Erksan'ın bu konudaki sert itirazları da bunu doğrulamaktadır.

11. *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi Antalya Film Festivalinde birinci olduğunda Nokta dergisinin 1996 yılı Ekim ayının üçüncü haftasında yayınlanan sayısı bunu bir skandal olarak yorumlamıştı.

12. Yeni yapımcı yönetmen tipini Onat Kutlar tüccar-terzilik olarak yorumlamıştı. Ayrıntılı bilgi için bak: Aydın Sayman ile Söyleşi (Zahit Atam), "Tüccar-terzi Yönetmenler ve yapımcılaşmak, (dertli) Yönetenler Konuşuyor-2", Birgün Gazetesi, 8 Ağustos 2009. Aydın Sayman iki dönem Film-yön say-

manı olarak da yönetim kurulunda çalışmıştır. Yapımcılığın Yeşilçam'la Yeni Türkiye Sineması arasındaki farkı anlatan bu söyleşinin tam metni için bkz. Ek 6.

13. Yeni Türk Sineması mı yoksa Yeni Türkiye Sineması mı tartışması için anlamlı bir örnek olarak bkz. Bayrakdar Deniz, *Introduction: 'Son of Turks' Claim: 'I'm a child of European Cinema'*, Cinema and Politics içinde, Deniz Bayrakdar (ed) s. XVII-XXXII.

14. a) *Bekleme Odası* filminde düşünülen film için seçilen sokakların insanı diyebileceğimiz karakter sanal Zeki'mizi tanımaz, Sinan Çetin'i bilir. b) Aynı şekilde örneğin Sinan Çetin, *Yumurta* filminin çeşitli ödüller kazanmasından sonra, "ben bu filmden haftada bir tane yaparım" demiştir, c) yine örneğin son Adana Film Festivali sonrasında *Beyaz Melek*'in yapımcılarının itirazını hatırlayın, d) ya da örneğin *Vizontele* sonrasında Yılmaz Erdoğan'ın kendi filminin Türkiye'de festivallerde ödül almaması sonrasında yabancı festivallerde dahi oynadığı sinemaların dolu olduğunu anlatarak şikayet ediyordu, e) ya da birçok gazetede 50 bin iş yapan filmi ödüle boğmak doğru mudur? çıkışlarını hatırlayın. Bu tip bir söylem yalnızca bu yönetmenler nezdinde değil, üniversiteli öğrenciler arasında ya da örneğin sinema-tv öğrencileri arasında da yaygındır.

15. Türkiye'de ilk kez 1990'ların başında Hürriyet gazetesinde Aziz Nesin milletimizin % 60'ı aptal diye bir açıklama yaptı röportajında. O yıllarda ciddi olarak tepki toplamıştı, özellikle milliyetçi kesimde. Ancak aradan geçen yıllar sonrasında bu niteleme, insanı şaşırtacak denli, yaygınlaştı, bizzat çoğu milliyetçi tarafından dahi rahatlıkla kullanılır hale geldi. Deyim yerindeyse, geçmişten kalan halkımız için söylenilen "bir dokun bin ah işit" söylemi çok daha yaygınlaştı ve şimdi bu söylem ya da bu yakınma ortak bir biçimde Aziz Nesin'in yukarıdaki ifadesiyle bitirilir oldu. Halkımızda genel olarak halkın tepkisizliği ve bilgisizliği, geçmişini ve bugününü olmak üzere, herkesin kendi örnekleriyle anlatılıyor ve noktanın bir yerinde ve özellikle sonlarında Aziz Nesin'e başvuruluyor. Hem ben hem arkadaşlarım, ama son genel seçimler sonrasında kamuoyu araştırması yapan gazeteler dahi bu ifadenin halk tarafından yaygın olarak kullanıldığını yazmıştır.

16. Bu konuda bak: 1) Şahhüseyinoğlu H. Nedim, *Dünden Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*, Paragraf yayınları, Ankara, 2005, X ve XI. Bölüm, s. 133-251. 2) Gürbilek Nurdan, Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, Giriş Bölümü.

17. Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2005), "Zenginlik: 'Zengin' Bir Araştırma Gündemi, 'Yoksul' Bir Literatür", Toplum ve Bilim 104. Ayrıca bakınız, Rıfat N. Bali, *Tarz-I Hayat'tan Life Style'a, (Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar)*, İletişim Yayınları, 7. Baskı 2007, İstanbul.

18. Bu Yıllarda Diyanet pek çok konuda açıklama yaptı, 1990'lı yıllarda post-modern darbe yapıldığında basın aracılığıyla düpedüz bütün üniversite hastanelerine imam atanması tartışılıyordu ve Taksim'e cami yapmak için belirli insanlar sokaklarda bir eylem olarak namaz kılıyordu.

19. Seksen sonrasını anlatan ve bu dönemlerdeki baskıyı ifade eden, kamuoyunun gündemine giren her vesilede örneğin her şeyin bilirkişisi ve büyük gazeteci Ertuğrul Özkök ya da her konunun süper-egosu Hıncal Uluç'un bütün bu vesileler için 80 öncesini tarif edilmez bir dönem olarak hatırlatıp açıkça darbeyi meşru göstermeye çalışan yazılarını hatırlayınız.

20. Takva; Yeni Sinemacılar ve destekler, Maraş ve Zahit Atam bu kitap

21. Alain Resnais, Henry Laborit, fare deneyi...

22. Tezimizin yakın plandan incelemeye çalıştığı dört yönetmen de kendi kültürel/estetik/siyasi görüşlerini Türkiye Sinemasının geçmişinden değil, dünya sinemasının değişik yönetmenlerinden ve düşünürlerinden aldığını belirtmektedir. Bu konuya her bir yönetmen incelenirken ayrıca değineceğiz.

23. Bak. Nuri Bilge Ceylan: "Meşruiyet ve tanınma bizde her zaman Batıdan gelmektedir", (Cinemaya Dergisi, bak. Ek 4).

24. Kozanoğlu Can, *Pop Çağı Ateşi*, 4. Baskı İletişim Yayınları, İstanbul 1995 s. 14.

25. Kozanoğlu, age, s. 30.

26. Kozanoğlu, age, s. 30–31.

27. Kozanoğlu, age, s. 31.

28. Jameson Fredric, Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı (13. Bölüm), *Modernizm Ideolojisi, Edebiyat Yazıları* içinde, çev: Kemal Atakay, Tuncay Birkan, Metis Yayınları Nisan 2008, s. 365.

29. Jameson, age, s. 365.

30. Fredric Jameson, age, s. 366.

31. Atam Zahit, Critical Thoughts on the New Turkish Cinema, *Cinema and Politics* içinde, s. 206–207.

32. Atam Zahit, age, s. 208.

33. İrvin C. Schick-E. Ahmet Tonak, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, beşinci baskı Belge Yayınları, Ekim 2006, s. 5.

34. Nuri Bilge Ceylan, Sevükten Leyla, Antrakt Sinema Gazetesi, 5 Eylül 1998.

35. Ceylan N. B., Kızıldemir Güldal, Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997.

36. Ceylan N. B., Erkal N. Seyyid, Zaman Gazetesi, 7 Mayıs 1999

37. Zahit atam-Metin Kaya, Zeki Demirkubuz ile yapılan görüşme, 15 Haziran 2010.

38. Bali N. Rıfat, *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a (Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar)*, 7. Baskı İletişim Yayınları, 2007, İstanbul, s. 17–18.

39. Bali N. Rıfat, age, s. 20.

40. Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan, "Zenginlik: 'Zengin' Bir Araştırma Gündemi, 'Yoksul' Bir Literatür", Toplum ve Bilim 104 (2005) s. 59.

41. "Özal gibi kaç baba var", Hürriyet, 20 Haziran 1985, aktaran: Bali N. Rifat, age, s. 30.

42. Bali N. Rifat, age, s. 31. Alıntı içindeki alıntı Celal Pir'in "Reklamda, Türk-ABD ortaklığı", Hürriyet, 9 Mart 1985 tarihli yazısından alınmıştır.

43. Barlas Canan, "Paris kahveleri ve bireysellik", Güneş, 15 Temmuz 1987. Aktaran Bali N. Rifat, age, s. 32.

44. Yücel Göktürk-Derya Bengi, "Bir köprüyüm aslında", Roll, Eylül-Ekim 2000, s. 40–43. Aktaran Bali N. Rıfat, age, s. 34.

45. Nuri B. Ceylan, Erdem Mehmet, Antrakt Sinema Gazetesi, sayı 59, 19–25 Aralık 1997.

46. Murat Sabunca, "Patronlardan Kürt Konferansı", Milliyet, 24 Ocak 1996. Aktaran Bali N. Rıfat, age, s. 90.

47. Rıfat N. Bali, age, s. 194

48. Barlas Canan, "Tayyip'in kollarında İstanbul", Milliyet, 3 Nisan 1994. aktaran Bali N. Rıfat, age, s. 196.

49. Rauf Tamer, "Kalite ölçüsü", Sabah, 30 Mart 1996. aktaran Bali N. Rıfat, age, s. 196.

50. Dindar Cemal, *Darbeci ("12 Eylül Ruhu" ya da Halkın "Yüce Millet"le İmhihanı")*, Destek Yayınevi, Mart 2010, İstanbul, s. 16.

51. Cemal Dindar, age, s. 5.

52. Dindar Cemal, age, 8. Raymond Williams, çeşitli rakamlara, tarihlere ve bunların özgül anlamlarına inananların yaygınlaştığını, bunun bilimden ve akıldan uzaklaşarak, insanın anlamı bulma aranışı yerine "batıl anlamlar etme çabası"nın bir parçası olduğunu belirtir. Bak. "Bu keyfi sayısal işaretlere inanan ya da yarı-inananların dışında da geleceğe yönelmek ve şimdi nerede olduğumuzu saptayabilmek için yeni yıl, doğum günü, binyıl gibi belirli zaman işaretleri koyma alışkanlığı hayli yerleşmiştir". (R. Williams, *2000'e Doğru*, Ayrıntı Yayınları, Kasım 1989, s. 13.)

53. Dindar Cemal, age, s. 6.

54. Dindar Cemal, age, s. 7.

55. Dindar, age, s. 10–11.

56. Dindar, age, s. 42–43.

57. Dindar, age, s. 43.

58. Dindar, age, s. 43.

59. Gürbilek Nurdan, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınevi, 1992 İstanbul, s. 8.

60. Alper Emin-Zahit Atam, 1990'lı Yıllar ve Türk Sineması, Görüntü dergisi (BÜ(S)K yayını), sayı 4 içinde, kış 1995–96, İstanbul s. 29.

61. Horkheimer Max, *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, İkinci Baskı Metis yayınları, Ekim 1990, s. 55.

62. Jameson Fredric, *Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları*, çev: Kemal Atakay, Tuncay Birkan, Metis yayınları, Nisan 2008 İstanbul, s. 365.

63. Jameson Fredric, age, s. 366-367.

64. Jameson Fredric, age, s. 368.

65. Jameson Fredric, age, s. 367-68.

66. Sûalp Z. Tül Akbal, *Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri*, Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk içinde, Aslıhan Doğan Topçu (ed), De Ki Yayıncılık, 2010 Ankara s. 14.

67. Sûalp Z. Tül Akbal, Giriş, *Zaman Mekan Kuram ve Sinema* içinde, Bağlam Yayınları, Haziran 2004 İstanbul, s. 17–18.

68. Sûalp Z. Tül Akbal, age, s. 18.

69. Sûalp Z. Tül Akbal, age, s. 19.

70. Sûalp Z. Tül Akbal, age, s. 21.

71. Williams Raymond, *2000'e Doğru*, s. 15, Ayrıntı Yayınları, Kasım 1989 İstanbul.

72. Williams, age, s. 14–15.

73. Boratav Korkut, *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*, üçüncü baskı Gerçek Yayınevi, 1999, İstanbul, s. 13.

74. Sûalp, *Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri*, Derviş Zaim Sineması içinde, Aslıhan Doğan Topçu (ed), De Ki yayınevi, 2010 Ankara s. 14.

75. Kültür edinme, kültürle tanışma x kültürün yitirilmesi, kültürel kodların yıkılması...

Nuri Bilge Ceylan



5

Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine

"Batı Denen Fil"

O "tek dişi kalmış canavar" da sanılabilir; muhteşem sanat ve fikir yapıları dünyası da olabilir. Soyut ve mutlak olarak Batı denen şey bir uydurmadan başka bir şey değildir. Var olan toplumlar, değişmeler, uygarlıklar, harslar, dinler, devletler, sınıflar, kişiler, teknolojiler, bilimler, çıkarlar ve savaşlardır. Bunların yeni görünüşleri, Avrupa'nın güneybatısında başlamıştı. Bu Batı sözü bir bakıma bundan gelmektedir. Bir bakıma Hıristiyanlık tarihinden gelmiştir. Roma İmparatorluğu Hıristiyan Kilisesi bölündüğü zaman doğuda kalan Doğu'yu, batıda kalan Batı'yı temsil etmiştir. Kelime bir bakıma, Roma'dan kalma. İmparatorluğun batıda kalan vilayetlerini doğudakilerden ayırmak için. Bu Batı terimi kadar değişen, aslı ne olduğu bilinmeyen, üzerinde uzlaşma olmayan yanıltıcı, sahte bir kelime yoktur. Son zamanlarda Batı'nın kapitalist memleketler, daha doğrusu Amerika, Doğu'nun da sosyalist memleketler, daha doğrusu Sovyetler Birliği anlamında kullanıldığını hatırlatırsam, bu terimin ne kadar maskara edilmiş bir terim olduğunu daha iyi belirtmiş olurum.

Batı terimi tarih düşünürleri arasında da temelsiz bir kavramdır. Toynbee, tarih tezine birim olarak medeniyetleri alır. Bunlardan biri Batı medeniyetidir. Gerçekte bütün tezi, Batı medeniyeti ile başka medeniyetler arasındaki ilişkilerin çeşitli yanlarını incelemeyi güder. Peki, Toynbee'de Batı medeniyeti nedir? Tezinin on cildini karıştırın bulamazsınız; belirlemeyi unutmuş! Yerine göre bazen Grek-Roma medeniyetidir; bazen ortaçağların Hıristiyan medeniyetidir; bazen yeni zamanların Atlantik kıyılarındaki memleketlerinin medeniyetidir; bazen Ortodoks Hıristiyanlığı'na karşı Katolik Hıristiyanlığı; bazen Katolik Hıristiyanlığı'na Karşı Protestan Hıristiyanlığı'dır. Fakat bana sorarsanız, Toynbee'nin söylemeden kastettiği Batı medeniyeti, İngiliz medeniyeti, hatta belirli bir İngiliz aydınının anladığı İngiliz medeniyetidir. O da kendi açısından, Atatürk'ü uğraştıran soruyla uğraşmaktadır.

Ne lüzumu var böyle kaypak, temelsiz, yanıltıcı, bilimdışı bir kavramın? Kelimeyi, bir kere adet olmuş diye, Avrupa ve Amerika'nın ilerlemiş toplumlarının kısaltılmış adı olarak kullanırız belki; fakat ona kendimizi bağlayacak değişmez bir model vasıfları atfetmek bizi sadece aldatır ve başkalarının elinde aldatılmamıza yarar.

Türk toplumunun kuruluşunda, yapısında ekonomik, toplumsal, kültürel, kalkınma ve ilerleme sağlayacak devrimler gerçekleştirilmedikçe iyi niyetli Batıcıların kastettiği Batılılaşma denen şeyin gerçeğinin olacağına inanmıyorum. Bu olduğu takdirde isterseniz onun adını Batılılaşma koyun, bize hiçbir şey öğretmez. Bu olmadan olacak olan her Batılılaşma, o "gerçeği değil" denen Batılılaşmaktan başka bir Batılılaşma olamaz.

Batılılığın ve Batılılaşmanın bugün bir anlamı kalmıştır. O da şu: Batıcılık geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamamasının gerçeği karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür. Toplumculuk açısından Batıcılık; İslamcılık, Osmanlıcılık, Türkçülük kadar usulü, yönü, akıbeti bilinmeyen anlamsız bir sözcüktür.

Batıcılık hiçbir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan, bir bireyci aydın ütopyasıdır!" [1]

Biyografi: Doğu ile Batı Arasında Sıkışmak

Filmlerimiz benzemiyor ama onların (diğer yeni sinemanın yönetmenleri-ZA) da kendi aralarında filmleri benzemiyor. Onları tanıyorum. Aramızda sevgi ilişkisi olduğu bile söylenebilir. Dayanışma olduğu. Üretim koşullarını kendimiz yaratmamız açısından bir benzerlik var. *Her şeyi feda ederek, kayıtsız şartsız sinema yapma arzusu yönünden benzerlik var. Tabii ki ruhlarımız, dünyalarımız ve filmlerimiz farklı.* [2]

"Aslında bir memur ailesinin çocuğu olarak İstanbul'da doğdum. Ailem Çanakkale'nin Yenice kasabasında, yani filmdeki kasabada doğmuş, büyümüş. Babam o yörenin okumuş tek kişisi. Son derece yokluklar içinde okumuş. O zaman Yenice'de ilkokul bile yokmuş. Babam İstanbul'da ziraat mühendisliği yapıyordu, fakat ben iki yaşındayken öğrendiği bilgileri uygulamak için son derece idealist amaçlarla doğup büyüdüğü topraklara tayinini çıkarttı ve oraya yerleşmeye karar verdi. Dolayısıyla benim çocukluğum Yenice'de geçti." [3]

Babasının davranışı o dönemlerde gayet olağan bir davranıştı, bu nedenle son derece idealist amaçlar sayılmaz. Hatta babasının bunu yaptığı dönemde ahlaklı bir insandan beklenen bir davranıştı. Yalnızca tarihsel süreç Türkiye'de idealin de, idealizmin de anlamlarını değiştirmiştir. Babasının ilkokul döneminde okumuş olması büyük şanstır, zorluklar içinde okuduğu meselesine gelince, o yıllar söz konusu olduğunda pek büyük olanaklar anlamına da gelir. Yenice'de geçen çocukluk ise Nuri Bilge'nin büyük şansıdır. "Çok tipik bir kasabaydı. *Değer yargıları, doğruları, yanlışları son derece keskin bir çevreydi.* Bu çevre içinde babamın hayat görüşü etrafındakilerden oldukça farklıydı. Sekiz yıl o kasabada yaşadık. *Ve zamanla, babamın idealizminin yavaş*

yavaş bir hayal kırıklığına dönüşmeye başladığına tanık olduk." (Güldal Kızıldemir, age). Tam da burada birinci paradoks başlar: kendini halkına adamaya çalışan bir baba, eğitimi ve formasyonu gereği yeniliklere açık bir insan, geri kalmış bir toplum ve değişime direnen sosyo-ekonomik formasyon. Hayal kırıklığının kaynağı doğrularla gelenekselin, ahlaki katılıkla işi oluruna bırakan yaklaşımın çatışması.

[Bu anlamda, babanın bir profilini *Mayıs Sıkıntısı* filminde görüyoruz, bir yandan hayata tutunmak için bilginin ve emeğin öncülüğünde, her şeyi sorup soruşturan, doğruyu arayan ve gerçekleştirmeye çalışan bir baba. Aynı şekilde, kasabanın diğer insanlarında bir tür hayatı olduğu gibi kabul etme eğilimi, bir kendiliğindenlik. Dolayısıyla baba ne kadar doğrularda diretiyorsa, kasaba halkı uzlaşma için kendini frenlemeye ve aynı zamanda bir alt-kültüre dönüşecek şekilde, sözünü doğrudan ona karşı söylemeyen bir tavır sergiliyor. Baba direngen ve mücadeleci olduğu kadar, aynı zamanda yasaları bilen, araştıran, bilimsel karşılıkları üzerinde düşünen güçlü birisi. Bu anlamda, Nuri Bilge'nin babası bir tür Yenice içinde kendi ayrıksı yerini oluşturmuş, kendi doğrularının (aslında bunlar toplum için de iyidir) peşinde giderken, inançları, değerleri, düşünceleri yönünden belirli ölçülerde toplumdan ayrıştığı için, baba aynı zamanda geri çekilmiştir. Kendi kabuğunun ötesi bir tür eşitsiz cenk meydanı olduğu için, baba bir tür tutunmak için, ama en çok da kendini dinleyebilmek için inzivaya çekilmek durumunda kalmıştır.]

Genel olarak Anadolu'nun geçmişine doğru gidildikçe ve taşranın dünyasında değerler silsilesi keskinleşir. Keskinleşmeyi artırıcı bir unsur, her şeyin göz önünde olmasıdır, toplumsal ortamın darlığı ve insanların birbirini tanıması nedeniyle, büyük kentte mahrem kalabilecek pek çok şey göz önünde yaşanır. Kontrol etme bu nedenle keskin bir süreç olarak yaşanır. Aynı zamanda gelişim dinamiğinin yavaşlığı ve değişmenin bir tür yozlaşma olarak algılanması, bunun yanı sıra dış dünya ile etkileşim kanallarının sınırlılığı, kontrolü ve değer yargılarının keskinliğini artıran özellikler olarak belirleyici olur.

Kırsal kesimde büyümüş, daha sonradan büyük kente gelmiş, Boğaziçi Üniversitesinde okumuş bir insan için, değerler silsilesi ve katılık şaşırtıcı bir şey haline gelir. Babanın hayat görüşünün etraftakilerden farklı olmasının toplumsal nedenleri vardır. Okumuş, belirli bir mevki edinmiş bir insan, ne kadar kurallara bağlı bir idealiste doğru evrilirse, hayatın içindeki mevkisiz ve eğitimsiz insanlarda bu eğilim tersine döner. Onlar için hayat o kadar pragmatist ve uyanıklıkla yaşanır ki... Bunları tamamlayan üçüncü unsur ise güç ilişkilerinin belirleyiciliğidir. Koşullar çetinleştikçe insanların bu üç eğilimi ve birbirlerine karşı davranışları o kadar keskinleşir. Aynı şekilde Köy Enstitülerinde okumuş, daha sonra köylerine dönmüş öğretmenler de köyün kurumsal ilişkileri ve statüsüyle çatışı-

yorlardı. Benzeri bir tablo, Nuri Bilge'nin babası ve Yenice'nin ahalisi için de yaşanmış olmalı. Yerleşik taşralı yapısı ne kadar değişmeye direniyorsa, o ölçüde idealist baba da kendi gücünün sınırlarını görecek, kendi idealleri bu kez bizzat yenilgiye uğradığı ölçüde hayal-kırıklığına dönüşecektir. Hayal kırıklığı için bulabileceği iki çare vardır, ya orayı terk edecek ya da giderek daha da yalnızlığına sığınarak inzivaya çekilecek, dış dünyayla değer ve ahlak açısından uyumsuzlaştıkça, kendinden eminliği ölçüsünde, sınırlarını kendi çizdiği bir dünya kurmaya çabalayacaktır. Birinci paradoks iyi niyet/idealizm/bir şeyler verme ile diğer insanların bunlara karşı tavrı ve bilgi eksikliği arasında yaşanıyor, sonuç hayal kırıklığıdır. *Kasaba* filminde "baba" karakterinin en iyi dostu kitaplarıdır, inzivanın değerli hazinesi oradadır.

Filminizde (Kasaba, *1997) Amerika'da okuyup tekrar köyüne dönen biri var. Reel hayattan köydeki duruluğa sığınan biri. Sizin de böyle bir niyetiniz oldu mu hiç?*

Evet, kırk yaşındayım ve o düşünce insana yaşlandıkça gerçekten geliyor, babam öyle bir insan. Önce son derece idealist amaçlarla kasabaya yerleşmiş ve giderek aradığını bulamayıp yavaş yavaş yalnızlığa ya da kendi köşesine çekilmiş bir adam. *Babamın kaderine uğramak beni korkuturdu baştan. Fakat bazı kaderlerden sanıyorum kaçış yok. Ve yavaş yavaş aynı korktuğum kadere kendimin de sürüklendiğimi hissediyorum.* Bir bakıma sinema zorunlu olduğundan korktuğum bir kaderden kurtulma umudu veriyor bana. İnzivaya çekilmeden son bir hamle. (abç) [4]

Burası ikinci paradoksu oluşturuyor. Hayal kırıklığının babaya yansıyan yüzü bir tür inzivaya çekilmedir, oğul hayata girmeden en derinlerinde bir inzivaya çekilme korkusu yaşıyor. Baba Yenice'den çıkıp gidiyor, büyük kentte okuyor, daha sonra Amerika'ya gidiyor, sonra geri gelip, öğrendiklerini baba toprağında uygulamak istiyor. Sonuçta, Yenice'nin ahalisine yabancılaşıyor, oğul ise inzivaya çekilmediği, aksine hayatın içine girdiği koşullarda, bu yabancılaşmayı diğer mekânlara, kente ve hatta üniversiteye taşıyor. Oğul babasında bir tür kendi geleceğini görmenin endişesini taşıyor.

Eğitimli baba, kendi çocuklarını okutmak için, bu arada elbette hayal-kırıklıkları nedeniyle taşraya öfkesi bilenmiş baba, orayı terk etmek isteyecektir, çünkü hayallerinin büyüklüğü ve masumluğu oranında yenilgisi o denli şiddetli olmuştur.

"Dönmek istedik, zaten dönmek zorundaydık. Orada lise yoktu ve ablam lise çağına gelmişti. Ben ilkokul dördüncü sınıfı bitirince buraya geldik, babam yıllarca tayinini çıkartamadığı için uzun yıllar biz İstanbul'da onsuz yaşadık. İstanbul'da bir süre oldukça yoksul denebilecek bir yaşam sürdürdük Annemde farenjit bırakan o tüten sobayı hiç unutmam. Devamlı öksürür ve bugün hâlâ ne zaman öksürdüğünü duysam o günleri hatırlıyorum." (Güldal Kızıldemir, age).

Ancak Türkiye bürokrasisi içinde tayin çıkarmak o kadar kolay olmadığı için, belki de hayalleri ölçüsünde "işini bilen insan tipi"ne uzak olduğu için, tayin işleri de o kadar zorlaşır. Bu nedenle ailenin maddi koşulları da daha da güçleşir, çocuklar için bir zorluk olarak aile bölünmesi de yaşanır.

[Bu durumun doğrudan yansıması Nuri Bilge'nin ilk filmi olan kısa *Koza* (1995) filminde görülür: Baba kasabada yaşamaktadır, anne uzaklardan gelir. Zaten karakterler aslında kendilerini oynuyorlardır.]

O dönemde genelde evler sobalıydı, yine sobaların ve bacaların iyi yapılmaması, yıllık bakım işinin ayrı bir dert olması nedeniyle sobalar tüterdi. Tüten sobanın çeşitli hastalıklara yol açması normaldir, sonuç olarak annesi Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluk döneminden kalma nedenlerle yaşamı boyunca taşıyacağı farenjit hastası olmuştur, Bilge için bunun anlamı buruk bir geçmiş duygusudur. Nuri Bilge haklıdır, böyle şeyler insanda acı bir isyan duygusu da yaşatır. Geçmiş kendi güzelliği içinde hatırlanırken -çünkü bugünden çok daha farklıdır ve aynı zamanda dayanışmanın çok daha yoğun yaşandığı bir mekândır- yine de bir burukluk hissi belirgindir. Nuri Bilge bugün geçmişini ancak uzaktan sevebilmektedir, geçmiş yaşanırken Bilge'de ilk tepkisel hayal kırıklıklarının izleri ortaya çıkmaktaydı.

> "Tipik bir aile içinde büyüdüm ve aslında tipik bir aile içinde büyümek bir çocuk için kötü bir şey değil. Çünkü çocuk ruhu kendini çok farklı hissetmek istemiyor zaten. Diğer insanlara benzemek istiyor ve farklılıklarını suç olarak algılıyor çocukken insan. Çocukluğumda ben r'leri söyleyemezdim. O yüzden Nuri adımı söylemez, Bilge'yi söylerdim. Ama Bilge de kız ismiydi. Bir edebiyat öğretmeni vardı. Sözlüde adımı Bilge olarak söyledim. "Nasıl söylersin böyle kız ismini" dedi bana. Herkesin önünde alay etti. O gece 'r' çalışıp bu işi çözdüm. Hayatta en nefret ettiğim şey aşağılanmaktır.

Nuri Bilge Ceylan'ın insan tahlilleri son derece rasyonel, bilgi dolu, hatta bilgelik doludur, daha da önemlisi bilimseldir. Çocukluk dönemi çetin geçer, insan kişiliğinin oluşma dönemi olduğu kadar, sonradan bütün güzel görünümlerine karşın, çatışmalı bir topluma uyum süreci olarak yaşanır. Her tür farklılık bir tür baskıya dönüşür, alay konusu olur, çocukluğun genelde güzel huzur dolu olduğu söylenile gelen atmosferi şiddet, çekişme, hatta çatışma doludur.[5]

Farklı olmak suçluluk duygusu verir diyorsunuz. Siz biraz suçluluk duygusu çekmiş gibisiniz.

> *"Bilincim özellikle farklılıklarım üzerine yoğunlaşırdı. Suçluluk duygusu yarattığı için çocukluktan beri de böyleydi.* Bilirsiniz çocuklukta bir alay mekanizması vardır. Alay edilmemek için alay etmek zorundasınızdır. İktidar ilişkisi çocukken okulda başlar." (Güldal Kızıldemir, age)

Üçüncü paradoks burada başlar: oğul kendi ahlaki düzleminde bir suçluluk hissi yaşıyor. Ama suçlu olan ne kendisidir, ne de ailesidir. Suçluluğun muhatabı ilk önce içinde yaşadığı topluma, olgunlaşma döneminde ise insanlığa, nihai evre de ise genel olarak "insan"a yöneltilmiştir. Hayatın içine çekinmeden girmeyi engelleyen, daha durağan bir hayatı yaşayan, daha çekinik ve insanlar üzerine gözlem yapmadan kaynaklanan bir davranışın ya da yaşam biçiminin temelleri burada atılıyor.

Çocukluk bir tür hayatın öteki yüzünün öğrenildiği ve saklayabildiğin ölçüde pek çok haşarılığın yapıldığı bir dönemdir. Alay konusu olduğunu bildiği için çocuklar her tür farklılıklarını bastırmayı seçebilir, genel olarak zeki ve yetenekli çocuklarda bu daha fazla görülür, aslında farklı olmak suçluluk duygusu vermekten daha çok, farklı olmak alay konusu olma korkusu verir insana, demek daha doğru olurdu. Bu nedenle farklılık meselesi bir 'oto-sansür' başlığına dönüşür. Bir tür artı yönleri olan insanlar kendilerini saklamak da isterler, daha da ilginci garip şekillerde yalıtılırlar. Hatta çocukluk dönemlerinde haşarılık bir tür özgürlük bile yaşatır, haşarılık hakkı edinilmiş gibidir. Ancak Nuri Bilge'nin durumunda bir aşırılık da vardır: bu aşırılığın nedeni ailenin babasından gelmektedir. İdealist baba, kendince kuralları olan, çalışkan, dürüst, sorun istemeyen, sürekli başarı bekleyen bir babadır, bu nedenle çocuk erdemli, yetenekli, mevkili baba karşısında gizli gizli de ezilir, suçluluk da hisseder. Aynı şekilde, bu baba tipi bizzat bir çocuğun yapabileceğinden daha hızlı ve daha derin olgunlaşmasını da bekler, baba figürü çocukluğun kendince kuralları boza boza ahlakın ve kuralların öğrenildiği dönemde, bir tür iç benlik şeklinde ahlak kuralları normunu taşıyıcı olarak çocuğun zihnine yerleşir. Bu durum çocuk için en güçlü manevi baskı aygıtına dönüşür, çocuğun ideal kimlik taşıması isteği ile kendi yaşının ve benliğinin çatışması yaşanır. Eğer filmlerinde bu sürecin izlerini sürersek, babasını ayrıksı bir tip olarak anlamak ve anlatmak için özellikle filmlerinde konu edinmesi bu nedenledir. Baba hayatı boyunca hesaplaşacağı ve çok köklü bir saygının duyulduğu bir insandır. *Kasaba* (1997) filmindeki eğitimli ve bilgili babanın dünyayı algılayışı anlatılmıştır, aynı baba, oğul büyüdükten sonra, hatta uluslar arası ödüller alındıktan sonra tekrar ziyarete gidildiğinde hala eski idealleri ve kendi bildikleriyle baş başadır. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki (1999) Muzaffer ile babanın ilişkisi hem kentlileşmiş oğul ile toprağına sarılmış (belki de toprağına sığınmış ve olabildiğince kendini yalıtmış) baba arasındaki ilişkiler açısından, hem de babanın dünyası ile oğlun bu dünyayı görüşü ve ayrışması açısından incelenebilir.

Dördüncü paradoks baba-oğul ilişkisinde, üstbenin oluşması sürecinde ortaya çıkar. Biyografinin son bölümünde özel olarak süper egonun oluşması ve baba arasındaki ilişkiye eğileceğiz.

Daha sonra Nuri Bilge'nin sıradan insanların sıradan hikâyelerine yakınlık duymasında, "çocukluğundaki normal olma isteği"nin bir yansıması olmalı.[6]

"Marjinal hikâyeleri sevmiyorum, aynı zamanda sıradan insanların başına gelen sıra dışı hikâyeleri de sevmiyorum, sıradan insanların sıradan hikâyelerini seviyorum." (Cinemaya)

"Aslında konu aramak için uzaklara gitmeye üşenmemin nedeni, incir çekirdeğinden de film yapılabileceğine olan inancımdan kaynaklanıyor. Geçmişi sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabileceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde olduğumu sanmıyorum. Bunun, daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir." (Antrakt Sinema Gazetesi)

Buna bir tür huzura düşkünlük sendromu denilebilir. Çünkü babanın idealleri ölçüsünde kendi dertsiz başına dert açtığını ve insanlara idealleri ölçüsünde hizmet etmek için boğuşmaktan yorulduğunu, etrafındaki insanları olduğu gibi kabul edememekten yaşanan sorunların arkasında, ideallerin nasıl meseleler yarattığını genç Nuri Bilge görebilmekteydi. Meselelerden yorulan bir insan, dahası meselelerin arkasındaki daha basit ve ama yalın dürtüleri görebilen bir göz, uzak durmak isteyecektir. Her tür sıra dışı şeyin bir gerginlik, hatta gizli gizli utanç kaynağı olduğu bir model benliğin derinliklerinde yaşıyor olmalı. Aynı şekilde, Nuri Bilge, babasının idealist niyetlerini ve büyük ölçüde bu niyetlerden kaynaklanan gerçekleştirememenin yarattığı hayal-kırıklığını da iyice bilmekteydi.[7] Bu nedenle bir yandan babasına ve ailesine sevgi beslerken, öte yandan hayal-kırıklığı ölçüsünde insan yaşamlarına angaje olmaktan kaçınan, daha pesimist, daha çekinik, büyük hayallerin ve erdemlerin peşinden koşmayan, idealizmden uzak, dahası kullanılma korkusu yaşayan bir insan gibi özelliklerinin de kaynağı olmuş olmalı. *Kasaba*'da hasat sezonu sonrasında büyük bir ailenin üç kuşak üyesinin bulunduğu, közde mısır pişirilerek yenilen aile toplantısında, hem dede, hem baba, hem de büyük torun angajman korkusu yaşar. Dede bütün olup bitenlerden sonra, her şeyin beyhudeliğini kavramış, büyük idealler denilen "yüce istekler"in karşısında, elindekiyle yetinmenin kanaatkârlığıyla konuşur. Baba –ki büyük oranda Nuri Bilge'nin babasını temsil eder– kariyerli eğitimine rağmen, yenilgiye uğramış, belirli açılardan pozitivist bir dünya görüşüne sahip, başarmak ve sonuca ulaşmak için çırpınmaya devam etse de aslında hayal kırıklığı yaşayarak biraz da inzivaya çekilmiş birisidir. Büyük torun ise çalışmanın beyhudeliğine inanan, çalışmak ve başarmak için sonuna kadar mücadele etmenin "neye yarar ki" ve "ne için bunu yapmalı" sorularına yanıt bulamamış birisidir, aslında belirli açılardan torun Nuri Bilge'yi temsil eder, babasının konumuna karşı benliğindeki gizli soruların açığa çık-

tığı yerdir bu ilişki. Ama aynı şekilde, babanın üstbendeki rolü nedeniyle, haytalık ile başarma isteği bir arada bulunur. Nitekim Nuri Bilge'nin yaşamında, haytalık ve anlam aranışı bir dönem yaşanmış, ancak ardından adanmanın kendince anlamlı formu olarak aşkın değerler ve bunların üretilmesi için sinema filmleri seçilince, ardından başarı da gelince, baba ile gerçek barışma ya da babanın karşısında çekinmeden durabilme bu safha da gerçekleşebilmiştir.

Nuri Bilge'nin hayatı bir kez daha filmlerine yansımaktadır, *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde kasabaya dışarıdan film çekmeye gelen karakter Muzaffer'in tek amacı filmini yapmaktır, kasabadakilerle ilişkileri belirli ölçülerde pragmatiktir ve onların hayatlarına girmek için hiçbir özel çaba göstermez. Hatta filmi için yararlandığı delikanlıya verdikleri sözleri bile hemen unutabilecek birisidir. *Uzak*'ta (2002) Mahmut, Yusuf'un bütün çıkışsızlığını gördüğü halde, onunla daha yoğun bir ilişkiye girmekten kaçınır. Ama aynı şekilde, hayatındaki bütün diğer insanlarla ilişkileri de böyledir. Her türlü bağlayıcı angajmandan korkuyla geri durur, bu eski eşi için de öyledir, sevgilisi için de. İdeallerinden uzaklaştığı ölçüde, pragmatist yaşar, yenilgisi oranında her tür ideali hatırlatan şeye karşı kaçamak yaklaşımlarda bulunur.

Beşinci paradoks burada net olarak görülür: Nuri Bilge'nin tüm filmlerindeki karakterler belirli ölçülerde angajman korkusu yaşayan, girdikleri ilişkilerin yüklerinin üstlerine kalmasından çekinen, insanlarla mesafeli ilişkiler kurmaya çabalayan birisidir.

Sonuç olarak, bu psikolojik eğilimler Nuri Bilge'yi nevrotik karakterli bir insan haline getirmektedir.

Bunların izlerini filmlerinde ve sinemayla kurduğu ilişkilerde görebiliriz:

Kasaba (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinin temel karakterlerinde sürekli bir angajman korkusu yaşayan insanların merkezde olması, bir tür yersiz yurtsuzluk durumunun görülmesi, etrafındaki insanlarla özel hayatın sınırları kalın çizilmiş bir ilişki zincirinin kurulması, gizliden gizliye gururun açık izlerinin taşınmasının nedeni budur. Babasının yaşadığı hayal kırıklığı ve yine buna bağlı olarak babasını haklı görme, ama gerçekliğin insanı yoran maddiliği karşısında Nuri Bilge Ceylan hiçbir "ideolojik yüce"nin peşinden koşmayı denememiştir. Nuri Bilge Ceylan üniversiteye İTÜ Kimya Mühendisliğinde başlar. Dönemin Türkiye'si başta TMMOB'un kendine biçtiği rol olmak üzere mühendislerin Türkiye'nin geleceği için son derece dinamik bir şekilde hayata katıldıkları ve idealleri için kendilerini feda ettikleri bir dönemdi. Derslerin çeşitli nedenlerle yapılamamasına yol açan siyasal aktivitelerin yoğunluğu açısından İTÜ ideal ve yüce korkusu yaşayan Nuri Bilge için ayrı bir gerilim kaynağına dönüşmüştür. Böylesine siyasal aktivitelerin minimumda olduğu ve aynı zamanda kabul edilebilir eğitim düzeyiyle Boğaziçi Üniversitesine geçme-

sinin ardında, her tür yüce ve kendini feda etmeden korkma ve kaçmanın izleri görülebilir.[8]

Babasında gördüğü hayal kırıklığı en büyük kâbus gibi Bilge'nin üzerine çöker, Bilge hayata geride duran bir insan olarak yaklaşır. Genel olarak hayal kırıklığı korkusu aynı zamanda pesimizmini de tetikleyecektir. Farklı olduğu bilen, ideallerin ise hayatın içinde nasıl hayal kırıklığına dönüştüğünü gören Nuri Bilge; paradoksu çözmek için büyük oranda hayattan ricat yollarına girmiştir.

Fotoğrafa ilgi duymasının arkasında yatan nedenlerin başında yalnız başına çalışabilme olanağı vermesidir. Tek kişilik haçlı seferlerine yazgılı gibi görür kendisini. Sinemaya geçmek için çekinmesinin başlıca nedenlerinden birisi bu yalnız çalışabilmeye olan eğilimidir. Sinemaya geçtiğinde de küçük ekiplerle çalışmayı seçmiştir. "Sinemaya geçerken beni en çok kaygılandıran şeylerden biri, fotoğrafta edindiğim alışkanlıklardan ayrılmak zorunda kalacağım gerçeğiydi. Fotoğraf tek başınıza yapabileceğiniz bir şey. Ama sinema her zaman bir ressamın ya da yazarın yalnızlığını kıskandıracak kadar fazla ve karmaşık insan ilişkileri içeren üretim koşullarına sahip bir sanat dalı. Sinema yapmaya karar verdiğimde en fazla ihtiyaç duyduğum şey öncelikle cesaretti. Önce kendimi teknik ve estetik konularda iyice yetkin hissetmem gerektiğini düşünüyor, bunun için de kitaplar okumanın yanında bir de eğitim almam gerektiğini düşünüyordum. Böyle yıllar geçti. Bir gün geldi ki tüm bunlar, yüzleşmekten korktuğum bir gerçeği ertelemek için ürettiğim bahaneler zinciri gibi görünmeye başladı. Sonunda kendimi iteleye kakalaya işe başladım. Sanırım cesaretimi kıran ve üşengeçliğimi körükleyen şeylerin başında da, sinemanın uzaktan karışık görünen organizasyonel sorunları, bitmez tükenmez insan ilişkileri ile yalnızlığı seven ve sosyallikten uzak duran kişiliğimin uyuşmayacağına olan inancımdı. Böylece kendi doğama uygun minimal bir yapım anlayışı yaratmak durumunda kaldım."[9]

Ya da bir diğer örneğe bakalım:

Peki ya diğer insanlara bağımlılık? Ressamın ya da yazarın bağımsızlığıyla kıyaslandığında?

Sinema üretiminin en sevmediğim tarafı hep bu olacak herhalde. Bir ressamın ya da yazarın yalnızlığını hep kıskanacağım. Sinema direkt olarak insanı sosyalleşmek zorunda bırakıyor. Tipik hayatın çok dışında sentetik bir ilişkiler şebekesiyle kuşatıyor. Bu da içselliği, konsantrasyonu zedeleyebiliyor. Ama bazen tüm bunlar eğlenceli de olmuyor değil!"[10]

Bunun sonucunda Bilge'nin deyimiyle nevrotik bir karakter öne çıkmaya başlar, çünkü hayatın edimleri kişide büyük heyecanlar yaratmamakta, hayata dört elle sarılmamaktadır. Anlamsızlıktan yorgun Nuri Bilge Ceylan, nevrotik kişiliğine karşın, tutunacak bir alan bulmakta zorluk çekmesine rağmen, kendi aşkın anlamını sinema da bulmuştur, ancak bu anlam sayesinde hayatın içinde bir kimlik kazanabilmiştir:[11]

Anlamsızlık derdinizi aştınız mı bu filmi yapınca peki?

Aslında anlamsızlık ve melankoli gibi durumlar, sadece aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Sanat da bu değerlerden biri. Nevrotik duygular diyebileceğimiz şeyleri, yani insan farklılıkları ancak böyle aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Zannediyorum sanat çok iyi geldi bu tarafıma, melankolik yapıma. Bir terapi etkisi gösterdi.

Pek çok edim, yoğun çabayla girişilen ve sonunda gelen başarı durumu, Nuri Bilge tarafından denenmeden reddedilir, çünkü anlamsız gelir. Örneğin, mühendislik okumasına rağmen, hayatında tek bir gün bile mühendis olarak çalışmamıştır. Bu sürecin doğrudan uzantısı "anlamlı gelecek" bir anlam arayışıdır ya da kısaca çektirdiğine değecek bir anlam aranışıdır:[12]

Sinema sizin için ne ifade ediyor?

Şu anda kimin söylediğini hatırlamıyorum ama bir söz var; insan için iyi hayat, iyi hayatı aramak uğruna harcadığı hayattır. Belki de benim için sinema iyi hayatı aramak uğruna kullandığım bir araç.

Sonsuz uslamlamalara rağmen, kafasında her şeye karşı derin bir şüphecilik de besler. Bütün bunların yanında zekice bir gerçeklik duygusu ve gerçekliğin insanın başına örebileceği çoraplar konusunda yeterince deneyim ve bilgi, pesimizmi ve nevrotikliği artırır:[13]

Artık dünya çapında bir sinemacısınız. Bu noktalara gelmeyi hiç düşünüyor muydunuz, bunların hayalini kurar mıydınız?

Vallahi insan hayal kuruyor ama bu kadar ilerisini de kurmuyor pek, zaten pek de bilmiyor neler olup bittiğini ilk başladığı zamanlarda sadece, bir de sinema öyle zor bir sanat ki filme başladığınız zaman hiçbir şeyi gözünüz görmüyor. O filmi başınızı gözünüzü yarmadan bitirmekle meşgul oluyorsunuz ve başka hiçbir şey düşünecek haliniz olmuyor. Daha sonra ben genellikle negatif düşünen bir insanımdır o yüzden hep şaşırmışımdır filmlerim bir başarı kazandığında ya da bir yere seçildiğinde ya da başka bir şey olduğunda. Ben genellikle beklemem en kötü olasılığı düşünmeye alışmış bir insanım öyle bir yapım var. O yüzden genellikle şaşırırım nasıl oldu falan derim hep, bu sefer kimse seyretmez bu sefer battık falan diye film yaparım, her filmim biterken bir başarısızlık duygusu kaplar benliğimi genellikle, çünkü biraz da bilincim daha çok filmin eksikliklerine zaaflarına negatif taraflarına yoğunlaşmış durumda olur belki de o yüzden.

Bir başka örneğe, daha gerilere gittiğimizde tablo çok değişmez. Deneyimi yaşamadan önce deneyimin ürküntüsü baştan gelir, çoğu kere boğucu düzeylere ulaşır.

"*Koza*, teknik ve estetik birikimime rağmen film yapmaya bir türlü başlamadığım ve sürekli ertelediğim için korkak ve mıymıntı olmakla suçladığım kendime ettiğim iş-

kenceleri sona erdirmek için giriştiğim umutsuz bir denemeden başka bir şey değildi. Kendimi fırlatır gibi başladım o filmi çekmeye. Bitirdiğimde de neye benzediği konusunda gerçekten pek fikrim yoktu. Ama yine de, *Koza*'yı çekmek, kendi yapıma uygun üretim koşullarını yaratmamı sağlayacak bütün ipuçlarını verdi bana." [14]

Buna daha sonra yeniden döneceğiz, çünkü son derece yapısal özelliklerdir bunlar. Şimdi Nuri Bilge'nin yaşam öyküsüne dönelim, anlamsızlık içinde boğulana dek, anlam arayışı yolculuğuna tanıklık edelim.

Doğu/Batı: Onulmaz Yara ya da Batıya Açlık

Çocukluk ve ilk-gençlik yıllarından sonra, yaşamın kurallarının çok daha itidalli, benliğin isteklerinin yaşanmasına çok daha izin veren, hatta bunları meşru ve güzel olarak gören, eğitim koşullarından yaşam mekânına kadar her şeyin çok daha ideale yakın olduğu, sosyal çevrede kişiye saygınlık veren, bir batılı dili iyi derecede öğreten bir kurumda (Boğaziçi Üniversitesi) öğrenim gören genç için, geçmişin kuralları ve yaşam biçimi boğucu gelmeye başlar.[15]

"İstanbul'da sanıyorum hayatımı etkileyen en önemli olay belki Boğaziçi Üniversitesi'nde okumuş olmam oldu. Elektrik Mühendisliği bölümünde. Aslında nasıl oluştuğunu tam bilemiyorum bir Batı hayranlığı başlamıştı bende ve Boğaziçi Üniversitesi bunu iyice körükledi. Boğaziçi'nin insanı batıya yönlendiren bir tarafı vardır, bilirsiniz. Bir şekilde okul bitecek, Batı'ya gidilecek, orada yaşanacak diye düşünülür. *Sanki yazgım Batı gibi görünüyordu.*" (abç)

Doğal olarak batıya karşı bir ilgi doğar, kendini orada insan olarak çok daha rahat hisseder. Bu hissin kaynakları iki beslenme damarı bulacaktır. Birincisi genel olarak toplumun eğitimli kesimlerinde daha çok olmak üzere, batının teknik üstünlüğü ve feodal kalıntıları çözmesi gerçeğinden gerilik ve gericilik karşıtı bir batılı ideal. Öte yandan resmi ideoloji ve Kemalist söylemden gelen batıcı söylemin etkisi de hiç de azımsanmayacak bir şeydir.

Ancak bir başka üçüncü özellik daha vardır. Eğitimli kesim de bu iki özellikten beslenir, aynı zamanda eğilimi şiddetlendirir: Eğitimli insan genel olarak yerli kültürün derin damarlarıyla ilişkisini kaybeder, dünyaya daha açıktır. Ve ileri ve entelektüel olanın üretimi de genelde batıda üretilmiş hissine kapılır. Batı bir yandan pozitivizmin, teknolojik üstünlüğün mekânıdır, öte yandan ise güzel ve derin duyunun kaynağı gibidir. Özlenilen ve -en üzücüsü de- ait olunmak istenen idealin merkezine dönüşür. Dahası olağan bir Batı eseri karşısında içten içe büyülenirken, kendini bir doğulu olarak, batılı anıt eserin karşısında ezik ve yenik olarak hisseder, bizzat eserin kendisi hayranlığı ölçüsünde doğulu için ezikliğini artıran bir eser olarak karşısına çıkar ve yorumlanır. Zihninde sürekli olarak batı ve doğuyu karşılaştırır. Batıyı keşfettikçe doğudan kopar, hatta onu kü-

çümser; sürekli onlar ve biz arasında bilinç yarılır ve en sonunda batıya koşar adımlarla ve aç olarak gider.

Benzeri bir durum için Senegalli romancı/yönetmen Sembene bir eğitim kurumunda öğretmen olan karakteri N'Deye'yi tasvir etmek için şunları yazıyor:[16]

> "Bir tür ayrı bir dünyada yaşıyordu; okuduğu kitaplar, seyrettiği filmler onu bir evrenin parçası haline getiriyordu, bu evrende kendi halkının yeri yoktu, aynı nedenle kendisinin de halkın içinde bir yeri yoktu onun için... N'Deye'nin kendisi Afrika üzerine bildiklerinden çok daha fazlasını Avrupa hakkında biliyordu; okula gittiği zamanlarda birkaç kez coğrafyada ödüller kazanmıştı. Fakat Afrikalı bir yazarın yazdığı hiçbir kitabı okumamıştı – ona Afrikalı yazarların hiçbir şey öğretemeyeceklerinden oldukça emindi."

Zihninde sürekli doğu ve batıyı karşılaştırmaya örnek olarak Dostoyevski ilginç şeyler anlatıyor:[17]

> "Sinirlerimi bozan, bana haksızlık ettiren ikinci şey yeni Köln Köprüsü'ydü. Çok güzel bir köprü kuşkusuz. Kent de haklı olarak övünüyor onunla. Ama biraz fazla övünüyor gibi geldi bana. Hemen o anda bozuldu sinirlerim. Sonra, benzeri görülmemiş köprüye girişte bir masaya oturmuş, herkesten para alan adam, -gerçekten az- geçiş ücretini alırken, bilmediğim bir suçumun cezasını kesiyormuş gibi soğuk olmamalıydı... Bilmiyorum ama bence Almanlar kendilerini çok beğeniyorlar. "Yabancı, hele hele Rus olduğumu anladı adam" diye geçirdim içimden. Hiç değilse gözleri şöyle der gibi bakıyorlardı: "Görüyor musun köprümüzü behey zavallı Rus! Bu köprünün yanında da, biz Almanların yanında da bir hiçsin sen, bir solucandan farksızsın... Çünkü yok senin böyle bir köprün." Kabul edin, can sıkıcı bir durumdu bu. Almanın böyle bir şey söylediği falan yoktu kuşkusuz. Belki aklından bile geçirmemişti... Ama ne önemi var? Adamın böyle demek istediğine o anda öylesine inanmıştım ki... Öfkelenmiştim sonunda. Söylendim kendi kendime: "Canınız cehenneme... Biz de semaveri bulduk... Dergilerimiz var... En güzel elişleri bizde işleniyor..."

Babanın hayal kırıklığını hesaba katarsak, bu durumda baba bir tür doğunun geriliğinden, ikiyüzlülüğünden, sinsiliğinden çekmiş gibidir, ona karşı duyulan saygı ölçüsünde, hayal kırıklığını besleyen toprakların kültüründen de insanından da uzaklaşılır. Öte yandan baba, Çanakkale'nin Yenice kasabasında başlayan hayatında, ilk önce okumak için büyükşehre, ardından eğitimin bir parçası olarak Amerika'ya gitmiştir. Ama aynı baba daha sonrasında önce büyükşehre, ardından ise son derece idealist amaçlarla Yenice'ye dönmüştür. Ama sonuç hayal kırıklığıdır, hayal kırıklığının mekânı ise doğudur. Nuri Bilge için Batı hayal kırıklığından kaçmanın bir parçasıdır, ama aynı zamanda orada da tam bir doyum elde edemeyeceğini de bilir, bunun için çıkış yolu olarak hiçbir mekâna ait olmamak, her sıkıldığında ise bir başka mekâna geçmek ve yeniden başlamak içgüdüsel olarak bulunmuş bir çözümdür. Ama kendini bulmak için ilk üretilen çözüm, doğudan, onun kültüründen, onun geriliğinden çıkıştır ve hedef batıdır, kapitalizmin doğduğu topraklara...

Bir başka önerme daha yazılabilir ya da sonuç çıkarılabilir: Batı bir yandan içinde yaşanmadığı için, çok daha kolaylıkla ideal olarak görünmeye devam edecektir. Doğuda yaşayan ve batıya yakın kişi için batı içine girilmediğinden bakirdir ve çekicidir. İçinde yaşanılan topraklar kendi hayal kırıklıklarını, sorunlarını sürekli hatırlatırken, batı bilinmediği ölçüde kendinden uzaklaştırıcı özelliklerini de saklamayı becerir. Bunlar yapısal gerilim özellikleridir.[18]

Hiç (batıya) gitmiş miydiniz?

Yaz tatillerinde otostopla ya da bisikletle tatile gidiyordum. İlk on yedi yaşında gittim, otostopla. Tabii bu ilişki Batı'yla çok egzotik bir ilişkiydi. Gerçek yüzünü göstermiyordu bize Batı. Kendi ruhumuzun ona uygun olup olmadığını da hissettirmeyen biri ilişkiydi. Daha ziyade dönünce anlatılacak maceralar zinciri gibiydi bu yolculuklar... *Daha sonra okul bitince hiç sorgulamaya bile gerek kalmadan yazgımı yaşamaya gittim.* (Güldal Kızıldemir).

Bizzat somutun mekânı zaman içinde sürekli yıpranırken, el değmeden duran ve kendisi neredeyse romanlardaki gizemli haliyle sunulan batı, bir yandan egzotik bir mekâna öte yandan özlemin mekânına dönüşür. Birincisi, geçmişin katı kuralları, çok geniş deneme-yanılma ve benliğini yaşama olanakları sunan yeni sosyal çevre ile çatışır, *ideal* kendi geçmişine değil, yeni yaşam biçimine ve bu kültürlerin yerleşik olduğu toplumlara yönelir. İkinci olarak batı artık yalnızca gizli bir ideal değil, elinizi uzatsanız dokunabileceğiniz bir gerçeklik haline gelir. Bir olanak ve muhtemel bir olasılıktır artık; kısacası denenmeye değer bir olasılık, bir ideal, bir serbesti, bir özlem mekânı olarak karşımızda durur. Kendi gerçekliği içinde değil, hasretle beklenen özellikleri ölçüsünde kavuşulmak istenen bir sevdaya dönüşür.

Anlam aranmaktadır, ama anlam berraklaşmaz batı özleminde, yaşanılan mekândan kaçma ve onun bezdirici olasılıklarının ötesine geçme mekânı olarak kalır.

Benzeri tablo diğer yönetmenler için de seyretmiştir, aidiyet ve anlam aranışı ve kişinin kendini ispat etme isteği karakteristiktir. Örneğin,[19] darbeden sonra Glauber Rocha, Paris'te sürgün yıllarında Brezilya'daki kültürel ortamı ve kendi duygusal direncini bulamadığı için, bizzat Paris'e aidiyet hissedemediği için intihar eder. Wim Wenders, *American Friend* (1978) filminden sonra Amerika'ya Coppola'nın daveti üzerine gider. "Hollywood'da kendini sinemanın merkezi olarak gören bir yapımcının stüdyosunda çevrilen bir Amerikan yapımı. Amerikan sinemasının tarihin yazan da işte bu şartlardır. Hayran olduğum ve bana temel bilgiler veren filmler hep böyle yapılmış. Böyle film yapmak öylesine başka ki, benim daha önce yapımcılığını da üstlenerek peş peşe çevirdiğim 7 filmin, yani Avrupalı yönetmen geleneğinin neredeyse tam tersi. Hammett benim görüşüme göre, çalışmak için Hollywood'a gelen (çoğu Alman) Avrupalı yönetmenlerin sine-

ma geleneğinin bir uzantısı. Ben de bu geleneğe uymak istedim. Bu gelenek be nim için öyle bir mit haline gelmişti ki ve Amerikan sineması öyle uzun süre pe şime düşmüştü ki, Francis Ford Coppola buraya gelmemi ve Hammett'i gerçek leştirmemi önerince, bu benim için kaçamayacağım bir düello çağrısı gibiydi. (Wim Wenders) Amerika'ya ve Amerikan film yapım tarzına karşı yaşadığı haya kırıklığını anlattığı *Olayların Gidişi* (1982) filmi aynı yıl Venedik Film Festivalin de Altın Aslan ödülü almıştır. Ama her iki yönetmen çekinik adımlarla Batıya y: da batının Batısına gittiler, her ikisi de gittikleri yerlerde çok ciddi aidiyet ve an lam sorunları yaşadılar.

Nuri Bilge Ceylan'ın batı seferinin sonucu ise:

> "(Türkiye'ye dönünce) Askere gittim. Askerlik, bu anarşist hayat içinde çok iyi geldi Bir amaç, yapılması zorunlu olan bir şey. Ankara'da yaptım. Yeni bir şeyi keşfetmem sağladı askerlik. Uzun süredir Boğaziçi Üniversitesi yüzünden kendimi yalıttığım, ya lıtmak zorunda kaldığım Türk toplumunun her kesiminden insanlardan zengin bi mozaikle karşılaştım. Çocukluk ve gençliğimden hatırladığım, ama bir süredir unut mak durumunda olduğum bir mozaikti bu. Yeniden yurduma karşı bir sevgi oluştur du içimde bu. Ait olduğum yeri bulmuşum gibi bir duygu yaşadım. Ankara günlerin de çok yalnız geçti ama en çok düşündüğüm, düşünmek zorunda kaldığım, en çol film seyrettiğim ve kitap okuduğum dönemdi. Sinema yapmaya da kesin olarak bu dö nemde karar verdim." (Güldal Kızıldemir, ags)

Tekrar etmek gerekirse, elinizi uzatsanız ulaşabileceğiniz batılı dünya, aynı zamanda bu tip bir kişide "nesnel gerçeklik olarak değil", ütopik karakterli bir mekandır; gidince yaşanılacak hayal kırıklıkları bile özlemin büyüsü tarafından gizlenir. Son olarak, giderek batılı değerlere alıştığınız, hatta onları idealleştirdiğiniz ölçüde kendi toplumunuza daha uzak hissedersiniz kendinizi. Kendi toplumunuza dışsallaşırsınız,[20] (yabancılaşırsınız da diyebilirdik, ama genel olarak kendi toplumunuzun yaşamına dışarıdan bakmaya başlarsınız. Başarı ve "üst tabaka size konforuyla sesleniyordur".) Giderek bu konfor, rahat yaşama, serbest yaşama, başarı ve mevki olanakları kaderin size sunduğu bir şey gibi görülmeye başlanır, hatta kendi seçkinliğinizi sevmeye başlarsınız. Daha da ilginci bu kez yeni sosyal dokuda yeni durumda, toplumsal yaşamdan getirdiğiniz ideal davranış ve hareketler köylülük/kabalık/medeniyet bilmezlik olarak kodlanmaya başlar.[21] Gizliden gizliye kendinizi meşrulaştırmak için yaptığınız her akıl yürütmede kendi toprağınıza kızgınlığınızı hatırlarsınız. İçinde yaşadığınız toplumun normal değerleri şimdi farklılık ve suç öğelerine dönüşür.

Nuri Bilge'nin özellikle 19. yüzyıl Rus edebiyatını bu kadar çok sevmesinde, Rus toplumunun da batılılaşma/batıcılık/Slavcılık ve Ortodoksluk çatışmaları nedeniyle, bu tür yabancılaşmayı yaşaması ve batının rasyonel aklıyla doğunun değerler silsilesini dünya edebiyatında en yetkin olarak anlatması yatar.[22] Özellikle sevdiği yazarların bu ikilemler üzerine büyük anlatılar kurmanın yanı sıra ay-

nı zamanda, bu değerler ve kişilikler çatışmasında bir yaşam felsefesi arayan yazarlar olarak Dostoyevski ve Çehov'un olması son derece anlamlıdır. İki yazar da gündelik konuşmalarda içerilmeyen gerçeklik dünyasını, itiraflar alanını, yaşamın içinde değer çatışması yaşayan, hatta yaptıklarını rasyonalize etmek için büyük çaba harcayan insanları anlattıkları için çok önemlidir. Bu nedenle aynı süreci başka topraklarda yaşayan bir insan olarak Nuri Bilge Ceylan, onları kendi sürecini anlamak ve anlatmak için temel kaynaklar görmektedir.

Bir doğulu için batı, bir yandan da görmenin prestij getirdiği bir kaynaktır. Öte yandan neredeyse gizli bir tutkuya dönüşmüş merak kaynağıdır. Dolayısıyla ilişki kendi eşitsizliği nedeniyle egzotik bir yapıya bürünür. Ama çok daha önemli bir çatışma daha vardır, gizlidir ve çoğu kere bilince çıkarılamaz: Doğu/batı çatışması doğulu toplumlarda büyüyenler için bir tür evrensellik taşır. Doğuda yaşayan insan kendini düelloya çağrılmış gibi hisseder, reddedemeyeceği bir davet gibidir Batı, Doğulu kaçınılmaz bir biçimde kendini sınamaya doğru düello meydanına bırakılmış bulur, bu meydan batı topraklarıdır. Doğulu'ların batılı dünyayla ilişkisi tam bir problematiktir ve doğudan olup da yüzünü batıya dönenler için gerçekten sanatsal üretimin de temel kaynaklarından birisidir.[23]

Nitekim Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *İklimler* (2006) filmi neredeyse Doğu/Batı ilişkileri açısından temel problematik olarak incelenebilecek filmlerden birisidir. Çünkü içinde yaşadığı toplumda iki farklı kesimi temsil eden kadın üzerinden kendi toplumsal yaşamında yabancılaşmış bir erkeğin ilişkisi üzerine kuruludur. Bir başka çelişki kaynağı, belki de temel çelişki ekseni, doğuda büyüyüp de batıyla yüzleşenler için, doğunun değerleri ve yaşam tarzının "aşılma isteğine" karşın, batılı ahlaki kodların çoğunlukla bir tür ruhsuz gelmesi gibi, bir tür değersiz gelmesi gibi bir çelişki daha yaşanır.[24] Örneğin aşk ilişkilerinde serbestliği savunabilen bir doğulu, bir aşk yarasında, bir anda kendini doğulu değerlerin karmaşasında bulur, değerleri batılılaşmış olsa bile, tepkileri (responses) doğuludur ve bundan istese de kolay kolay kurtulamaz.[25] Örneğin bir terk edilme ya da sadakatsizlik durumunda batılı gibi kolayca aşamaz, erkek, örneğin, kaçınılmaz biçimde kadınını sahiplenir, kendi otoritesini gizliden gizliye sever, doğunun kendine sunduğu üstünlük payelerinden yararlanmayı, hatta rantını yemeyi bile deneyebilir, hiç reddetmez. Ya da batılıların zevk aldıkları gündelik yaşamın öğelerinden aynı tadı almaz, gizliden gizliye manevi üstünlük görür kendisinde. Dahası doğulunun batılı karşısında yaşadığı aşağılık kompleksi hayatın gizli kurallarını ona çok daha iyi öğretir, statü karmaşasını çok daha şiddetli yaşar, sevip sayılmayı ve mevki edinmeyi çok daha fazla ister. Aynı şekilde, gururu çok daha belirgindir, baskındır, olağanlaştıramaz batılı nezdinde kendini. Bir başka önemli çatışma noktası da itiraf etmekten çok daha fazla çekinir,[26] kendine özel hayat nezdinde daha kalın duvarlarla korunaklı bir liman kurar,[27] ahlaki kodları çok keskin, ahlaki yargıları çok daha

güçlüdür. Doğulu için batı bir tür macera alanı gibidir, yasakların azlığı ve hoşgörünün çokluğu oranında, aşırılıklarını ve bencilliklerini yaşayabilme mekânı gibi özgürlükler taşır batı. Bu ve benzeri durumlar, doğulu için batıyla yüzleşmeyi sürekli çatışma konusu haline getirir, hem batıya hem de doğuya dışsallaşır. Bu nedenle batının macera mekânına dönmesi normaldir, hatta batı bir tür kendi tarihine de dışsaldır. Batılı dünyada yaşadıklarını kendi tarihine, kendi dünyasına yansıtmaz gibidir. Orada yapılanlar aidiyet hissinin azlığı ölçüsünde benliğin derinliklerinde yeterince ağır yaralar da açmaz, gizliden gizliye ait hissettiği ve belki de kurtulamayacağı doğu, kişinin gerçekten kendini tanımlama mekânı olarak durmaya devam eder.[28]

Doğuya döndüğünde de batıya gittiğinde de kendi tarihini ve kimliğini doğunun dünyasına karşı hesap verilecek bir öğeye dönüştürür. Yeni İran Sinemasının mimarı olan İranlı yönetmenlerin Batıya gidip film yapmaya direnç göstermelerinin ve baskıya karşı İran'da kalma isteklerinin gerekçesi, aynı şekilde Rocha'nın ve Yılmaz Güney'in kendilerini Paris'te bir başkentte değil, sürgünde hissetmeleri hem aidiyet duygusundan hem de değerler dünyasındandır. Kültür sanılandan çok daha derinlere işleyen bir katmandır ve insanın kimlik kartında kendi sandığından daha derinlerde bir ilişki kurduğu için silinemez bir yere sahiptir. Sıla hasretini pek çok insanın yola çıkmadan çekmeye başlaması bundandır. Batı rasyonel, bireyci, bencil olduğu kadar, aynı zamanda reddedilmiş, ötelenmiş, aidiyet hissinin yaşanmadığı bir mekân gibidir. Anlam aramak için oraya gidenler, orada anlamı bulmazlar, geriye döndüklerinde ise çok daha kanaatkâr bir şekilde, daha dingin bir süreçte, yaşamlarında sürekli değerler karmaşası olacak şekilde, doğuyu kendi çatışmalarıyla sevmek bir gelenek gibidir.[29] Bir tür normalleşme dönemi gibidir bu. Ancak bu kez doğunun yaşam biçimine ve değerlerine de yeterince dışsallaşmıştır. Bir tür yersiz yurtsuz birine dönüşür,[30] ancak artık normalleşmiş gibidir, eksikliklerini duydukları, doğuya karşı isyanı törpülenmiş gibidir, artık yaşamında çifte su verilmiş çelik gibi dayanıklı ve dirençlidir, aynı zamanda benliğinin derinliklerinde sürekli olarak iki kültürü karşılaştıran, meseleye iki farklı kültürden bakan, değerleri iki yönlü inceleyen farklı bir insan vardır. Nuri Bilge'nin çok sevdiğini söylediği Yasujiro Ozu'nun *Ekinoks Çiçeği*[31] filminin ana çelişkisi doğudan batıya gelmiş ya da doğulu olmanın çifte karmaşasını yaşayan insanlar için neredeyse tipik bir durumdur. *Ekinoks Çiçeği* filminde, batılı dünyanın değerlerine ve modernliğine yakınlık duyan bir baba, çocuklarının modern ilişkilerini kabul etmede zorluk çeker. Genç kızının durumunu kabul edemeyecek, kızı da babasına kendi isteklerini söyleyemeyecektir, durum ümitsizliğe dönüşür. Kızının yaşıtı olan bir kız arkadaşı, bir başkası üzerinden hikâyeyi olduğu gibi babaya anlatır, onun modern yüzüne seslenir. Başkasında normal gördüğü ve hatta hoş görülmesi gerektiğine inandığı davranışın kendi çocuğu üzerinde olmasını baba kabul edemez, ama önce onayladığı, hatta meşru olarak gördüğü için, istemeye istemeye,

hatta yüzü kızara kızara kabul etmek durumunda kalır. Sorun tatlıya bağlanır. Ekinoks gece gündüzün eşitlendiği zamanlara denir, filmin adında modern bir doğulu için, kendi personasındaki modern kimlik ile kendi aile ve sosyal yaşamındaki ilişkilerin birbirine uyumlu hale getirildiği bir eşitlenme yaşanması anlamında bilinçli olarak kullanılmaktadır. Nuri Bilge'ye Japon modernleşmesinin sonuçlarını anlatan Ozu, doğunun kültürü, geleneksel yaşamı ile modernleşen Japonya'nın yeni kimliği ve tarihten getirdiği davranış ve hislerle çatışan yüzü üzerine odaklanan bir yönetmen olarak Ozu, önemli gelir. Kendi iç dünyasında sık sık yaşadıklarını etkileyici/yalın/berrak bir şekilde anlatan bir sanatçıyı ruhsal arkadaşı olarak görür. Çünkü bizzat kendisi doğu/batı karmaşasının ürünüdür.

Bu anlamda biyografinin temel tezi yazılabilir: Nuri Bilge'nin sinemasal yaratısının merkezinde doğu/batı çatışması yatar. İkinci olarak, doğulu dünyaya da batılı dünyaya da belirli bir dışsallıkla bakar. İkinci tez olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında dışsal bakma durumu yapısal bir aidiyetsizlik hissi olarak kendini gösterir, tıpkı Nuri Bilge'nin özel yaşamında olduğu gibi. Bunun doğrudan sonucunu üçüncü tez olarak yazarsak, Nuri Bilge'nin her türlü resmi ilişkilerden, kalabalıklardan, dayatıcı sosyal normlardan, sinemada büyük ekiplerden, resmi onay mercilerinden kaçınmasıdır. Çünkü o tür her çeşit topluluk içinde kendini dışsal olarak hisseder; oradadır, ama o mekânın içinde kendini hapiste hisseder. İki toplum içinde yaşamıştır. Dördüncü tez olarak, kendine kalın bir zırh örmüştür, iç dünyasını ve toplumsal ilişkilerini zorlayabilecek her şeyden çekinir. Beşinci olarak ise, Nuri Bilge için "anlam ve anlamlandırma çabası en güçlü ihtiyaçtır"[32], bunun nedeni de değerler ve idealler dünyasının sarsılmasıdır. Ne doğulu olma ne batılı olma süreci, iki toplum içinde de yaşama, ikisine de yeterince aidiyet hissetmeme, aynı zamanda ikisine de dışsal olarak bakabilme durumu, anlamsal ve değersel bir belirsizlik yaratır. Sonuç olarak insan kendi değerlerini, anlamlarını, ahlaki kodlarını yeniden yaratmak durumunda kalır. Bu anlamda (günümüze kadar) son üç filmi başta olmak üzere *(Uzak, İklimler, Üç Maymun)* sürekli değerler arasında çatışma olan insanları ve çatışma üzerinde yoğunlaşan anlatılar üzerinde durması son derece anlaşılır. Aynı şekilde, üç filmin üçünün de hem batı toplumlarında hem de doğu toplumlarında karşılıklar bulması da normaldir, elbette her bir toplumsal yapı kendi penceresinden filmleri okuyacaktır.

Batı ve Nuri Bilge Ceylan İlişkisi: Hayal Kırıklığı ile Kendini Bulma Sürecinde...

Yazgısını yaşamak için batıya giden Nuri Bilge, orada idealize ettiklerinin yaşattığı yenilgileri tadacaktır. Batıyla yüzleşme denilebilir buna; sistematik olarak yaşananlardan sonuçlar çıkarılabilir, Nuri Bilge Ceylan batılı dünyada yaşadıkla-

rını samimi bir itiraflar sistemi gibi anlatmaktadır. Yaşanmış olanı bütün duruluğu içinde dile getirmektedir. Bu nedenle yaşananlar aklileştirilebilir, genelleştirilebilir, dersler çıkarılabilir hale gelmektedir. Burada kritik halka şuymuş gibi görünüyor: "Batı'nın değerleri yavaş yavaş ruhuma uymayan değerler olarak görünmeye başladı."[33]

"Londra'ya gittim. Az bir parayla. Ama zaten macera yaşamak bir üst değer gibi göründüğü için çok da fark etmiyordu. Londra'da bulaşıkçılık filan gibi herkesin başına gelen işleri yaptım. Market hırsızlığı filan yaptım. Hatta özel sefere çıktığım bile olurdu.

Elektrik mühendisi bir market hırsızı gibi.

Evet. Elektrik mühendisliği meselesiyle üçüncü sınıfa geldiğimde aram açılmaya başlamıştı. İlişkimin adamakıllı derinleşmeye başladığı fotoğrafla yeni bir yol izleyeceğimi düşünmeye başlamıştım.

Hiç yakalanmadınız mı? Market hırsızlığı yaparken yani?

İki defa yakalandım. İkincisinde on beş yaşında bir çocuk beni kolumdan tutup dışarı atmıştı. Sendeleyerek insanların arasına çıktım. Çok aşağılandığımı hissettim. İlk defa gururumun gerçekten incindiğini hissettim. Sokaklarda insanları görmeden yürüdüm uzun süre.

Önemli olan çalmak değil yakalanmak galiba.

Yakalanacağını düşünmüyor ki insan. Yolda yürürken bir aynayla karşılaştığımı hatırlıyorum. Yüzümü o kadar maskesiz görmemiştim. Bu yakalanmayla gelen aşağılanma duygusu içimde bir şeyleri tetikledi. Zaten bir yandan içimde oluşan anlamsızlık duygusu giderek büyümeye başlamıştı. Batı'nın değerleri yavaş yavaş ruhuma uymayan değerler olarak görünmeye başladı. Bir gün, bir kitapçıda Himalayalar üzerine bir kitaba rastladım bu doğudan medet ummak gibi bir şeydi. Kitapta anlatılan şeyler çok ilgimi çekmişti.

Öncelikle vurgulanması gereken, Türkiye'de çok iyi bir okulda, iyi bir eğitim sonrası, bir batılı dili iyi bilen, bir sanat kolunda çok yetenekli bir insan, bütün statüsünü ve seçkinliğini bırakarak, batıya (bu örnekte Londra'ya), kapitalizmin bir dönemki başkentine, gidiyor. Orada bir vasıfsıza dönüşüyor, en sıradan işleri yapıyor, ama gizli olarak kendi vasıflarının bilincinde olan birisi. Asıl problem Türkiye'de edindiği vasıflarını kullanmak istemediği, o vasıflarla dolu bir yaşamı sürmemeyi seçtiği için Londra'ya gitmiş olması. Rutin hayatın boğuculuğundan kaçmış. Dolayısıyla, Londra'da bir tür minimumda yaşamaya gitmiş. Ancak kendi vasıfları, kendi arzuları, yaşam karşısındaki tavrı karakterimizin minimumla kendisini sınırlamaya yetmesi mümkün değil. Bu nedenle minimumu en kolay

yollardan artırmaya çalışıyor. Bu çelişkinin doğal sonucu şudur; bir tür minimum yaşam standartlarını vasıfsız işlerde çalışarak kazanmak, ama minimumla yetinmeyen entelektüel, sanatsal, ruhani ihtiyaçlarını "seferlerle", bir tür yağmacılıkla, bir tür gaspla, bir tür haçlı seferiyle çıkarmak. Elbette bu arada minimumla yetmeyen durumlar için maddi gereksinimler de karşılanmalı. Sefere çıkmanın doğal sonucu yağmacılıktır, ama öte yandan sefere çıkan kişi gittiği yere kendisini ait hissetmez, bu nedenle kendine özel haklar tanır, kendi yaptıklarını gittiği ya da bulunduğu yerin kurallarıyla değil, özel kurallarla donatır.[34] Ta ki bir güç ona bunu yapamayacağını hatırlatana ya da kabul ettirene ya da zorla dayatana kadar. Vasıflı bir insan vasıfsız işler yapmak durumunda kalabilir, ama bu tür durumlarda o iş ona ağır gelecektir, çünkü kendini o işlere de yakıştıramaz. Karşısında hizmet ettiğinden de yanında çalışan insana da gizlice tepeden bakar. Kendi yeteneklerinin farkına vardıkça yerleşik kuralları zorlayacaktır. Aidiyet hissetmediği durumlarda ise kuralları gizlice yok saymanın rahatlığına başvuracaktır. Bütün bu denklemler sonucu seferlere çıkılır. Ama vasıfsız bir insanın kolaylıkla devam edebileceği ya da başka bir çaresi olmadığı için devam edebileceği, içinde kin biriktirse bile bunu kolaylıkla yok sayabileceği ya da üstesinden gelebileceği bir olay –kolundan tutulup tepeleme marketin önüne fırlatılmak- vasıflı bir insan için çok derinlerinde bir sarsılmaya neden olur. Bir yandan yaptığı şeyin suç olduğu ve adice bir eylem olduğu kendine hatırlatılmıştır, öte yandan ise kişi karşısındakinin yüzüne gizli niteliklerini haykırmak ister. Ama karşısındaki bacaksızın da ona bu kadar yeteneklerin varsa "sefere niye çıkıyorsun" sözü karşısında ezilecek, kendi nezdinde utanacaktır. Bu çelişki çatışmanın çok daha içsel olarak yaşanması anlamına gelir. Marketin çok uzaklarına gittiğinde, biraz önce olmuş olayı bilmeyen insanların içinde olsa bile o bunu düşünemez, çünkü çok derinlerde kendi kendini de ayıplamaktadır. O ayna karşısında, oracıkta sürdüğü yaşamın sefilliği yüzünden görünmektedir. Giderek bir hiçe dönüştüğünü, sıradanlaştığını anlar ya da kabul etmek zorunda kalır. Artık bu hiçlikten, bu vasıfsızlıktan, bu erdemsizlikten, bu aidiyetsizlikten, hiçbir yere ait olmamaktan utanacaktır. Aynı şekilde kişi gizli gizli şunu da bilir: Yaptığı şey aslında kendinden kaçmaktır, kendini bütün vasıflarıyla birlikte –ki bunlar aslında potansiyel olarak vardır ve kişi bunların varlığını iç dünyasında bilir– sıfır noktasında yaşamaya mahkûm eden, kendinden kaçma isteğidir. Peki, kişi kendinden niye kaçar? Bu çok ciddi bir soru: Şairin dediği gibi "Herkesin kendinden kaçacağı yerlerde/ sen kaçmayasın diye"[35] diyebilmek hakikatte çok zordur, Nuri Bilge'nin durumunda bu kaçış isteğinin, bu derin aidiyetsizliğin kökenleri babasının yaşadığı hayal kırıklığında bulunabilir.[36] O hayal kırıklığı o kadar derindir ki bu tanıklığın karşısında Nuri Bilge kendini güçsüz ve savunmasız hissetmektedir. Ama aynı baba figürü ve ondaki yansıması olan üstben perdeyi kaldırmış, kendinden kaçmayı imkânsız hale getirmiş ve Nuri Bilge çıplak yüzünü görmüştür.

İdeallerini kaybeden insanın hayal kırıklığı sanılandan çok daha serttir. Nuri Bilge bu hayal kırıklığının nedenlerini bilinçli ya da bilinçsiz olarak düşünmüş olmalı: Nuri Bilge'nin verdiği yanıt da aslında belirsiz değildir, ona göre insan zayıf bir yaratıktır. Onun için kendinde bir farklılık görmektedir, bu farklılığın etkisiyle farklı olmanın getirdiği yüklerin son derece haklı olduğu halde, kendisine suç olarak yöneltilmesi çabalarından nefret etmektedir. Farklılığın kökenlerinde saflığı bulmuşken, ikiyüzlü ilişkilerin saldırgan yönelimleri altında kendisini bir tür törpüleyen, sıradanlaştıran her şeyden kaçmaktadır. Nuri Bilge kendi gerçeğini ya da onun deyimiyle anlamını bulamamıştır, aslında kendisini aramaktan kaçmaktadır. Çünkü temel ve köklü uğraşlardan da kaçmaktadır. Farklı olanın kendine en uygun alanı bulması zordur, ama bulsa ya da bu alanı sezse bile, kendi seçimini meşrulaştıracak, ona saygınlık getirecek, kimlik kazandıracak alan için yıllarca sebatla çalışması gerekir. Oysaki Nuri Bilge'nin içsel enerjisi tükenmiş durumdaydı, hayatı rölantiye alma, her şeyden kaçma, kendini bırakmak isteğiyle doluydu. Edebiyat tarihinde bu his üzerine kurulu pek çok roman vardır. Aidiyet ve kendini adayabileceğin toplum bulamama hissi, derin bir boşluk getirmektedir.

Nuri Bilge'nin o zamanki yaşamında sebatla girişip didinerek çalışıp başarısız olduğu bir alan yokmuş gibi duruyor. Nuri Bilge aslında kendinden korkmaktadır. Denemeden, üretmeden, başarısızlık korkusu yaşamaktadır. Ki bu korku devam eden yıllarda ısrarlı olmaya devam edecektir. Başarısız olma korkusu derindir, hayal kırıklığı yaşama korkusu güçlüdür, tutunacağı alanı bulurken pek fazla öncülünü bulamamaktadır. Denememenin, ısrarla üretmemenin getirdiği yorgunluğun verdiği atalet içinde kendi kendini boğmaktadır.[37]

"Fotoğrafı tümüyle bıraktım. Fakat yine de bir türlü film yapamıyordum. Korku, güvensizlik hali var. Sürekli erteleyecek sebepler de buluyorum gibi geldi. Ertelemek için uydurduğum bahaneler, yüzleşmekten korktuğum bir gerçeği sakladığım duygusu uyandırdı bende.

Neydi onlar?

Yeteneksizlik korkusu olabilir. Çünkü mesela bir türlü bir senaryo yazmayı beceremiyordum. Böylece yıllar geçti. Sonra bir şekilde 20 dakikalık kısa filmim *Koza* ortaya çıktı. Koza, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim bir deneme gibiydi. Çekimler bir yıl sürdü. Senaryo yoktu. El yordamıyla sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum. Diyalog yoktu. Kendimi fırlatır gibi başladım ilk filmimi çekmeye. *Koza* ortaya çıktı. Neye benzediği konusunda hiçbir fikrim yoktu. Çünkü seyrettiğim filmlere benzemiyordu. Fakat Cannes Film Festivali'ne kabul edilince biraz kendime güven geldi. Öğrenmeye çalıştığım sinema tekniğini en çok bu filmin çekimi sırasında öğrendim.

Aşağılanma, Üstben, Kendini Sorgulama ve Hayatla Barışma

"Uygarlık, kendisine karşı duran saldırganlığa ket vurmak, onu zararsız kılmak, belki de ortadan kaldırmak için hangi araçları kullanır? (...) Bunu, bireyin gelişim öyküsünde inceleyebiliriz. Bireyin saldırganlık arzusunu zararsız kılacak şey nedir? Tahmin edemeyeceğimiz, hâlbuki son derece açık olan, garip bir şeydir bu. Saldırganlık içe atılır, içselleştirilir, ama aslında gelmiş olduğu yere geri gönderilmekte, yani bireyin kendi beynine yöneltilmektedir. Üstben olarak benin geri kalan bölümlerinin karşısında duran ve "vicdan" biçimini alarak, benin aslında başkalarında, yabancı bireylerde tatmin etmekten hoşlanacağı aynı katı saldırganlık eğilimini bene karşı gösteren bir ben bölümü tarafından devralınır." [38]

Nuri Bilge Ceylan'da üstben büyük oranda babasından etkilenmiştir, onun etkisiyle şekillenmiştir. Baba hem başarılı, hem de saygın bir kimliktir. Babanın idealizmine karşılık, gittiği Çanakkale'de köylüler, eşraf ve memurlarla yaşadığı çatışmalardan dolayı yaşadığı hayal kırıklığı Nuri Bilge Ceylan'da kısmi olarak yurduna karşı bir tepkiye dönüşmüştür. Yurdunun insanını reddetme, onu suçlu görme ve ondan kaçmaya yönelik bir eğilimi temsil eder batı. Ama üstbenin asıl muhatap olduğu kimlik olarak baba, Nuri Bilge Ceylan için sürekli hesap verilen birisi olarak çok canlı biçimde yaşamaya devam eder. İçinde yaşadığı topluma karşı yeterince yöneltilemeyen saldırganlık, onu reddetmeye ya da olabildiğince yadsımaya dönüşmüştür. Vicdani olarak hayal kırıklığı yaşayan baba, hem başarılı hem de idealist ve saygındır, toplum ve yurdunun insanı ise yetersiz ve bencildir.

Nuri Bilge Ceylan'ın babası katı bir üstbene sahiptir, ideallerine sıkı bir şekilde bağlıdır, yurdunun insanı ise benini çok daha öne çıkarır, Nuri Bilge Ceylan ahlaki olarak babasını meşru görür. Halkı ise bencilliği ölçüsünde öteler, ama halka karşı çıkacak bir şey de yapamayacağını, sonunda babasının da bir çözüm olarak ancak inzivaya çekildiğini gözleriyle görmüştür. Bu nedenle hayal kırıklığı yaşamamak ya da inzivaya çekilmekten korktuğu için, batıya gider. Kaçış şeklinde bir çıkış yoludur batı.

"Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırılma gereksinimi şeklinde dışa vurur. Yani uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık arzusunun üstesinden, bireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin, tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi, bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelir." [39]

Dolayısıyla, babasının üstbeni (onun idealleri ve emeği/çabası ile) halkın beni arasındaki çatışmayı gören Nuri Bilge Ceylan, halkı ardında bırakarak, kendi benliğinin derinliklerinde babasını yaşatarak Türkiye'yi terk etmiştir.

Ama İngiltere'de bulunduğu yıllarda, bir başka benle karşılaştı, bu ben hem kendi beni hem de batılı bencil ben idi. Bu karşılaşma da, kendi benini tatmin et-

mek için çırpınırken ya da sefere çıkarken, kendinden kaçarken yakalandı ve bir anda kendini çıplak gördü. İşte o anda kaçtığı şeyi gördü, babasının üstbeninin önünde kendini hissetti, yaptığı bütün uslamlamalar çöktü, kendini suçladı, sıradanlaşmadan, vasıfsızlaşmadan ürktü. Katı bir üstben olarak babası denemiş ve hayal kırıklığı yaşamıştı, ama halkın benini suçlu gören Nuri Bilge Ceylan, şimdi kendisinin de onlar gibi olduğunu keşfetmişti. Aşağılanmıştı ve kendini savunamıyordu. Batıyı terk etti, bir başka yere gitti. Orada da hayal kırıklığı yaşayınca yurduna döndü ve halkıyla yüz yüze geldi, bu kez o 'beni' sevdi ve sevgisini "vatanımı sevdim" olarak ifade etti. Aslında kendisiyle barıştığı ve kendisini gerçekleştirme gücünü bulduğu anda söylenmiştir bu söz.

Uzun yıllar sonra gelen, Cannes Film Festivalinde 2008 yılında *Üç Maymun* ile "en iyi yönetmen" ödülünü aldığında, "Bu ödülü 'tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme' adıyorum"[40] dediği zaman, oradaki yalnız ve güzel Psikanalitik anlamda üstben olarak babası (yalnız), güzel olan annesi ve halkı idi. Analize devam edersek, yine yalnız olan kendisi ve güzeli yaratmış olanda kendisi, yani ödülü kendime adıyorum anlamına gelir.

Yıllar sonra kendisiyle barışmıştı ve halkını da, Türkiye'nin insanını da, hep korktuğu inzivaya çekilmeden önce meşru bir başarı elde etmeyi ve kendi başına ayakta kalmayı sağlamış, başarmış olmanın gücünü de hissetmiştir. Yine insanlar içinde kendini yalnız hissetmekteydi, ama o insanlarla, o halkla, o halkın gerçeğiyle (beniyle) barışmıştı. Kaçış, geri dönüp büyük bir başarıyla taçlandırılmıştı.[41]

Bir Terapi Olarak Başarı

Bir hamle yaptığında gelen başarılar, bir tür terapiye dönüşür. Nuri Bilge artık kendini tanımlı hissetmektedir. Eğer İngiltere'ye o ana geri dönersek, o marketten atıldığında, derinden gururu sarsılmıştır. O caddelerde yürürken ruh hali nasıldı? Kendi deyimiyle yüzünü hiç o kadar çıplak görmemişti. İşte o caddede Nuri Bilge'nin ne düşündüğünün tüm insanlık tarihindeki en iyi anlatımını zaten kendisi de çok sevmektedir: Nuri Bilge o caddede Raskolnikov'un cinayeti işlemeden önce yaptığı rasyonalizasyonları yapmanın kifayetsizliğini gördüğü için güçsüzdür, artık kaçacak hiçbir sanal aklileştirmesi kalmamıştır. Artık anlamını bulmayı ya da en azından aramayı erteleyemez. Nuri Bilge'nin yüzü o anda o kadar çıplaktır, çünkü savunma mekanizmalarında ürettiği bütün kaçamak noktaları, yani savunma mekanizmaları yıkılmıştır. Gizliden gizliye bilmektedir ki bu anlam Londra'da değildir. Çünkü sevgisizliğinin gücü o kadar büyümüştür ki artık Londra'da yaşamasına da kolay kolay izin vermez. Dahası Londra'ya da dışarıdan bakması gerekir. Mekân değiştirir, bir başka önemli nokta da sevgisizliğinden yorulmuştur, sevgisizliği Nevrotik yapısını beslemekte, eyleme geçecek gücü kendisinden almaktadır.[42]

"Kitapla birlikte Batı'yı terk etmeye karar verdiniz galiba.

Batı'yı bir daha dönmemecesine terk etmeye karar verdim. O zamanki duygum buydu. İçimdeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyümüş durumdaydı. Çok yalnızdım. İnsan ilişkileri çok zor gelmeye başlamıştı. Batı'yla aramda çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladım. Atina üzerinden Nepal'e uçtum. Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu.

Yolların da bir yardımı olmadı yani.

Hiç. Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut. O zamana kadar 'seyahat denen bir şey var oldukça anlamsızlık sorunuyla yüz yüze gelmem' diye düşündüğüm halde, ilk defa seyahat ya da maceranın içimdeki boşluğu dolduracak potansiyele sahip olmadığını düşündüm. Sonra bir Budist tapınağının üzerinde oturup dağları seyrederken, birdenbire Türkiye'yi çok özlediğimi düşündüm ve geri dönmeye karar verdim".

Nuri Bilge ritüelden, tekrardan, boşluktan, yapay yücelerden bıkmıştır, her türlü yüceleştirmeyi görüp arkasındaki boşluğa bakışlarını dikmektedir. Bu boşluk da Nuri Bilge'yi boğmaktadır.

Artık söz değil eylem dediği andır burası, söze başlayabilmek için eyleme geçmesi gerektiğini de bilir. Artık aidiyet de hissetmediği toprakları terk etmek ister, aslında yakalanma korkusundan öte "aşağılandığını hissettiği anla yüzleşmekten" de korkar. Bu korku o kadar güçlüdür ki bir daha denemeye bile kalkmayabilir. Kişi ne kadar vasıflıysa, bu sarsıntı o kadar sert ve kesin olur. Eğer devam ederse, bu kez gittikçe arsızlaşacaktır. Bu ise ayrı bir korkunun kaynağıdır. Bu soruyu kendine sormuş olmalı, nitekim kendisinin de gönülden bağlı olduğu Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanında kişi kendi eylemini meşrulaştırmak için sonu gelmez uslamlamalar yapar, ama sonunda içindeki insana ya da "içindeki bene yenilir", bütün uslamlamalarıyla birlikte yenilir ve ruhani çöküş yaşar. Raskolnikov'un benliği çözülmeseydi yakalanmazdı zaten. Bundan kurtulmak için hırsızlığı ya da sefere çıkmayı tümden bırakır.

Reddetmeye ya da yok saymaya çalıştığı bütün kurallar tekrar yeniden karşısına dikilir. Kendi kimliğini aramak zorundadır, gizli uzlaşmaların, kendini azımsamanın, küçük başarıların, yersiz yurtsuzluğun, değersizliğin kendisi yük haline gelir. Aidiyet ve hayatın anlamı için bu kez sefere çıkar. Aynı zamanda oradaki ilişkilere daha fazla dayanamayacak kadar yorgundur. Londra'dan ayrılırken, aynı zamanda yüzleşmekten kaçmaya çalıştığı travmasından da kaçmaktadır. İkili bir durum vardır burada: bir yandan Türkiye'den zaten rutin bir hayatın içine karışmak, her gün takım elbise, ya da ona geldiği şekliyle üniforma giyerek işe gitmek, hep aynı rollerle insanların karşısına çıkmak, yaratıcılık olarak gördüğü

şeyleri yapamadan kendini bir tür mekanikleştirerek iş hayatının içinde kaybolmak istemediği için ayrılmıştı.[43] Üstelik bu rolü babası bir şekilde oynamıştı, sonuç hayal kırıklığı idi. Londra'da bunu deneyebilir miydi? İlk önce bunu istemezdi, ikincisi ise bunu yapabilmesi için Londra'da önüne çıkan kurallar ve engeller çok daha fazla olacaktı. Seferlerde artık olanaksız olduğuna göre yaşamak için çok daha uzun saatler ve günler vasıfsız işlerde çalışmak da bir seçenek değildi. Aynı zamanda yaşadığı travmadan da kaçmak istiyordu: bir seçenek olarak, en kolay yol göründü, Londra'nın aksi yönde hareket etti, doğuya daha doğuya, batılı için bile bir merak konusu olan batının ya da Londra'nın zıttına doğru giderek Himalayalar'a ve Nepal'e gitti. Orada özellikle çok mekân değiştirmesinin ve sürekli yürümesinin nedeni ise basitti: Zaten bir kaçış halindeydi, bir merak unsuru vardı, ait olacağı bir mekân arıyordu, bulunduğu hiçbir yer bir yaşam mekânı, bir değerler silsilesi olarak ona yakın değildi. Daha erken yoruldu Londra'dan. Batılılaşmış olduğu için de artık Doğu daha uzak geliyordu ona, batının bencilliği ve bireyciliğine uzak olsa da, şikâyet etse de, batı onu keşfetmediği için ona kızgın olsa da, şimdi çok daha (Türkiye'nin de çok daha doğusu) doğu, onun için sürüyü anımsatıyordu. Çünkü bütün vasıflarını dışarıda bırakmasını gerektiriyordu daha doğu. Sıradanlaşması, belki de en çok korktuğu rutinin boğuculuğunu, tek düzeliğini, her gün aynı yolları tepmenin bıktırıcılığını düşündürdü.[44] Oradan da kaçtı, yeni bir mekâna ise gidecek gücü kalmamıştı, yorgundu ruhani olarak. Ara uğrak olarak karar verememenin, dahası aidiyet hissetmemenin yorgunluğu ve insanın ne menem bir insanım sorusuna yanıt verememenin bıktırıcılığına yanıt bulmak, biraz nefeslenmek için Türkiye'ye geldi.[45]

Askere gitti, bir tür üstbenin nöbette unutulması anlamına gelen askerlikte, isyanını törpülemek, kendini sınırlandırmaya ve uzlaşmaya koşulladığı için, topluluğa uyum gösterdi, halkıyla barıştı. Bu barışmanın verdiği enerji ile daha önce hiç yapmadığı denli çok okudu, çünkü artık geleceğini bu okumaların şekillendireceğini biliyordu. Sevgisizliğin yorduğu Nuri Bilge bir parçası olduğu halkıyla barışmanın verdiği enerjiyle, sevgiyi hissetti, uyumlulaştı ve artık belirli bir hedefe ulaşmak için bilinçle çaba gösteriyordu.

Kararsızlığın boğuculuğundan kaçınmak için, karar veremeden kendini yiyip bitirmekten kaçmak için de askere gitmişti, şimdi ise kendi doğusuyla yüzleşiyordu. Sevdi onu, dayanılmaz olan değildi artık, şimdi yeterince dışsal bakabilmekten, onu olduğu gibi kabullenme ihtiyacını biraz da yaşadığı yenilginin beslediği normalleşme isteğiyle birleştirip, sevdi bizim insanımızı. Yıllar sonra kendini ait hissettiği bir toprak bulmuştu, rahatladı, Türkiye'de kaldı. İstibdattan kaçmak istiyordu, düzenin önemini, sabrın büyüklüğünü, keşfetmenin hazzını, normalleşmenin rahatlatıcılığını, gelecekte önüne uzanmış hayatın kokusunu aldı, kendi vasıflarını hatırladı. Yapacak bir şeyleri olduğunu sezdi, "denemeye değer", diye karar verdi. Türkiye'de kaldı. Ama şimdi Türkiye'de önünde ikili bir seçenek var-

dı: Birinci yolu babasının kaderi ya da yaşadıkları kapatmıştı. Statü, mevki edinmek ya da daha basit biçimde idealistçe bir hayat sürerek bir meslekte kocamak deneyimini yaşamak istemedi, çünkü deyim yerindeyse insanın kirli yönlerini ve yenilginin derin yüzünü iyi tanımıştı. Bir yandan idealist ereklerle insan hayatına girip bir meslekte kocamak hayal kırıklığı, hem de derininden getiriyordu. İkinci olarak mevki, para, şan isteğini babasının hayal kırıklığının ardından görmüş ve küçümsemişti. Babası para, şan ve şöhret edindiği için değil ve sonradan bunun anlamsız olduğunu gördüğü için değil, ama bir mesleğe girip orada idealistçe çalışmak ikili seçenek anlamına gelmeli. Birincisini babası yaşamıştı ve ideallerinin saflığı ve derinliği ölçüsünde hayal kırıklığı yaşamıştı. İkincisi ise başka bir kodla çalışma ile, örneğin kendi eğitim aldığı meslek olarak elektronik mühendisliğinde sivrilmesi ona para, şan ve şöhret getirebilirdi, ama bizzat babasının idealizmi bunları küçük görmüştü, o ise buna gönülden bağlıydı. Ayrıca rutin korkusu vardı, üniforma korkusu vardı, kendi eğitim almadığı, ama kendini eğittiği alan fotoğraf, fotoğraf sanatının sınırlarını gördüğü yerde sinema en anlamlı alternatif olarak göründü. Şimdi "saygın bir mesleğe başlamak", bütün o yollara tekrar düşmek istemezdi, belki biraz da geç kalmıştı. Hayatın yükünü çekmekten yorulmuş bir insan olarak, kendi vasıflarına sığınmak yerine keşfedilmemiş vasıflarını bilemeyi seçti. Daha tedirgin edici bir yoldu: Çünkü bizzat kendi eğitimi gereği, dünya sinemasının, resminin, fotoğrafın en iyileriyle bir şekilde karşılaşmış, kendi beğenisini önemli oranda geliştirmişti. Sıradan ve lokal başarılardan hazzetmek zaten onun kaçındığı bir şeydi, çünkü bir yandan beğenisi gelişmişti, öte yandan ise bu da gizli bir hayal kırıklığından başka bir şey değildi. Ama ilk adımı atmak her zaman zordur. Çıraklık yaparak mesleğe adım atmak ise kişiliğine ve yapısına göre çok zordu. Kendini biraz olayların akışına bıraktı, ilk adımı atmanın ürkekliğini yaşadı, adım atma korkusunun tedirginliğini yaşadı, kendi kendine çektirdi. Şimdi anlamsızlığın, aidiyetsizliğin yerini bir başka belirsizlik almıştı: yetenek ve yapabilecek miyim korkusu.

Önüne çıkan fırsatları kolladı, kendini eğitmek için adımlar attı, ürkek davrandı, geride durdu. Kendini yordu. İlk adımı atmak için Dostoyevski'nin ne dediğini biliyordu, ancak korkusu da onu durduruyordu. Dostoyevski derki "bir işe başlamaktan daha hayırlı bir yol yoktur", o da başlamaya karar verdi, bir yerinden de olsa. Oynadı bir filmde, sürece tanıklık etti, ardından zoraki bir hamle daha attı *Koza*'yı çekti. Beklemediği, ama gizliden çok arzu ettiği başarı geldi. Bir kez daha adım attı *Kasaba*'yı çekti, doğru insanlarla karşılaştı. İşler rast gitti, ödüller geldi, para kazandı. Şimdi ise kendini gerçekten eğitmesi gerektiğini anlıyordu: Çok daha yoğun olarak çalışmaya başladı, filmler üzerine yoğun olarak çalıştı, kendini eğitmek için de çok daha fazla okudu, sonuçta *İklimler*'de oynayan İsa'nın otele girince, boynu ağrıdığı için boynunun altına çekmeceyi koyması fikri Nuri Bilge'nin yatarak okuduğu için çok, boynunun ağrımasından geliyordu. Yolunu

bulduğunda rahatladı, başarılı olmak için attığı her adım gerçek bir strateji ustalığının eseriydi. Doğru zamanda doğru kararlar verdi, uygun festivalleri seçti, uygun temaları seçti, zamanında anlamlı teknik yenilikler yaptı, doğru ekiple çalıştı. Pesimist Nuri Bilge, başlarken en çok korktuğu şeyi, yani insan içine girmenin zorluklarını, düzenli bir işi olmayı, bir vasfıyla yaşamanın hazzını, kendini kabul ettirmenin yükünü olabildiğince sosyal ritüellerden kaçınarak adım adım yaşadı ve gerçekleştirdi. Zaman onun her türlü radikalliklerini törpülemiş, hatta uyumlulaştırmıştı. Hayatı yalnız yaşamanın hazzını, yorgunluğunu, ürkekliğini üzerinde taşıyarak, insanlarla arasına her zaman belirli sınırlar koyarak yaşadı. Büyük başarının ardından, bu tür çıkıntılıklarını da kısmi olarak törpüledi. Şimdi heyecanlarını da sınırlı bir şekilde yaşıyor: Filmden filme, filmler arasına yeterince mesafe koyuyor, uzun aralıklarla maraton koşuyor. Nihai gün için son bir atak yaparak kendi kabuğuna çekilmeyi bekliyor. Sürekli başarı geldikçe ertelenecek bir geri çekilme süreci bu.

Nuri Bilge Ceylan'ın Taşra Üçlemesi Üzerine

[Koza (1995), Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002)]

Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı

Askerlik yaptığı yıllarda sinema yapmaya, geleceğini sinemada görmeye karar veren Nuri Bilge ilk iş olarak sinema kitaplarını daha özenli okumaya, daha geniş bir literatürü takip etmeye, film seyretmeye başlar. Askerliğin ardından Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Enstitüsüne iki yıl devam eder. Okulun en yaşlı öğrencisidir. Sinema arşivinden geniş olarak yararlanır, teknik bilgisini artırır. Biraz kendine güveni artar. Ama sektöre girip asistanlık yapmayı düşünmez, belirli ölçülerde sektörün insanı bayıltan ilişkilerinden çekinir. Ama Nuri Bilge sektöre girip asistanlık yapmak yerine, arkadaşı olan Mehmet Eryılmaz'ın çektiği kısa filmde oyunculuk yapar: oyunculuk teklifi geldiğinde, filmin başından son bölümüne kadar bütün süreçlerinde yer almayı şart koşar. Amacı işin mutfağına olabildiğinde birinci elden tanık olmaktır. Filmin ardından, filmin çekildiği kamerayı satın alır, o yıllarda ne video teknolojisi, ne de dijital teknolojisi yeterli derecede gelişmediği için, video kamerayla sinemalarda oynayabilir bir film çekmek mümkün değildir. 35 mm Arriflex 2B kamerayı satın aldığında ve kısa da olsa bir filmin bütün mutfağına tanık olduktan sonra, şimdi film çekmesi gerekir. Ama hayatı boyunca çekindiği ve kendisini asıl geride tutan sorunla karşı karşıya kalır. Film çekecektir, buna karşın kafasında tasarlayabildiği, üzerinde derin derin düşündüğü hikâyeleri yoktur. Uyarlama yapma fikri de kendisine uzak gelmektedir. Sürekli film çekmeyi erteler, bu yıllar kendisiyle boğuştuğu yıllardır. Artık kendine ettiği eziyetin belirli bir aşamasında kafasında bir filmin hikâyesi bütünüyle berraklaşmadan, sezgileriyle yola çıkar ve büyüdüğü kasabada ilk kısa filmini çekmeye gider. Filmin bütünsel bir hikâyesi yoktur, bu nedenle belirli şekillerde yorumlanamaz. Kendi belirttiği tarzıyla, ayrı yaşayan bir yaşlı çift, bir araya gelmeyi tekrar deniyorlar, ama olmuyor. Aynı kasabadaki bir diğer çocuk, dünyayı keşfediyor... Filmin hiçbir diyalogu yoktur, insanlar arası ilişkilerde belirli tanımlı ilişkiler üzerine kurulmaz, karakterler birbirlerini belirli davranışlara yönlendirecek ilişkilere girmezler. Bu açıdan Nuri Bilge'nin yorumladığı şekliyle filmi okumamızı gerektiren bir durum yoktur. *Koza* kısa filminin yapımcısı kendisidir, herhangi bir zamanda bitirmek için zorunlu bir tarih yoktur. Çektikçe seyreder, çekmeye hazır hissettiğinde gidip çeker, kurgusu üzerinde uzun uzun durur. Ne anlattığı hikâyeyi kafasında berraklaştırmış ne de başladıktan sonra kendince tam bir yol haritası çıkarabilmiştir. Kurgusunu bitirip seyrettiğinde sonucun ne olduğunu tam kestirememiştir: Çünkü daha önce seyrettiği filmlere benzememektedir, belirli bir gerginlik halinde artık geri kalanı seyirciye bıraktığı süreçte film Cannes Film Festivaline

davet edilir. Gerilim azalır, biraz rahatlar, giderek film yapma sürecinin içine daha yoğun olarak girer. *Koza* filmi bir metin olarak okunursa, bir hikâyeden çok daha fazla yaşamsal anların öne çıktığı, filmin bütününe hüznün hâkim olduğu, insanlar arasında iletişimli ilişkilerin değil, daha donuk ve kesintili bağların olduğu bir sürecin öne çıktığını görüyoruz. Çocukla dede ve ninenin doğrudan ilişkilendirilmemesi, çocuğun eylemleri ile büyüklerin dünyası arasındaki farklar, çocuğun dünyayı keşfetme çabaları, belirli ölçülerde haşarılıkları, yalnızlığı, bir tür kapalı örgülü bir ortamda kendi benliğinin taşkınlıklarını yaşama çabası değerlendirilirse, film yaşamdan kesitler gibidir. Hatta filmin doğacı bir söylemi olduğu bile söylenebilir. Ama bunların ötesindeki yorumlar genel olarak aşırı kaçacaktır. Yönetmenin kendi sözleriyle söylersek; "*Koza*'yı çektiğimde, ne çektiğimi tam olarak bilmiyordum" sözleri anlamlıdır. Yönetmenin zihninde kendi geçmişinden getirdiği anların peşinden gittiği, bu anların yönetmenin zihninde bıraktığı tadın yönlendirici olduğu, filmin genel olarak transandantal bir tarza sahip olduğu söylenebilir. Müzik ve diyalog olmak üzere filmi belirli yönde yorumlamaya götürecek, anları dramatize edecek hiçbir yönteme başvurulmamıştır. Bu açıdan *Koza* bir insanın kendi geçmişinden getirdiği görüntülerin gizemine kendisini bırakması, belirli açılardan bilincin değil, bilinçdışının öne çıktığı, sezgileriyle kendi yolunu bulmaya çalışan bir insanın eseri olduğu, her türlü kapalı bir hikâye çerçevesine oturtma çabasının yetersiz kalacağı bir kısa film olarak yorumlanması gerekir. Aynı süreç çekim süreciyle sınırlı olmamış, kurgu sürecinde de devam etmiştir, yönetmen kendini sezgilerine ve iç dünyasının belli belirsiz akışına bırakmış gibidir.

Bu durum daha sonra çektiği *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* adlı filmlerde de (sınırlı) bir ölçüde devam eder. Bu iki uzun metrajlı film deyim yerindeyse yaşamın doğal ritmine saygıyla yapılmış, anların ve yönetmenin ısrarla altını çizdiği teferruatların üzerinde özenle durmuştur. Yönetmen Nuri Bilge henüz kendi hikâyelerini oluşturmamıştır, hatta kalemi korkak olmaya devam etmektedir. Her iki filmde de duyarlı birçok an, kırsal olan ile kentsel olan ilişkisi üzerine gözlemler ve karşılaştırmalar vardır, ancak öykülerinin analizleri genel anlamda sorunlu ilişkileri sunacaktır bize. Kasaba/köy yaşamı üzerine bu üç film *(Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı)* geleneksel ve konvansiyonel Türk ya da Doğu anlatılarından büyük oranda farklılaşır. Türkiye'de sinema, tiyatro, edebiyat vs. büyük oranda öyküye dayanır, olay ister, insanlar bu olayları anlatarak, olaylardaki hassas noktalara yüklenerek, daha da önemlisi final üzerinde odaklanarak öyküyü-oyunu-filmi değerlendirir. Bu açıdan bu üç filmde sınırlı bir ilgi görmüş, izleyici hayran hayran fotoğraflara bakmış, yönetmenin sıcak bir şekilde insanlara yaklaşmasından pastoral bir zevk almış, ancak kendi yaşamıyla bu filmler arasında güçlü bağlar kuramamıştır, insanlarımız kendilerinden uzak bir yaşamın izlerine bakar gibi seyretmiştir bu filmleri.[16]

Ancak daha da önemlisi Nuri Bilge'nin bu üç filmi sinemamız için çok önemli bir soruna yanıt bulmuştu; sinemamız Yılmaz Güney'in *Umut/Sürü/Düşman/Yol/Duvar* gibi filmleri dışında büyük oranda bir inandırıcılık sorunu çekmekteydi. Bu filmler belgesel olmasalar da, yönetmenin konu edindiği kişilerin yaşamında orada yaşayan insanların hissetmedikleri bir atmosferi kurmak için uğraşsa da, büyük oranda bu insanları "gerçekte olduğu gibi" yansıttığı hissini izleyiciye yaşatabilmişti. Bu anlamda sinemamızdaki gerçekçilik anlamında doğalcılığa dönüşün izlerini taşıyordu, gerçekçilik ise bizzat Nuri Bilge Ceylan'a göre sinemamızın en büyük eksikliği idi.[47] Ceylan'ın Anton Çehov'a büyük önem vermesi ve ondan etkilenmesinin izleri bu filmlerin öykülerinin kuruluş sürecinde açıkça görülür. İnsan yaşamlarındaki dramatik anlar, büyük oranda yaşam kendi doğal seyri içinde akarken, ortaya çıkarılmış gibiydi. Dolayısıyla insanlar bir yönetmenin öykülerini seyretmenin değil, seyrettikleri insanlara tanık olmanın ve onların yaşamları üzerine düşünmenin ve bu anların çok başarılı fotoğraflarını görmenin hazzını yaşadıklarını düşünüyorlardı. Deyim yerindeyse Nuri Bilge'nin yola çıkarken hedefi olan reklâm estetiğinden, yapıntılıktan kopuşu gerçekleştirdiğini gösteriyordu izleyiciye.[48]

Özellikle Türkiye'de sinemanın geleneksel çok başarısız görsel kompozisyonlarına karşın, bu üçlemenin hassas dramatik anları ve fotoğrafları belirgin bir ayırt-edicilik taşıyor, özgün bir yer işgal ediyordu. Bu üç filmde de varolan denge hiçbir olağanüstü gelişmeyle bozulmaz, kendi dinginlikleri içinde akarken, hiç değişmeyecekmiş gibi olan koşullar ve yaşamın ritmi içinde küçük değişiklikler olur. Bu filmlerin karakterleri, filmlerde kendi hayatları üzerinde düşünürler, hayatla cebelleşirler, kendilerince umutlara kapılıp hayal-kırıklığı yaşarlar, bütün insan ilişkilerinde belli bir kuşkuculukla, değişimi vazeden herkese ve her şeye karşı inanmazlıkla yaklaşırlar. Birbirleri karşısında herkesin kendisine gizlediği bir öz-fikirleri vardır.[49] Hayatın ritmi belirli ölçülerde zorunlu edimlerini yaptıktan sonra oturup laflamaya, içinde bulundukları hayatın dışındaki öteki-mekânlara özlem duymaya, bilgelik yarışına girmeye zorlamıştır sanki bu insanları. Değişmeyen koşulların içindeki bu insanlar kasabanın ötesinden bihaberdirler, kasabanın ötesine özlem duyarlar, kasabanın içinde birbirleriyle çekişirler, zorunlu olmadıkça dışına taşmadıkları küçük dünyaları içinde kaybolmuş gibidirler. *Mayıs Sıkıntısı* filminde kasabaya dışarıdan gelen üniversite mezunu oğlun (yönetmen) ise kırsal olanla ilişkisi büyük oranda değişmiştir. Kentsel mekânın ihtiyatlı, hesapçı ve mesafeli ilişkisini buraya taşıyan "bir birey olarak" doğaya özlemle dolu, insan yaşamlarına belirli ölçülerde duyarsız, kentin bireyleştirici etkisi ile kasabada olanların hem içinde hem dışında kalan bir kimliğe bürünür. Örneğin kendi ihtiyaçları doğrultusunda orada ilişkiye girdiği herkesin özel alanına girer çıkar, amacını gerçekleştirmek için beklentileri doğrultusunda müdahalelerde bulunur. Doğayla mücadelenin izlerinin resimlerini bulsa da, hatta bu mücadele

nin resimlerine hoşlanarak baksa da, edimin kendisine uzaktır, doğaya karşı kentin korunma tedbirleriyle doludur. İnsan yaşamlarında araya belirli bir mesafe koyan, söz verirken cömert, gerekliliklerini yerine getirmesi gerektiğinde gerçekçi ve kendi yaşam koşullarını korumakta cimri birisidir.

Mayıs Sıkıntısı yeni-gerçekçilik akımı içinde değerlendirilebilir mi? Yeni gerçekçilik tarihsel olarak 1945 sonrasında İtalya'da ortaya çıkan bir akımdır. Sinema tarihinde özel bir yeri vardır. Genel olarak kendine özgü sinema diliyle ayırt edilir. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri Yeni Gerçekçilik akımı içinde görülemez. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın kendisine öncül aldığı Bresson, Ozu, Bergman, Tarkovski gibi isimler de konunun açıklanmasında anlamlı bir yer tutuyor. Yeni gerçekçilikte sanatçının, müdahale eden, toplumsal yaşantıdaki önemli çelişkilere yüzünü dönen anlayışıyla, *Mayıs Sıkıntısı* arasında paralellikler kurmak zor. Sadece birkaç örnek: *Yer Sarsılıyor*'un (1946, Luchino Visconti) yoksulluğun kaynaklarını gösterirken, "sınıf atlama" hayallerini de yıkan teorik yapısı; *Bisiklet Hırsızları*'nda (1948, Vittorio De Sica) Roma'nın yoksulluk kokan sokaklarındaki "umudun tükenişi"; *Roma Açık Şehir*'de (1945, Roberto Rosselini) bir döneme belgesele yakın tarzda tanıklık ederken eleştirdiği savaş sonrası yıkıntılarındaki çıkışsızlık.

Aslında yeni gerçekçiliğin kuramcılarından ve senaristlerinden Zavattini'nin bir filmin konusu ya da çıkış noktası üzerine söyledikleri durumu açıklar. Zavattini, çocuğuna bir ayakkabı alan kadının tezgâhtarla yaptığı pazarlıkta, (i) kadının ve tezgâhtarın kimliği, (ii) pazarlık edilen fiyat farkının nasıl kazanıldığı, (iii) ayakkabının nasıl üretildiğinden yola çıkarak rahatlıkla iyi bir senaryo çıkabileceğini söyler.[50]

Yeni gerçekçilikte, İtalya'da yaşamın kuruluşunu ve yeniden üretilişini tekrar tekrar göstererek insanların farkına varmasına yardımcı olmak amacı öne çıkar. Yeni gerçekçiliğin çıkış kökenlerini, sanata bakış açısından nasıl bir sinema hedeflediğini, pembe masalların, konusu bir incir çekirdeğini bile doldurmayacak kadar basit şaşaalı müzikallerin, sinemayı apolitikleştirmek ve tarihsel tanıklıktan uzaklaştırmak için Hollywood'un piyasaya sürdüğü tarihi kahramanlık filmleri ve Westernlerin zıttında aramak gerekir. Hollywood ve Mussolini dönemi İtalya'sında sinema, yaşamı gerçekten ne kadar uzaklaştırmışsa, yeni gerçekçilik sinemayı o kadar bilinçli olarak yalınlaştırır ve stüdyolar yerine sokağa çıkar, melodramlar yerini yaşamın soğuk yüzüne ve diline bırakır.

Bu arada ilginç bir örnek olarak yeni gerçekçilikle kurduğu ilişki bağlamında Yeni İran Sanat sinemasına da değinilebilir. İtalya'daki açık toplumsal muhalefet ve siyasal duruş noktası seyreltilir, bunun doğurduğu boşluk tanıklığın artışıyla doldurulur. İran'daki çıkışı yeni gerçekçilikte gören sinema ile 1945 sonrası akımın ortak yanları bu filmlerin ve yönetmenlerin ülke dışındaki saygınlıkları ve

daha çok tartışmaya neden olmalarıdır. Varolan kapitalist sistemin insanlara vaat ettiği yaşam çelişkinin en gerilimli yaşandığı örneklerden yola çıkarak sinemaya yansır; *Yakın Plan*'m (1990, Abbas Kiorastami) insanı düşünmeye, sorgulamaya yönelten yanında varolanın akıl dışılığı da vardır, hümanist bir dünyaya olan karşıtlığı da. Sansürün ve baskının yoğunluğu İran sinemasında kültürel olarak toplumun yaşamına "tanıklığı" beslerken, süreç içinde bizzat tanık olunanlar siyasallaşmaktadır. Sözü edilen toplumsal hayata tanıklık etme işlevi, 1980 sonrasında Türkiye'de sinemada azalması, giderek sanrılara sarılan sinemayı derin bir düşünsel ve anlatımsal krize de sokmuştur. Tanıklık kendi doğası gereği tanık olunanlara ilgi ve sevgiyi de beraberinde getirir, bunlarda "ilişki, sorumluluk ve gerçekliği" besler. Buna karşın Yeni İran Sineması da içinde olmak üzere, Yeni Gerçekçilik ile tarihsel ve siyasal yönleri bakımından bir örtüşme yaşanmaz, çünkü sinemanın siyasal hedefleri, siyasi iktidarla kurduğu ilişki, kültürel gelenekler açısından Yeni Gerçekçilik politik bir duruşa odaklanan bir yapıya sahipti. Gerek Yeni İran Sineması ve gerekse Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, yaşamın yeniden üretilmesine özel bir ilgi duymakla birlikte, aşkın bir anlamlar dünyasında kendi sinemasal anlatılarını kurmakta, dinginlik bu filmlerin karakteristik özelliği olmaktadır. Çatışma ve yaşamın içinde maddi hayatını idame ettirmek için çırpınan insanların koşullarına özel bir ilgi beslenmeksizin, bir filmin ya da akımın Yeni Gerçekçilik ile ilişkilendirilmesi yapısal olarak yanlış olur. Gündelik olana ilgi, ayrıntılara olan ilgi filmleri Yeni Gerçekçi yapmaz. Bu açıdan bakıldığında *Mayıs Sıkıntısı* biraz bir Çehov hikâyesine benzer, yeni gerçekçiliğe değil, eleştiriye baskın olan bu filmlerdeki duyumsama ve hatta duyumsananı olduğu gibi kabul edebilmenin sevgisidir.

Yönetmen olarak yaptığı bütünüyle taşra üzerine eğilen biri kısa üç film var: *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*. Genel değerlendirme içinde *Uzak* filmi de taşra üçlemesinin finali kabul edilir. Oysaki Taşra Üçlemesinin finali değil, kent merkezli ve Türkiye gibi iş için düzenli bir göçün olduğu ülkede, kentli yabancılaşmış bireyle, yaşam mücadelesi veren bir taşralının çatışması olarak *Uzak* (2002) taşra filminden çok daha fazla kentin hikâyesidir. Gerçek şudur ki, bir taşra üçlemesi var ise, bu *Koza* (1995) ile başlatılıp *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ile bitirilmelidir. Bu üç film izlendiğinde ilk ikisi rahatlıkla *Mayıs Sıkıntısı*'ndan ayrılabilir. İlk ikisi sinema dilleriyle ve yarattıkları atmosferle *Mayıs Sıkıntısı*'ndan farklıdır. Çünkü ilk iki filminde karakterler Kasabanın insanları üzerine kuruludur, *Mayıs Sıkıntısı* filminde kasaba geçmişi olsa da, kentli ya da kentlileşmiş oğlun kasabaya film çekmek için gelmesi çerçevesinde kurulur, *Kasaba* bir tür kentliyle ilişkiye girer, karşılıklı tanım alanı doğar. *Mayıs Sıkıntısı* bu ilişkinin resmedilmesi üzerine kurulur, hatta kentli ile kırsal kimliğin ilişkisini anlatmak için, insan/doğa ilişkisinden bir dizi ayrıntı bilinçli olarak filmde kendine yer bulur. Örneğin yönetmen/oğlun babası arazide çalışırken tavırları bizzat bu ilişkiyi vermek için düşünülerek çekil-

miştir. Aynı anlama gelmek üzere, ister özeleştiri deyin, isterse gözlem, *Koza* ile *Kasaba*'nın dersleriyle, düşünceleriyle çekilmiştir.

Filmlerin ritmi ise karakteristik bir özellik taşımaktadır. Bu konu, üzerinde durulacak kadar önemli; genelde sanat sineması ile Hollywood karşılaştırılırsa, aradaki farklardan biri bir film içindeki "plan sayısı"dır. Hollywood filmlerine tempo kazandırmak için "zamanı ve hayatı" parçalar. Televizyon başında veya sinemada bir Hollywood filmi seyrederken, bir an bile seyircinin dikkatinin filmin dışına taşmaması için, tempoyu sürekli artırmak amacıyla plan sayısı sürekli artırılmaya çalışılmaktadır. Oysa ki ortalama bir Nuri Bilge filminde plan sayısı 500'ün altındadır.[51] Tarihsel süreç içinde "gerçeklik ve sinema dili" yavaş yavaş merkezden uzaklaştırılmıştır, yerine daha doğulu bir atmosfer kurulmuştur. Yapay bir tarihsel süreçte orta sınıf ideolojisiyle yüklenmiş "olmayan ilişkiler" ağından kurulu melodramlar Hollywood'da perdeyi kaplamıştır. Sinemayı, insanı ele almaktan, insanlık tarihinden beslenmekten ve bir düşünceyi iletmekten daha çok "bir atari sinemasına, bir bilgisayar oyununa, bir reklâm nesnesine" dönüştürmüştür. Dolayısıyla Nuri Bilge Avrupa gerçekçiliğinin mirasçısıdır, yaşamın ve anların değerine, teferruatın ne kadar önemli olduğuna, anı yaşayan insanın iç dünyasının anlaşılmasına verdiği önem ölçüsünde, dinginliğin sinemasını yapmaktadır.

Plan sayısı dikkate alındığında, Tarkovski, Antonioni, Miclos Jancso ve Angelopoulos'un sinemasında, plandan öte, ayrı bir sinema dili ve farklı sanat anlayışından dolayı plan-sekansların olduğunu hatırlamak gerekir. Avrupa sanat sineması ve yine aynı şekilde Doğulu sanat sinemasında, planı artırmak yerine derinliği artırmak hedeflenir.

Tempo, insanın gördüğünü yorumlaması-algılaması için gerekli zaman olarak düşünülürse, yeni bir kavramın izi sinemada sürülebilir, bu kavramın adı "ölü zaman"dır.

Sinema tarihimizde "usta" olarak kabul edilen Akad, film yapma sürecinde, film yapa yapa kendisi keşfetmiştir "ölü zaman"ı.[52] Anlatılmak istenen nedir bu kavramla? Bu planda, bir sahnede bir aksiyonu yapmak, bir diyalogu aktarmak için "kurulu saat" basitliğinde art arda geçen sahnelerden filmi oluşturmak yerine, bir insanı düşünürken, kendi iç çelişkilerini yaşarken, kendisiyle ve insanlarla yüz yüze gelirkenki yaşanan durumların filmin temel taşı haline gelmesidir. Kısacası, perdedeki insanın bir melodramın insanı olmaktan uzaklaşıp, yaşayan-düşünen- hisseden bir insan haline gelmesi demektir. Karakterlere iç dünya kazandırma çabasından doğar. Aslında Yeşilçam'da da Hollywood'da da planı artırıp, tempo yakalamak için yola çıkanların, giderek dinozorları-robotları-garip yaratıkları filmin başkişisine çevirmesinde şaşılacak bir durum yoktur. Bunlar yaşayan-düşünen insanlardan uzaklaşıp, sadist bir şiddete yönelmenin, insandan ka-

çışın olağan-mantıki sonucudur zaten. Ancak bu yönelim yapısı gereği iç dünya ve iç monolog değil, psikolojisiz bir aksiyona yönelir. Hem Avrupa sanat sineması, hem de Nuri Bilge Ceylan'ın sineması bundan bilinçli olarak kaçınır, yaşamın kendi derin anlarını yakalamak için eylemin değil, karakterin iç dünyasının, ilişkilerin ardından gider.

Buradan baktığımızda, *Mayıs Sıkıntısı*'na kadar Ceylan'ın üç filmi de ayrı birer anlatı, kendine özgü kimlikleri olan eserler olarak nitelenmelidir.

Koza'da anlatılırken, sık sık aynı hataya düşülerek "ses" yok deniyor; oysa dikkatli seyredilince, sadece karakterler arasında söze dayalı bir diyalog yoktur. Böyle bir anlatı kurulunca öne çıkan "yönetmen"in bakış açısı, ele aldığı insanların dünyasından onların dile getirmedikleri bir atmosfer ortaya çıkarmaktadır. Görüntüler içerdiği insanların (canlıların) ve doğanın bireşiminden bir atmosfer yaratıyor. İzleyici buradaki görüntülerden kendi atmosferini, kendi analizini de hissederek kurduğu bir yaklaşımla filmi anlayabilir, sevebilir. Yorumu yapan ya da seyreden kişi belirli ölçülerde kendi dünyasını yaratmak için çağrılmaktadır, yorum özgürleşmiştir. Metinler her şeyi bütün detayları ile kurmak çabasından bilinçli olarak kaçınır, eksiltili anlatı kullanılır, bu eliptik anlatı seyirciyi bağlamı da inşa etmeye çağırır. *Koza*'da, sükûnet-sevgi ve vefayla örülmüş bir ilişkiler toplamı vardır. "Sükûnet"in filme kattığı, içinde yaşadığımız çoğu anlamsız gelgitlerin dışında bir huzur ortamının yaratılabilmesidir. Chaplin'in deyimiyle "Çok düşünüyoruz ama az hissediyoruz. Makineleşmeden çok insanlığa gereksinimimiz var."[53] Vefa için de, "Zekâdan çok iyilik ve anlayışa gereksinimimiz var. Bu değerlere olmasa hayat korkunç olur", demektedir Chaplin. Konuşmanın devamı da eklenebilir; "Askerler! Sizleri aldatan, köle gibi kullanan, ne yapmanız gerektiğini nasıl düşünmeniz gerektiğini ve nasıl ölmeniz gerektiğini söyleyen bu zalimlere boyun eğmeyin. Sizleri bir hayvan terbiye eder gibi şartlandırıp topun ağzına sürenlere boyun eğmeyin. Sizler birer makine değilsiniz. Sizler insansınız! Kalbiniz insanlık sevgisiyle dolup taşmaktadır! Nefret etmeyin! Yalnızca sevilmeyenler nefret eder. Sevilmeyenler ve anormal olanlar."

Koza'ya dönersek, film gerçekten şiddet içeren, anlamsız temponun giderek tükettiği insani ilişkilerin bir zıttıdır. Seyirci filme kendini bırakırsa, bırakabildiği ölçüde hayatın ve insanın sıcak yüzünü görebilir. Bu filmde yüzlerce yılın biriktirdiği deneyimlerin ürettiği hoş görüyü hissetmemek kolay değildir, aynı zamanda yönetmenin ele aldığı kişilere yaklaşımında bir acılık ve kâmillik de görülür. Karakterler, parçası oldukları doğayla iç içe ve kendi küçük dünyaları içinde kendileriyle barışık durumdalar. Filmin yönetmenin ailesine adanması zaten bunlarla uyum içerisinde.

Kasaba (1997) filminin özellikle ilkokul bölümü ve son bölümü hasat sonu aile toplantısı üzerinde ana çatısını kurmaktadır. İnsanların yaşadıkları gel-git için-

de "sevgi-hoşgörü-dayanışma ve sükûnet" ile "saflık" gibi kavramlar hayatın içindeki yerini kaybetmeye yüz tuttuğundan, daha çok da saflığın temsil alanı haline dönüşüyor ilkokul bölümü (karma sınıftaki yaş ve sınıf farklılıkları asıl merak edilenlerden birine dönüşmektedir, kentli seyirciler için). Egemen değerlerin yeni yeni oluştuğu bu sınıflarda, başlangıçtaki merasim, sınıfta beslenmesi kokan kız öğrenci, kardan derse geç gelen öğrenci ve çoraplarını çıkarıp sobada kurutması, kitaptan konuyu okuyan öğrencinin tutukluğu ve takılmaları, iyi bir sanat seyircisine Tolstoy'un Gençlik Yılları[54] içindeki Grişa'yı hatırlatan, pencereden görünen kasabanın yalın, yabani ve içe kapanık insanının yüzü, her biri yerleşik yapının "kendi çelişkileri" içindeki, ama insanın üstünde doğallık-gerçek ve kendiliğindenliği hissettiren görüntüler. Çocukların gözünden bakıldığında, bir oyun havası yaratan, beyaz bir tüye yönelen kamerada derslerden daha çok boşluk ve yumuşaklık arayışını hissettiren saflık var. Yönetmen bu fikri bir Çehov öyküsünden aldığını belirtiyor;[55] beyaz tüy çocuklar için olağan ve sevgiyle dolu bir ilgi kaynağıdır, bunların karşısında "okula geç kalma, küçüklerini sev, büyüklerini say" diye direktifler verip onları sınavlar için yarış atma çeviren bir sistemde *Kasaba* bir tür öteki mekâna dönüşmektedir.

Kasaba filminin ilkokulu ile giderek sınav maratonuna hazırlanan günümüz kentli okulları arasında büyük farklar var. Sokağa çıkmasından korkulan ve giderek sokakta koşması-oynaması yerine atarilerdeki oyunlarla kaplanmış Türkiye'nin yeni döneminin çocukları için alternatif bir "özlem mekânı" yaratmaktadır film. Yere çizilen yuvarlakta topacı hızla savurup döndürmek yerine, kendilerine "pilli topaç" hediye edilen ve kurunca ya da pili bitince pili değiştirilen topaçlarla kurulu "yavan bir yaşam". *Kasaba*'nın çocukları bir anlamda doğallıkta kendi dünyalarıyla varlar ve bugünkü mekanikleşen-monotonlaşan yaşamın uzağındalar. Bu farklılık kentli insanın özlemi, hüznü ve doğallık arayışını da besliyor.

Tanık olmaktan bile yorulan, monoton ve kurmaca gerilimlerden beslenen insanlardaki çarpık ilgi-bilgi alanlarıyla *Kasaba* filmindeki mısır hasadı sonrasındaki büyük aile toplantısı bir tür zamanın kaybolmasına direnişe dönüşür. Üç kuşak bir aradadır ve hayat üzerine konuşurlar. Yaşamın kazandığı tempoda kaybolup gidenin bizzat yaşam olduğunu düşündürür. Bir mısır sezonunun sonundaki ailenin yaşamına tanıklık sevindirir insanı. İnsanın kendisini rahatlıkla bırakabileceği, yalnızca Türkiye değil, dünyanın değişik coğrafyalarından insanların bir bölümü için bu sahneler etkileyici olabilmektedir.[56] Bir Çinli yönetmen Berlin Film Festivalinde seyrettiği *Kasaba* hakkında şunları yazıyor:

> "Berlin'e vardıktan sonra, bir Türk filmi dikkatimi çekti, tıpkı benimki gibiydi ve Yeni Sinemanın Uluslar arası Forum bölümünde gösterilmekteydi. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'dı ve adı *Kasaba* idi. Bir Türk köyünün nasıl olabileceği hakkında en ufak bir fikrim yoktu ve ya da orada insanların nasıl yaşadıkları hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Benim anlattığım gibi aynı problemleri olabilir miydi? Onlar ne gibi endişe-

ler taşıyor ya da zorluklarla yüz yüze geliyorlardı. Onları heyecanlandıran, zevk aldıkları şeyler nelerdi? Büyük bir merak içinde salona girdim filmi seyretmek için. Ancak filme girip, ışıklar söndükten sonra filmin siyah/beyaz olduğunu fark ettim. Film tipi şeklindeki bir kar yağışı ile başladı. Gözün görebildiği bütün gökyüzü, kar taneleriyle kaplanmıştı. Sahne öyle tanıdık gelmişti ki! Küçük bir Türk köyünden çocuklar benimle aynı şeyi paylaşmaktaydılar: havadaki ani değişimin yolu kaplaması ile aksi durumda tümüyle durgun olacak bir yaşam içinde büyük bir tazelik ve canlılık içinde kendini yola vuruyorlardı. Çocukların gülüşleri, oyunları, kaygıları, sürtüşmeleri, kısaca küçük bir Türk köyünün bütün sesleri tam da benim arkamda bıraktığım Çinli çocukları andırıyordu."[57]

Bir ailenin olağan-ve-düşündürücü bir iç muhasebesiyle insan manzaraları olarak *Kasaba* filminin büyük bölümünü oluşturan final sekansı olarak resmedilmesi Türkiye sineması içinde benzersizdir. Yenik ve haytalığa tutkun genç, yaban ellere kadar uzanan başarılı kariyerini, yaşadığı kasabada yarışma mantığını bırakmadan devam ettiren mühendis, her şeyi uzlaştırmaya çalışan anne, olup bitenlere kendi küçük ve yalın dünyasından bakan genç anne, gözleri seyirse de 10–20 yıl daha yaşamak isteyen zorluklarla geçmiş bir hayatın uzaklığından seslenen dede ve çocukların sezgileriyle büyüklerin dünyasını keşfetme çabaları.

Yeri gelmişken söylenebilir: *Tabutta Rövaşata* (1996), *Masumiyet* (1998), *İz* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999) Nuri Bilge'nin filmlerinin kardeşleridir, hayatın soğuk yüzüne eğilirler. *Ulis'in Bakışı*'nda (Angelopulos, 1996) bir anlamda yalın ve belgeselci bakışla Balkan tarihine bir yolculuk dile getirilmektedir. Tartışmalı bir filmdir. Ama unutulmaz bir bölümü hatırlanabilir: Yıkıntılar içindeki Saraybosna'da sis ortalığı kapladığında, evlerinden rahatça çıkan insanları, farklı dinlerden olan insanların cenaze törenlerini gösterir kamera. Devamı daha önemlidir. Görüş mesafesinin çok düştüğü siste bir araya gelen ve bir konser veren yaşamın müzisyenleri ortaya çıkarlar. Savaşta zorunlu bir tür mola olan sis, insanların kendini özgür hissettiği ve çatışmadan bir araya geldiği bir ortamı yaratır. Barış-sevgi-insan burada sanatta birleşir ve bir anlamda Angelopoulos varolan yıkımlardan çıkışı sanatta görür, gösterir. Filmi izlerken izleyicinin duraklayarak bir kez daha yaşamın üzerine düşünmesi ve düşündürtme çabası "hayatın ve sanatçının" varoluşunun zorunlu koşullarındandır. Yaşam üzerine bir iç söyleşi yapmak yerine, yaşamdan kaçmanın bir aracı ve kaçışçı etikle birleşmiş tempo-şiddet-yıkıntılar üzerinden beslenmiş sahte zaferlere yüzünü dönmek, yalnızca sinema içine sığdırılacak bir ayrım değildir. Bir tür dünya görüşünü, varoluşu yapısal olarak farklı anlamlandırmayı, insana karşı farklı tavır alışı da yansıtır.

Buradan Ceylan'ı bir isim olarak değil, farklı sanat anlayışının temsilcisi olarak görülebilir, popüler sinemadan kovulan insan-doğa ve insanlar arası ilişkilerin hem bir tez olarak hem de bir anti tez olarak, Hollywood'un ötesini temsil ettiğini söylenebilir. Bu filmler bir anlamda Hollywood'un bittiği yerde başlar. Çün-

kü bunun ötesi yaşamdır. Hollywood'da anlatılacak "aşkın çerçevesi" bile sneak preview'larda belirlenmiştir.[58] Bugün bütün önemli sanatçıların en büyük görevinin sinemasal anlatı içine, gerçekten yaşayan insanı yerleştirmek ve yaratılan mekanizmanın çarklarında hayalleriyle birlikte gittikçe kaybolan insanların yaşamı yeniden gözden geçirmesini sağlamak olduğu düşünülebilir, sahicilik adına düşünülebilir.

Kasaba yalınlığı ile öne çıkmaktadır, ne öyküyü kurmak için fazla hayalci ve popüler bir tesadüfler ağı, ne vodvilin şenlikli entrikası ne de üst üste yığılmış olaylar dizisinin ilişkileri anlamsızlaştıracak kadar belirleyici olduğu bir "mekanizma" vardır. İlk kez dikkatle bakıldığında, nihayet perdede olağan varoluş haliyle insan var, kendi çelişkileriyle yıllardır perdeden uzaklaştırılan ve aslında kendinden kaçış sürecinin parçası olarak, bezenerek sunulmuş insan. Yeni Türkiye Sinemasının özelliklerinden en önemlisi bütün kusur ve sevaplarıyla insana dönüştür.

Kasaba ile *Koza* arasındaki farklardan biri *Kasaba*'da insanların kendi düşünceleri ve yaşamlarıyla seyirci karşısına çıkmalarıydı. Elbette sinemasal anlatıyı yine Ceylan kurmaktadır. Kendi dilinden haytalık-yenilgi perdeye yansır; hem insanların kendi ilişkileri hem de duyguları ile. Aslında *Koza-Kasaba-Mayıs Sıkıntısı* art arda düşünülürse, ilkinden üçüncüsüne doğru yavaş yavaş gündelik yaşama bir geçiş vardır. Bu geçiş sürecinde *Mayıs Sıkıntısı*'nı zayıflatan, kesinlikle yaşamın ritmine ulaşması değildir. Belki de yönetmenin fark etmediği bir şey; başlangıçtan sonraki sürece doğru "bağlam-atmosfer" oluşturmada yaşanan sorunlardır. *Kasaba*'da güçlü bir atmosfer ve ilişkiler bağlamı yer yer zorlama olarak yaratmaktaydı, bir bütün olarak değil de üç farklı bağlam kurularak verilmesi de "bu zorlanışın" göstergesi olarak da düşünülebilir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda gündelik yaşam bu kez filmi oluşturan, ilişkiler ağı da tek bir bağlamı üretecek bir özelliğe kavuşmaktadır. Bu ilişkiler ağı ve perdeye yansıyan insanlar bir boşluğu, bir durağan zamanı, bir kabullenmişliği gösterir; ancak *Koza*'nın en büyük başarısı onun ayırt edici öğesi olan atmosfer bu kez *Mayıs Sıkıntısı*'nda en eksik, en zayıf yan olarak dikkati çekmektedir. Bağlamın inşa edilme çabası, özgün atmosferi zayıflatmaktadır, duyumsanan derinlik yerini anlatılan hikâyeye bırakmaktadır. Çatışma azalmaktadır; belki de bu nedenle *Uzak* o zamana kadar ki en şiddetli çatışma sahnesine ev sahipliği yaptı.

Sinema dili açısından *Mayıs Sıkıntısı* olağan bir yaşamın parçalarından birbiriyle bütünleşememiş bir tanıklıktır aslında. Filmin iç ritmi ve görüntülerin yapısı ne kadar başarılı ve yalınsa filmin bağlam-tanıklık ve analiz yönü de o kadar yetersiz kalır. Dolayısıyla Ceylan'ın şimdilik son durağındaki çelişki şudur: Filmde yönetmen karakterindeki kişilikte birisini anlatmak için de eleştirmek için de (i) bir meram, (ii) bir tez olması ve (iii) bu kişiyle diğer insanların dünyaya bakış

açısında ve dünyaya tavır alış bakımında da aradaki gerilimi anlatmak gerekir. Kısaca işsiz gencin kendi iç dünyasında-umutlarında kendisini boğan maddi yaşam koşulları neredeyse "yok-konu" olur, filmin sonunda da "sen İstanbul'da nasıl yaşarsın" denildiğinde eleştirilen bir kimlik değildir. Ama gencin hayatı kavrayışı ve filmin içindeki yönetmenle çatışma süreci yoğun olarak verilmediğinde, metin eksik kalır. Metinler içi dikişler göze batacak denli belirgindir. Ama karakteristik olan şudur: bu film o denli yalındır ki, aslında gösterilen herkes ve her şey "ne iseler, odurlar".

Filmi seyrederken karşısındakinin yalnızca bir görüntü, aslı olmayan bir anlatı olduğunu seyirci düşünürse, ortada sanat kalmaz. Sanat ütopik bir toplumu inşa etse bile, kendi içinde yaşanan çağa göndermeleri olan bir toplumsal bağlam inşa etmek durumundadır. Türkiye'de 1980'den sonra sinema sanatının ve diğer sanatların başına gelen en büyük uğursuzluk, aslında büyük yanılgı, toplumsal bağlam inşa etmeden kurulan anlatılardan kaynaklanır. Sanatla yaşam, sanatla insan, sanatçıyla toplum arasında kurulan ilişkide sanatı bir tür "yok ülkenin" sözcüsü olarak nitelemek, kodlamak, sanatın eksenini kaydırır, izleyici ile sanat eseri içinde yaşanması gereken duygusal bağların kurulmasını engeller. Bu sadece bir film diyerek filmin arkasında, filmi besleyen "gerçekliği" ve filmin içerdiği felsefeyi-dünya görüşünü yok saymak, sanatı oyunsulaştırır. Perdeye yansıyanı dünyanın bir parçası olarak izleyici görmezse, sanat, gerçekliğini ve dolayısıyla inandırıcılığını yitirir. Sonuç etkisizleşmedir, sanatın yaşamdan ötelenmesidir. Çünkü böyle yapılırsa, sanatı bütünüyle güçsüz-kişiliksiz ve etkisiz kılarız. *Masumiyet*'i (1998, Demirkubuz) seyrederken, karanlık bir koridordan seyirciye süzülerek gelen, kimsesizlik sokağından bakan çocuk ve yorgun adamın insan yaşamında yeri yoksa, *Tabutta Rövaşata*'daki (1996, Zaim) Mahzun'un varlığının seyircinin düşünce ve hayata tavır alış sürecinde bir yeri yoksa, *Kasaba*'da Muzaffer Özdemir'in canlandırdığı insana "deli deyip geçilirse" ortada ne sanat kalır, ne yaşam ne de insan, onları seversek bu filmleri duyumsayabiliriz. Nuri Bilge'nin ilk üç filminin gizli mayası, gösterdiği bütün karakterleri yetkin bir şekilde izleyiciye sevdirmesi, dahası duyumsatabilmesidir.

Uzak (2002)

Taşra ile kentsel olanın ilişkisine bütünüyle odaklanmak üçüncü uzun-metrajlı filmiyle olacak, ilk kez *Uzak*'ta Ceylan bütünüyle içsel tutarlılığı olan, gözlemleri ve çatışma ekseniyle çok daha güçlü, bütün ayrıntıları düşünülmüş tam bir sinematografik hikâye elde edecektir. *Uzak* daha önceki bütün filmlerinin doruk noktasıdır; bu film daha önce çektiği filmlerinde yer alan bütün ilişkilerin çok daha çatışmalı ve çıplak olarak sergilendiği ve insanların maddi yaşam koşullarının çok daha gerçekçi bir şekilde verildiği bir filmdir. 2001'de Türkiye'nin yaşadığı iktisadi kriz sonrasında yapılmış, öyküsü bütünüyle çıkışsız -uzlaşamayacak iki insan üzerine kuruludur. Metinlerarası[59] ilişki *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* arasında yoğun olarak vardır; *Mayıs Sıkıntısı*'nda kasabada bir fabrikada çalışan Yusuf İstanbul'a gitme hayaliyle fabrikadan ayrılmış ve filmin çekimlerine katılmıştı. Daha sonra bu hayali babası tarafından mahkûm edilince ve "yönetmenin" "o iş biraz yaş" deyimiyle İstanbul'a yerleşme fikri karşılanınca fabrikaya dönmekten başka çaresi kalmamıştı. Ancak bu kez fabrika kriz nedeniyle kapanınca geriye şehir yollarında ekmek kapısı aramaktan başka bir şey kalmamıştır. *Uzak* bu çaba ve bu çabanın sonuçlarının trajikliği üzerine kuruludur.

Uzak; Neye, Kime ve Nasıl?

En basit yanıtıyla soralım, *Uzak* filminde uzak olan nedir? *Uzak*, kırdan gelinen kent midir? *Uzak*, gemici olarak gidilmek istenen kentler midir? *Uzak* fotoğraf çekmek için gidilen diyarlar mıdır? Yoksa iki karakterin arasındaki mesafe midir? Belki de Mahmut'un etrafındaki tüm insanlarla arasında koyduğu mesafeden dolayı, kendisiyle insanlar arasına koyduğu mesafeden dolayı uzak ve gizli olan ben'imidir? Eğer *Uzak* olan ötekiyse, bu öteki yalnızca diğerleri midir? Örneğin, Mahmut'un geçmişi ve geçmişindeki hayalleri olabilir mi? *Uzak* olan, içe bakış derinleştikçe, insanın kendi benliği midir? *Uzak*, bir insanın üst-beni karşısında, kendisini güçsüz hissetmesi nedeniyle yenilmesi nedeniyle, bizim alter-egomuz mudur? Bu sorular eşliğinde filmi inceleyelim. Ama zaman zaman beni şöyle bir his kaplar: *Uzak* 12 Eylül 1980'de başlar ve *Uzak* olan kendi geçmişimizdeki ideallerimizdir, aynı zamanda kendi benliğimizdir. *Uzak* olan Mahmut (aydın/sanatçı) ile emekçi/köylü Yusuf'un çıkışsızlık karşısında, dayanışamadıkları için birbirlerini yemek durumunda kalması nedeniyle "alter-egomuzun" (alt-benliğimizin) idealleridir. *Uzak* olan insanın sılasıdır. Yalnızca duyumsanabilir, hissedilebilir, ama erişilemez.

Uzak aslında modern bir olgu olarak, insanın insana uzaklığı, insanın diğer insanları ötelemesi, insanın kendisinin kendi beni karşısında aldığı öteleme tavrında, uzak içimizde ürettiğimiz mesafede, uzak insanın sılasındaki mesafede kendini dışa vuruyor olabilir mi?

Toplumsal yalıtılmanın gücü ve kapsayıcılığı oranında, önce yaşamla aramıza giren, nihayetinde kendimizle aramıza giren mesafede görülemez mi *Uzak*?

"Uzak" kasabadan kente karlı bir günde yapılan yolculuğun görüntüleriyle başlar, ardından Mahmut'un yaşamına geçeriz, bir kadınla birlikteliği görüntü flulaştırılarak verilir, ardından fotoğraflarını çeker ve seramik şirketine teslim etmeye götürür, durgundur, hayatında mutluluğun izleri görülmez. Yusuf gelir, akşama kadar apartmanın önünde bekler, apartmanın eşiğinde uyurken ancak, Mahmut fark eder, geleceğini unutmuştur. Birkaç bira eşliğinde konuşurlar; kriz fabrikayı kapatmış, bin civarında insan işten çıkartılmış, geçinemez duruma düşmüşlerdir. Umudu kamarotluk, miçoluk yapmaktır, kısacası konumu genel söylemdeki çok yaygın olan "ne iş olsa yaparımcılık"tır, işi iyi bilmez, çıkışsızlığı içinde sarıldığı umutsuz bir umuttur onunkisi. Geldiği gün kültürel farklılığın izleri görülmeye başlar; Mahmut ile Yusuf'un çatışması yalnızca kentli-kırsal çatışması değildir. Mahmut kentte yaşayan, belirli bir yabancılaşmayı yaşamış, kendince değerleri olan, hayal-kırıklıklarıyla dolu yaşamında yaşama bir tarafıyla tutunurken öte tarafıyla umutsuz ve sığ bir hedonizme sığınan bir insandır. Geçmişindeki idealleri artık ona uzak gelmektedir ya da o idealler ve estetik tutkuları ya ona artık inandırıcı ve yapılabilir gelmediği için, ya da kendinde bunların peşinde koşacak gücü bulamadığı için, kendini koyvermiştir. Bu süreçte Yusuf'un ayakkabılarının kokusundan, davranışlarına kadar her şeyin ağırlığını hisseder. [Yusuf'la birlikte başlayıp onun gördüğünün neliği üzerine yanıt veremediği Tarkovski'nin Stalker filmi gerçekten önemli bir sahnedir; çünkü birçok şeyi bir arada verir. Birincisi Yusuf'un böylesi bir anlatıyla kendisini ilişkilendirememesi ve konu hakkında soru soramayacak kadar çekinik olmasıdır, ya da kendi sorunlarına geri dönmek zorunda kalacak kadar zor durumda olmasıdır. İkincisi Mahmut'un böylesi filmlerle geçmişinde ilişki kurduğu, bunların arşivini tuttuğu, ancak bu filmlerle o gün orada ilişki kuramayacak bir ruh halinde olduğudur. Dolayısıyla Mahmut'un bazı şeylerden arınıp ya da bazı şeyleri yeniden gündemine alacağı güne kadar bu filmlere ve bu filmlerin insana bakışına ara verdiğidir. Üçüncüsü Yusuf içeri gittikten sonra koyduğu ilginç görüntülerin bugünkü Mahmut'un durumunda bir entelektüel-sanatçı-insanı arayan yolcu durumundan geriye "çiğ cinsel güdülerinin daha çok öne çıktığı" bir dönemin kaldığını anlıyoruz.]

Ama asıl önemlisi Mahmut'un kendi özel hayatındaki birkaç darbenin etkisiyle, iyice kendini bırakmak istemesidir; bunun için özel alanını iyice boşaltmak ister, artık bir başkasının yükünü çekmek ona iyice ağır gelmeye başlar. Aslında çeşitli vesilelerle Yusuf'un ne kadar zor durumda olduğunun farkına varır, elinden gelen yardımı yapar, ama Yusuf'un durumu ümitsizdir, belirli bir vadede çözülecek gibi de değildir. Kendi güçsüzlüğünün yanı sıra Yusuf'a sürekli katlanmak istemez. Yusuf'un durumunun görünür gelecekte düzelecek tipte sorunlar olma-

ması çatışmayı şiddetlendirir. Gitgide gerilen ilişki Mahmut'un özel yaşamındaki sarsıcı olaylardan sonra bir noktada patlak verir. Mahmut baştan söylenmemiş, ancak giderek belirginleşen çözümsüz bir ortamda hem Yusuf'a bakmak hem de ona katlanmak durumuyla yüz yüze gelince çatışma şiddetlenir. İnsanın içini karartan, ancak seyredildiğinde bütünüyle olabilir gerçek bir yüzleşme ve çıkışsızlığa dönüşen tartışmadan sonra iletişim kopar; Mahmut'un çekim için kullanacağı bir saatle gerilimi bir yerden sonra isteyerek artırması, Yusuf'un ezikliğini iyice artırır. Nihayet yapışkan içinde umutsuzca çırpınan yavru bir fare görüntüsü Yusuf'un durumunu yansıtmaktadır; Mahmut ona dokunamaz, kapıcıya havale eder, ama Yusuf yol yordam öğrendikten sonra temizliği yapacaktır. Mahmut bir anlamda o küçük yapışmış farede kendi koşulları içinde sıkışmış ve yapacak hiçbir şeyi olmayan Yusuf'u görür. Ama kendisinin de yapacak hiçbir şeyi ve dahası katlanacak gücü yoktur. Öylece bırakmasını, kapıcının sabah temizleyeceğini söylerken bir anlamda Yusuf'a karşı tavrını da belirtir; "olmasını istemezdim, ama yapacak bir şey yok"un yalın anlatımı fotoğrafını çektiği seramik önündeki aksesuar olan seramik yumurtanın salıntısında da görülür; kendi dengesini bir yarığa dayanarak bulacaktır. Yusuf'u fareyi gece-yarısı sokağa ölüme bırakırken etrafında toplanan kedilerin karşısında onu öldürmesine ve canlı canlı parçalanmasına göz yummamasına umutsuz ve üzgün bir şekilde bakarken Mahmut, bir anlamda açıkça söylemese de ve yüzleşmekten kaçınsa da, Türkiye'nin içinde bulunduğu derin iktisadi krizin milyonlarcasını içine sürüklediği çıkışsız-umutsuz gelecek içindeki insanlara -belki özel yaşamının sarsıntıları nedeniyle olabilecekten daha kısa süre dayanmış olsa da- karşı tavrını belli eder. Aslında kendi entelektüel mirasının doğal uzantılarından ve genel olarak insanlık ideallerinden, kısacası özveriden önemli ölçüde yoksunluk çekmektedir. Kendini içinde yaşadığı toplumun geleneklerinden, düşünme biçimlerinden, sorumluluklarından, bu toplumun içinde yaşayan insanların derinlerinde hissettikleri acımasız kaderin sonuçlarının yükünü çekmekten azat etmek istediği için, çaresiz bir şekilde Yusuf'un kişilik olarak ezilmesine ve çaresiz bir şekilde memleketine dönmesine göz yumar. Elbette ki Mahmut'u da kalbi kırık, söylenerek hatırlayacaktır, ama katlanılır bir takastır ona gösterdiği tepki. Çıkışsız olan kendi içinde bulundukları koşullardır, milyonlarca insan aynı durumdadır, kriz yalnızca kasabada değil Türkiye'nin her yerindedir. Yaşamlarını değiştirmek için mücadele etmeyen, kendilerini eğitmek için hemen hiç çabalamayan bu insanların zaten kendi tavırları Mahmut gibilerinin umutsuzluğunun kaynağıdır. Geçmişimizde Mahmutlar bu insanlar için yaşamlarını tartıya koyup mücadele ederken, şimdi yenilgiyi baştan kabul etmiş, köksüz bir nihilizm ve hedonizm içinde, dahası ideallerinden kopuk olarak yaşıyorlar. Çağımızın bir entelektüeli denebilir. Mahmut umutsuzdur, çünkü bir toplumsal çıkış umudu yoktur. Yusuf vasıfsızdır ve kendileri gibi milyonlarca insanın aynı durumda olduğunu düşünmeden, kendi başına "gemisini

kurtaran kaptancılığa soyunmuş" olduğu için hep birlikte yenildiklerini düşünmez, bir tanıdık-bir ağabey-kısacası bir haminin yardımıyla ben "yırtayım" hissi temel ideolojik tavır haline gelmiştir. Bu durumda Mahmut'un hem kendi açısından hem de Yusuf'un nitelikleri ve yaşam tarzı açısından Yusuf'a uzun süreli katlanmasının gerekçesi zaten kalmaz. Bir tek giden Yusuf'un bıraktığı "gemici sigarası"ndan deniz kıyısında efkârlı bir biçimde bir duman çekmek, çıkışsızlığın derin hüznüne kapılmaktan başka. Kabul edilemez olan kendi davranışı değildir, aksine yaşamın dayattıkları ve eşitsiz insanların tanımlı ve dayanılabilir, uzlaşılası ilişkiler kurabileceği bir zemin sunamayan, insanları çıplak çatışma alanlarına sürükleyen gerçekliktir. *Uzak*, toplumcu gerçekçi film çizgisini belirli ölçülerde doğalcı bir tarzda ve ancak onların ısrarla tutunmaya çalıştıkları geleceğe dair bir umut ve umut mücadelesine bağlanmaksızın, aslında durumun çıkışsızlığını anlatan bir atmosferle gerçekçi geleneğimizin güçlü bir halkası olmuş bir filmdir. Artık kasabanın olağan koşullarda ve kendiliğindenlik havası içinde yaşayan değil, Türkiye gerçekliğinin sarsıcı etkisiyle düzenleri bozulmuş insanlarımızın kapışmasından doğduğu için, aslında gerçek bir konusu, gerçek bir çatışma ekseni, güçlü bir final ve etkileyici bir nesnellik içerdiği için hem Bilge'nin hem de dünya sinemasının önemli filmlerinden birisi olmuştur. Bir kez daha Türkiye Sinema tarihinin gösterdiği sosyolojik bir sonuçla karşı karşıyayız; tahayyül ürünü bir esere göre gerçekliğin dayattığı çatışmalara nesnel olarak ve derinden tanıklık etmek, gerçek bir sanat eserinin ortaya çıkmasında başrolü oynamaktadır. Hayatın kendisi tahayyül edilene galip gelir, hayatın kendisi sanatta aracısız bir şekilde yansıdığında çok daha çarpıcı olur.

İklimler'i (2006) Anlamak...
Doğudan İklimler (2006) Filmini Çözümlemek...

Türk insanı genel olarak *İklimler*'de yönetmenin kendisi ve eşinin oynamasından rahatsız olmuş ve oyunculuğun genel düzeyde "kötü" olduğunu belirtmiştir. Bizzat bu tepkinin kendisi tipik bir Doğulu tavırdır. Perdeye bakarken, özellikle Nuri Bilge'nin canlandırdığı karakter olan İsa'ya karşı duyduğu tepki ölçüsünde, kafasında olumlu tepkiler oluşturmak istediği bir insanın "negatif" karakteri canlandırmasından hazzetmemiştir. Seyirci genel olarak İsa'ya karşı olan tepkisini Nuri Bilge'yi kötü oyuncu olarak nitelemek için dışavurmuştur.

Karakterleri kötü bulmak ve özellikle filmdeki İsa'yı beğenmemek, sinir bozucu bulmak, kimi kadınlarda erkekler zaten böyledir diye söze başlamak da sık karşılaşılan durumlardan biridir. Filmdeki Serap'a da kendilerini uzak hissetmek ve Bahar'ın insaniyetinden ve dürüstlüğünden söz etmek bu geleneği tamamlıyordu. Bu tip bir bakış derinden incelenirse, doğulu pozitif karakter anlayışı ve sinema tarihinde genel olarak "iyi tipler ile kötü tipleri ayrıştıran", hatta kötü tipleri bir tür meslek haline getirerek uzun bir kariyer sahibi yapan yaklaşım yalnızca Türkiye'de değil, genel olarak Doğulu toplumlarda görülebilir.[60] Bu bakışın önemli oranda filmi bir bütün halinde çözümlemeden ve yönetmenin insan ilişkilerini nasıl yansıttığı üzerine konuşmadan, seyircilerin doğrudan karakterlerle kendilerini ilişkilendirdikleri anlaşılabilir. Hayattaki insan ilişkilerine sıçramak bağlamında ilginç bir "yapay zemin" olarak *İklimler*'in insan ilişkilerine bakışını ve yansıtmasını veri alıp, oradan genelde hayat üzerine yorum yapmak izleyicinin genelleşmiş bir tavrı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda gerek Türkiye'de basında çıkan yazılar, gerekse yurtdışında Batılıların bakış açıları ve filmde özellikle üzerinde durdukları karakterler ve bunların tavırlarını yorumlayışı üzerinde ayrışmalar olduğu dikkat çekicidir.[61] Bu nedenle bir doğulu ya da Türkiye'den model bir insanın bakış açısını, aslında bir dizi insanın bakış açısını bir Doğulu kimlik üzerinde bütünleştirerek filme yaklaşım biçimini üretmek, daha sonra bir batılıyla karşılaştırmak anlamlı bir çözümleme olabilir.

Doğulu ya da Türk seyirci için, oyunculuk, özellikle İsa ve Serap'ın perdedeki halleri başarısız bulunur. Daha çok da sevimsiz. İzleyici biraz da irite olarak seyreder bu karakterleri. Tipik bir Doğulunun ağzından şu cümleler duyulabilir: "Oyunculuklar filmin izleyici üzerinde uyandırdığı duygusal süreçleri etkilediği için önemli. Yani bu insanları seyrederken bizzat oyunculuklar nedeniyle filmin içine pek giremedim, dışarıdan seyrediyormuşum gibiydi, ama buna rağmen hayat üzerinde, özellikle erkek ve kadın ilişkileri üzerine çok düşünmemi sağladığını söylemeliyim". Bu yaklaşım, genel bir eğilim haline gelmiştir. Doğulu seyirci, karakterlerin değil, yönetmenin tavrının, anlatım biçiminin, olay örgüsünü kurma biçiminin, kameranın hayat içinde konumlanış biçiminin karakterler ile

seyirci arasına mesafe koymasından değil, o insanların oyunculuklarından kaynaklandığını düşünmektedir. Oturduğu yerden İsa'ya tepki duyar, Serap'ı ayıplar. Bir yandan da yaşadığı karakterlerin kendi ülkesinde olmayacağını, en azından bunların normal yaşayan insanlar içinde olmayacağını iddia eder. Karakterlere ilişkin ön yargısı ya da psikolojik tepkisi ölçüsünde, karakterleri kendi içine almak istemez, ötelemek ister. Bahar karakterinin ise en büyük suçu bu insanların arasına karışmış olmasıdır, ama nihayetinde o saf'tır, temiz'dir.

Diğer yandan bunları söyleyen bir izleyici, aynı zamanda filmin uzun süreli bir ilişkinin sorunlarını çok temiz ve yalın anlattığını da düşünecektir. Film bir türlü seyircinin ahlaki kodlarını kabul etmez, "kötü olanı" cezalandırmaz, iyi olanı mutluluğa eriştirmez. Bizzat bu tavır ise seyircinin tüylerinin diken diken olmasını daha da artırır. Ama aynı şekilde, bu insanlar karakterlerin her birisinin kendi edimlerinin arka planında yatan düşünce ve duyguları, bencillikleri, gizli planları büyük bir yalınlıkla verdiğini de düşünecektir. Bunun yanı sıra tipik bir Doğulu anlayış içinde İsa ve Bahar seyircinin söyleminde tekil değil, genel olarak erkek ve kadın olarak kabul edilecek, yaygın bir şekilde tartışmalar erkekler böyle, kadınlar böyle üzerinden sürdürülecektir.

Yapısalcı yöntemin araçları ile karakterlerin nasıl karşıtlıklar kurduğunu göstermek tabloyu yalınlaştırabilir:

Serap bir erkekle birliktedir (ya da evlidir, bu konuda filmsel metinde hiçbir açıklama yapılmaz), buna karşın ilişkisinin sadakatine aykırı bir şekilde İsa ile kaçamak yapmıştır. Bu kaçamağı İsa'nın sevgilisi (ya da karısı, bu konuda da filmsel metinde hiçbir imada bulunulmaz) Bahar fark eder. Filmin iki temel kadını Serap ve Bahar arasında bir karşıtlık kurulur. Hatta Bahar adının naifliğine karşın, Serap ismi (mirage) bir yanılsamayı ve zor koşullar altında yaşanan yanılsamayı bile çağrıştırır.

Filmsel metinde iki protagonist erkek karakter vardır. İsa ve Mehmet. Kadınlarla ilişkileri görülen ve dramatik anın yaşandığı isim İsa'dır. Buna karşın, Mehmet karakteri üniversiteden İsa'nın arkadaşıdır, aynı odayı paylaşırlar. Mehmet uzun süreli bir birlikteliğin ardından evlilik hazırlıkları yapmaktadır. İsa ile Mehmet, çoğu Mehmet'in ilişkisi üzerinden olmak üzere, sıklıkla kadınlar üzerine konuşurlar. Mehmet ve nişanlısı (olduğunu varsayalım) arasında bir tür erk mücadelesi ilişkilerine damgasını vurmaktadır. Bu süreci detaylı olarak Mehmet İsa ile paylaşır. İsa ise ne Bahar ne de Serap üzerinden ilişkilerini konuşma konusu yapmaz. Mehmet düzenli bir hayatın eşiğindedir, İsa ise hayatında kadınlarla ilişkileri sorunlu bir karakter olarak, gizemi ölçüsünde albenisi olan, öte yandan ise daha buyurgan ve dayatıcı bir karakterdir.

İsa fotoğraf çeker, mimari üzerine derslerini verir, kendi yaşamını gizemlileştirir, Mehmet ise özel hayatının en yoğun anlarını bile İsa ile tartışma konusu ya-

par. Üçüncü erkek olarak Serap'ın sevgilisi (ya da eşi) kısa bir an görüntüye girer, bir kitapçıda karşılaşır ve konuşurlar. Bu konuşmadan İsa ile arkadaş olduklarını ve tanışıklıklarının yıllara dayandığını da biliriz. Ancak reklâmla uğraşan ve işi dolayısıyla yurtdışı yolculuklarına da çıkan Serap'ın sevgilisi hakkında başka hiçbir şey bilmeyiz, hatta İsa'nın Serap ile geçmişte yaptığı kaçamağı (Bahar fark ettiğine göre) bilip bilmediğini de bilmeyiz. Serap'ın sevgilisinin filmdeki adı Güven'dir. Bu da bilinçli seçilmiş bir isim gibi duruyor, hem İsa'ya hem de Serap'a aşırı güvendiğini varsayalım. Yine adından yola çıkarak, Güven'in sevgilisine ya da eşine sadık olduğunu da film hissettirmektedir. Fakat bu konularda hiçbir bilgi verilmez, yorum yapılmaz. Filmde beş karakterin de (İsa, Bahar, Serap, Güven, Mehmet) bir işi vardır, muhtemelen hepsi de üniversite mezunu olan, belirli alanlarda çalışan insanlardır. Bütün bu ilişkileri birbirine bağlayan ise İsa'dır. Aynı şekilde Serap ile Bahar'ın birbiriyle tanıştıkları, birbirlerinden haber alabildikleri de varsayılabilir: belki de geçmişte aynı sosyal ortam içinde bulunmuşlardır.

Bu ilişkiler içinde Doğulunun farkında olmadan yaptığı ahlaki kodlamalar şu şekilde özetlenebilir:

1. İsa ilk önce kocadır ve eşini aldatmıştır. Daha sonra ise gereken özeni göstermediği için Bahar'la arasını düzeltememiştir. Kaldı ki kimi radikaller için, Bahar bunu öğrenir öğrenmez zaten İsa'yı terk etmeliydi.
2. Bahar, sadık bir tip çizer, dengeli ve ölçülüdür, eşine sadıktır. Onu sevmektedir, sevilmek de istemektedir. Yaralıdır. Kaş'taki gerginliğin ardından İsa'nın "bu iş olmayacak" çıkışını görür, kararlı bir şekilde görüşmemeyi seçer. Acısını içine atar, önünü göremese bile, sevgisinin gücüne karşı direnir. Kararlı bir şekilde ilişkinin "bitirilmesi önerisi"ni kabul eder ve sonuçlarına katlanır. Bu yönden Doğulu izleyici üzerinde saygınlık kazanır. Kendi yolunu çizer ve mesleğine devam eder. Sonradan İsa'nın vaatlerine inanması ve gece yarısı otele gitmesi yine büyük hatadır, ancak seyirci İsa'nın Bahar'a karşı tavrına isyan eder: "İsa kadar insan kullanılmaz ki, insan bu kadar bir başkasına haksız yere acı vermez ki..."
3. İsa bir tür kayıp insandır, sevgilisine ya da çoğunlukla dile getirildiği gibi eşine sadık kalmaz. Onun sonrasında ise yine bir hayata yeniden başlamak yerine eskinin kırıntılarına sığınır. Serap'ın direnmesine karşın zorla ona "gizli bir kaçamağı" dayatır, onun direncini zorla kırar. Sonrasında Serap'ın alaylarına karşın, İsa özel hayatı hakkında hiçbir açıklama yapmaz. Durumu Serap öğrendiğinde, yeni bilgiler de getirir. İsa Serap'ı sevmez, adı üstünde kaçamaktır. Bahar'ın sadakat takıntısı İsa için ciddi bir sorun olarak ilişkinin bitmesine yol açmasına karşın, aslında sadakatsiz olan Serap'a da hayli mesafelidir. Hayatın yükünü çekmek yerine, geçiştirici bir yaklaşımı vardır. İlk fırsatta Serap'a hoşça kal bile demeden Serap'tan öğrendiği Bahar'la tekrar görüşmeye Ağrı'ya gider. Yine özel hayatı hakkında hiçbir

açıklama yapmaz ya da bu kez özel hayat adında olmasa bile "bir tatil yeri" olarak yanlış(!) adres gösterir. İsa için Serap'tan Bahar'ın Ağrı'ya gittiği, çalıştığı, travmasını atlattığını öğrenmek daha etkileyici olmuştur, ilk fırsatta yolu Ağrı'ya düşer.

4. Mehmet karakteri, evlilik hazırlıkları yapmaktadır, ancak evlilik sonrası evdeki güç dengelerinin değişeceğinden ürkmekte, hayatında yönetileceği ve kendisini dayatan bir eşten korkmaktadır. Muhtemel eşi bir kez "parmakla tehdit savurduğunda" masayı terk eder, gereken dersi verir. Sonra tekrar barışır, yol yakınken gereken "sert ikaz"ı yapmıştır. Aynı zamanda Mehmet'in kadınlar hakkında, genel olarak kendince fikirleri vardır. Bir yandan onlarsız olmaz, öte yandan onlarla da zor oluyor, diye özetlenebilecek bir tavrı vardır.
5. Güven karakteri ise büyük oranda kendini işine vermiş birisi olarak durur. Biraz fazla güven verici ve fazla güven duyucu bir karakter olarak öne çıkar, modern birisidir.

Bu tablo içinde *İklimler*, filmsel metnin bilinçli olarak hiçbir açıklama yapmadığı bir örgüye sahiptir. Doğulu seyirci bunları kendince kodlar: örneğin, Bahar eşi, Serap kaçamağıdır. İsa hiç kimseyi sevemeyecek birisidir. Uyanıktır, konuşmaz, fakat bütün fırsatları kullanır. Adidir. İsa ile Bahar'ın ilişkisinin bitmesinin nedeni "İsa'nın adiliğidir", sadakatsizliğidir, güvenilmezliğidir, İsa'nın kadir bilmezliğidir. Serap bir yandan sadakatsizdir, öte yandan İsa gibi bir insana ne yapılabilir ki? Ayrıca İsa'nın Serap'la ilk gittiği gün birlikte olmak için kullandığı şiddet ürkütücü ve rahatsız edicidir. Doğulu seyirci filmi seyrederken, bu şiddet karşısında içi kalkarak sahneyi seyreder, İsa'ya bu sahneden dolayı hınç besler. Doğulu seyirci kadın/erkek ilişkileri üzerinden filmi okumaya, İsa'da erkek temsilini, Bahar'da kadın temsilini bulmaya çalışır. Buna karşın Mehmet, ama özellikle Güven işi bozmaktadır. Kadın olarak da Serap işin rengini bozar, ama Doğulu kadın seyirci büyük oranda Bahar gibidir ya da (daha çok) onun gibi olmak ister.

Bir Doğulu (Türkiye) İklimler'i Nasıl Çözümler?

İklimler'i seyretmek Türkiye'de bir fenomendir. Sevilmeyen İsa'nın maceraları gibidir, sinirlenilir, İsa'nın kadınlarına kendini adamaması, belki de bir duygu durumundan ötekine savrulması, hele Bahar'a yaptıkları kabul edilemez gelir ("batılı değerlerle yüklenmiş doğulu") Türkiyeli kadınlara.

Üçlü bir ilişki zeminine oturtulan *İklimler* insanı kendini tanımlamaya ve kendisi/ilişkileri/geçmişi üzerine tartışmaya götürmektedir. Aynı zamanda Batılı insanlar için de bir problematiktir. Bu nedenle belirli açılardan 1984 yapımı *Maria's Lovers* (*Maria'nın Aşkları*, Andrey Konchalovskiy) filmini hatırlatır. Bir batılı ilişkiler ağı bir doğulu duyarlılığı ile anlatılmaktadır. İlişkiler üzerine konuşur-

ken bir anda insan kendisini yaşam felsefesi üzerinde, hayat görüşünü açıklamak ve belki de beklentileri/idealleri üzerine konuşur bulmaktadır.

İsa'da insanlara bir uzaklık, kendinin merkezinde olduğu dünya tasavvuru, erişilemezlik, hayatın karşısında belirli ölçülerde kendi bildiğince kurallarla oynama, hatta yenilginin getirdiği bezmişlik var. Yaşam karşısında benini korumak için halka halka oluşturduğu barikatlardan geçerek erişilebilir ona. Yaşamının sinirleri alınmış, bu nedenle coşkusuzlaşmış bir yönü var. Sanki tepki ve davranış dünyasında çevresindekiler gerçekten ötekileştirilmiş gibi. Kadınlara olan ilgisi belki de kendi bencilliğini en rahat yaşayabildiği alan olduğu için, sınırları aşan egosunun huzuru bulduğu bir alan olarak öne çıkıyor.

Bahar sadakati iffetin tartışmasız kuralı olarak yücelttiği için, güveni sarsıldığında iç dünyasında boğulmanın eşiğinde geziniyor İsa'sının karşısında. İletişime açık değil, Bahar'ı en çok rüyalarından tanıyoruz, iç dünyasının bastırılmış özlemleri açığa çıkar. Motorda arkada otururken İsa'nın gözlerini kapatması İsa'sız ve yeni bir yaşama karşı korkusundan yaptığı bir çıkıştır, önünü göremeyen bir insanın çıkışsızlık içinde istenmeyen geleceğe doğru savrulması denebilir buna.

Serap kendi bedeniyle daha barışık, gücünü de bedeninden alıyor. İçsel özgürlük değildir aranışı, ama toplumsal kuralların bezdiriciliğiyle de kendini sınırlamamış, yaşanmamış büyük aşkların tutsağını oynamayı da sevmez. Rüyaları yerine davranışları ve arzuları daha ön plana çıkmaktadır.

Üçlü bir ilişki üzerine kurulu olduğu düşünülür: ama bir tür süper egosuna tutsak ya da cinselliği bastırılmış kadın (Bahar=Spring), onun sadakatine sığmayan yaşamaya aç alter egosu gibidir (Serap=Mirage). Bahar bir tür iffeti çevresinde kurduğu haleyle yarattığı çöldeki serabı olarak Serap kimliğini yaşamak ister, ama öylesi bir kimliğe ait yüzlerce pejoratif yargısı hazırdır. İsa'nın ise iki kadını olarak Bahar ile Serap arasında gezinmesi, karşılıklı geçişler, bir anlamda ikisini birden istemesi üzerine kuruludur. Türkiye'nin garip yaşam kurallarından biridir, erkekler her ikisini de hem isteyebilir hem yapabilir, ama kadın kaçınılmaz olarak safını seçmelidir. Yasak olan yalnızca dinden gelmez burada, tarihin yaşamın içine yığdığı kültürel kodlar ve toplumsal algılayışın bir sonucudur. İsa yaşamak için Serap'a ihtiyaç duyar, evlenmek için Bahar'ını şart koşar. Tam da bu nedenle Türkiye'de izleyicilerin büyük bölümü filmsel metin hiçbir açık kod üretmese de Bahar'ı karısı, Serap'ı kaçamağı olarak dillendirip düşüncelerini (daha çok da duygularıyla beslenmiş yargılarını) dile getirmeyi seçmiştir.

Bahar, adının getirdiği coşkudan ve canlanmadan uzaktır, bu uzaklığı sağlayan ise iffetin korsesi üzerine kurulmuş "erdeminin getirdiği yasaklar"dır. Oysa bizzat bunlar bir tercih nedeni olacak bir nitelikken, aynı zamanda İsa için boğucu hale de gelebilir. İsa bu niteliklere bir yandan minnet duyarken serap'ın çekici etkisine kendini bırakmak da isteyebilir. İslam toplumlarında sadakat konularında cezalar

bile eşit değildir, cezaları bırakın çok eşlilik tek taraflı olarak inşa edilmiştir: hatta bunu nesebin saflığı üzerine de açıklamaya çalışırlar. Eğer bir kadının kocası ölmüşse, anısına sadakatle soylu bir ölüm bekleyişine girmesi istenir, aynı sosyal dokuda erkeğin yas tutması derin olursa, yaşama dönmesi, hatta felekten bir gece çalması için özendirilir, evlendirilmesi bile gündeme gelir. Dolayısıyla eğer *İklimler* filminin bütün ilişkilerini tam olarak ters yüz edilirse, İsa bir kadına dönüşse ve kadınlar erkek olsaydı, düşünülemeyecek bir tablo çıkardı.

Dolayısıyla kadın erkek ilişkileri perdeye aksettirilirken bile yerleşik kodlar belirleyici olmaya başlar, kadınlar için keşfedilmemiş bir kıta olarak perdede yaşanır cinsel özgürlük. Eğer bir kadının cinsel özgürlüğü bir yaşam düsturu haline getirmesi durumunda Serap gibi İsa'nın zorlayıcı hamleleri olağanlaşabilir, erkeklerin giderek daha angajmansız birliktelik istekleri ise bir patlamaya dönebilir. Kadınlık genel olarak bastırılmış olduğu için, sadakat açık ya da gizli olarak yüceltildiği için bir batılıya göre Türkiye'de çok daha sevimsiz ve yitik bir insan olarak düşünülür İsa, Serap'a ise kem gözlerle bakılır. Bahar'ın yası onore edilir, ona pozitif sıfatlar kazandırılır, Bahar'lar için bu durumlarda psikiyatriste gitmek bile güçsüzlük emaresi gibidir, orada konuşurken bile zorlanır, iffetin yasakları ve sadakatin erdemleri terapi seansına bile nüfuz eder.

Erkek konuşmalarında hayatın boğuculuğu ve duygusal yorgunluğun ilacı gibi görünür Serap'lar. Hayatın katlanılası yönünü artırdığı düşünülür, bir tür nefes alma edimi gibi görülür, olağanlaşır. Kadın için "nefes alma" ahlaki yasakların yanında başka tehditleri de ödül olarak getirecektir. Bastırılmış kadınlığın kışkırtılmış erkekliğin ortasında "zor" kadına rol yapmayı daha çok dayatacaktır, biraz da bundandır Serap'ın özel alanında "zor uygulayan İsa" esnasında bağırmaması. Kendi mahremiyeti de sarsılacaktır, onun ötesi toplumsal ilgi kadar toplumsal yasaklara riayet etmesini gerektirecek kuralları da getirir.

Türkiye Sinema Tarihinin erken dönemlerinde, Yeşilçam döneminde, perdelerimizde kadın erkek ilişkileri yoğun olarak ele alınmaktaydı: Ama doğulu toplumun İslami ilişki kipleriyle, ama bunlar bile Türk seyircisi için "yaşanmamış aşkları duyumsamanın cennetine dönüştürmekteydi" salonları. Bu baskılardan kurtulan Yeni Türkiye Sineması kesintisiz yayınlanamamaktadır televizyonda. Kendi etkisi sınırlı bir alanda, cinsellik yaşamın ötelenmiş ve mahremle sınırlanmış bir alanı.

Tuhaftır, İsa Bahar'la (Ebru Ceylan) yakınlaştığında görüntü flulaşır, Serap'la (Nazan Kesal) zorbalaşma serüveni ise nettir.

Ama bu tartışma zeminine ve filmin etkileyici anlatımına karşın, insanlarda *Uzak* ile karşılaştırılamayan, bir başyapıt için fazla "önemsiz ve geçici başlıklar" üzerinde yoğunlaşıyor hissi ön plana çıkmaktadır. Aslında özel olana ilişkin faz-

lasıyla genelleşmiş küçümseyici bir yaklaşım ve söylem de eksik değildir Türkiye'de. Karakterlerin iç dünyalarını, kadın ve erkek ilişkilerinin doğasını çok iyi verebilir, ama büyük erdemlerin ve büyük söylevlerin uzağında hissine kapılınmıştır. Değil mi ki, kahramanlık büyük eylemlerin tarihsel büyük veciz söylevlerin alanıdır? Cinsiyetlerin (gender) zaafları ve erdemleri, uzun bir ilişkinin kendi içinde taşıdığı sorunlar ve tükenmişlik hissi yerine, yaşanmamış aşkların, yaşam boyu bekleyişlerin, bir sevdaya adanmış ömürlerin destanlarının toprakları-dır Türkiye: Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin'in çocukları olarak ifşaat değil adanmışlık istenir toplumsal bilinçaltımızda.

Bir Batılı İklimler'i Nasıl Çözümler...

İklimler bir batılı için hayatlarında sık sık yaşanan üçlü bir ilişki üzerine eğilen, aynı zamanda bu üçlü ilişkiye doğuda rastlanan türde psikolojik derinlik katarak, yalınlaştırarak anlatan etkileyici bir filmdir. İlişkilerin temeli, insanların psikolojik olarak bilinçdışlarında yatan nedenlerine eğilmesi bakımından bir tür "Araf"tan bir yönetmenin anlatısı gibidir. İnsanı etkileyen hüzünlü bir tarafı, başarılı bir ayrılık hikayesini duygusal olarak patlamalara yer vermeden örülmüş, doğululara özgü içine atma sahneleriyle daha patetik hale getirilerek anlatılmıştır. *İklimler* genel olarak tam bir Doğu/Batı sentezi gibi durmaktadır. Karakterler, özellikle İsa ve Serap özelinde, belirli bir modernleşme sürecinden geçmiş, yapıları gereği hayatla daha pragmatist ve hedonist tarzda ilişki kurmuşlardır. Buna karşın daha yerel, aynı zamanda daha güçsüz olan, özel hayatı daha az anlatılan, film boyunca belirli şeyleri bir tür maruz kalan karakter olan Bahar ise yaşananları daha trajik düzeyde yaşamaktadır. Bu nedenle her zaman bir keşfetme süreci de içinde olmak üzere, Batılı insanlar keyif alarak, kendi hayatları üzerine düşünerek ve filmle İsa/Serap gibi ilişki kurarak bir seyir süreci yaşıyorlar. Doğunun özelliği idealleştirmeye ve genelleştirmeye yakınlık duymak, söylemin kendi içinde sürekli ahlaki kodlar sıkıştırmak olduğu için, kararları ve yaklaşımı "sert"tir, yargılayıcıdır ve sonuçta filmle çok daha içsel bir ilişki kurmasıdır. Dolayısıyla, olup bitenleri daha kabul etmez, daha sert tepkiler verirler, biraz Bahar gibi denilebilir buna. Eğer Yeşilçam'dan bir örnek verirsek, üçlü bir ilişki anlatılacağı zaman, ya erkek sefih bir hayat sürecek, sonrasında uslanacak ve gerçek kadınının erdemlerini keşfedecektir, ya da erkeğin masum niyetleri çoğunlukla sarışın kadın olan "üçüncü tarafından" kötüye kullanılacak, yoldan çıkarılacaktır. Çoğu durumda olaylar açığa çıktığında, sonuç kanlı bitecek, erkek hapse girerken, kadını "seni ölünceye kadar bekleyeceğim" diye avazı çıktığı kadar bağırarak bekleyecektir. İşte bu denklem, *İklimler*'de tümüyle ters yüz edilmektedir. Denklem gerçekçileşmiş, hayatı daha ahlaki kodlarla yaşayan Bahar, ilişkilerinde daha güçsüz, daha pasiftir, bir tür olanlar onun başına gelmiş gibidir. Buna karşın hayatla

kurduğu ilişki daha seyreltilmiş olan Serap ve İsa süreçleri daha yalın yaşar, daha az angajmana girer, karşısındakinin açıklarını daha çok hesaplar, yeri geldiğinde beklenmedik hamleler yapar. İlişkiyi bir tamlık, bir kader birliği olarak değil, kendi benliği ile öteki benlik arasında bir çatışma olarak görür, karşısındakine özel sınırlarını sık sık hatırlatır, kendi beninin isteklerini karşısındakine dayatır. *İklimler* filminin sürekli seyirciye mesafe koymak için gösterdiği çaba, idealin ya da haklının doğulu kodlarına karşı duruşunun mesafeli oluşu, anlatıyı kurarken, kolay zaferlerden ve ahlaki yargılarla belirli şeylerin haykırılması için hiçbir çaba göstermemesi, finalinde ise "idealin" çok acı bir yenilgisini yaşatması nedeniyle *İklimler* Doğulu bir seyircide neredeyse bir infiale yol açarken, Batılı seyircide tebessümle karşılanacaktır.

Dramatik yapıya, öykünün gelişimine, karakterlerin çözümlemesine bakarsak, bir bütün olarak farklı kişilikler arasında gelişen, çatışmaların yaşandığı ve hiçbir dramatik aşırılığın olmadığı, bir yandan öyküyü anlatırken, öte yandan yaşamdan ilginç ayrıntıların ortaya konduğu bütünlüklü bir insan portresiyle karşılaşırız.

Filmin büyük başarısı hiçbir şeyi zorlamayan yapısıyla, bütünüyle inandırıcı bir atmosferde, insanlar arasındaki ilişkileri, insanları harekete geçiren dürtüleri, insanların bakış açılarını, toplumsal ilişkilerinde neyi dile getirip neyi kendilerine sakladıklarını, özel hayatın yaşanış tarzlarını etkileyici ve düşündürücü bir üslupla anlatışında yatar. Sanki Türkiyeli yönetmenlerin yıllardır yapmadığı bir sahiciliğe ve etkileyiciliğe ve elbette ki dokunaklılığa sahip.

Film çeşitli aşamalardan oluşur, birinci bölümde bitmeye yüz tutmuş bir ilişkinin insanı etkileyen donuk bir anlatımla dökümü var; kabul edememe, çıkış bulamama, yüzleşememe bir ağırlık taşıyor. Bahar'ın İsa'nın gözlerini motorla giderken kapattığı an, bundan sonrasının bilinememesi ve belki de kabul edilememesi zemininde anlaşılabilir. İsa bir çıkış bulamadığı ve tekrar doğallığıyla, içtenliğiyle ilişkinin yaşanamayacağını anladığı anda, dürüst bir şekilde bir ara-vermeden, ya da dost olarak devam edecek bir başka ilişkiden söz ediyor. İsa'nın küçük bir şekilde dokundurularak verilen Serap "macerası", İsa için küçük bir olay, Bahar için ise kabul edilemezin başladığı nokta. O noktada Bahar yadsıyarak yaşamayı seçiyor, ancak güçlü tepkisinin altında bunu yok sayamayacağı da anlaşılıyor, sonuç olarak yaşamın birçok anlarında ortaya çıkan gerilimler demek; Yani Bahar'm belli ölçülerde kendini kapatmasından sonra İsa'nın Bahar'a erişemediği noktadır aynı zamanda burası.

Öykünün bundan sonrası büyük oranda İsa'nın yaşamı dolayımıyla veriliyor. İsa normal yaşamına geri döner, üniversitede öğretim görevlisidir, bu süreçte öykü iki kanaldan akıyor, birincisi İsa'nın üniversitedeki arkadaşıyla konuşmaları ki bunlar büyük oranda genel düzlemde ikili ilişkiler üzerinde yoğunlaşır ve genel olarak bir ilişkiye farklı bir açıdan bakışı yansıtıyor. Aslında burası filmin

merkezi yerlerinden birisi, çünkü o daracık öğretim görevlisi odalarında ikilinin konuşmaları erkeklerin ilişkileri, kadınları ve elbette birbirleri arasındaki mesafenin boyutunu içeriyor. Bir yandan doğrudan kendileri adına konuşuyorlar, öte yandan bilgisayarı kimin açtığı bile belli olmayan bir mahremiyet alanı var, bunlar özellikle saklanılıyor. Yoğun samimiyet ilişkisi gibi görünen ve bir yandan üçüncü kişilerin öte yandan özellerinin, aynı zamanda kendi aralarındaki sınırların verildiği bir alan bu odadaki konuşmalar. Dolayısıyla yönetmen sanki bir yandan İsa-Bahar, öte yandan İsa-Serap ilişkisini anlatırken, ara parantez açarak erkeklerin bu ilişkilerdeki konumlarına dair veri türetiyormuş gibi, ya da onlara açıklamalar yapan, tiyatrodaki oyun metinlerinde yazarların yazdıkları didaskaliler gibi bir özellik taşıyor. İkinci alan ise İsa'nın özel yaşamında bir tesadüf eseri yinelenen Serap macerası olur. Serap'la olan yeni ilişkisinde bir yandan kaçamağın iki yönlü olduğu, Serap'ın halen devam eden bir ilişkisinin olduğu, üstelik partnerinin İsa'nın da arkadaşı olduğu anlaşılır. Bahar'da ne kadar sadakat ve durağanlık, kendini geri çekme ve adama var ise, Serap'ta o kadar hareketlilik, dışa açıklık, kendine güvenen ve dişi yönlerini gösterme özellikleri var. Bu anlamda bir kadın olarak "arzulanabilir bir nesne" olarak kendini sunabiliyor. Serap'ın başlangıçta kendini geri çekmiş hali belirli açılardan "yarım kalmış bir ilişkiye kızgınlığı", ya da kendini böylesi bir sürekli ilişki için isteksiz oluşu... gibi bir sürü nedenle olabilir. O uzun sahnede İsa kendini kabul ettirdiğinde ve ilişki İsa'nın istediği zeminde devam ettiğinde, yani İsa kendini zorla kabul ettirdiğinde, büyük oranda İsa için geçici bir sığınaktır, ortada iki taraflı olarak da varolan bir aşk yoktur. Ardından yaşam belirli bir normal seyre girdiğinde, üniversitede iki erkek öğretim görevlisinin konuşmalarından bir tatminsizlik belirten söylemler kadar, konuşmaların odak noktasında bir iktidar ilişkisinin, bir son sözü söyleme isteğinin sevgiye-aşka-birlikteliğe üstün geldiği anlaşılır. Dolayısıyla tutkuların silindiği bir zeminde geçiyor diyaloglar; ikisi de orta yaşta olan erkek karakterlerimizin aradıkları belirli açılardan huzur oluyor, öte yandan üstü örtülü değişiklik istekleri de kendini gösteriyor, aslında yaşamlarında ilginçlik-macera gibi unsurlar büyük oranda eksik ve her iki karakterimizde de böylesi özlemler alttan alta vardır. Belirli bir süre sonra (bir ilişki için kısa bir süre sonra) İsa için kendini daha yoğun hissettirebildiği ve kendi egemenliğini daha çok yaşayabileceği "anlayışlı-sadakatli-yoğun sevginin gösterildiği eş" isteğinin bir yansıması olarak, dolayımlı olarak öğrendiği Bahar'ı düşünmek ve onunla belki de yeniden başlamak isteği bir kış günü yolunu Ağrı'ya uzatır. Dolayısıyla bu süreç sonu ne olacağı tümden belirsiz bir süreç olarak kendi çevresinden özenle saklanır; oraya geldiğinde daha silik, daha belirsiz, daha sınırlarını bilmeye yönelik adımlarla yolu Bahar'la kesiştiğinde, Bahar bir yandan sanki geçmişin yükünden uzaklaşmış, öte yandan geçmişin canlanmasından korkan adımlarla hareket eder. Tipik olarak

Bahar'dan beklenebilecek ürkek adımlarla, belki de biraz nazlanma isteğiyle... Bahar hediyeleri ve fotoğrafları almadan oradan ayrıldığında İsa'nın "kalbi kırılır", kendisini küçümsenmiş hisseder ve sete uğrayıp en azından biraz konuşmak, hediyeleri ve fotoğrafı vermek ve ondan belki bir tebessümle ayrılmak ister. Ama oraya vardığında yönlendirildiği ekip minibüsünde onu ağlarken gördüğünde, bir yandan Bahar için ne kadar önemli-canlı-yokluğu hissedilen birisi olduğunu anladığından, belki duyduğu eziklikten, belki de yeni bir yaşamı zaten oraya vaat etmek için geldiğinden konuşmaya ve dil dökmeye başlar. Bahar bir yandan tutamazken kendini, öte yandan konuştuğu o kısacık anda asıl geçmişindeki o büyük travmayı bir yandan hatırlatarak ve öte yandan teskin edilmeyi bekleyerek Serap'ı sorar. Bu sahnede büyük olasılıkla İsa için Serap'ın hiçbir zaman önemli olmadığını anlarız. Duraksayarak "Tabi ki hayır" dediğinde bastıramadığı bir kızgınlıkla ve geleceğin tedirgin edici görüntüsünün etkisi altında geçmişin etkisinden kurtulamadığı için hayır diyor, lafı dolandırır. İsa çaresiz bir şekilde minibüsten indiği zaman soğuk Bahar'ın gururlu, ancak acı çeken gülümsemesinden bu kez kendi kalbi kırılmış halde, reddedilmenin soğuk yüzü içinde kala kalır. Küçümsendiğini, karşıdakinin zafer elde etmiş havaya büründüğünü düşünür, biraz önce yaşamış olduğu acıma ve empati bu kez saldırganlık dürtüsünü beslemeye başlar. Gururu kırılmış İsa'mız, gururu kırılmış Medea kadar sarsılmış bir biçimde oradan ayrılır. Artık Bahar'ın bütün çekiciliği o soğuk gülüş içinde tükenmiştir kendisi için. Rutin işlerini yaptıktan ve sürekli gerginliğini gösteren çekimlerden sonra gece geldiğinde bir yandan Bahar'a kızgınlık öte yandan şefkatle dokunma isteğiyle kaplıdır. Ancak bütün yakınlaşmalarına rağmen, Bahar yeniden ve bu kez daha büyük bir sadakatle başlamış ilişki sanısı içinde rahat rahat uyur, uyuyamayan İsa için ilişki bütün çekiciliğini yitirmiş, kendi süreksiz ilişkilerinin verdiği sorumsuzluğun zaafına yenik olarak, kırgın olarak sabaha kadar sigara eşliğinde düşünür. Bahar kalktığında İsa iyice duyarsızlaşmıştır. Bahar'ın ne kadar büyük ve etkili şekilde yeni bir ilişkinin eşiğinde kendini hissetmesiyle ve gördüğü rüyanın da yansıttığı gibi mutluluğuyla İsa'nın belirsizliği, isteksizliği, soğuk gülüşüyle iyice kendini hissettiren kırgınlığı ve elbette ki güçsüzlüğü çatışır. Bir anda zafer kazanmış gibidir, rövanş anı gelmiştir; uçak saatini hatırlatır. Bahar büyük hayal kırıklığıyla yeniden acılarıyla ve terk edilmişliğiyle sessiz ve soğuk gözyaşlarına boğulurken, İsa kendi sevgisizliğine ve belki de tükenmişliğine doğru uçacaktır. Masum olan sarsılırken, güçsüz olan sevgisizliğine yenik düşmüştür. Bu hüzünlü ayrılık toplumsal ilişkilerimizdeki parçalanmanın, içtenliksizliğin, insanlar arasındaki yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin yoğun ve etkin olarak verildiği hayat kesitini gösterir. Pek çok Batılı insan için kendi yaşamından özel bir kesiti ve hikâyeyi hatırlayarak düşünceli ve belki bir kadeh eşliğinde dertleşebileceği, kendi hikâyelerine mizah katabilecek bir sohbet konusuna dönüşür.

İklimler'de yaşam acı tebessümle izleyiciye bakar, ilişkilerin yoğun olarak içerdiği hüznün güzel fotoğraflarıyla. İnsanlar arasındaki ikili ilişkiler üzerine gerçekten etkileyici bir dramdan yola çıkarak tartışmak: insan için verimli zemini inşa ediyor *İklimler*.

İklimleri'i Anlamak: Sanatçı ve Sorunsalı Üzerine

Benim filmlerimdeki Batılı özelliklerin şimdi tam olarak farkındayım, bunun için Batılı eleştirmenlere teşekkür etmeliyim. Onlar öylesine sık bir biçimde benim dikkatimi çekmişlerdir ki, gerçekten onların isimlerini tek tek sayabilirim: ironi, bir şeyi gerçekte hak ettiğinden daha az gösterme, mizahilik, açık uçluluk, leitmotiflerin kullanılması, akıcı bir kamera ve benzerleri. Bu bileşenler asla bilinçli olarak kullanılmamıştır. Hiçbir zaman kendi kendime şimdi de şunları yapmalıyım; Ah, şimdi de bir parça İngilizlere has bir şeyi eksilterek, gerektiğinden daha az değer vererek anlatmalıyım demedim. Onlar elimdeki konunun gereksinimlerine en iyi şekilde hizmet etmesi için sezgisel ve içsel olarak kullanılmışlardır. Satyajit Ray[62]

Nuri Bilge Ceylan'ın anlatıları seyirci ile filmin karakterleri ve hikayesi arasına mesafe koymaktadır. Bu mesafe özdeşleşmeyi zorlaştırır, bir yandan izleyici karakterlerin iç dünyalarına tanık olur, öte yandan onlara dokunamaz. Özellikle Doğu sanatlarının karakteristiği olan duygusal yoğunluk ve giderek birer ifşaat ve pişmanlık içeren sahneler tümüyle çıkartılmıştır Ceylan'ın filmlerinden. Bu nedenle hem yönetmen hem de filmleri soğuk bulunur. Seyirci için aynı zamanda hem sıcaktır sahneler hem de erişemeyeceği denli uzaktır. Buradaki asıl çelişki, doğulu bir yönetmen olsa bile, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini iki yönden batılı sanatlar üzerine kurmasıdır: Bir yandan Büyük Avrupa Gerçekçiliğinin mirasçısıdır, öte yandan sinema dili büyük oranda Avrupa sinemasıyla ya da bu sinemayı çok iyi bilen doğulu sanatçıların estetiğiyle şekillenmiştir. Dolayısıyla doğuda geçen öyküleri, batıyı çok iyi bilen, batılı sanatların son derece karakteristik yüksek estetik formları ile anlatan, kendisi de hayata ve insanlara mesafeli bir yönetmenin "acı ve duru" söylemi, Doğulu kültürle çatışmaktadır.

Üç Maymun (2008):
Bir Toplumsal Tavrun Felsefik Kökenleri Üzerine...

"Sıradan insandan akıl teriminin anlamım açıklamasını isteyin: (...) akla uygun şeylerin yararlı şeyler olduğunu ve her akla uygun insanın da kendisine neyin yararlı olduğunu bilmesi gerektiğini söyleyecektir. Evet, yasalar, adetler ve gelenekler kadar, her durumun kendine özgü koşulları da dikkate alınmalıdır elbet. Ama akla uygun davranışları sonuçta mümkün kılan kuvvet, özgül içerik ne olursa olsun, sınıflandırma, çıkarsama ve tümdengelim yeteneğidir: düşünme aygıtının soyut işleyişi. Bu tür akla, öznel akıl adı verilebilir; esas olarak, araçlar ve amaçlarla ilgilidir; az çok baştan kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur. Amaçların kendilerinin de akla uygun olup olmadığı sorusunu bir yana bırakmıştır. Amaçlarla ilgilenecek olduğunda da, daha baştan, bunların da öznel anlamda akla uygun olduğunu, yani öznenin varlığını (bu, bireyin varlığı da olabilir, bireyin hayatının bağlı olduğu topluluğun varlığı da) sürdürmesine hizmet ettiklerini kabul eder. Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akla tümüyle yabancıdır; en yakın faydacı değerlerin ötesine geçip, kendini toplumsal düzenin bütünüyle ilgili düşüncelere adadığında bile böyledir bu."[63]

Yukarıda sözü edilen antagonistik ilişki yapısal olarak bir kullanma, kullanılma ya da klasik deyimle efendi/köle diyalektiği yaratacaktır. Burası Horkheimer'ın *Akıl Tutulması* kitabında aklın araçsallaşması diyerek anlattığı alana girer. Uzman karşıdakini yıkmak üzere ihtisaslaşmıştır.

Üç Maymun Türkiye'de yıllarca tiyatro gruplarının ilanlarında ve salonların girişlerinde kullanılan bir imgeydi. Genel olarak görmemek, duymamak, söylememek üzerinden açıklanır, Türk insanının gerçeklik karşısında bu tavrı gösterdiğine inanılırdı. Aynı şekilde resmi tarihin insanımıza öğüdü ve siyasi iktidarların ideal vatandaş tipi olarak bu üç edimi hayatının merkezine alan insan olarak, vatandaşlarımız muhaliflerce eleştirilirdi. Aslında iyi incelendiğinde deyim olarak hem Batıda hem de Doğuda olan bir anlamı var. Genel anlamda doğuda bilgelik ifade ediyor, batıda ise Aydınlanmaya kadar böylesi bir anlamı var, üç maymunu oynamak bir tür huzurlu hayatın parçası olarak sunuluyor, aksini yapmak dertsiz başına dert almak gibi sonuçlar verebiliyor. Özellikle Aydınlanmadan sonra, sanatın kendi meşruiyet alanını genişletmek için, özellikle üç maymuna karşı tavrı, sivil toplumun doğuşu, toplumun sorunlarıyla yüz yüze getirmeyi sanatın kendine misyon bilmesi gibi nedenlerle, aydın ile birlikte üç maymun gerçeklikten kaçma edimi olarak nitelenmeye başlıyor. Bizim ülkemizde bu modern anlamı özellikle 1960'larda gündemimize aldık, ancak 80 darbesi ile yeniden tarihin karanlık sayfalarına gönderildi. Özellikle ülkemizde, işini yürütmek için kirli işlere bulaşmak neredeyse bir yasallık kazandığı için, bunlar da olağan hale geliyor.

Türkiye özelinde düşünüldüğünde ise, siyasi tarihimizde 10 yıl aralıklarla üç çok sert darbe yaşandığı, temelde siyasi militanlarla sınırlı kalmadan, toplumun siyasal ve kültürel alandaki aydınları üzerinde çok yoğun baskı yaşanması, ülkenin gidişatında köklü değişiklikler yapılması nedeniyle, üç maymunu oynamak Türkiye'de toplumun karakteristik eylemlerinden birisi olduğu düşünülür. Bu açıdan *Üç Maymun*'u oynamak baskı karşısında bireyin baş edemediği güçlükler ve zor karşısında apaçık gerçekler karşısında, tepki verememesi, sinmesi, kendine yapay bir gerçeklik inşa etmesi edimi için kullanılmaktadır. Özellikle 1980 askeri darbesinden sonra, daha öncekilerden kat be kat fazla şiddet uygulanması, darbenin siyasal iktidar üzerindeki etkisinin çok uzun yıllara yayılması, toplumun örgütlenmesinden bütün kurumsal yapısına, insanların tepkilerinden bütün toplumsal ve bireysel ahlaki değerlere kadar çok köklü bir değişikliği yaşatması nedeniyle, Türkiye'de 1) gerçeklikle baş edememek, 2) bireysel ve toplumsal tarihe meşru bir anlam yükleyememekten dolayı reddetme ya da yadsıma tavrı ortaya çıkmıştır. İşi oluruna bırakmak ya da boyun eğip gittiği yere kadar gider demek genel toplumsal davranışlarımızın karakteristik özelliklerinden birisi olmuştur. Bu anlamda *Üç Maymun* yalnızca bir aile özelinde, bu ailenin yaşamına müdahil olan bir patronla ilişkileri dörtleyip kapalı devre bir hikâye olarak okumak filmi anlayamamak demektir. *Üç Maymun* belirli ölçülerde bu toplumun tarihinde derin köklere sahip olduğu için, yerelliği ölçüsünde evrensel karakter taşısa bile, çok büyük oranda kendi tarihsel sürecimizin psikolojik düzlemde yaşadıklarımızı açıklamak için kullanılabilen merkezi bir kavram haline gelmiştir. Güçsüzlük bu psikolojik düzlemde itaati getirir, itaat ise bir anlamda ahlaki yenilgiyi ve çöküşü. Bu nedenle *Üç Maymun* incelendiğinde deyim yerindeyse –yalnızca bu tarihsel kesitle sınırlı olmamak üzere-:

- Büyük oranda gücün karşısında ezikliğin,
- Toplu olarak zor karşısında "rol yapmayı benimsemenin",
- Bir yandan sefil hayatlar yaşarken, konformist tavırların yaygınlık kazanması nedeniyle hayatın içten içe çürüyüşünün,
- Siyasi kimliklerin bütün toplum nezdinde "malı götürmek için güce sahip olmak" şartını yerine getirmenin sıradan bir parçası hale gelmesinin,
- Demokrasinin parmak demokrasisi denilen biçime dönüşmesinin, kişiler içinde sallabaşını al maaşını demenin olağanlaşmasının,
- Bütün ideallerin kaybedilip yerine belirli pragmaların yüceltilmesinin,
- Yaşandığı bir sürecin dökümü olarak bir aile nezdinde nasıl bir toplumsal davranış kipine dönüştüğünün analizi olarak görmek,

Üç Maymun'u tarihsel ve toplumsal bir temele oturtmak için zorunludur.

Üç Maymun bir dizi denkleme sahiptir, bu denklem aslında eşitsizlikler üzerine kurulmuştur, ama bir türlü denge sağlanamaz, her birisi bir başkasını tetikler, sonuç da dengenin kurulabilmesi için "temizlik" gerekir. Eğer denklemler dizisini bir ad verecek olsaydık, "neye niyet neye kısmet 4 bilinmeyenli eşitsizlik sistemleri" demek doğru olurdu.

Baba için denklem şu şekilde kurulur: patronu dinleyecek, onun makul sesinden çıkan sonuçlara göre, onun yerine hapse girecektir. Karşılığında, işini devam ettirebilecektir, maaşı devam eder, ailesi ekstradan para alır, eğer ileride sıkışırsa yaptığı iyilik "unutulmayacaktır". Eğer kabul etmezse, ilk önce işini kaybedecektir, önerilen toplu parayı biriktirmesi biraz hayaldir. Oğlu daha önceki yıllardan zaten sınavı kazanamamış, belirli bir mesleği yoktur. Patronu kızınca başka yerlerde iş bulmasını da –elbette engellemeye de çalışacaktır[64]– zorlaştırır. Karşılığında ise, zaten çok değil, 6 ay ya da taş çatlasa 1 yıl hapiste yatacaktır. Katlanılabilir bir külfeti var gibi görünüyor babaya. Maaşı da devam ettiğine göre, bir miktarda buradan birikir, çünkü kendisi içerde masrafsız yaşayacaktır. Sonuçta kabul eder boynu bükük bir şekilde, ailesi için, daha sonraki tavırlarından bu eğilimi açıkça görülür.

Dolayısıyla kuzu kuzu patronu yerine ailesini düşünerek meşakkatlere katlanan, başarısız oğlunun mutlaka üniversiteyi kazanmasını isteyen, ailesine sadık fedakâr ve itaatkâr baba: baba en yalın olarak oğluyla konuşur, "oğlum, bizim bizden başka kimsemiz var mı?".

Babasına karşı suskun, ama sınav için çalışmayan, rahat bir iş arayan, otomobile düşkün biraz bıçkın bir oğul; babanın hapse girmesiyle ilk savrulan o olur. Daha geç gelir, haytalık eder, kavgaya karışır ve babasına gelecek toplu paradan ödünç almak ister, elbette sınavı kazan baskısına karşı bir çözüm olarak. Sermaye olarak gerekli parayı babasına söylemeden annesini aracı koşarak hapiste yatmanın bedeli olarak gelen parada gören oğul... Babanın ilk tasarısına göre kurulan denklem burada sarsılmaya başladı.

Kocasından çekinen, çalışan, ailesine ve kocasına düşkün bir anne, oğlunun tuhaf adlı arkadaşlarıyla girdiği maceradan sonra çıkar yol bulamayınca, kocasından habersiz mecburen patronu görmeye giden bir kadın. Denklem de dengeler biraz daha değişti.

Seçimlerde dört dönüp seçilmek için ideoloji dışı bütün manevraları çekinmeden yapan, "yüce milletine mecliste hizmet etmek için yanıp tutuşan" bir burjuva. Seçilmek için bedeli neyse ödeyip hizmet aşkı olasılığını törpületmeyen burjuva, ama Yıldız Tilbe'nin şarkısını dinleyince, muhteşem bir esinle kadını süzen, iç sıkıntısı için birebir ve anında bir çözüm olarak arabasına atlayıp anneyi evine bırakmak isteyen bir patron. İçi ne kadar sıkılmışsa, o denli iç dökmeye açık, bilinçdışını annenin üzerine döküp, onu etkilemeye çalışan bir "hayırsever ve düşünceli" patron. Denklem biraz daha değişti.

Servet'le bile konuşmamaya özen gösterecek kadar namuslu anne, konuşan eşinin patronunun yüzüne bile bakamayan, ama bakacak yer de pek bulamayan, onun yakınlaşma çabalarını utanarak ve belki de korkarak karşılayan bir anne. Servet sahibi açık konuştuğunda, nihayet oldu diyen, düşünceli, oğlunun şaşkın bakışları altında, kadınsılık ve annelik arasında sıkışan bir kadın. Denklem biraz daha değişti.

Patronu arayan, parayı almaya çalışan, artık sadece para derdinde olmayan, patronun önerisiyle "yeni ufuklara" kendini kaptırmış kadın. Denklem biraz daha değişti.

Oğlun dikkatini çeken annenin telefon konuşmaları, huzursuz oğul, ama bekliyor, gördüğüne müdahale etmiyor. Servet sahibi ile anne ipin ucunu kaçıracaklar ve aile evinde birlikte olacaklar, oğlun midesi bulanacak, bunalmış ve batmış bir şekilde eve gelecek, oğul nihayet gözleriyle görecek. Denklem biraz daha değişti.

İkisi de biraz da biz insan olalım demiştir, ama anneninki kabul edilemez. Ne yapmalı, sallanan bıçak, bekleyiş, gözleriyle görüş, anneye atılan bir iki tokat, kadın için bile korku ve utanç kaynağı olan şey "hakkında bilinmek", oğlun beninin çözülmesine giden yol. Denklem biraz daha değişti.

Babanın hapisten çıkması, arabanın nasıl alındığıyla ilgili açıklamalardaki sarsaklıkla başlayan süreç ve devreye giren kayıp oğul. Aileyi bir arada tutmaya çalışma çabaları, yeni dönem yeni hassasiyetler. Yeni görmezden gelmeler. Babanın uyanmaya karşı direnci, annenin "dönülmez akşamların ufkunda" yeni döneme uyum gösterememesi, ailenin parçalanmaya başlaması. Annenin de beni çözüldü, servet sahibi ise isyanlar noktasında ve çıkışsız, saldırganlaşıyor. Denklem biraz daha değişti.

Aşağılanan anne/kadın, isyankâr oğul, bir öldürme olayı, "gören oldu mu", git yat. Şimdi her şey açıktır aile içinde, ama açıklama bekleyen başkaları da var. Olup bitenleri oğul kabul edememiş, cinayet işlemiş, baba kabul edememiş, affetmek için en azından annenin intihara teşebbüs etmesini istiyor. Babanın da beni çözüldü. Anne intihara teşebbüs edince, baba "En azından travma ile yaşamaya hazır", çocukluk yapma. Denklem biraz daha değişti.

Sabahın köründe dışarı çıkan baba, sokakta zavallı bir kedi yavrusunun yardım bekleyen sesi ve masumluğundan daha iyi babayı ne anlatabilir. Namaz kılınmadan durup beklenilen cami, yeni bir ben daha çözülüyor. Karakolun önü, tereddüt için de bekleniyor, yine içeri girerse, bu kez 6 ay ya da 1 yıl ile de kurtaramaz. Aile ne olacak? Denklem bir kez daha değişti.

Oradan sabahın köründe, sokakta hayat başlamadan, kahveler açılmadan Bayram'a giden bir baba. Bayram'a bir hediyesi var, çıkışsızlığın gözü kör olsun. Denklem bir kez daha değişti. Bayram sefa/cefa önerisinde insanlığın bittiğini biliyor, ama o da çıkışsız. Dert ortağı, bir bardak demli çay ile yüreğini yakanı paylaştığı insanın önerisini sözsüz dinliyor, sözün bittiği yerde.

Hafifletici neden: Üstben suça izin veriyor!

Dikkat edilirse, her bir karakterin bir *hafifletici nedeni* var, eyleme dökmeden önce, sınırı aşmadan önce, yaptığı muhasebede denklemi yeniden tanımladığı yerdir burası. Tam da bu noktada üstbenleri yapacakları eylemleri meşru olarak görür, izin verir ya da çatışmayı hafifletir. Mazeretim var denilen şeydir bu. En başından itibaren düşünelim:

Eyüp, ailesinin geleceksiz geleceğinde bir iyileşme adına kabul eder, Servet ise meclise girme hayallere kurmaktadır, zaten Eyüp'ün de bu işten zarar görmeden çıkmasını kendince garanti etmektedir.

Oğul, sınavı kazanamamıştır, hayata atılmak üzeredir, arkadaşları da bu işe başlamıştır. Yıpranmadan yaşamak istemektedir, haytalık meselesine gelince, o sosyal dokuyu seçen kendisi değildir ki...

Anne oğlu için Servet'e gider, niyeti temizdir, durması gereken yerde Servet'in niyeti bozmasından dolayı duramaz. Servet ise seçimleri kaybetmiştir, morali bozuktur, bir kaçamak bir mola gibi bir niyeti vardır, zaten Hacer'e neredeyse bilinçdışını açmış gibidir.

Bütün bu süreçlerde, yukarıda saydığımız denklemler kurulurken, her bir kişi kendince mazeretleri ile eyleme girişmeden önce kendince bir meşruiyet çizgisi çekmiştir, oradan güç alır ve eylemlerine girişir. Aslında kimse durması gereken yerde duramaz ve her birinin isteği bir başkasına yönelmiştir, onun tavrı ise işi daha bir açmaza sürükler.

Sonuç olarak hiç kimse kozlarını açık oynamamıştır, herkes belirli şeyleri gizleyerek yapma derdindedir, işin oluru böyle kurulmuştur. Ama işler burada durmaz, çünkü aynı zamanda her biri böyle davrandığı için bir yerden sonra diğerlerinin yaptıklarını görmezden gelmek durumunda kalırlar. Hepsi gerçekliğin karşısında, kaybedendir, her birinin başka bir mazereti vardır, hepsi sınırları hayatın zorladığı bir oyunun figüranıdır. Hapisten gelen para yeni bir hapislik için başkasına açılan ihaleyle gider. Hesabı verilemeyen yaşamlar, çıkışsız/geleceği olmayan/süreci sorgulayamayan ve ne yapacağını bilemeyen insanlar ve bir burjuvanın katli.

Eyüp ile Servet arasında başlayan, filmin merkeze alındığı dört karakter içinde bütün ikili kombinasyonları kapsayacak ikili kapalı devreleri içerecek şekle bürünmesi, her birinin yürümesi için diğerlerini devre dışı bırakmak giderek bütün ilişkileri tüketecek, hayatın bir tür normale dönmesi için bir "feda"ya ihtiyaç duyulacaktır. Feda edilen "ikili", bir yandan devrelerde yanmayı başlatan Servet'in katli, diğer yandan diğer ikili devrelerin ayakta kalabilmesi için yeni bir devreyi kuracak Bayram'ın Eyüp'ün yerini alışı.

Baba (Yılmaz Güney, 1971) ile Üç Maymun Arasında...

Yılmaz Güney'in 1971 yılında cesur bir şekilde *Baba* filminde ilk kez anlattığı suçsuzun suçu üstlenip hapse girmesi, sinemamızda bütün psikolojik altyapısıyla, üstelik bir davranışın nasıl diğer karakterlere sirayet ederek halka halka yayıldığı, denklemin ve dengenin nasıl parçalandığı önemli bir çatışmayı beslemektedir. Bu yıkılma toplumsal hayatın sürekli ve yaygın alt üst oluşlara ve neredeyse sonsuz sayıda şiddetle biten vakalara dönüşmektedir. Bu şiddet olayları vatandaşlar arası olduğu gibi, vatandaş devlet arasında, muhalif örgütlerle devlet arasında, muhalif örgütlerin iç hesaplaşmalarında... Yani toplumun bütün katmanlarında görülmektedir.

Genel olarak *Baba* filmi ele alındığında asıl mevzu göz ardı edilir, çünkü bir anlamda Baba'nın Yılmaz Güney senaryosu yapımcı tarafından kabul edilmemiştir, bunun nedenleri ise çok öğreticidir.

Yılmaz Güney'in tasarısına bakıldığında, filmin ilk bölümü büyük oranda korunmaktadır, baba ailesine bakabilmek için Almanya'ya gitmek ister, İş ve İşçi Bulma Kurumundaki muayenede, dişleri arasında çürük olduğu için elenir, gidemez. Ardından kafayı yemenin eşiğine gelir, etrafındaki insanlar şaşırırlar ona. Tam bu sırada, patronun serseri çocuğu bir cinayet işler, patronu "baba"nın cinayeti üstlenmesi karşılığında para teklif eder. Geçinemeyen baba için bir çıkış yolu yoktur. Tam bu aşamadan sonra, Yılmaz Güney'in senaryosuna göre, baba patrondan avans alır, çocuklarını alır bisiklete bindirir, lunaparka götürür. Çocuklar babanın Almanya'ya gideceğini sanırken ve hayatlarında ilk kez bisiklete binerken, mutludurlar, babanın içi ise kan ağlamaktadır. Bu gerilim üzerine Baba filmi kurulmuştur. Ancak yapımcı Yılmaz Güney'in toplumdaki karşılığını düşünür ve kabul etmez. Mutlaka kan akmalıdır. Bunun üzerine istenmeyen versiyon yazılır ve çekilir. Buna göre babanın çocukları büyüyecek, patronun serseri oğlu karısına sarkacak, çocukları kötü yola düşecek, patron içerdeyken "baba"ya bakmayacaktır. Baba hapisten çıktığında ise intikamı ise filmin ikinci bölümünü oluşturacaktır, kısaca "kan dökülecektir". Dramatik yapı bununla da bitmez, baba'nın oğlu aynı zamanda gece hayatında mafyanın tetikçilerinden birisi olmuştur, baba ve oğul karşı karşıya kalır, birbirlerini tanımazlar.

Bu öykü Yılmaz Güney'in sanat filmi senaryosu ile toplumsal imgesi arasında sıkışmıştır, içinde inanılmaz dramatik çelişki anları barındırır. Başkasının yerine hapis yatma, suçu para karşılığı üstlenme genel olarak toplumumuzda bir seçenek olarak kullanılırdı, halen de kullanılır. Bu anlamda bu olayı sinematografik olarak ilk anlatma onuru Yılmaz Güney'indir. İkincisi olarak yapımcı Yılmaz Güney'in yapmak istediklerini kabul etmemiştir, sonradan yörünge değiştirmiştir. Hikâyeyi Nuri Bilge Ceylan ele almaya başladığında, birçok şeyi değiştirmiştir. İlk önce serseri oğul tırpanlanmıştır. Suçu serserilik değil, bir kazaya, patronu ise bir

yandan seçimlere girmeye çalışan, öte yandan eğitimli bir patrona yüklemiştir. İkinci olarak, zaten kötü olan bir insanın edimleri ile sürüklenen bir aileden (patronun ailesi) çıkarmış, sürece dâhil olan herkesi üç maymunu oynar hale getirmiştir. İkinci olarak hiçbirisinin başlangıçtaki niyetleriyle sınırlı kalmayan, sürekli dengelerin başka toplumsal ve sosyolojik nedenlerle bozulan dengeler silsilesi haline getirmiştir. Üçüncü olarak, süreç iki aile ekseninden çıkarılmış, ikisinden de daha zor olan birisinin üzerine yıkılmıştır, bu arada patronun öldürülmesi baki kalmıştır. Ayrıca patronun ailesinden, "başkasının yerine hapis yatan çalışanına sarkıntılık yapma" durumu da devam ettirilmiştir. Şimdi dramatik olarak bu iki filmin karşılaştırılması çok verimli bir tartışma alanıdır.

İlk önce her bir davranışın, bütün psikolojik altyapısını örmek, aynı zamanda bunları sosyolojik karşılıkları ile yapmak, sürecin hiçbirisinin esasen iradesiyle belirlenmediğini göstermek, bütün karakterlerin şu ya da bu aşamada üç maymunu oynadıklarını göstermek *Üç Maymun*'un en karakteristik özelliğidir. Film büyük oranda bir gerçekçilik kazanmıştır. İkinci olarak, *Üç Maymun* deyim yerindeyse Brecht dramaturgisi ile uygun bir yapıya sahiptir, yani olağanüstü olaylar yerine, toplumsal olarak bütünüyle normal yönelimlerden bir toplumsal doku kurmuş ve aynı zamanda bu toplumsal dokunun eleştirisini yapmıştır. Film ne kadar iç parçalayıcı anlar içerse de, her bir karakterin benliği bir parçalanma tehlikesi geçirse bile, *Üç Maymun*'da duygusal histeri hiçbir zaman yoktur, acıyı anlatırken, acının kendisi değil, etkisine yönelinmiştir, hiçbir şiddet eylemi gösterilmez, izleyici ile film arasında sürekli aşılmaz bir mesafe özenle kurulmuştur. *Üç Maymun* bir tür tamamen atipik bir durumu bütün olağanlığı ile toplumsal ilişkileri sorgulamak için yapılmıştır.

Baba filmi ise yapısı itibari ile farklıdır. Peki, nasıldır? Baba filmi ilk önce özdeşleşme üzerine kuruludur, ayrıca iyiler ve kötüler vardır. İkinci olarak, bir zorla sahip olma ve sahipsiz ailenin dağılması üzerine kuruludur. Üçüncü olarak olayları tetikleyen şey ya da kişilerin davranışlarının arkasındaki nedenler toplumsal boyutları üzerine kurulmamıştır. Genel olarak bir toplumsal eşitsizlik durumu üzerine kurulmuştur, ama her bir karakterin kendi öyküsü ve bunlara dayanarak davranışlarının nedenleri üzerine eğilinmemiştir. Dördüncü olarak kişilerin aralarındaki çatışmalar da genel olarak bir kullanma ilişkisi vardır, güçlülerin istekleri ve kötülükleri, mazlumların çıkışsızlıkları ve sahipsizlikleri temel belirleyendir. Beşinci olarak Yılmaz Güney'in kendi projesi değil de yapımcının Yılmaz Güney'in çirkin kral döneminden kalma sinemasal imgesine göre senaryo tasarlandığı için, özdeşleşmenin bir sonucu olarak, karşılık verme sürecinde silahlar konuşur, art arda, bir öç alma durumu vardır. Altıncı olarak, çıkışsızlık süreci üzerine kurulu "yerine hapis yatma durumu", yeni hapisliklere yol açacak eylemlere dönüşür, başlangıçta kanunlar varken, patronun serseri oğlu adam öldürdüğü için hapis gündeme gelmişken, filmin ikinci yarısında kanunlar ortadan

kalkmış ya da kanun adamları ve yargı geri çekilmiş gibidir. Art arda adamlar öldürülür, ama kimse yargılanmaz. Bu anlamda seyircinin birinci bölümde hazırlandığı, kötülerin resmedilmesi sonrasında, kötülerden intikam alma durumu gerçekleşir, gerçi bunlar Yeşilçam dramaturgisinin tersine, daha dramatik sonuçlara yol açsa da (baba oğul karşılaşması gibi) seyircinin kötülere karşı beslediği hınç tatmin edilir.

Bir başta *Baba* filminin trajik durumu daha vardır. Baba filmi Yılmaz Güney'in fikridir, ama yapımcıya kabul ettiremez istediğini, yapımcının isteklerine göre senaryo yeniden şekillendirilir. Ama iş bununla da kalmaz. Film daha bitmeden Yılmaz Güney hapse girdiği için, bitirilemez. Bu nedenle Yılmaz Güney içerdeyken, abi dediği Atıf Yılmaz tarafından "Yeşilçam'da hiçbir film bitmeden bırakılmaz" kuralı gereği, eldekilere bakılıp, eldeki senaryoya göre ekstra görüntüler, filmin başrolündeki karakter olmamasına rağmen çekilmiş ve film bitirilmiştir. Bu anlamda, aslında yapımcının dayatmasına göre bile filmin nasıl olacağını bilemiyoruz.

Baba bir Yılmaz Güney senaryosuna dayanmasına rağmen, özü itibariyle Yılmaz Güney sınırlı sorumludur filmden. *Üç Maymun* ise, Yılmaz Güney'in hiçbir zaman sahip olamadığı olanaklarla yapılmış bir filmdir, dahası konunun ilk halini Nuri Bilge Ceylan incelemiştir, dahası filmin özünü de Yılmaz Güney'e borçludur.

Baba filmi, babanın çıkışsızlığından beslenir ve ailesinin her ferdine yayılır. *Üç Maymun*'da aynı şekilde Servet Eyüp ilişkisi ve Eyüp'ün çıkmazı üzerine kuruludur, ancak bu çıkmaz her birinin bir başka şeyi istemesi nedeniyle diğer halkalara yayılır. Baba'da zorla tecavüz edilen annenin yerine, Hacer Servet'te kendi geleceğini görür, artık eskisine dayanacak gücü yoktur. Hacer'in diretmesi bütün bunlarda kendini gizliden gizliye suçlu olarak gören oğlu harekete geçirir, Servet'in anneye tehdidini yaptığı şeyi oğul Servet'e uygular. Aile olayları öğrendiklerinde tek kurtuluş yolu babanın büyük bir iç fırtına sonrasında Bayram'a yönelmesidir. Ama şurası çok açıktır; *Üç Maymun*'u oynamak kesinlikle hiçbirine sükûnet getirmez, yıkımın ertelenmesine neden olur, yaşananlar açıkça travmatiktir. Tıpkı Türkiye'de toplumsal yaşamın tarih içinde hem bireysel hem de toplumsal düzlemde sürekli travmalarla yüklü olması gibi. Bu kültürün aşk efsanelerinde yaşanmayan, kavuşulamayan, ağıtlarla yüklü anlatıları vardır. Büyük hazların yaşandığı değil, kayıpların yâd edildiği ağıtlar folklorik müziğin ana damarını oluşturur. Günümüzde yozlaşarak arabeske dönüşmüş bu form, kaybedilmiş yaşamların öykülerinden oluşur, tam da Yıldız Tilbe'nin sesinden Hacer'in telefonundan defalarca dinlediğimiz gibi. Siyasal hayat derin kesintiler, idamlar, yasasız cezalandırmalarla doludur. Edebiyat toplumsal yozlaşmanın anlatıldığı romanlardan oluşur. Halkın konuşmaları çürümüşlüğün onanması üzerine kuruludur,

ama çıkışta yoktur. Dolayısıyla *Üç Maymun*'u oynamak kaçınılmaz bir toplumsal edime dönüşmektedir, çıkışsız ve baskının merkezde olduğu bir toplumda, zor ve baskı insanların gündelik hayatlarında kalın personalı "rolleri oynama"ya sevk etmektedir. Kendisi olmaktan uzaklaştıkça ve ideallerini yaşatacak bir yaşamı inşa edemedikçe "siniklik/yeniklik/eziklik" üçlüsü bir anlamda Yeni Türkiye Sinemasının genel toplumsal özellikler olarak anlattığı olaylar dizisinin ortak paydası haline gelmektedir. *Üç Maymun* bir tür toplumun modellemesine dayanır, Baba genel olarak ezilenlerin dramatik durumu ve yıkımı üzerine kuruludur. İşlemeyen hukuk ve evrensellik, bir başka biçimde tamamlanmaz, cezalandırma ile hak yerini bulmaz, aksine oyuna devam edilir, hınç rahatlama değil, bir başkasına devredilerek daha çaresizin ezilmesine dönüşür. *Üç Maymun* gerçekçidir, Baba trajik ve ahlakçıdır, *Üç Maymun* ise bütünüyle ahlaki yargıya varmaktan itinayla kaçan bir filmdir.

Üç Maymun; Bir Toplumsal Tavrın Kökenleri Üzerine...

"Ulusal refah terimi yalnızca liberal iktisatçıların genelleştirme tutkusunun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Özel mülkiyet yaşamaya devam ettikçe, bu terimin anlamı olmayacaktır. İngilizlerin "ulusal refahı" çok büyük rakamlara ulaşmaktadır, yine de güneşin altındaki en yoksul insanlar onlardır. İnsan ya bu terimi tamamen göz ardı etmeli ya da ona anlam verirken böylesi öncülleri kabul etmeli. Ulusal ekonomi, siyasal iktisat ya da kamu (ekonomisi) maliyesi terimleri içinde benzeri bir durum geçerlidir. Günümüz koşullarında bilim buna özel mülkiyet ekonomisi demelidir, çünkü bunun kamusal bağlantıları yalnızca özel mülkiyet aşkına varolmaktadır.

Özel mülkiyetin ardından gelen ilk sonuç ticarettir –karşılıklı gereksinimlerin değiş tokuş edilmesi- alım satım yani. Bu ticaret, bütün diğer etkinlikler gibi özel mülkiyetin egemenliği altında ticaret yapan insan için doğrudan bir kazanç kaynağı olmak zorundadır, bu da şu anlama gelir, her bir insan olabildiğince değerliye satmanın ve olabildiğince ucuza satın almanın yollarını aramak zorundadır. Her satın almada ve satış sürecinde, bundan dolayı, iki insan çemberin çapının tam zıt noktalarına doğru çeken çıkarlarla birbirinin karşısına dikelmiş durumda bulur kendini. Bu karşılaşma kesinlikle antagonistik karakterlidir, çünkü her bir taraf diğerinin niyetlerini bilmektedir –bilir ki karşısındaki kendisininkiyle zıt emellere sahiptir. Bundan dolayı ticaretin ilk sonucu bir yandan karşılıklı güvensizliktir, öte yandan bu güvensizliğin meşrulaştırılması gelir –ahlaki olmayan amaçların ahlaki olmayan bir sonucu elde etmek için kullanılması demektir bu. Böylelikle, ticaretteki ilk büyük söz gizliliktir –ticareti yapılacak malın değerini azaltacak her şeyin gizlenmesi. Sonuç şudur, ticarette karşı tarafın güveninden ve cahilliğinden maksimum düzeyde avantaj elde edilmesine izin verilmektedir ve bununla uyum içinde insanın sahip olduğu metaya sahip olmağı nitelikleri yüklemeye çalışması da normal ve olanaklı hale gelir. Tek bir sözcükle ifade edersek, ticaret yasallaştırılmış hilekârlıktır. Bunun doğruluğunu haklı çıkarmak isteyen her tüccar güncel pratikte işlerin böyle yürüdüğüne ve bu teoriyle uyum içinde pratiğin işlediğine beni tanık olarak gösterebilir.[65]

Üç Maymun (2008) filminin konusu ile başlanabilir: çok aydınlatıcı ve aynı zamanda doğurgan olacaktır.

Bir arabayla başlıyor film, karanlıkta ilerliyor, zengin muhitinde.

[Nedense bana Hisar'ı hatırlattı, Boğaziçi Üniversitesinde okurken, oradaki evlerden çok daha fazla yeşillikler içinde, ağaçlar arasındaki yollarda yürümeyi severdim ben.]

Yorgun birisi, gözlerinden uyku akıyor, muhtemelen bir seçim yemeğinden geç saatte evine dönüyor. Yolda belki de almış aldığı yeterli alkol, uykusuzluk birbirine eklenince gösterilmeyen bir kaza ile araç duruyor. Bir başka araç geliyor, burjuvamız korka korka hızla gelip, aracının arkasına saklanıyor. Diğer araç duruyor, farları yanık, yüzlerini görmüyoruz. Adam direksiyonu bırakıp araçtan inerken, karısı (?) bağırıyor: "ne yaptığını sanıyorsun, dur inme". Ölmüş galiba diyor adam, yerde yatana dokunmadan hatta yaklaşmadan, aracına biniyor, direksiyonu kırıyor ve sapaktan dönüp gidiyor. Yorgun burjuvamız tedirgin, sinirli, örtbas etmeye karar vermiş anlaşılıyor. Direksiyona oturduğunda ağladı ağlayacak. Ellerini siliyor. O da yoluna devam ediyor.

Karanlık bir evde, gece yarısı, cep telefonu çalıyor, ısrarla. Adam yataktan kalkıyor, şaşkın, geliyor, askıdaki ceketinden telefonunu çıkarıyor, uykulu anlamaz bir şekilde numaraya bakıyor, kısa bir şaşkınlık: arayan patrondur. Hayırsız iş olduğu belli. Telefonla konuşurken, gürültüye oğlu kalkıyor, hiç konuşmadan tuvalete gidiyor. Adam giyinmiş, yüzünden uyku akarken, tren raylarının altındaki geçitten geçiyor, üstten ise bir tren. Kent uykuda ama. Kumkapı'dalar. Film damardan giriyor: kaza olmuştur, adam siyasi, bir partiden adaydır, seçimler yaklaşmıştır, elbette büyük yatırım yapmıştır. Avukatıyla konuşmuştur, "en fazla altı ay, taş çatlasa bir yıl", "şu bizim adaylık olmasa, senden böyle bir şey istemezdim, biliyorsun, zaten fırsat kolluyor ibneler". "Tamam abi". "Her ay oğlun gelir, maaşını alır, çıkınca da elinde toplu paran olur. Bankayı falan karıştırmayalım bu işe. Çıkınca kaldığın yerden devam edersin." Deniz feneri yanıp sönüyor, kendi uyarı sesiyle. Hayat devam ediyor. Ama Eyüp patronun yerine hapse gireceği meselesini ne karısına danışıyor, ne de oğluna nasihat veriyor. Buralar kesilmiş mi yoksa adam kararını verirken ailesine söz hakkı vermiyor mu? Mecburiyetten. Zaten filmin yapısı o kadar açık ki neredeyse hiçbir şey söylemeden her şeyi anlatıyor. Oysa buraya kadar çekilenleri anlatmak için o kadar şey çekmişler ki "Ebru Ceylan'a gösterdiklerinde televizyon dizisi olmuş" yorumunu yapıyor. Gerisi makasın ellerinde gidiyor. Türkiye sinemasında eliptik anlatıyı bu kadar etkili kullanan tek bir alternatif isim yoktur. Ne geçmişinde ne bugününde. Eliptik dediğimiz, eksiltili anlatıdır. Bir edebi eserde yapılamayacak denli, görsel dünyada her şeyi eksiltiyor Nuri Bilge Ceylan.

[Bir romanda yazar diyalogları eksiltse bile kendisi konuşacaktır, uzun uzun. Bunların yerine Nuri Bilge Ceylan'ın dijital kamerası var, hem bitmiş halinde, an-

lattığı son derece karmaşık hikâyeyi yoğunlaştırıyor, eksiltiyor, hem de yazarken. Ama yazarken, filmi bir bütün olarak göremediği için, 100 saatten fazla çekmek zorunda. Ama çekilenler yalnızca belirli sahnelerin alternatifli çekilmesi değil, gerçek şu ki, bunun anlaşılması şarttır, Nuri Bilge üç aşamada senaryo yazıyor. Birincisi kâğıt üzerindedir. İkincisi yazılanları okuyup üzerine notlar alan ve senaryoyu sürekli değiştirerek ya da alternatifli çeken yönetmendir. Ama asıl öldürücü darbe, makas sırasında vuruluyor senaryoya. Aslında bir aşama daha var. Senaryoya bu kadar müdahale edilince, bir de bununla uyumlu atmosferi oluşturan renk ve daha önemlisi ses tasarımı var. Makastan çıkana göre gerekli atmosferi kurmak için.]

Baba hapistedir, oğul Muratlı'ya babayı ziyarete gidiyor. Üniversiteyi kazanamayan oğla baba "olmaz, gerekirse özel ders mers al, bu işi bitir, daha önünde bir yıl var" diyor. Baba kendi halini biliyor, oğul okuyacak, adam olacak. İtibarsızlıktan yorulmuştur. Zaten hapse girmesinin nedeni de bu itibarsızlık, başkalarının kapısında mevkisiz çalışması, yaşaması değil midir? Oğul ise özel dersle çözülemeyeceğini iyi biliyor olmalı ki, gözünü bir işe girip hem babasından hem anasından yakasını kurtarmaya dikmiş, eve ekmek getirince o da itibar kazanmış olacak. Ama bir işe girip, düzenli mesai yapmayı, yıllarca bir zanaatkâr olarak ömür törpülemeyi düşünemiyor. Çıkar yol, en temizinden, mesaisi az, parası geçimlik, rahat bir iş: anaokullarma servisçilik yapacak, bir araba lazım. Ortalık 5-6 milyarlık bir sürü ikinci el arabayla dolu. Gerisi kolay. Anne basitçe soruyor: Peki, baban izin verir mi? Elbette ki arabanın parası Servet'ten, yani yeni babadan, asıl babayı geçici olarak kastre eden babadan alınacak. İzin vermez. Eee o zaman? Sürpriz yaparız, oğul bir çıkış bulamayınca "söylemeyelim" ile işin kolayına kaçıyor, demek ki Eyüp ailesiyle konuşmuş, ama sözlerden ailesine durumu anlatmış, kararını bildirmiş, diğerlerinin söz hakkı yokmuş zaten, onu anlıyoruz, hatta bu diyalogdan ailenin Servet'in uslamlamasıyla örtüşen bir yorum getirdiğini biliyoruz artık. Babanın sözünden çıkılınca, "sonra benim başım ekşiyor" diye açıklıyor anne. Ama bir çıkış da yoktur, çünkü arkadaşları Sezai, Fedai, Recai bir tuhaf adamlar, anne bir çıkış bulamıyor, haytalık, kavga dövüş filan derken, anne mecburen giyinip kuşanıp Servet'e gidiyor: oğlu için, çıkışsızlıktan. Servet'in durumu biraz sıkışıktır, seçimler için yaptığı yatırım kayba dâhil edilmiştir. Ziyandaki Servet de çıkışsızdır, görüşme sırasında telefon çalar, Yıldız Tilbe gerçekten ilham vericidir. Ardından jet bir kararla, Servet otobüs durağına gelir, arabasıyla, bir de ızbandut gibi adamlar olmasa. Neyse arabaya binmek durumunda kalır Hacer. Sonra konuşmaya başlar Servet, bir tür Hacer'in yıllardır bilmediği bir dille. Hayatın onu mahrum ettiği bir "dil döken dille". Kadın duymazlıktan gelse bile inerken Servet teklifini çok açık söyler: Sizin için her şeyi yaparım, ama her şeyi. Elbette Hacer kendini tutabilir, teklifi görmemezlikten gelebilir, ama Hacer'de bir insan ve onun ruhunda da şefkat, sevgi, arzulanmak, kendisine dil dökülmesi, elbette ki

refahın ışıltısı bir yer edinmiştir. Yenilir Hacer, fırsatı tepecek gücü kendinde bulamaz. Oğul Muratlı'ya gitmek için trenle gidecekken içi dışına çıkar, geri gelen oğul, annesini görür anahtar deliğinden, yalnız değildir. Bir an için rüzgârın salladığı perde mutfaktaki ekmek bıçağını da sallar, oğul bir an duraksar, Nuri Bilge bu sahneyle bir an oğlun beynine zum yapmış gibidir. Oğul dışarı çıkar, gözler. Ardından "Ne arıyordu Servet ibnesi?" İbneler çoğalıyor mu nedir? Nihayetinde para gelir, araba alınır, oğlun hayatı bir düzene girer. Babaya sürpriz yapılmıştır, "Sikerim süprizini" yanıtı alınır. Kurtulunmuştur içerden, ama baba sorularına net yanıtlar alamaz, baba bir dizi soruyla baş başa kalmıştır, önce kardeş ziyaret edilir. Aileyi yeniden tahkim etmek için. Ardından oğul aradan çekilir, uzun bir süre baba-anne-Servet üçlüsüyle bir arada kalırız, perdede görülmeyen oğul anne ile Servet'i surlarda izlerken gösterilmez. Baba artık durumu anladığında, biter, ne kabul edebilir, ne de yok sayabilir, ama elini de kana bulayamaz. İş anneye düşer, intihara teşebbüs eder ki affedilebilsin, tam o sırada yani anne balkondan atlamayı düşündüğü sırada tren geçer, içi içini yiyen Eyüp geri çekilir. Sonrası, "Çocukluk yapma, in aşağıya". Ama oğul gerçek sürprizi şimdi yapar, Servet'i ya da babayı kastre eden para babasını haklar. Eyüp her şeyi öğrendiğinde çıkmazda bulur kendini: Servet'in telefonu gerekli kanıtlara sahiptir. Çıkışsız Eyüp, hapishane çıkışı uğradığı kahveden bildiğimiz, gizli dert ortağı Bayram'ı bulur. Yersiz yurtsuz kahvede yatıp kalkan Bayram'a kendi hediyesini sunar; Servet'in onun için önerdiği "hayır parası" Bayram'a teklif edilir. Eyüp evin balkonunda denize bakarken, yağmur yağar, tren geçer, biz Eyüp'ü sırtından görürüz, karşımızda deniz. *Üç Maymun*'un jeneriği başlar.

Nuri Bilge Ceylan ve Eliptik (Eksiltili) Anlatı

Filmin zaten iyice kısaltılmış diyaloglarının yanı sıra, diyaloglar da kendi halinde değildir, kendi olağanlığı içinde akmaz, senaryonun matematiği gereği, her ne kadar karakterlerin dillerine son derece yakışsa da, onların öncesini, aralarındaki gerilimleri, ilişkilerini, sonrasını iyice bir sezdirir. *Üç Maymun* 104 dakikalık bir film ama metne dökülse, rahat bir 300 sayfalık roman eder. Bunu yapabilmesini sağlayan, dramatik bütün betimlemelerini görsel dille yapması, diyalogları bileşik anlarda vermesi, atmosferi kurabilmesi, çatışmanın asal bileşenleri dışındaki her şeyi çıkarması, yani eliptik anlatı ustası olmasıdır.

Eliptik anlatıyı Nuri Bilge nasıl kullanır? Yaklaşık ilk yirmi dakikanın ve filmin son diyalogunu ele alarak anlatmaya çalışayım.

Öncelikli olarak kazanın hemen sonrasında, patron arabasından iner ne olduğunu öğrenmeye çalışır, bu sırada başka bir araba gelince korkar saklanır. Onların konuşması ise durum karşısında belirli açılardan görmemezlikten gelmedir, hatta başlarına ekşiyecek bir şeyden kaçınırlar.

— *Bu kim ya!*

— *Saçmalama gir içeri, başını belaya sokma.*

İlk önce, bir korkulu atmosfer görülüyor, örneğin yerde yatan bir soyguncu da olabilir, numaradan yere yatmış, adam arabadan indikten sonra operasyona başlayacak birisi de olabilir. Ya da bir başkasının hakladığı, sonrasında adamın başına ekşiyecek bir şey de olabilir. Ama çiftimiz esasında olaya şurasından burasından eklemlenmekten bile korkuyorlar, örneğin adamın yaralı olup olmadığına bile bakmıyorlar.

— *Efendim abi. Şimdi mi? Tamam hemen geliyorum abi. Tamam.*

Eyüp, olaya dâhil oluyor. Tavırlarından beklenmedik bir olay olduğu, öte yandan bu beklenmedik olayın nahoş bir şey olduğu anlaşılıyor. Ailenin oğlunu önce tuvalete girerken, karısını ise konuşma bitip eve Eyüp eve girdikten sonra yatağa oturduğunda görüyoruz. Filmin tamamı yakın yüzleri ile verilen kimlik olarak sadece dört kişi arasında geçiyor. İlk beş dakika içinde bunların tümünü görüyoruz. Birbirleriyle ilişkilendirilmiş bir halde.

— *Biraz önce avukatı da aradım, konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyor. En fazla altı ay, taş çatlasa bir sene. Çıktığında hiç olmazsa, elindi bir toplu paran olur, benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bir şey istemezdim, biliyorsun. Ama şimdi seçim arifesinde şu kaza bir duyulursa, benim siyasi hayatım o saat biter ya. Biliyorsun, işte, zaten fırsat kolluyor ibneler. Maaşın da devam eder, senin oğlan gelir alır, toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm. Olur mu? Bankayı falan bulaştırmayalım şimdi, ne olur ne olmaz! Tamam mı?*

— *Tamam, sorun değil abi.*

— *Anahtarı vereyim mi sana, hemen otoparkın girişine bıraktım, sağ tarafta.*

Küçük bir kastrasyon hikâyesi, baba otoritesinden mahrum bırakılıyor, babanın söz hakkı yoksanıyor. Bu diyalogu iyice düşünmeli: 1) genel olarak bir monolog yapısına sahip, her şey önceden düşünülmüş, tasarlanmış ve roller belirlenmiş, metnin onanması bile avukat ile görüşmeyle teyit edilmiş. Eyüp'ün yapabileceği hiçbir şey yok, mecburiyetten kabul etmek durumunda bırakılmış. İyi bir yargılama, daha doğrusu temiz bir savunma ile "en fazla altı ay, taş çatlasa bir sene". Elbette ki film yaz döneminde çekiliyor. Filmin ikinci yarısının da yaz döneminde çekilmesi iyi olur, süre bununla uyumlu bir şekilde ayarlanmış. Ama neleri öğreniyoruz bu monolog tarzındaki diyalogdan? İlk önce, Servet servet sahibidir, ikinci olarak seçimlerde adaydır. Böyle kazalarda seçimlerde gerçekten koz olarak kullanılır, seçimler biraz namertçe kurallara sahiptir. Aslında istenilmeyecek bir şeyi Servet şoföründen istemektedir, mecburiyetten (?), çünkü Servet istediğini elde etmek için bir araç haline getiriyor Eyüp'ü. İstediğinden vazgeçtiğin-

de, zaten özel istekte bulunmaya ya da istediğinin bedelini ödetmeye mecbur olmayacaktır. Öte yandan Servet hem durumu hukuki olarak hem de sosyal statü olarak düşünmüştür, biraz fazla düşünmüş ve Servet Eyüp'ün yerine de düşünmüştür. Eyüp'ün sorabileceği soruların da yanıtlarını hazırlayarak Eyüp'le konuşmaktadır. İşin olurunu aldıktan sonra, aslında durumda oyunbozanlık yapmasının bedeli ile oyunu oynamasının hediyesi arasındaki uçurumu sezdirdikten sonra, anahtar teslimi yapılır, iş bitmiştir.

— *İsmail kalk hadi. Treni kaçıracaksın.*

İsmail'in nereye gideceği belirtilmez bile, zaten evin önünden tren geçmektedir, ama nereye? Ancak sahne değiştikten sonra anlıyoruz. Bir sonraki sahne de artık ailemizin özeline girmeye başlayabiliriz.

— *Önünde koca bir sene var. Gerekirse özel ders mers alıp bu sınavı önümüzdeki sene halledeceksin. Tamam mı?*

— *Bakarız.*

— *Ne demek bakarız?*

— *Tamam, bakarız baba, hallederiz.*

— *Bakarız mış?*

İlk görüşme de sınav sonuçları açıklanmış, İsmail üniversite sınavlarını bir kez daha kazanamamıştır. Baba zaten kısa bir süre önce okumamış ya da adam olmamış olduğundan kastre edilmedi mi? Baba için çıkış yolu, itibarlı ya da mevkili bir iştir, kimsenin ağzının kokusunu çekmemek için.[66] Kendi mahrumiyetinden çıkış noktası olarak, okumak alternatifsiz görünüyor, dayatıyor. Oğul ise, bu sevdanın çıkar yol olmadığını biliyor. Yani bazen üniversiteyi kazanmak çalışmakla ya da bir iki özel ders almakla da olmaz. Ya da bazen yılların eksik bıraktığını, bir sene de ya da bir mevsim de kapatmak da mümkün olmaz. Ya da bir sene ya da birkaç mevsim sürekli kaynayan bir tempoda çalışmak da insanın gözüne haddinden büyük gelir. Baba içeriden dışarıya otoritesini hissettirmeye çalışıyor, ama aslında oğul babanın kastre edildiğini biliyor, erkinden ürkmüyor.

— *Gündüz vakti ne uykusu bu böyle?*

— *Naapıyım canım sıkılıyor.*

— *Tabii canın sıkılır. Bir meşgale bul kendine.*

— *Bulduk ama beğenmiyorsun ki!*

— *Neyi beğenmiyorum?*

— *Boş ver.*

— *Ne boş vereyim canım, söyle.*

— *Boş ver sanki bilmiyorsun.*

— *Bilmiyorum, bilsem sorar mıyım hiç?*

— *Dedim ya geçen gün işte.*
— *Ne dedin?*
— *Yuvadaki çocuklara servis işi, özel arabanla.*
— *Eee, arabayı nerden buldun?*
— *Ya Servet Bey, babam çıkınca toplu para vermeyecek mi? Biz şimdiden avans isteyelim biraz.*
— *Eee...*
— *Esi, etrafta beş altı milyara bir sürü araba var. Alırız bir tane.*
— *Saçma sapan konuşma.*
— *Niye saçma olsun, kendi paramızı istiyoruz.*
— *Peki, baban borç istememize izin verir mi? Sen söyle.*
— *Vermez.*
— *O zaman boş boş konuşma. Çok çalışmak istiyorsan, başka bir iş bulalım.*
— *Ya babama söylemeyiz, çıkınca sürpriz yaparız.*
— *Oğlum, ben babandan izinsiz hiçbir iş yapmam. Sonra benim başım ekşiyor. Ne yapıyor muş, baban iyi mi? Kızdı mı gene kazanamadığını duyunca?*
— *Yoo. Bak bizim Recai iş bulamayınca, o da başladı bu servis işine.*
— *Recai kim?*
— *Fedai'nin arkadaşı.*
— *Fedai de kim oğlum?*
— *Sezai'nin abisi.*
— *Şu Sezai'lere takılma demedim mi ben sana? Başına bir şey gelecek, bir gün.*
— *Naapıyım başka.*
— *Çok çalışmak istiyorsan, ben sana başka bir iş bulurum.*
— *İstemiyorum. Ben yatacağım biraz.*
— *Otur şuraya yemeğini ye.*

Ahhh.

Tek bir mekân, tek bir konuşma, öğlen vakti anne oğul konuşuyorlar. Mevzuunun akışına bakalım. İlk önce oğlun öğlen uyumasından başlıyor, baba hapiste, oğul liseyi bitirmiş, üniversite sınavını kazanamamış, herhangi bir işe de girmemiş, uygunsuz arkadaşlarla takılıyor. Bunlar bir tür filmin tümden eksiltiği ve zorunlu haller dışında aile üyelerini ve patronu hiç kimseyle görüştürmeyen yönetmenin filmin temel karakterlerinin konuşmasıyla bir toplumsal doku çizmesine bir örnek. Bu nedenle, bazılarının seminerlerinde büyük bir keşifmiş gibi, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde arka plandaki sosyal doku yok edilmiş önermesi bir tuhaflaşıyor. Aksine, Nuri Bilge Ceylan'ın bütün filmleri gerçek anlamda sosyal doku üzerine konuşuyorlar ve onunla etkileşim halinde çiziliyorlar. Buradaki paradoksu şu şekilde açıklayabiliriz: sosyal dokuyu ne kadar doğrudan müdahale-

den yoksun bırakıp, karakterler üzerinden verirseniz, hem karakterlerinizi o kadar iyi anlatmış, hem de sosyal dokuyu çok daha net çizmiş olursunuz. Bizzat sosyal doku uygunsuz aralıklarla filme dâhil olmak yerine, etkileşimin yorumlarından filmde yaşatılmaktadır. Aynı şekilde sosyal dokunun karakterlere etkilerinden sosyal dokunun açmazları da verilmektedir. Bu tavır, yani bilinçli olarak eksiltme, eksiltmenin doğruluğu ve gücü oranında, daha yetkin bir tablo çizmek gerçek sanatın ve bu arada özellikle Avrupa Gerçekçiliğinin mirası oluyor.

Bu tür anlatıya bir tür biyopsi yöntemi de denebilir. Yani bir toplumu anlatmak için, toplumu aktarabilmek için yeterli bir topluluk ya da ideal hücre buluyorsun, bu hücrenin anlatılmasından toplumun geneli hakkında konuşuyorsun. Ya da şöyle diyelim, toplumun bir biriminden toplumun genelini modelliyorsun. Biyopsi tıpta tam da bu işlevle kullanılır. Örneğin bir dokudan toplu iğne başı kadar bir parça alıyorsun, o parçanın incelenmesinden dokunun geneli hakkında yeterli ve yetkin bir bilgi ediniyorsun. Burada en kritik durum aldığın parçayı doku hakkında bildiğin, önceden sistematik biçimde edinilmiş bilgi nedeniyle, insan zaten dokuyu karşılaştıracak bir modele sahiptir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde ise ilk önce filmlerinde gerçekten anlamlı bir hücre ya da çok daha geniş bir insan algısını modelleyecek birimler inşa ediliyor. Geriye kalıyor, toplumun geneli hakkındaki bilgi nereden alınacak, ikinci olarak genel olarak bir "insan kavrayışı"nın bilgisi nereden türetilecek? İnsana dair temel yaklaşım, toplumla etkileşim biçimlerinin önemli bir kısmı zaten aslında yetişme dönemimizde temelleri atılan bir şeydir, bir insan mayası dediğimiz süreç yetişme süreciyle genlerinde yatanların bileşiminden ortaya çıkar. Elbette toplumla etkileşimi sürecinde insan "yolunu bulmaya çalışır", ama kişinin varoluşla hesaplaşmasını ve etkileşmesini sağlayacağı "beni" büyük oranda yetişme sürecinin parçası olduğu için, bunu biyografisinde anlatmaya çalışmıştık. Ama biyografideki insanlarla etkileşen insanın yanında hiçbir şekilde azımsanmayacak bir başka şey olan tarihsel ve toplumsal süreci bizzat filmin çözümlemesi sürecinde bulmalıyız. İşte bunu *Üç Maymun* incelememizin sonuna bırakıyoruz, çünkü *Üç Maymun* incelemesinin ana amacı zaten genel olarak insanı, insanımızı, toplumu, toplumumuzu incelemektir. Zaten bizzat bu analizden çıkardığımız tezler üzerinden *Üç Maymun*'u seviyoruz. Filmdeki karakterlerin tümü değişik vesilelerle üç maymunu oynamaktadır, ancak film aslında bu karakterler özelinde bir toplumsal edimi canlandırmaktadırlar.

O zaman diyalogun çözümlenmesine devam edelim. Oğul, bir yandan çalışmakla, babanın "gazabından kurtulmak" istiyor. Öte yandan zaten üniversite sınavı meselesini bir çıkışsız yol olarak görmüş. Geleceğinde emekçi olmak yatıyor, bunu biliyor, ama ne yapacak? Bir ömür törpüsü olarak gördüğü işlerde, bir zanaatkâr olarak on yıllarını geçiremeyecek, biraz kolay bir yol seçmiş birisi, zaten hayatın ötelediği bir insan, kahrını azaltmaya çalışıyor.[67] Bu anlamda hem yaparken, hayatın kendisine layık gördüğü itibarsızlıktan daha az nasibini alaca-

ğı, öte yandan boş zamanlarında "eksik olan havasını" doldurabileceği bir araç olarak otomobil gereksinim duyduğu bir iş. Şimdi bir vesile olarak otomobil öte yandan ekmek kapısı olarak da karşımıza çıkıyor. Ama onun için gerekli bir sermaye de yok: Babayı geçici de olsa ki etkisi yarınlarda yine karşımıza çıkacak kaçınılmaz olarak, kastre eden güç yeni "yapay baba" bir seçenek olarak beliriyor. Suçluluğun paradoksu diyelim buna, paylaşılmış suç aynı zamanda bir tehdit kaynağıdır da: baba patronun önerisini kabul ettiğinde, bütün aile konuşmasalar bile kendi güçsüzlükleri ile bu oyuna istese de istemese de dahil olduklarının bilgisine sahiptirler. Oğul, kastre edilmiş babanın gölgesini tanıyor, ışıkları açınca belirsizleşecek bir gölge. Onun üstünden sessizce geçmeyi öneriyor. Anne o babanın gölgesinden çok daha ötesine sahip, kendi geleceği o bedenle birlikte yazılmış, "başının ekşimesinden korkuyor". Ama bu da aslında bir çıkar yol olarak görünmüyor, annenin oğlun üstünde çok sınırlı bir otoritesi var, kendi otoritesini tesis etmek için de babaya ihtiyaç duyuyor. Oğlun arkadaşları bir yandan, kendini mahvetmesi tehlikesinin gücü öte yandan, alternatifleri deneyemeden harekete geçemeyecek denli zayıftır anne. Aslında anne otoritesini, gücünü, kendi varoluşunun hareket alanını, kendi benliğini bir tür babaya devretmiş, daha doğrusu onun gücünün soluğu altında kendine bir varoluş alanı tanımlamış. Şeytan dürtü söyleyelim: Hacer'in kendi varoluş alanını, babanın gölgesi altında tanımlaması, onun yardımcı oyuncusu olmasını sağlayan Nuri Bilge'midir, ya da bu onun seçimi midir? Yoksa varolan toplumsal hayat mıdır? Toplumun maddi kuruluş süreci midir? Dolayısıyla, şu noktaya geliyoruz, eğer bu aileyi tasarlarsanız, eğer bu karakteri seçerseniz, ondan sonra zaten bu karakterin gerçekliği somutlaşır, maddileşir, yönetmen de bunları dikkate almak zorundadır. Hacer'i, Hacer'in gerçekliğini beğenmeyenler, Nuri Bilge'yi bu karakteri seçmekle eleştirebilirler, yoksa Hacer'in hayat karşısındaki tavrını çarpıtmakla değil. Çünkü seçilmiş karakterin iç dünyasından Nuri Bilge itinayla sadık bir biçimde, onun nasıl hareket edeceğini de, etrafındaki insanların gelişen bu olaylara tepkilerini de çıkartıyor. *Üç Maymun* sadistik ve hastalıklı kadını küçük görme seanslarının bir süsü değildir, itiraz edenler gerçekliğe itiraz etsinler, perdedeki gölgesine değil.

Hacer, oğlunun kabul edemeyeceği önerisine alternatif bulmaya, oğul ise alternatifsizliğe bir çıkışsızlık da eklemeye hazırlanıyor, trajik olan burada başlıyor. *Üç Maymun* bir bütün olarak "neye niyet neye kısmet" filmidir. Çünkü aslında her aşamada baştaki niyet sonradan bir soruna dönüşecektir.

— *Sen Metin'in orda bir iş var diyordun, duruyor mu o?*

Yapma yaa.

Hım neyse. Senin aklında olsun da.

Yani ben de yaz aylarında boş kalmasın oğlan, oyalansın, bir işe yarasın dedim de.

Hım... Sen de haklısın. İyi, ne yapalım. Peki?

Anne ilk önce oğla "düzgün ve masrafsız" bir iş arıyordur, yapacağı şey bildiklerinden sorup soruşturmaktır. Dikkat edilirse, eliptik anlatı burada da devrededir. Annenin yaptığı çeşitli konuşmaların hiçbir yerinden tekrara girilmez, her birinde aynı durumun farklı bir veçhesi verilir. Annenin iş arama macerasına eşlik eden, oğlun bir yandan düzeninin, nizamının bozulması, öte yandan uygunsuz arkadaşlarıyla "gittikçe kasayı çizdirecek" eylemlere girişmesi, nesnel koşulların bir gelecek sunmaması karşısında, baba gelinceye kadar otoritenin sürdürülmesi çabasıdır. Ama oğul zamana karşı direnecek, kendini boşluğa ve akışsız bir sürece bırakacaktır. İşin ilginç yanı, son derece bilinçli olarak televizyondan anne uyuklarken, seçim sonuçlarının duyurulması ve başarıların ve elbette seçimi değil de seçimden sonra kazanacaklarını kutlayan kesimin itinayla gösterilmesidir, kendi geleceklerini kutluyorlar, toplumunkini değil. Tam da onların gelecekleri ni garantiye aldıkları akşam, anne uyuklarken, oğul elinde bir bezle sessizce kapıyı açar, gecenin bir saati eve girer, odasına girer. Geleceksiz olanın gelecek kaygısı, annenin yeni bir savrulmanın eşiğinde kendini bulmasına neden olur.

— *İsmail, İsmail.*

— *Hu.*

— *Ne yapıyordun bu saate kadar.*

— *Hiç takılıyorduk.*

— *Hangi arkadaşlarla?*

— *Hangi arkadaşlar olacak?*

Anne evde yatıp koltukta uzanmışken, televizyon açık, seçim zaferleri bildiriliyor, ama bu seçim zaferi ne toplum için ne de Hacer ile ailesi için bir zaferdir, gelecekleri namına da bir yıkımdan başka bir şey getirmeyecektir. Nizamı bozulan oğul, kendi sakıncalı arkadaşlarıyla yerel bir nizam aranışındayken, iktidarsız geleceklerine kendilerini iktidar hissedebilmek için karşılarındakine yöneltilmiş şiddetleri ile birbirlerini çizerken, anne hiçbir şey söylemeden kapıyı açar, oğluna bakar, çaresizdir. Ardından Servet'e bağlanırız, telefonla konuşur Servet, bir yandan bir önceki sahnede seçim sonuçlarıyla başlayan anlatı, annenin çaresiz oğlunun suratına bakmasıyla bitmişti, şimdi anne oğlu için mecburiyetten Servet'in ofisine gelmiş, bekliyor, ağzı var dili yok. Servet ise teselli formatında alay ve kinaye dolu sözlere karşı kendi gardım almaya çalışıyor. Ardından afişleri hışımla yırttıktan sonra, sekretere fırça atacak, arayanı bağlıyorsun, geleni içeri alıyorsun: huzursuz annenin "yanlış zamanda geldim galiba" çıkışı "yok, yok"la karşılanır. Bu arada Eyüp'ün de haberi olmadığı öğrenilir, konuşmanın durduğu bir anda imdada Yıldız Tilbe'nin vefasız aşkı Hacer'in telefonundan devreye girer, yeni niyetlerin elçisi olarak, bir ilham kaynağına dönüşür. Yazın bunaltıcı sıcağında, pervaneyle Servet Bey rahatlarken, bir an için pencereden Hacer'i gördüğünde, fazla serinlemiş olacak ki hızla çıkar ofisinden, arabasıyla otobüs durağı-

na gelir. "İsteksiz" Hacer, haddini bildiği için araya mesafe koyar, Servet niyeti bozmuştur, aslında biraz da yenilgiden dolayı kendinden kaçmaktadır. "Şu sıkıntıyı bir atlatayım", kendi erkeklik gösterisini bozan ızbandutlar da olmasa. Hacer arabaya bindiğinde, Servet kendi bilinçdışındakileri döker, seçimlerden, kendi duygusal yapısından söz eder, arabadaki ikilimizin kurgulanış biçimi, bir hayli uzun bir yolculuk yaptıkları ve Servet'in Hacer'in kalbini kazanmak için münasip bir şekilde "dil döktüğünü" göstermektedir. Yine de işi şansa bırakmamak için, Hacer inerken, hem kendi isteğinin hem de Servet beyin isteğinin kesiştiği yerde Servet Bey her şeyi açıkça söyler: Sizin için her şeyi yaparım, ama her şeyi, kısaca ne kadar köfte o kadar ekmek. Hacer ne kadar kendini tutmaya çalışsa da, o kadar da aradaki sınıfsal farkın altında ezilir, öte yandan ise hayatın kendini mahrum ettiği bir dil karşısında ruhen de yenilir. Bir kadın olarak, dil dökülmek, arzulanmak, rahat yaşamanın verdiği "huzuru" yaşamak, üst perdeden konuşabilmek... vaat edilenlerin karşısında biraz da ezildiği arabanın içindeki yüzünden okunmaktadır. Annenin yaşadığı tereddüt, Servet'in "muhteşem karşı teklifi" ayakkabı-terliğin şuh bir şekilde havaya fırlatılmasıyla sonuçlanır. Neye niyet neye kısmet denklemi sürekli olarak bütün karakterlerin edimlerine damgasını vurmaktadır. Baba ailesinin geleceği için yok yere hapse girer, oğlunun üniversite okumasını ister ve ona baskı yapar; oğul, rahat ve havalı iş ister, annesini mecbur bırakır, anne oğlu için Servet Beye gider, başka bir teklifle karşılaşır, Servet Bey seçim yenilgisi, iktisadi ve ruhani daralmasında bir ferahlamak ister: sonuç olarak her birinin farklı niyetlerle yaptığı eylemler, hiçbirinin istemediği bir şekle bürünür, aile parçalanmanın eşiğine gelir, en azından travma yaşar, Servet ise niyeti bozmanın bedelini cehenneme erken giderek öder, cehenneme adam göndermenin diyeti ise tabloyla hiç ilgisiz olan Bayram'a havale edilir. O da başka bir gerçek kaybedendir.

...

Epilog: Eyüp'ün Bayram'la konuşması, Servet'in Eyüp'le konuşması, ortak payda ve buradan çıkarılacak sonuçlar hakkında...

"Ha burada kahvede yatmışsın, ha orda yatmışsın. Ne fark eder ki? Önümüz kış, Bayram. Kahve geceleri buz gibi olur. Orda kalorifer var, sıcacık. Üç öğün yemek var. Daha gençsin Bayram ya. Çıktığında hiç olmazsa elinde toplu bir paran olur. Kendi işini kurarsın, kahve açarsın bir tane. He Bayram. Ne diyorsun?

"Biraz önce avukatı da aradım, konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyor. En fazla altı ay, taş çatlasa bir sene. Çıktığında hiç olmazsa, elinde bir toplu paran olur, benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bir şey istemezdim, biliyorsun. Ama şimdi seçim arifesinde şu kaza bir duyulursa, benim siyasi hayatım o saat biter ya. Biliyorsun, işte, zaten fırsat kolluyor ibneler. Maaşın da devam eder, senin oğlan gelir alır, toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm. Olur mu? Bankayı falan bulaştırmayalım şimdi, ne olur ne olmaz! Tamam mı?

∞Hem patronun hem de Eyüp'ün konuşması, önceden düşünülüp tasarlanmıştır, öte yandan karşıdaki insana yapılmış olmasına rağmen, aslında bir monolog yapısına sahiptir.

∞Bu monolog, kimi yerlerinde sorular da içermektedir, monolog olmasına rağmen, soruları ve yanıtları da içermektedir. Monolog bir ilişkiyi içerir, durumu anlatır, öte yandan durum karşısında, aslında olayla ilgisi olmayan bir kişiye, olayın açmazının yükünü taşımasını istemektedir. Her iki durumda da karşıdaki kişinin içinde bulunduğu açmaza dikkat çekilmekte, buna bir çözüm olarak maddi vaat de bulunulurken, durumun analizi, yani karşıdakinin ne yapması gerektiği ve bunu yaparsa niçin çıkarına olacağı soruya dökülmekte, onun yerine düşünülüp, bu soruya yanıt verilmektedir. Bu tam da karşıdakinin söz hakkının alınması, içinde bulunduğu çıkmaza vurgu yapılmasıdır. İki konuşma da bir yandan havuç-sopa, diğer yandan cefa-sefa ilişkisi üzerine kurulmuştur. Her iki konuşmada da amaç karşıdakinin bir suçun üstlenmesini sağlamaktır, karşılığında çektiği cefadan kurtulmasını sağlayacak havuç verilir, sopa ise içinde bulunduğu durumdan kaynaklanmaktadır, eğer üstlenmezse durumu çekilmez bir hal alacaktır. Çekilen cefanın karşılığında, işlem bittiğinde sefa sürmesini sağlayacak maddi ödül vardır, kaybedileni ise azımsayan bir söylem her iki konuşmada da vardır.

∞İkisi de karşıdakinin açmazına yaptığı vurgunun yanı sıra, kendi durumlarının bir açmazı olması nedeniyle, aslında istenmez olan böyle bir şeyi istemek durumunda kaldıklarına vurgu yapmaktadırlar.

∞İkisinin de temel dayanağı aslında karşıdakinin seçeneği olmadığı üzerinedir.

∞İkisi de bir yandan büyük bir samimiyet havası içermesine rağmen, aslında iki konuşma da karşıdaki insanın daha ezik bir statüye sahip olduğuna vurgu yapmaktadır, daha efendi söylersek buna karşıdaki adına düşünülüp rolü belirlenirken, bu veri olarak hatırlanmıştır.

∞İki konuşmada da cefa azımsanmışken, sefaya özel olarak vurgu yapılmıştır. En iyisi budur, başka yol da bulunamamıştır. İkisi de neye niyet neye kısmet açısından tutarlıdır, dert ortakları, derdin yükünü çekerek ancak bir çıkış yolu bulabilirler.

Buradan çıkarılacak sonuç şudur: en baştaki burjuva ailemizi düşünelim, onlar kazanın tanıklarıdır, henüz (ölen?) adam da oradadır, kazayı yapan adam da. Ama daha adam ne olduğunu anlamak için arabadan yarım inerken bile karısı (?) karşı çıkar, başına iş mi alacaksın der. Bu açıdan, onların bir seçeneği vardır, karışmadıkça sükûnetlerini koruyabilirler. Ama gerek Eyüp'ün gerekse Bayram'ın bir seçeneği yoktur, çünkü kendilerine yapılan teklif, aynı zamanda kendilerinin kendi sorunlarını çözemeyeceği üzerine kuruludur. Yaşamak ve belki de adam

yerine konmak için "kabul etmek" durumundadırlar, bu anlamda sorunların kaynağı da, seçenek sahibi olmak da, esasında sınıfsal bir yapıya sahiptir. Nuri Bilge toplumsal ortamı anlatmak için, kendi hikâyesine gömülmüşken, bu anlamda hem filmin başında kaza sonrasında, hem de filmin sonunda kahve de bir parantez açmış gibidir, bu parantezler birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olduğu için, aslında hiyerarşik, sınıfsal bir toplumda, insanlığın da pazara çıkarıldığını anlatmak için kullanılır. İnsanların maddi bağımlılıkları, onları aynı zamanda itibarsızlaştırmakta, bunun karşılığında ise toplumsal olarak daha üstte olanların "özel taleplerine" maruz kalmaktadırlar.[68] Seçeneksizdirler, dahası filmin özenle vermeye çalıştığı gibi, seçimler ile geçimlerin bir ilişkisi kalmamıştır, seçimden sonra seçimin getirileri için bayram yapanlar da vardır, Bayram gibi seçimlerle hiçbir alakası olmayan sefa önerileri alanlar da vardır, aynı şekilde, İsmail'de seçim zaferi kutlanırken, kasayı dağıtmamış mıydı? Sonuç olarak burjuvamız da maddi manevi seçim kaybını telafi etmek için özellikle arabasında kendi ruhunu açarak, mağlubiyeti moral olarak atlatmak için Hacer'e göz koymamış mıydı? Neye niyet neye kısmet diyalektiği burada da işlemiş, toplumsal hareketlilik içinde, niyeti bozmanın bedelini cehenneme erken kesilen bilet ile ödemiştir. Hiyerarşik, statükocu, ezen ezilen ilişkisini itinayla devam ettiren bir düzen, gelecek beklentileri dumura uğramış, hayatın içinde savrulan karakterler ve bu arada iki bayram: birincisi seçimin galibiyetini kutlayanlar, diğere sefa teklifi alan Bayram, elbette bu arada Türkiye'nin milli geliri artıyormuş, kalkınıyormuş, eğitim de işler bir makine tıkırtısıyla işliyormuş, üç çocuk yapın, ileri demokrasi: Aziz Nesin'in buna net bir yanıtını hatırlayın, "Nah Kalkınırız". Daha yıllar sürecek olan yeni seçim zaferi konuşmalarında, haddimiz bildirilene kadar iyi geceler.

Filmdeki hücrenin ya da bir topluluğun, toplumsal karşılıkları üzerine...;

Biyopsi sonuçlarından

Karşılıklı güvensizlik, çıkarları uyuşmayan kesimlerin birbirlerine karşı aynı amaçlarla ama zıt çıkarlarla yaklaşması, yani zıt çıkar nedeniyle amaçların çatışması sorunu aşılmak isteniyorsa, bu karşılıklı tarafların kartları açık oynamaları sağlanarak yapılamaz. Bu ancak aynı amaçtan aynı çıkarları elde edeceklerin arasında bir ortaklaşma ile diğerlerine karşı daha farklı bir birlik sağlanırsa olabilir. Bu iş de burada bitmez: Eğer çıkarlarını meşru görürlerse, çıkarlarını sağlamak için meşru olmayan yollara başvurmak insanlığın en genel ve en sık tekrarlanan davranış şeklidir. Dolayısıyla yapılması gereken, bu insanların çıkarları ve niyetleri açısından çatışması ekseninden çıkarıp, genel evrensel insanlık ideallerini gerçekleştirmeye çalışmaktır. Birkaç yıl önce yapılan *The Firm-Şirket* adlı filmi

seyretmişseniz, büyük şirketlerin CEO'larıyla yapılan söyleşilerden türetilen filmde, holdinglerin hangi durumda hangi davranışları sergileyeceğine dair çıkarılan tablo, bütün nitelikleriyle psikiyatride psikopat olarak nitelenen durumla özdeşleşiyordu. Çünkü her durumda şirketin çıkarlarını gerçekleştirmek için CEO'lar tümden insanlık ideallerini çiğnemeyi son derece rasyonel ve bencil gerekçelerle istedikleri için, sinekten yağ çıkarmak insana faydalı yağ üretmekten onlar için daha önemli olduğu için, sürekli evrensel insanlık ideallerini çiğnemek durumunda kalıyorlardı. Arada kaybeden "insan"dı. Nedeni en başta verdiğimiz antagonistik ilişkide yatmaktadır; bu nedenle Amerika'da şirketler batarken CEO'ların neredeyse hükümetlerin IMF'den talep ettikleri paralardan daha fazla para kazanmaları olağan hale geliyordu. Özel mülkiyet ve bunun getirdiği zorunlu ilişkiler, insanlığı bir bütün olarak değil, bir şirketi, bir toplumsal sınıfı, bir ülkeyi, bir ırkı, bir kıtayı, yani insanlığın bütününü değil de bir kısmının gündelik çıkarlarını diğerlerine karşı savunmaya başladığı anda, akıl, akıl-almaz eylemlere başvurarak, çiğnenmedik insanlık ideali bırakmaz. Bu denklem son derece basittir, görüngüleri çok rahatlıkla görülebilir, hatta üniversitelerde, şirket içi eğitimlerde, bakanlıklarda, hükümetler arası görüşmelerde... Kısacası özel mülkiyetin egemenliğindeki bütün ilişkilerde görülebilir, dahası bu süreç hiçbir koşulda kutsal ve geleneksel ve teamüllere uygun davranış modellerine sığmaz, mutlaka çiğneyecektir, burada dinler devreye girer.

Akıl hile yapmayı rasyonalize ettikten sonra, insani olmayan yöntemlere, süreci olabildiğince saklayarak ve sürekli planlı bir şekilde yol kat ederek hedefe kilitlenmiş şekilde ilerleyecektir. Dolayısıyla aklı ahlakın engellemesi değil, aklın kendi bencil ya da tekilci davranışlarının ideallerini ahlaki gösterme çabasına girişmesi, yaptığı her edimin kendi isteği dışında bir mekanizmanın çarkları içinde zorunlu olduğunu göstermeye çalışması durumu daha yaygındır. Yaşanmayan ideal elbette ki daha sonra enayilik olarak insana yük gelir, bunun sözcüsü Özal oldu ülkemizde, sonuç bir koyup üç almak olarak özetlenebilir. Liberalizm ve liberal anlayışın yaptığı da budur. Ancak bu durum Marksistlerin kapitalizmin, insan iradesi ve ahlakının bir sonucu olarak değil, özel mülkiyet ilişkileri içinde insan aklının ve davranışlarının şeyleşmesi ve insanın kendi ürettiği meta ekonomisinin kölesi olması ile sonuçlanır şeklindeki tezlerini doğrulamaktan başka ne anlama gelir ki?

Dolayısıyla karşılıklı güvensizlik vardır, çünkü çatışan niyetler ve çıkarlar vardır, insanlar arasında kullanma ilişkileri vardır. Çünkü para bir güç kaynağı haline gelir ve belirli ellerde toplanır, paranın toplandığı bu eller yaşamın maddi gereksinimlerini karşılamak zorunda olan daha güçsüz elleri kullanma ve onları kendi amaçları için harekete geçirmeye çalışır. Ancak bu noktada iş bitmez; paradan ve paranın verdiği güçten mahrum olanlar her zaman daha çoğunluktadır; o durumda erk sahipleri ya da paraya hükmedenlerin bu yönetilen insanları ken-

di amaçları için kullanması gerekir. O zaman bu kesimin kendisini bir bütün olarak görmesi değil, nasıl ben de güçlü hale gelirim düşüncesiyle, kendi gibi olanlarla birleşmek yerine, "güçlü olanlara hizmetinin karşılığı alacaklarımla" yanıtını vermesi ve bu aşamadan sonra güçsüzler adına değil, güçlüler adına harekete geçmesi gerekir. Tam da bu süreç azınlığın toplum içinde belirli bir ideolojik hegemonya ile çoğunluk haline gelmesi ile sonuçlanır. Türkiye'de bunu demokrasiyle, vaatle, havuç sopa diyalektiği içinde yapamadıkları için, kanlı ve faşist 12 Eylül askeri darbesi ile yapıldı. Bakınız *Uzak* ve *Çoğunluk* filmleri, bunların sonuçlarını kendince ifade eden durumlar üzerine kuruludur. Aklın araçsallaşması dediğimiz budur. Bu andan itibaren mahrum bırakılanların değil, mahrum bırakanların çıkarları adına düşünmeye başlar; o andan itibaren elindeki en değerli satabileceği metası aklı haline gelir. Ancak aklı bu andan itibaren zaten bütün ahlaki erdemleri dışarıda bırakarak kendini araçsallaştırmıştır. Dolayısıyla bu sürecin kendi içinde biriktirdiği ancak şiddet olabilir. Hiyerarşinin meşrulaştırılması olabilir; maddiyattan yoksun olanlar için karın tokluğuna satılabilecek ve giderek metalaşan manevi değerler olabilir, bu anlamda devreye bir kez daha dinler girer.[69] Bu aslında bir zincirdir; bütün bu zincirin adım adım örülmüş halkaları insanın insana ve insanın ürettiği metaya, insanın insanlığa yabancılaşması denilen ve sistemin bir bütün olarak şeyleşmesi denilen şeyden başka bir şeyi göstermez. Ahlak bu süreçte her an yeniden yıkılacak ve dengeler yeniden kurulduğunda tekrar şematikleşerek ortaya konulacak bir şeyden başka bir şey değildir. Kuralların değişmesini tetikleyen insanın ahlaki ilkeleri olmaktan çıkar, zaman içinde dengelerin kurulması ve güç ilişkilerinin verili anda güçlülerin birbirlerini tahrip etmelerini engelleyecek geçici uzlaşılara dönüşür; sonra da insanlığın değişmez kaderi olarak gösterilen kapitalizme tapınma törenleri gereklidir. En çok da azgelişmiş ülkelerde; hiçbirinde toplum kapitalizmle gelişmez, yoksulluk bitmez, onlar için ise zenginin malı züğürdün çenesini yorar misali gelişmiş olanların hikâyeleri kalır; oysa olan gelişmiş olanların onlardan sürekli değer artırmadan zengin olmalarının mümkün olmamasıdır. Güç ilişkileri, hiyerarşiyi, hiyerarşi kullanma ilişkisini, kullanma ilişkisi insani değerlerin ve ahlakın metalaşmasını, bu yozlaşmayı... Süreç devam ettikçe satılamaz hiçbir değer kalmayacak düzeye yükseltmeyi gerektirir. Sürecin insanı bu sürecin dışında kalmayı kendi iradesiyle ya da ahlakıyla başaramaz, [tam da ADORNO'nun "yanlış bir hayat doğru yaşanamaz" dediği şey de budur.]

Üç Maymun ya da bir davranışın nasıl toplumsal arketip haline geldiği üzerine

Önce filme ağırlık verelim. Filme ve Türkiye'nin 1980 sonrasına damga vuran üç önemli özelliğin; yani 1) riyakârlık (ikiyüzlülük), 2) güce-paraya-statükoya tapınma, 3) insan olarak kendinden ve toplumsal gerçeklerden kaçınma, merkez-

de duruyor. Bunların sonucu tarihiyle yüzleşemeyen, insanlar arasındaki ilişkilerde güvensizlik ve sonuç olarak aşırı cahillikle dolu bir toplumsal bağlam. Olmayan-meydanların-kahramanlarının egemenliğinde olan, giderek bayağılaşmış bir toplumun üyeleriyiz biz.

Filmden devam edersek, Servet'in araba kullanması ve kaza, sonrasında değerli burjuvamızın korkması, burjuvalara özgü bir yerleşim yerindeki kazanın hemen sonrasında bir başka arabanın gelmesi, cesedi görüp biraz duraksayarak arabadan inmeden cesedin etrafından geçerek yoluna devam etmesi... Ardından sabahın köründe şoförünü araması ve ona "makul, içten..." teklifini iletmesi, çaresizlik içindeki Eyüp'ün biraz da o sessiz ve dingin sesteki tehdidi görüp hapsi kabul etmesi...

[Statüko insanları eşitsiz olarak yaratıldıklarına ikna ettikten ve kendisine karşı çıkanları acımasızca ve vahşice; kimini öldürüp kimini hapse atıp, kimini susturup kimine sus payı verdikten sonra, toplum yücelme noktasından inanılmaz derecede alçalma noktasına doğru gider. İdeallerini ve ilkelerini kaybeden insandan bu yüzden korkulur. Dönekler bu yüzden genel olarak mide bulandırır. Ya kayıp bir yas'a ya da melankoliye yol açacaktır, alternatif olarak siniklik baş gösterecektir, sinikliğin temel tanımlayıcı öğesi hiçbir şeyin kıymetini bilmemek, hiçbir şey için bedel ödemeyecek ahlaki yozlaşmadır.

İktidara karşı büyük direniş yenilgiyle sonuçlanınca, itaatin en ahlaksızı ve en omurgasızı gelir çünkü. Tam bu süreçte toplumun bütün ilgi alanları, bütün bilir-kişileri, bütün referans noktalarına müdahale edince, bütün bir toplumun gidişatı büyük bir hızla değişir çünkü. Bu yüzden darbeler aslında yapıldıkları toplumun bilirkişileri ile birlikte, değer yargılarını ve ideallerini de değiştirir, dönekler ve sahte bilirkişiler bu sürecin kaçınılmaz sahtekâr sözcüleridir. Dönemin en saldırgan aktörleri de saf değiştirenler olacaktır.[70] Yeni dönemin egemen iktidarı herkese havlayacak "sahibinin sesi", davudi sesli, desibeli yüksek köpekler ister çünkü. Bir toplumun en yeteneksizleri işte benim sıram diye öne atılırlar; artık geriye sadece yeni dönemin korkunç insan düşmanlığı değil, geçmişin en masum yanlışları gelir; işte size özeleştiri dönemi açılmıştır artık.]

Toplumsal ilişkilerin gizli matematiği: suçların örtülmesi, ödünlerin paylaşılması, riyakârlığın egemen hale gelmesi üzerine...

Dolayısıyla kuzu kuzu patronu yerine ailesini düşünerek meşakkatlere katlanan, başarısız oğlunun mutlaka üniversiteyi kazanmasını isteyen, ailesine sadık fedakâr ve itaatkâr baba. Babasına karşı suskun, ama sınav için çalışmayan, rahat bir iş arayan, otomobile düşkün biraz bıçkın bir oğul; sermaye olarak gerekli parayı babasına söylemeden annesini aracı koşarak hapiste yatmanın bedeli olarak gelen parada gören oğul... Kocasından çekinen, çalışan, ailesine ve kocasına düş-

kün bir anne, oğlunun tuhaf adlı arkadaşlarıyla girdiği maceradan sonra çıkar yol bulamayınca mecburen patronu görmeye giden ve bu arada acılı aşkların şarkıcısı Tilbe'nin şarkısını telefonuna müzik yapacak kadar piyasayı ve popu takip eden bir kadın. Seçimlerde dört dönüp seçilmek için ideoloji dışı bütün manevraları çekinmeden yapan, yüce milletine mecliste hizmet etmek için yanıp tutuşan bir burjuvamız. Onun için bedeli neyse ödeyip hizmet aşkını törpületmeyen burjuvamız, ama işte Tilbe'yi görünce muhteşem bir esinle kadını süzen ve anında yabani arzusunu tatmin etmek için muhteşem kilit-açıcı olarak otomobili. Servet'imizle bile konuşmamaya özen gösterecek kadar namuslu anne, ancak normal iletişim kuramayıp flörtü ıskalasa bile niyetini gösterdiğinde işi bitireceğine inanan yönüyle burjuvamızdaki derin bir insan-sarraflığı. Para gelince neredenini ve nasıllığını sormayan bir oğul. Ardından namuslu, fedakâr annenin çözülüşü, aile içinde baba hariç geçici ferahlama ve biraz da biz insan olalım nidaları. Oğlun bir yaz günü fenalaşması ve bir çuval incirin berbat olması; hafif bir rüzgâr, dalgalanan bıçak, sonra geriye çekiliş, dışarıda bekleyiş ve bir iki tokat; baba karşısında benliği çözülmenin eşiğinde bir delikanlı, neyse ne gelirse kardır mantığı. Hapisten çıkış, dengelerin alt üst oluşu. Oğlun çaresizce açıklamaları, ailenin büyük yası ölen kardeşin mezarını ziyaret ve aile birliğini yeniden tesis etme çabaları, tekrar kavuşmanın ve mutlu olayların güzelce yasla karışık anılması ve kutsallık nidaları. Ardından Eyüp hapisten çıkınca, bu kadar oynaş yeter diyen Servet'imizin mutlu aile tablosu çaresiz Hacer'in solgun bakışlarını üzerinde hissedince bozuluyor ve kızıyor arkadaşımız (o da Sabancı kadar bizden birisi). Baba evinde beklerken Anne'nin isyan ettirdiği Servet'imiz banyodan çıkmasını bekleyemiyor, ardından Eyüp'e ters çıkış. Hacer annemizin temizlenip, boy abdestini alıp Servet'ten kalan cicilerini giymesi, Eyüp'ün şaşkınlığı ve kıllanması, cinsel arzusuyla olup bitenleri anlama çabası, artık iyice bozulan aile tablosu, açıklamalar birbirine uymayınca telefonda bağıran adamla birleşen tekinsizlik. Hacer'in küçük özgür kadını oynayışı, bana güvenmiyor musun, neyi sorguluyorsun diyen özgürlük nidaları, yediği tokat ve örtülü-dengeli şiddetle biten "sevişme başlangıcı". Patronumuz Servet'in Hacer'e mükemmel açıklamaları ve çözümlemeleri, git evine sadakatli kadın ol nasihatleri, kısaca tam da şarkının dediği gibi "yaşandı bitti". Namuslu annemizin toparlanamaması ve yeni döneme uyum gösterememesi, bu sırada kişisi gösterilmeyen, oğlun izleyici bakış açısı. Kızgın patron ve diz çöken annemiz. Olayları yaklaşık çözen babanın bastıramadığı çıkışsızlığı, oğlanın tedirginliği; sonuç olarak hiç kimse kozlarını açık oynamamıştır. Sürekli ikili suç ortaklıkları; bütün karakterler felaketin eşiğinde beklemektedir.

Bayır aşağı *Fırtına*'ya kapılanlar...;
yıkımlardan gelenler ve ahlaki direnç üzerine

Tam da bu tabloya 12 Eylülden sonra Türkiye'de insanlığın adım adım ipliği-

nin pazara çıkarıldığı dönemin en temel karakteristiği, her şeyi bilip, hiçbir şeyi bilmiyormuş gibi davranma, hatta bu yüzden kuşkusuz zalim olan Kenan Evren'e kurban kesmek için insanların birbiriyle yarışması: Zalime kesilen kurbanın eti haramdırı bile unuttu bu millet.

Annenin çıkışsızlığı, babanın sosyal ortamı muhteşem kahvesi, delikanlı arkadaşlar, Eyüp'ten daha yoksul, daha ezilmiş bir kahveci çırağı. Babanın sığındığı ölen oğlun sıcak dokunuşu, annenin sonuçsuz intihar etme çıkışları, babanın bir yandan isteyen öte yandan ölümden de çıkış bulamayan hali. Giderek ölümü hatırlatan ölen oğul ve birisi ölmeden yeniden- dengelerin kurulamayacağı bir atmosfer. Oğlun nihayet esen hafif rüzgârdan belki de gelecek olanı almadan eline bıçak ya da silah almayan hareketiyle ertelenmiş çöküşün gerçekleşmesi. Hapisten gelen para yeni bir hapislik için başkasına açılan ihaleyle gider. Hesabı verilemeyen yaşamlar, çıkışsız-geleceği olmayan-süreci sorgulayamayan ve ne yapacağını bilemeyen insanlarımız ve bir burjuvamızın katli. Sert Servet'imizin sekreterine söylediği "sanki ilk defa yalan söylüyorsun" repliği ve diğer insanlara da sürekli bunu hatırlatan tavrı, işlerin oluru için her şeyi mubah gösteren tavır, insanın yüzüne bırak bunları da "Sen fiyatını söyle" diyen ve bedelini namusluca ödeyen bir burjuva ya da bizim düzenimiz. Filmin belki de en kötü yeri olan polis sorgulaması; bizim ülkemizde alkolden kafayı bulup aşırı hızla ölen burjuvalarımızın genç tosuncukları için bile ulusal yas ilan edilip, köpekleri ne kadar sevdiklerini belirterek medyamız yas tutuyorsa... Onlar öldürüldüklerinde, hele bir proleter adayı öldürmüşse, sahibinin sesi polisimiz bu kadar sakin sorgulamaz, diye düşündüm de bir an. Caudwell'in mükemmel inceleme kitaplarının adlarını bilir misiniz? Türkçede Metis yayınevinden "Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler I-II" olarak çıktı.

Bu ülkede burjuvazi gerçekten ağa babaları olan daha büyük burjuva milletlerine kültürümü-ulusumu-geçmişimi-ahlakımı-onurumu öldürürüm de, yine devrime izin vermem deyince, bunlar oluyor işte. Bir de Refah'ın yükselişinden itibaren artık Anadolu'nun batısında da iyice yaygınlaşan "kan parasını alıp, helalleşelim, iki tarafta karlı çıksın" mantığının inanılmaz örnekleri... Taşeronu lağımın kapağını kapatmayınca boğulan çocuğun babasının ilk önce verip veriştirmesi kan parası için yapılan pazarlık için alıştırma olarak işlevliymiş. Sonra açık açık mahkeme de biz helalleştik diyen bir baba bu topraklarda yaşıyor, hatırlıyor musunuz? Mazgalın kapağını açık bırakan şirket yeni bir paravan şirket kurdu, yeni kurbanlarını bekliyor. Topbaş'ın belediyesi onlara ihale vermeyi bir görev addediyormuş, sevimli dini bütün insanlarmış. Kan parası pazarlığında da çocuğun hakkını sonuna kadar ödemişler diyor.

Üzmez'in oral seks yapması artık şikâyet konusu yapılmazmış, zaten çocuk üzerinde okumuş-üflemiş olduğu için hiçbir travmatik etki yapmadığını adli tıp bile buyurmuş, üstelik jet hızıyla. Burjuvazimizin bize layık gördükleri. Biz bu

toplumun üyeleriyiz, pazarlığı yapılmayan şey kalmadı, kutsal olduğu iddia edilen değerlerin piyasada değeri artmış diyorlar, duydunuz mu? Hatta Üzmez'e verilen raporu eleştiren adli tıp doktorlarına soruşturma bile açıldı, haberiniz oldu mu? Üzmez'i eleştiren sosyalistlere kutsal değerler adına İstanbul Üniversitesi'nde kampus içinde çivili sopalarla saldırdılar biliyor musunuz? Dini bütün lafını kirletmezlermiş. Bir zamanların modern müslümanı Dilipak Vakit gazetesinde efsanevi hoşgörülü dönemini bırakmış, şeriatın nimetlerini anlatmaya başlamış, Murat Belge'ye duyurulur (yani bir zamanlar az pazarlamaya çalışmamıştı onu). Zaten şimdi adet görünce, kan gelince helaldir diye icazetler pek makbulmüş. Bir kez daha yıkıntının derin, dejenerasyonun yapısal olduğu bir topraktan gerçek bir sanat eseri çıkıyor, *Üç Maymun* 1980 sonrasında yapılan ve Türkiye toplumu üzerine yapılmış en iyi gözlemlerden birisi. Sadece bir ailenin dramı olarak seyrederek, kendi toplumumuza bu kadar şarkiyatçı gibi bakmayalım. Toplumsal ilişkilerimiz üzerine acı acı gözlemler yapan bir sanatçının kaybettiklerimizi hatırlatan bugünümüz üzerine bir ağıt olarak seyredilmeli.

Üç Maymun: Siyasal Kökenleri Üzerine ya da Kan Kusup Kızılcık Şerbeti İçtim ya da Film Eleştirisinde Unutulan Türkiye Gerçekliği Üzerine...

VATAN İÇİN
Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük,
Kimimiz nutuk söyledik.
ORHAN VELİ

Üç Maymun'u sinema salonunda seyrettiğimde salon doluydu, şu uğursuz düşünce geçti içimden; insanlar sadece bir öykü seyrediyorlar, gazetelerde, dergilerde kameradan başlayıp oyuncukla devam eden satırlar da bizi bekliyor. Ancak ben daha patronumuzun uyukladığı ve kent içinde giderek daha fazla ormanlık alanlara kurulan burjuva mekânlarına giden bir yolda birisine çarptığı, saklandığı, gelen bir başka arabanın duraksayıp sonra direksiyonu kırarak yoluna devam ettiği andan itibaren Türkiye üzerine düşünmeye başlamıştım bile.

Sonra o salonda giderek koltuğuma gömülüp, yok olduğum sırada, bütün onlu yaşlarım dâhil 1980'lerden itibaren Türkiye'yi düşünmeye başlamıştım. Türkiye, Türkiye, riyakârlıkların, alçaklıkların ve sahte dayanışmaların ülkesi, ufak bir rüzgârın titrettiği, insanların davranışlarının nedenleri ve saiklerinin köklü olarak değiştiği ülke! İnsanların terazinin bir yanına inançlarını-ahlaklarını-bilgilerini ve erdemlerini koyduğu, öte kefesinde "benim memurum işini bilir" ve bu millete ne yapsan yaranamazsın, öyleyse yaşayabildiğin kadarını yaşa diyenlerin ül-

kesi. Sen kurtarmak istiyorsun da bakalım bu millet kurtulmak istiyor mu diye inanılmaz bir uslamlamayı bar köşelerinde binlerce kez yüksek sesle söyleyen; tarihsel ölçümden ikincisini çıkaran Türkiye! En büyük insanlık ideallerini burjuvaziye hizmet için satan Türkiye!. Sahte kahramanlara ve elbette ki eksik olmaz eksilesi sahte-bilirkişilerin, sahte kurtarıcıların, sahte azizlerin ve elbette son olarak bunlara eklenen çakma seyitlerin ülkesi Türkiye. Daha sabahın köründe Eyüp'e telefon geldiğinde filmi hissettim; hemen bir projeksiyon yaparak uzaklara gittim, *Uzak*'ın diyarındaki Mahmut ile Yusuf'un arasındaki ilişkide, Mahmut'un bir yandan özel yaşamının derin sarsıntıları, öte yandan hiçbir ahlaki bağ hissedemediği durumda; artık dayanılmaz bir yük olarak Yusuf'tan kurtulmayı düşündüğü anda kaybeden Türkiye. Yusuf Mahmut'un tavrı karşısında çaresizdir, ama daha büyük Mahmutlar, örneğin Mahmut I ve diğerleri Yusuf'ları her zaman kullanabilir. Mahmut Yusuf'un gelecek'ini de unutabilir. Tam da bu noktada, yani örneğin hem *Uzak*'tan hem de *Üç Maymun*'dan daha acı olan *Sürü*'de (Zeki Ökten, 1978) onlu yaşlarındaki çocuğun geleceği kuracak insanlar için gazinoya değil de eyleme gitmeyi seçtiği anın yok-olduğu noktada *Uzak* ve *Üç Maymun* başlıyor. Artık toplumsal sınıflar ile aydınlar-halk arasındaki ilişkinin parçalandığı ve insanımızın herkesin kendi köşesinde yalnız olduğu anda binyıldan eski şu korkunç "kan parası" pazarlıklarının yapıldığı Türkiye; işte bu noktada başlıyor *Üç Maymun*.

Dolayısıyla *Üç Maymun* ne kara filmden aldığı biçimsel özelliklerle, ne de dijital sinemanın bize sunduğu kamera çalışmalarıyla, ne de Bilge'nin sevdiği yalnız ve güzel ülkesinde başlamıyor. Aksine gelecek için mücadele edenlerin yenildiği ve yenilen toplu dayak sonrasında devasa bir Zor aygıtının sürekli kendini gösterdiği bir meydanda toplumda herkesin kendi sınıfına göre ayrıştığı, her şeyin daha kötüsünün herkes için birer tehdit olarak hazır bulunduğu ve onun tarafından korkutulup sindirildiği noktada başlıyor *Üç Maymun*. İkiyüzlü insanların ilişkisinde gerçeklikle yüzleşemeyen insanlara bir çıkış noktası olarak Zeki Ökten'in yönettiği ve Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Düşman*'da (1979) evinden artist olmak için kaçan karısına karşı yollara düşüp bıçağa sarılmak üzereyken, filmin öyküsünün dışından gelen iki devrimci karakterin öğütlerinin yenilgiye uğradığı noktada başlıyor *Üç Maymun*. Dolayısıyla derin yalnızlığımızın ve köklü çıkışsızlığımızın bir dışavurumu olarak çıkışsız hayatımızda rüzgârda sallanan bıçağa sarılmak ya da sinikçe bunları kabul etmek noktasında sıkışıp kalıyoruz. Küçücük ailelerimiz temel taşımız olmuş, evrensel insanlık ideallerini sürekli çiğneyip "gemisini kurtaran kaptanlar" olma yarışı içinde sürekli birbirimizi tükettiğimiz noktada başlıyor *Üç Maymun*. Yoksul, yoksul olduğu için yoksulluğa karşı mücadele etmek ve yine yoksul kardeşleriyle dayanışmak için harekete geçmek yerine, patronunun karşısında ezildiği anda, nihayetinde kahvenin çırağına "orası senin için daha iyi" diyerek yaşanmamış bir yaşamı, yani bir tür yok olmayı önerebiliyor. Hayatımız içinde artık sıradan oldu kan parası. Neler yapmadık ki

bu vatan için;

Paralı askerlik için yıllarca kaçan insanlar, başkasının yerine hapse giren insanlar, başkasının yerine askere gidenler, başkasının yerine üniversite sınavına girenler, burjuvalar için tetikçilik yapmak için para aşkına insan vuran insanlar, parayla diploma satanlar, parayla yüksek not verenler, başkasının tezlerini ya da kitaplarını intihalin sonu gelmez adiliklerinde harcayanlar, başkasının yerine oy verenler, başkaları için bilinçli olarak yalan söyleyenler, ben yaşamadım bari onlar yaşasınlar... Üç kuruş için fabrikadaki can yoldaşını patrona gammazlayanlar, sıkışmış devletimizin mide bulandırıcı başkanı olarak Kenan Evren'in bile gönül rahatlığıyla reisi savunduğu, Mehmet Ağar'ın ülkesini kurtarmak için binlerce operasyon yaptığı, bizzat siyasallaşmış yoksulluk semtlerine "özel görevleri olarak yetkili kişilerin uyuşturucu tezgâhları açtığı" Türkiye. Tansu Çiller'den kadın, müşfik, akıllı, güzel, çalışkan başbakan türeten Türkiye. Yalanın her türlüsünün mubah olduğu, bizzat televizyonlarından Radyasyonsuz çay, için için diyen bakanları, ardından bu da yetmez deyip Ortadoğu Teknik Üniversitenin Kimya bölümü hocalarını yalan rapor vermek için resmen İstanbul'a çağıran Türkiye; Kazım Koyuncu kanserden öldüğünde bunların hiçbirini gündemine almayan, hatta hatırlamayan Türkiye. Ölümün kutsandığı, akıllı ve hak arayanın ezildiği, her türlü niteliğin dürüstlükle birleştiğinde başa dert olduğu Türkiye. Başbakanın aldığı maaşlardan çok tazminatlardan kazandığı Türkiye. Binlerce yıllık Sümele manastırını çimentoyla restore eden Türkiye, Bizans sarayının üzerine otel diken, başbakanın "Yıkıntının üzerine otel dikiyoruz, istemezük diyorlar" dediği Türkiye... Çiğnenmedik evrensel insanlık ideali kalmadı bu ülkede; *Üç Maymun* bu noktada başlıyor ve acı acı ülkemiz üzerine kendi içinde son derece tutarlı bir öyküyle bir toplumsal bağlam üretiyor. Eğer bu bağlam, bu toplumsal ilişkiler, bu davranış ve ahlak kipleri üzerinde konuşmayıp, öyküyle sınırlanmış bir alanda, kamera-ışık-dijital-film noir-oyunculuk-Tilbe'nin şarkısı... üzerinde konuşursak kelimenin gerçek anlamıyla beyhudelik alanında kıran kırana bir maç yapmış oluruz. Bu ülke *Üç Maymun*'u oynamaya 1977 1 Mayıs'ında isyan edenlerin kanlı bir şekilde öldürüldüğü noktadan sonra, geçmişin ürkek-korkak-servetini gizlemeye meyilli-yaşamını nispeten izole refahı içinde yaşayan Sabancı'ya karşı mücadele etmeyi bırakıp, ondan bir star yaratarak, işçi sınıfını kurtarması için elini öpenlerin öğüt dinlediği, açacağı yeni fabrikalarda iş kapma hayalleri kurma noktasına geldiği anda başladı. Tam da o noktada kolektif bir *Üç Maymun* toplumumuzun her düzeyinde, her ilişkisinde sürekli oynanmaya başladı. O noktadan sonra içimizden herhangi birinin ben *Üç Maymun*'u hiç oynamadım, benim bütün steril ilişkilerimde bu tip korkunç edimlerden bütünüyle uzakta, sahte kurtarıcılar ve ilahlara sığınmadım, kendi gerçekliğimin ve ülkemin kaderini bir kefeye koyup ona verdiğim yanıtla bütünüyle varlığımı kendimi yaratmaya ve insan olma mücadelesine verdim diyebilir mi? *Üç Maymun*'un oynanmadığı bir burjuva si-

yasal iktidarı ve milleti olabilir mi? *Üç Maymun*'u oynamak deyiminin hem batılı toplumlarda hem de doğulu toplumlarda olması rastlantı mıdır? *Üç Maymun*'u oynamak, bir tür bilgelik olarak addedilmedi mi? Bu bilgeliğin sinizm yarattığını söylemek niçin Aydınlanmanın mirasında yatıyor, düşünelim.

Dolayısıyla *Üç Maymun*'u tartışmak demek hayatı tartışmak demektir, filmler yaşamı anlamak, yorumlamak ve yaşamda izleri yaşatılmak için vardır. Bir filmi seyredip hayatınızı derinden sorgulamadığınız bir süreç yaşıyorsanız, o film nasıl önemli bir anlatı olabilir ki? Bir film hakkındaki tartışma filmin perdeye taşıdığı toplumsal gerçeklik çözümlenmeden, tartışılmadan kameradan başlayıp oyunculukla devam eden ahmakça söylemlerin içine sıkıştırılabilir mi?

Elbette ki, bir yönetmenin ya da yazarın eserinde yarattığı toplumsal ilişkiler ve insanlar üzerine yaptığı gözlemler ve çıkarımlar yerine, bütünüyle o sanatçıyı biçimsel ve olaysal arenada sınırlayarak inceliyorsak-yorumluyorsak, o zaman onu bütünüyle sıradanlaştırmış olmuyor muyuz? Bizzat bu tavrın kendisi gerçek anlamda *Üç Maymun*'u oynamak değil midir? O zaman en başa dönersek, *Üç Maymun*'u oynamak ufak bir hikâye değil, ülkemiz içinde en yaygın bir toplumsal-kitlesel edim değil midir? Biz niçin yaşamı-yaşamlarımızı tartışmak için bu filmi çıkış noktası olarak almıyoruz? Anlatılan, acı ama gerçek, senin hikâyendir; rolün ise değişik olabilir, bu toplumsal hayatımızın kirli ilişkilerine sadece nereden eklemlendiğine bağlı. Bu noktada, mükemmel bir ajit-prop örneği olarak;

Bu bir türkü:-
toprak çanaklarda
güneşi içenlerin türküsü!
Bu bir örgü: -
alev bir saç örgüsü!
kıvranıyor;
kanlı, kızıl bir meşale gibi yanıyor
esmer alınlarında
bakır ayakları çıplak kahramanların!
Ben de gördüm o kahramanları,
ben de sardım o örgüyü,
ben de onlarla
güneşe giden
köprüden
geçtim!
Ben de içtim toprak çanaklarda güneşi.

Ben de söyledim o türküyü!

Türküsünü söylemediğimiz anda evrensel bir edim olarak *Üç Maymun*'u oynamak; bu ülkenin insanları, zavallı yaşamlarımız için sefil hedonist anların özlemleri içinde, refah özlemi içinde, ama hep sıkıntı çekerek sürüneceğimiz günler için, iyi olduğumuzda etrafımızdakilere, kötü duruma düştüğümüzde kahvenin çırağına, yaşanmaya-değmez-yaşamları pazarlamak ya da satın almak için gitmek durumunda kalan bu ülkenin yenik vatandaşları... *Üç Maymun* tam da bu yazgıya direnenlerin yenildiği anda başlamaktadır; o gün yitirdiğimiz saflığımız-özlemlerimiz-insaniliğimiz-geleceğe dair umutlarımızdı. Şimdi geriye dönebilmek için, en başa sarmamız gerekiyor, tam da Eyüp'ün yağmurlu bir günde her şeyini kaybettiği anda ona akıl verecek ve onun acı tarihini paylaşıp mücadeleye çağıracak insanlara çağrıyla bitiyor *Üç Maymun*.

Geçmişten bir örnek vereyim, Milli Eğitim Bakanlığı Öğretmen liselerinden mezun olan öğretmenlerin maaşlarını artırmak istiyor, yerlerde sürünüyor çünkü. Çözüm olarak bu insanlara üniversite bitirme hakkı tanınıyor, Açıköğretim fakültesine yazılıyorlar. Sınavları verip, mezun olacaklar, maaşları artacak. Ancak sınavlara bu öğretmenler elbette çalışmıyorlar, çalışmayacaklar da bakanlığımız bunu da düşünüyor, bu öğretmenlerin sınavlarında bir yetkili sınavı verecek kadar yanıtları söylüyor, geri kalanı öğretmenlere kalmış. Bakanlık destekli toplu sahtekârlık, sayısını bilmediğim öğretmeni de içerecek şekilde hep birlikte oynanıyor.

Yakın zamanda sınavlarda kopya çekme durumu çıktı: Gerçek şu ki bizzat merkezi olarak uzun yıllardır, üniversite sınavlarında imam hatip liselerine nasıl kolaylıklar sağlandığı, nasıl kopya çekildiği, nasıl sorular ve elbette cevaplar verildiği, nasıl değişik yerlere bu insanların itinayla sokulduklarını iyi biliyorum. Bir örnek vereyim: Tıp Fakültesindeyim, ilk senem, yanıma birisi geliyor, dersler hakkında sorular soruyor. Geçen yıldan kalmış, sınıfta kalmış, bu yıl dersleri takip etmiyor, sınavdan sınava gelecek, konuları öğrenmek istiyor. Niçin kaldın diyorum, imam hatipliymiş. Hiç biyoloji kimya görmedim, bunları bilmiyordum diyor. Ben de naifçe soruyorum, bunları bilmiyorsan, sınavı nasıl kazandın, açıkça söylüyor, bir kolaylık sağlandı, doktor olabilecek birisiymişim diyor. Geçen yıl olmayan temeli attık, bundan sonrası daha rahat diyor. Ben sonra tıp fakültesini bıraktım, Boğaziçi Üniversitesine gittim. Orada Entel Ahmet dedikleri, namı diğer Hırsız Ahmet diye birisi vardı, imam hatipliydi. Matematik dersini bir türlü veremeyen bir Sosyoloji öğrencisi, kök iki ne ya diye konuşurdu. Kusura bakmayın arkadaşlar, ama kök ikinin ne olduğunu bilmeyen bir insan Boğaziçi Üniversitesini kazanamaz, kolaylık sağlanmış. Okulda da kolaylık sağlanıyor, Boğaziçi Üniversitesinin o zamanki genel sekreteri Metin Balcı'nın önerisiyle, mühendislikte okuyan bir arkadaşımız onun yerine matematik sınavına giriyor. Kolaylık

sağlandığı için üniversite sınavında birinci olan imam hatipli de olduğu için, diyorum ki "yok artık". *Üç Maymun* esasında bizim geleneksel, bir tür folklorik oyunumuzdur. Türkiye'de bazı şeyleri yapanlara ceza vermezler, aksine yapmayanlara enayi gözüyle bakarlar. Hakikaten "namusluymuş namussuz" bizim toplumumuza 12 Eylülün bir hediyesidir.

Üç Maymun: Kadın Düşmanlığı (Misojeni=misogynist) Var mı Hususunda... (Bir Burjuva Tartışması Üzerine...)

Üç Maymun gösterime girmeden, neredeyse Cannes gösterimi sıralarına rastlayan film hakkında bir misojeni tartışması başladı. Kimi eleştirmenlere göre (elbette kadın eleştirmenler tarafından) filmin önemli bir sinematografik başarı elde etmesine rağmen, filmin neredeyse tek kadın karakteri Hacer kimliğinde anlatılanlar ya da onun resmedilişi bir bütün olarak kadın düşmanı bir tavrı sergilemekteydi. Dahası bu kadın düşmanı tavır aynı zamanda kadim zamanlardan beri gelen dinlerin kadın düşmanlığını destekler düzeydeydi. Eğer bu bakışın nasıl kendini haklı çıkarmaya çabaladığını önce incelersek durum daha açık bir şekilde anlaşılabilir düşüncesiyle, misojeni nitelemesini biraz açmaya çalışalım ve misojeni bulanların görüşlerini onların ağzından dinleyelim. Böylelikle sorunu nasıl ortaya koyduklarından hareketle biz de kendi bakışımızı oluşturabiliriz. (Bir kadın eleştirmen olarak Alin Taşçıyan'ın filmi yorumlaması süreçlerinden türetilerek öncelikle filmde misojeni olduğunu söyleyen anlayışı dinleyelim). (Misojeni Türkçeye kadın düşmanı olarak çevrilmektedir).

Filmin genel olarak kadın karakterini (Hacer) hiç inşa etmemesi, onun özyapı özelliklerinin hiçbirinin dile getirilmemesinden yola çıkarak, neredeyse bir iç dünyasız kadın olarak Hacer karakterinin yaratılmış olmasıyla bir misojeni durumu başlar. Bu durum yalnızca bir kadını kötü göstermek, onu günahkâr göstermek, bir kadını tutarsız göstermek gibi nedenlerden kaynaklanmıyor. Ama kimliğinin hiç oluşturulmamış, bir karakter haline getirilmeden, üstelik üstüne bütün günahları yüklenmiş bir Hacer karakteri görüyoruz filmde.

[Filmdeki bütün sorunların kaynağı olarak kadın karakter Hacer gösteriliyor mu? İlk ayrışma burada yaşanıyor, Üç Maymun filmindeki bütün sorunların kaynağı Hacer midir? Üç Maymun'u oynayan bütün karakterler olduğuna göre, Hacer'in Servet'le birlikte olması ve daha sonra diğer aile bireylerinin ve patronun da ailesi gündeme geldiğinde tepkilerinin son derece şiddetli olmasının nedeni Nuri Bilge'nin seçimi midir, toplumun genel olarak Hacer'lere ilişkin kendi ahlaki ve normatif kurallarında mı yatmaktadır? Bu anlamda eğer yönetmen bu karakterleri seçtikten ve öykünün çatısını bunlar üzerine kurduktan sonra, karakterlerin davranışlarını istediği yönde biçimlendirebilir mi? Ya da karakterlere olur olmaz müdahale ederse bu film Üç Maymun olur mu? Karakter ortaya çıktıktan son-

ra, bu ister film olsun, isterse bir edebi metin, karakterin gerçekliği yazara ya da yönetmene hükmetmez mi? Örneğin Anna Karenina romanını ele alıp, Anna karakteri üzerine Tolstoy'un yazdıklarına baktığımızda bunun aksini söyleyen satırlara neler diyeceğiz? Karakter adı üstünde karakterleştikçe yaratıcısının elinden uzaklaşır, bağımsızlaşır, bütün edebi metin çözümlemelerinin bu birinci kuralını ne yapacağız?]

Burada zaten kadın için kadim zamanlardan beri bir kötülük kaynağı, günah kaynağı olarak inşa edilmiş kutsal kitapların anlatısı vardır, film belirli açılardan bunu pekiştirmektedir. Bu isimlerin tesadüfî seçildiğini düşünmek anlamsızdır, yani saatli maarif takvimine bakarak filmdeki karakterlerin ismi seçilmediğine göre ve bunlar belirli ve "tutarlı" bir dinsel söylemin isimleriyle seçilmiş olmalarından devam edebiliriz. Baba figürünün adı Eyüp, yani dinsel söylemde önce sürülerini, sonra evlatlarını kaybeden, sürekli olarak Tanrı tarafından sınanan, başına ne gelirse sabırla, sebatla karşılayan ve toplumsal yaşamımızda Eyüp sabrı ile nitelen durum babanın filmde yaratılan karakterinin bir yorumu olarak da nitelenebilir. Baba kendi başına gelenleri, ne olursa olsun, sabırla kabul eden ve sürekli bunlara rağmen Tanrıya şükreden bir peygamberin ismini taşıyor.

[Nuri Bilge'nin filmlerinde baba figürünün tutarlı bir karşılığı var, bunlara dikkat etmeden, bu sürekliliğe ve yaşamdaki izlerine bakmadan, karakter değil, isim üzerine yorumda bulunmak, daha sonra bu ismin yorumunun karakterin ötesine ve üstüne geçmesi, eleştiride doğru bir yaklaşım olur mu?]

Öte yandan oğulda kutsal kitaplarda yeri olan İbrahim peygamberin oğlunun adıdır. İbrahim peygamber ısrarla Tanrıdan bir oğul ister, ancak karısı Sera kısırdır ve yaşı epey ilerlemiştir. İleri yaşında bir oğlu olur, adı İsmail'dir. Buna karşın İbrahim peygamber sırf Tanrı istedi diye, oğlunu kurban etmeye hazırdır, zaten kurban meselesi de oradan çıkar. Buradan sonra yorumlar değişir, Tevrat ve İncil'e göre oğul karısı Sera'dan olmuştur, ancak Kuran'a göre oğlu İbrahim peygamberin cariyesi, yani kölesi Hacer'den olmadır. Hacer bir Afrikalı köledir, yani seçme şansı olmayan birisidir. Oğul İsmail bu anlamda büyük meşakkatlerle dünyaya gelmiş ve buna rağmen kurban edilmeye hazır, kaderi diğer insanların elinde birisidir, zaten anlatılanlara göre İbrahim peygamber çocuğun boğazına bizzat bıçağı dayadığı anda melekler kurbanı getirmiştir. Dolayısıyla bir anlamda İsmail bir kurban adayıdır.

Hacer'e gelince; İbrahim'in karısı çok yaşlıydı ve kısırdı. Genelde Tevrat ve İncil'e göre Sera doğurur, başka dini kaynaklarda, örneğin Kuran'a göre İsmail'i İbrahim'in karısı değil, bir cariye ve köle olan Hacer doğurmuştur. Bu konuda farklı dinler farklı iddialarda bulunmaktadır. Hacer her durumda seçme şansı olmayan bir karakterdir. Peygamberlerin kölelik karşısındaki tavırları da bildiğimiz gibi modern-öncesi davranış kipine girer, eşitlikçi değildir ve bu nedenle de gayet tartışmalıdır.

[Yukarıdaki satırlardan, gerçekten de isimlerin belirli bir tutarlılık içinde seçildiğini an-

lıyoruz, bunları Alin'in ortaya koyuşu anlamlıdır, ama bu çözümleme eksik kalıyor, çünkü dördüncü karakter Servet ve yan da olsa dramatik açıdan önemli olan Bayram'ın yorumlarına girişilmiyor. Çünkü esas itibariyle bütün isimler belirli açılardan bir kara mizah ya da acı bayramı hatırlatacak şekilde kinayeli konulmuştur. Bu karakterlerin hiçbirisi kullanılan isimler göz önüne alındığında, bu isimleri doğrudan temsil etmezler, aksine her birisi bu isimleriyle çatışacak bir filmsel gerçekliğin karakterlerine dönüşür. Çözümlememizin sonunda isim meselesine geleceğiz. Örneğin Bayram adının ne kutlanacak bir şeyle, ne de hayatın akışıyla doğrudan bir ilişkisi vardır, bir tür acı pirinç gibidir. Aynı şekilde Servet'in maddi durumu konusunda da ortalık süt liman değildir, çünkü serveti için önemli bir parayı seçimlerde kaybetmiş, servet sahibi bir insanın bir gecede harcayacağı bir parayı vermek için bile durumu biraz sıkışıktır, dahası Servet'in kendisi servetini yiyecek günleri bile olmayan bir insandır, çünkü cehenneme açılan kapıdan sokulmuştur. O zaman yeni bir soruyla karşılaşıyoruz, filmdeki karakterlerin adlarını dikkate aldığımızda, bunların tarihsel süreçten getirdikleri çağrışımlar ile filmsel gerçeklik içindeki yaşantıları bakımından yönetmenin bunlarla ilişkisi, ya da bu tarihsel anlamlara ilişkin yaptıkları yorumlar "nasıl okunmalıdır"?]

Bunların yanı sıra Nuri Bilge'nin sinemasına baktığımızda onun filmlerinde genelde çok olumlu baba figürü vardır ve baba figürünü genellikle kendi babasını oynatırdı, bu karakter olumlu özellikler taşırdı, bütün aileyi çekip çeviren, öyküleri anlatan, bilgeliğin izlerini taşıyan bir olumlu karakterdi, bilgeydi, çeşitli hikâyeler anlatırdı, mücadele ederdi ve direngendi. Olağanüstü bir baba figürüdür. *Üç Maymun*'da ise Bilge ilk kez son derece sinematografik bir baba karakteri yarattı. Burada baba aynı zamanda şoför. Yeşilçam'ın sık sık kullandığı bir figürdür şoför. Yeşilçam'da delikanlıların oynadıkları bir roldür şoför, üstelik bununla yetinmez Yeşilçam, kadın şoförlerde yaratmış, delikanlı kimlikli racon bilen, kadınlığı arka planda kadın şoförlerde yaratmıştır, örneğin Metin Erksan bile böyle filmler çekmiştir. Halkımızın meraklısı olduğu, sahip olamadığı, ama sözünü etmeye bayıldığı arabaların çekimleri filme monte etmenin ve maceranın en kolay ve en ucuz aracıydı şoförlük, mevzusu bitmez, çeşitlemesi boldur. Biraz maçodur, ama delikanlıdır, küfür eder, oyunu kurallarına göre oynar, adaleti savunur, racon bilir, bazen bunlara dayı da denir, ama genelde olumlu karakterdir. Karısını ara sıra dövse de, her zaman haklıdır.

Oğul ise bir peygamber oğlu olarak doğumu mucizevî olan karakterdir. Bir kurbandır o. Oğul eylemlerinin ve bu eylemlerin sonuçlarının sahibi ve sorumlusu değil de, genel olarak olup bitenlerin mağduru gibi, kendi karakterinin mesulü değil, arada belki de harcanmış bir karakter olarak resmediliyor.

[Bütün bu ilişkilerin içinde yalnızca oğul Ismail mi bir kurban adayıdır, yani masumiyeti nedeniyle sorumlulukları olmayan bir figür müdür? Etrafında olup bitenlerin kişiliğinin gelişmesine engel olduğu, yetişmesinin taşıdığı sorunlar nedeniyle düzenin harcadığı bir insan mıdır? Eğer böyle adlandırırsak, örneğin Hacer'in günahı nedir? Aynı şekilde Eyüp'ün ki nedir? Peki, Ser-

vet'i ele alalım, günahı nedir? Niçin filmin dört karakterinin dördü de üç maymunu oynamaktadır? İster kabul edin ister kabul etmeyin, gerçek çok yalındır, Üç Maymun bir Türkiye analizi üzerine kuruludur ve Türkiye'yi modellemektedir, başka türlü tutarlı bir çözümleme yapmanın örneğini veren tek bir metin çıkmamıştır.]

Hacer'e geldiğimizde ise filmde sanki uzaydan gelmiş gibidir, gerçekten çok güzeldir. Ama bu sosyal ilişkilerin ortasında olan bir kadın olarak niçin orada olduğu bilinmez gibidir. Hacer tıpkı dinler tarihindeki gibi seçme şansı olmayan köle gibi resmediliyor, nasıl dinler tarihinde adamın karısı doğuramıyorsa o doğuracaktır, köledir, cariyedir çünkü. Buradan devam edersek Hacer ise filmde dengeleri alt üst eden karakterdir. Bir kere Hacer'in ne kocasına ne de Servet'e olan aşkı konusunda hiçbir şey bilmiyoruz. Kimdir bu Hacer? O ailenin içinde işi nedir? Gerçekten güzel bir kadındır, ama bu ailenin parçası gibi değildir, kimdir bu kadın? Ne yer ne içer, oğlunun durumu karşısında fedakârlık yapmak dışında duyguları nelerdir, neyi sever, özlemleri nedir? Sanki Hacer son derece sofistike bir şekilde filmin içine dıştan monte edilmiş gibidir, neredeyse içsiz olarak yaratılmıştır. Hacer'in cinselliğinin başladığı anda dengeler bozulur, kadın cinsel kimliğiyle varolduğu andan itibaren bir suçlu, sadakatsiz ve sorun kaynağı haline gelmektedir. Üstelik cinselliğini de bir cinsel obje olarak yaşamaktadır. Kocasından başka bir adamla yatan, kocası döndüğünde onu baştan çıkarmaya çalışan, Servet tarafından feci bir şekilde aşağılanan, haddini hududunu bilmez bir kadın gibi gösteriliyor.

[Üç Maymun'da sorunların öbeklendiği yer Hacer'in Eyüp'ü aldatması mıdır? Gerçekten sorunlar Hacer'in Servet'in teklifini kabul ettiği ve bunu hem İsmail hem de Eyüp öğrendiği zaman mı başlamaktadır? Bu da önemli bir yorum hatasına benziyor, daha filmin başında işler sarpa sarmaya başlıyor, ancak bir yerden sonra insanlar hep birlikte sürükleniyorlar. Örneğin neden Hacer bir sorun kaynağı olarak görülmüyor da, Yeşilçam modelinden konuşursak, Servet neden ahlaksız, iffetsiz, insan kullanan alçak yaratılışlı patron, işçisini sevmeyen, seçimlere girip malı götürmek isteyen birisi olarak görülmüyor? Neden oğul, ders çalışıp üniversite okumak yerine, ya da doğru düzgün bir işe girip çalışmak yerine, öncelikle serseri arkadaşlarıyla, hır gün içinde yaşıyor, arabayı aldıktan sonra ise ailenin kendi gidişatından kendisini sorumlu hissetmiyor. Babayı düşünelim, baba neden bir şeyleri fark ettiğinde, örtbas etmek yerine üstüne gitmiyor, ya da patronu da olsa niçin onun yerine hapse giriyor? Bu soruları çoğalttığımızda yine dönüp dolaşıp üç maymun meselesine geliyoruz. Yahu bütün karakterler bu oyunu oynuyor. Belki de tek bir istisnası var, kendi yoksulluğuyla yetinen Bayram'dır bu, ama onun da kendisine gelen kara bayram önerisine verdiği yanıtı bilmiyoruz (?), baba sakin sakin hüzünlü bir şekilde denizi balkondan seyrettiğine göre, belki de o da kara bayramı için rolünü ezberlemeye başlamıştır. Filmin tamamı gerçekliğiyle hem baş edemeyen hem de gerçeklikle uyuşabilmek için belirli ölçülerde üç maymunu oynayan, herkesin kendince nedenlerle işi oluruna koymak için olur olmadık şeyleri diğerlerinin başına yükledikleri şeylerle kompanse etmeye çalışan tavrı var. Film Hacer'in günahı üzerine kurulu değildir, filmin adı Hacer Üç Maymun'u Oynarken değildir, bütün toplum, ya da filmdeki bütün karakterler bu sürecin doğrudan parçasıdır. Fren patlamıştır, karakterlerimiz bayır aşağı gidiyorlar, Hacer'in durumu bu süreçte yalnızca tekerin patladığı andır. Ama niçin Hacer'in edimi tam bir "travma"ya dönüşüyor?

Gelin bunu tartışalım. Ama bu tartışmayı Üç Maymun'un içinde yapamayız, bunu Toplum genelinde, toplumun tarihinden getirdiği mirasta tartışabiliriz. Bunu seçip illa dayatan Nuri Bilge değildir, bunu dayatan toplumsal ilişkilerin içinde, Nuri Bilge üç maymunun oynandığını söylemektedir.]

Kocası geldikten sonra, onu baştan çıkarmaya çalıştığında durumu bir tür orospu gibi çizilmektedir, yalnızca ikiyüzlülüğü değildir orada söz konusu olan, neredeyse kocasının istekleri dışında aşırı kadınsılığını kullanarak ve bu süreçte hiçbir içsel çatışma yaşamadan resmedilmektedir. Bu bir anlamda izleyicinin önünde kadını aşağılamaktır.

[Hacer'in kocası Eyüp geldiğinde banyo yapması ve belki de Servet'ten kalma kırmız iç çamaşırını giymesi, daha sonra ise durumun bir gerilime dönüşmesi sürecinde Hacer bir orospu gibi mi resmedilmektedir? Niçin orospu oluyor, yani o elbiseleri giyip kocasını bekleyen kadınlara niçin öyle bir sıfatla ya da benzetmeyle yakıştıralım. Aksine film bunu söylemiyor, film bu durumda kalan kadının iç dünyasındaki çatışmayı resmediyor.]

Sonunda bütün kötüyü kadının üzerinde topluyor, günahı işleyende o, baştan çıkaranda bu, bunların psikolojik ağırlığını taşıyamayan da o, sadakatsizliğini yaşayan da o, aşağılandığı zaman isyan etmeyen de o.

[İşte burası yorumun tekerinin patladığı yerdir, Hacer eğer filmi dikkatli seyrederseniz, hiç kimseyi baştan çıkarmıyor, aksine bunun için Servet'in teşebbüste bulunduğu çok açıkça görülüyor, üstelik Hacer buna elinden geldiğince direniyor da. Ama bir anda dönülmez akşamların ufkunda kendini bulduğu doğrudur, bu ise bir tür kolektif ikiyüzlülüğü resmetmek için çok daha verimli oluyor, kurmaca topluma toplumun gerçek yüzünü göstermek için kırılma noktası olarak buraya yükleniyor sadece. Bazıları gerçekten bir film seyrederken kendini bir anda Lahey Adalet Divanının huzurunda hissediyorsa, bu onların ya da daha doğrusunu söyleyelim, tıpkı doğuluların hikayeyle kurdukları ilişkiye benziyor. Tiyatro bölümlerinde özdeşleşmenin hem seyirci hem de sahnenin ilüzyonist yapıda kurulmasına ilişkin örnek bir sorusu vardır, bilir misiniz?[71]*]*

Hacer oğlunu esirgemeye çalışırken ilk kez kendi adına bir şey yapar ve bu nokta onun cinsel yaşamının başladığı yerdir, ancak onun yani Hacer'in cinselliğinin başladığı nokta bütün felaketlerin başladığı yerdir. Film içinde baba ve oğlun oportünistliğinin başladığı yerde bütün çelişkiler ve çatışmalar başlamasına rağmen hikâye bir bütün olarak çıkışsız bir noktaya doğru ilerler. Baba işini kaybetmemek ve para için hapse girmeyi kabul ettiğinde ve oğulda tutkunu olduğu araba için annesini patronla görüşmeye zorladığında bu kimlikleri ortaya çıkmaktadır.

[Babanın Servet'in yani para sahibi ve patronun teklifini kabul etmesi ya da oğlun rahat bir iş özlemi içinde annesini Servet'le görüşmeye yönlendirmesi oportünistlik midir? Dolayısıyla baba teklifi kabul etmese, oğul oturup sıkı çalışıp üniversiteyi kazansa, bu sırada emeğiyle geçineceği işlerde alın-teriyle para kazansa sorunlar çıkmayacak mıdır? Ya da alternatif bu kadar yakınsa neden bu kadar kolay diğer yollar seçilmektedir?]

Filmin adı *Üç Maymun*; peki nedir üç maymun? Hem doğulu hem batılı top-

lumların bilgelik içeren sözlerinde gördüğümüz şeydir. Japon kültüründe "kötüyü görme, duyma, söyleme" olarak nitelenen ve bilgeliğin somutlanması olarak olumlu bir özellik atfedilen bir sözdür. Batı kültüründe ise "gör, duy, sus, eğer huzurlu bir yaşamak istersen" diye bir deyim vardır. Bilge'nin Üç Maymun'unda ise bu iki yaklaşım tersine çevrilmekte ve olumsuz bir anlam yüklenmektedir. Peki, nedir görülmeyen? Servet'in, yani politikacının ölüme neden olan kazası. Nedir duyulmayan? Yine İsmail annesiyle Servet'in, yani politikacı ve burjuva karakterin yatak odasında sesini duyuyor. Kötü Hacer'in cinsel birlikteliğidir, duymayan ise İsmail'dir. Söylenmeyen ise, Eyüp'ün hapisten çıktıktan sonra olup biteni anlaması, fakat söze dökmemesi. Şimdi bu süreçlerde herkesin kendine özgü bir çıkarı vardır; Servet hapse düşmemek için, Eyüp işini kaybetmemek ve toplu para elde etmek için, İsmail kendine rahat bir iş kurmak için... oportünizmin dik alasını yapıyorlar. Sonunda işin gelip düğümlendiği nokta burası; yani Hacer kocasına sadık kalsa, Eyüp hapisten çıktıktan sonra, oğlu işe başladıktan sonra her şey yoluna girecek. Nasıl olacak bu? Yani bizim tek meselemiz bizzat Hacer'in o rezil adamla yatması mıdır? Hacer'e baktığımızda eş olarak kötü, anne olarak kötü, hatta metres olarak da kötü. Eş olarak kocasını aldattı, anne olarak çocuğunu hayal kırıklığına uğrattı, metres olarak da gitti, adamın tepesine bindi. Her yönüyle kötü. Bir de bu yetmedi, metresi olmadı kocasını baştan çıkarmaya çalıştı, yani Hacer ne yaparsan yap, iflah olmaz bir kadın olarak resmedilmektedir. Yani yasak meyveyi ısıran Havva gibi günahı işleyen ve birbiri ardına gelen sarsıcı olayları başlatan ve bunun her aşamasında hata yapan karakterdir. Bir de bütün bunlardan sonra kendini affettirmesi için tek çıkış olarak bulunan çözüm Hacer için ölümdür. Yani eğer böylesine büyük bir pişmanlık duyarsa affedilecektir. Tam da bu noktada sorulması gereken şudur; kim kimi affediyor? Yani burada affedilecek konumunda olan Hacer değil ki! Dolayısıyla bütün çatışmalar belirli ölçülerde sermaye sahibi olan ve ailenin başına gelen bütün olumsuz özelliklerin yoğunlaştığı Servet karakterinde ikiyüzlülüğün yoğunlaştığını görüyoruz. Ancak biz esas üçlümüze geri dönersek, yani baba, oğul ve Hacer'e, Hacer her noktada olumsuzluğun somutlandığı isimdir. İlk önce olayları tetikleyen babanın ve oğlun tavrı iken, bir noktadan sonra "namusunu kirleten Hacer" ailenin temel meselesi haline gelmektedir. Yani Hacer namusuna halel getirmeseydi, baba hapisten çıktıktan sonra her şey yoluna girecekti. Hacer her bakımdan dengelerin yeniden kurulması için varlığı bir tehdit haline gelen isimdir, yani kocasını aldattığında kötü kadındır, metres olarak da kötüdür, Servet'in mutlu aile tablosu içinde bizzat onun evine giderek sarsıcı bir rol oynar. Üstelik kocası geldiğinde dahi yerinde duramaz, bu kez de "onların dünyasında" garip bir unsur olarak belki de Servet'in hediyesi olan "baby doll"u giyerek kocasını baştan çıkarmaya çalışırken, her bakımdan açmazı başlatan isim haline gelir, yani affedilemez olanı yapan kişidir. Bu anlamda Servet karşısında aşağılandığında dahi ona yönelen ve kendi

konumunu bilmeyen bir isim olarak oğlun elini kana bulamasının nedeni de Hacer'dir. Bu anlamda ölen kardeşi, oğlu hatırlamayan, onun masumiyetini düşlemeyen tek kişinin Hacer olması da ilginçtir. Tam da bu noktada sorulması gereken soru şudur, kim hata yapmıştır ve kimin yaptığı affedilmezdir? Hacer'in affedilemez olarak yaptığı şey nedir, kim kimi affedecek ve kimin ölmesiyle yaşam olağan akışına kavuşacaktır?

[Ne güzel çözümleme, peki, soru şu, bu çözümlemeyi ele aldığımızda, Nuri Bilge Ceylan, bu gerçekliği yaratan mıdır, bu gerçekliği çözümleyen midir? Çözümleme çok iyi olmasa da, gerçekten anlamlıdır, ama sorun çok açıktır, kısa devre yapmaktadır. Eğer çözümleme de kısa devre yapmasa, devam etse, kendi mantıki uslamlaması başka bir yere çıkacak, ama duruyor, erken bağlıyor. Nasıl bazı filmler anlatıp nasıl bitireceğini bilmiyorsa, bu çözümlemede öncülleri sıralayıp, birbirine bağladıktan sonra, akıl yürütmeye devam etmek yerine, filmin sunduğu gerçekliğe isyan etmek yerine, filme ve yönetmenine isyan ediyor. Oysa gerçeklik orada duruyor, bu sorunları film içinde çözümleyemezsin, bunları gerçekliğin içinde çözümlersin.]

Dolayısıyla Yılmaz Güney'in *Baba* filminden aldığı çıkış noktasıyla *Üç Maymun* bir anlamda erkeğin yok saydığı kadının kimliği, iç dünyası ve kurtarılması gereken bir kadın figürü, sermaye sahibi olarak patronun bütün bu süreçleri altüst etmesi ve şiddetin ona patlaması ekseninde neredeyse bir süreklilik ve tutarlılık içinde Yeşilçam'la uyum içinde tufanın altına giden ne yazık ki kadın kimlikleri olmaktadır. Hem zayıftır, hem de hata yaptığında geri dönülemezi temsil etmektedir ve erkekler bu geri dönülemez hatanın başladığı noktada kendi masumiyetlerini kirleten bir edim olarak ya da haklılığını korumak ve insaniyet adına ellerini kana bulamaktadır. Günahkâr, zayıf ve tehdit altındaki karakter olarak kadın figürlerinin çizilmesi bizim sinemamızın genel özelliklerinden birisidir. Sabreden baba, varoluşu mucizevî olan kurban bir oğul, diğerlerinin yaşamını zehir eden çekici ve çekiciliği ölçüsünde zehirli ve olağanlığı parçalayan bir kadın, nihai aşamada bütün bunları temizleyen bir figür olarak erkeklerden birisinin kendini kurban ederek elini kana bulaması; işte bizim sinemamızın kadına bakışı ve kadını resmediş tarzı. Modernizm öncesi bakışın "hayırlı tezahürleri".

[Ne güzel, değil mi, ilginç bağlanıyor, soru yine ortada kaldı. İhaleye çıkıldı, kimse teklif vermemiş gibi duruyor. Bu sinemanın mı bakış açısı toplumun mu gerçekliği? Üç Maymun Atıf Yılmaz'ın yönettiği Utanç gibi çözümlenebilir mi? Kısa devre yapmadan bitirilemiyor. Gerçekleri konuşalım, çözümleme yapılırken, nerede yönetmenin, nerede gerçekliğin devrede olduğunu bilemezsek, filmi yönetmenin ütopik krallığında bizzat kendi iradesiyle yazılmış yasalar içinde bir güzellik ve adaletin yerine geldiği "örnek olay" olarak seyredersek, bunlar doğru olurdu. Oysa Nuri Bilge bunun tam tersini söylüyor. Gerçek şudur ki filmi semantik olarak yanlış okuyor, yani özneleri karıştırıyor, söylemde kimin ne söylediğini karıştırıyor. Sonuç olarak, özneyi kaybettiği için hedefe bir başkasını yerleştiriyor. Toplumsal davranışları, yönetmen sergiler mi yoksa maraz-

lara bir çözüm mü bulur, ya da en azından film içinde açık açık marazı yaratan kişileri kalın bir okla mı gösterir? Birçok önemli sorun daha çıkıyor, eğer yönetmen varolan bir toplumsal sorunu ortaya koyarken, eğer karakterlerin hiçbirini tek tek ulu ya da kötü olarak görmüyorsa, sorunu toplumun kendisinde görüyorsa ne olacak? Bu tip kısa devre yapmanın en önemli mahzuru da burada ortaya çıkar.]

(Yukarıdaki bölümü Alin'den aynen almadım, onun anlattıklarından yola çıkarak onun bakışına sadık kalmaya çalışarak, ama büyük bölümü aynen olmak üzere ben söze döktüm. Aslında redaksiyon dışında, hiçbir şeye dokunmadım.)

Bu görüşlere ilişkin kendi yaklaşımım ise şu şekilde ortaya çıkmaktadır;

1. Türkiye'de feminist söylem olarak ne yazık ki, toplumsal varoluş koşullarından soyutlanmış, maddi yaşam koşulları üzerine çok az konuşup, onu belirli bir refah düzeyinde kabul ederek, dahası onu liberal ahlak ve ilkeler içinde resmetmeye çalışan,
2. Kadınların edimlerini maddi varoluş koşullarından ayırarak bu ahlaki kip içinde yorumlamaya çalışan bir liberal bir yorum ne yazık ki sınıfsal nitelikleri belli medyamızın da katkısıyla öne çıkarıldı. Genel olarak orta sınıf kipinden konuşmaktadır.
3. Bu eğilimin ötesinde, tarihten getirdiği ahlaki normlarından, toplumdaki üstyapının bakış açısından, içinde bulunulan ve karakterlerini ya da kişilerini sürükleyen gerçeklikten soyutlanmış bir düzlemde ahlaki değişim ve ahlaki yargılarda bulunuyor. Buna iki eğilim eşlik ediyor, birincisi özcülüktür, ikincisi ise sonsuz bir hoşgörülü ve cinsel özgürlükçü yargılamalar. Bu da çözümlemeyi ve yanılgıyı yanılsamaya dönüştürüyor. Üstelik bu eğilimin filizlendiği yerde, Türkiye tarihsel olarak çok daha muhafazakârlaşmaktadır: kadın kimliğini sosyal hayattan esirgeyen, hatta onu dört duvar arasında sınırlı dünyasında sınırsız bir boyun eğiş ile kadını sadakatin zincirleriyle boğan eğilim iktidardayken, iktidarını pekiştirirken.
4. Bu eğilimin sanat eserlerinde ve kültürel söylem içinde yaratılan kadınlara ilişkin yargılarında ve acımasız eleştirilerinde genel bir erkek kimliği yaratıp, bundan ayrı bir varlık olarak bir "ideal kadın" kimliğini karşısına çıkarmasıyla karakterizedir. Genel söylemde bir maçoluk söylemiyle erkekler karşısında kadın kimliği üzerinden konuşması, eleştiri anlamında çok büyük epistemolojik ve tutarlılığa dair sorunlar yaratmaktadır. Bu anlamda kadınlara karşı korumacı ve özellikle neye bakarsa baksın cinsellik odaklı bu kadın söylemi ne yazık ki feminist bakış açısı değil, ancak liberal feminist anlayışı olabilir, o da bilimden uzaktır. Yıllar boyunca etrafımda kendini feminist olarak adlandıran kadınlar arasında çok farklı tarihlerde ve çok farklı toplumsal ortamlarda, hatta farklı üniversite ortamlarında ortak

konu ne yazık ki porno üzerine hassasiyet olarak belirmesi, bu anlamsız epistemolojiyi tamamlayan unsurlardan birisidir. Ahlaki yargılar ve toplumsal roller meselesi son derece önemlidir, bunun gerçekten çözümlenmesi, toplumun anlaşılması ve eleştirilmesi için çok önemlidir. Ama kısa devre yapmadan. Eksik epistemoloji, yetersiz toplumsal bağlam üzerinden, edebiyat yapan insanlar olması beni hem şaşırtmış hem de komiğime gitmiştir. İnsanların hayatında pornonun çok önemli olduğuna hiç inanmadım, inanamadım çünkü. İnsanların hayatlarında tek boyutlu cinselliğin de, üstelik toplumsal olarak sürekli biçim değiştirmeden yalnızca cinsel dürtüyle şekillendiğine ve bu kadar önemli olduğuna inanmadım, hele insanların maddi varoluş koşullarından ayrıştırılmış bir cinsellik adlandırmasına, filmlere toplumsal bağlam üzerinden değil de, filmlerdeki kadın erkek kimlikleri üzerinden yaklaşılmasına hiç yakınlık duyamadım. Çünkü her bir birey üzerinde, toplumsal doku ve ait olduğu sınıfın kişinin seçeneklerinin oluşmasında, onun tepkilerinin somutlanmasında, cinsiyetinden çok daha fazla belirleyici olduğunu hayat bana göstermiştir. Somut örnekleri de vardır hayatımda, çözümlemeden daha çok bana hayatın karşısında duramamak gibi gelmiştir; örneğin Mike Leigh'in bütünüyle acı, ama o denli de gerçekçi ve hayata dair önemli filmi *Çıplak*'ı (1984) seyrettikten sonra, "ben tabi feminist açıdan da yaklaştım deyip, insanlar arası ilişkilere değil de oradaki kadınların "ideal özleriyle karşılaştırılmasına" çaba gösteren feminist dramaturji hocasının çözümlemekten daha çok kısa devre yaptığını rahatlıkla görmüşümdür. Bu durumu gözlerimle gördüğümde, tanık olduğumda tuhaf bir tebessümle susmayı denemiştim. Hayatın karşısına çıplak olarak çıkamayan bir eleştirinin değerine de hep şüpheyle yaklaşmışımdır. Neyin tekil neyin genel, neyin cinsiyetle neyin insan olmayla ilgisi olduğu elbette derin mevzular, ama düpedüz konformist bir hayat sürüp kamusal yaşam üzerine serbest ahkâm kesme kürsüsü bana cinsiyet ötesi bir konuymuş gibi geliyor. Hayatı cinsellik merkezli çözümleme, cinsel özgürlük adına maçoluk söylemi yaratma, kapitalizmi daha çok cinsel yasakları ve kurallarıyla anlatma bana abes geliyor. Tüm erkekler için genellemeler yapmak ve tüm kadınlar adına konuşmak, özcü bir yaklaşım olmanın ötesinde, toplumu hayali çatışma eksenlerinde incelemek bakımından eşit olmayanları eşitlediği için anlamsızdır. Burada eşit olmayanlar kadın-ve-erkek değil, yoksa bir insan olarak ben kadın-ve-erkeğin bütün insanlık hakları bakımından eşit olması ve toplumsal hayatın içinde kendi nitelikleriyle, kendi özgünlükleriyle, kendi tercihleriyle varolmalarını yasaklayan bütün anlayışların mahkûm edilmesini gönülden destekliyorum. Toplumsal yaşamımızda bizzat bulundukları koşullar bakımından, sınıflı ve kafa-kol emeği olarak ayrışmış toplumumuzda, eşit olmayanlar insanlardır. Açık söyle-

yeyim, hayat bana pozitif ayrımcılık başlığında, açıkça ayrımcılık yapılan örnekleri de göstermiştir, üstelik pozitifi uygulanan ayrımcılığın karlıları bu işten zararlı çıkmış, düpedüz entelektüel olarak gerilemişler ya da gerilikleri baki kalmıştır. Bu bakımdan yalnızca cinsellik açısından davranış kipleri, katlanmak ve uymak durumunda kaldıkları toplumsal yasaklar bakımından incelenirse, kadınların içinde yaşadıkları özgüllükler ve onlara yönelik toplumsal bakış açısı da ideolojilerin dışına taşınmış olur ki, ideolojilerden her uzaklaşma gerçeklikten kaçış sürecine girmekten başka bir anlama gelmez.

5. Sosyal roller ve insandan beklenilenler üzerine konuşmadan, toplumsal yasaklar ve yaşamın insanlara biçtiğe roller üzerine konuşmadan, ahlakın maddi temelleri üzerine konuşmadan, giderek toplum içinde bu bakışları belirleyen ahlakın kökleri ve sonuçları üzerine konuşmadan, kadınların istedikleri ve "idealleri" ile nasıl bir toplum istiyoruz noktasında kimliklerini netleştirmeden, kadın böyledir ve erkek böyledir diye yorumlamalarda bulunmak hiçbir bilimsellik taşımaz. Ahistoriktir ve gerçekçi değildir. Toplum üzerine konuşmadan yasakları koyanları genelde erkek olarak nitelemek bana anlamsız geliyor. Örneğin böylesi bir tavır karşısında, ben hemen Marx'ın şu mükemmel sözlerini hatırlıyorum;

"Hegel, bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur: bütün tarihsel büyük olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: birinci kez trajedi olarak, ikinci kez komedi olarak. Danton'a göre Caussidière, Robespierre'e göre Louis Blanc, 1793-1795'in Montagne'ma göre 1848-1851'in Montagne'ı, amcasına göre yeğeni. Ve 18 Brumaire'in ikinci baskısına eşlik eden koşullarda gene aynı karikatürü görüyoruz. İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre, kendi seçtikleri koşullar içinde yapmazlar, doğrudan veri olan ve geçmişten kalan koşullar içinde yaparlar. Bütün ölmüş kuşakların geleneği, büyük bir ağırlıkla, yaşayanların beyinleri üzerine çöker. Ve onlar kendilerini ve şeyleri, bir başka biçime dönüştürmekle, tamamıyla yepyeni bir şey yaratmakla uğraşır göründüklerinde bile, özellikle bu devrimci bunalım çağlarında, korku ile geçmişteki ruhları kafalarında canlandırırlar, tarihin yeni sahnesinde o saygıdeğer eğreti kılıkla ve başkasından alınma ağızla ortaya çıkmak üzere, onların adlarını, sloganlarını, kılıklarını alırlar. İşte bunun gibi, Luther, havari Paul'ün maskesini takındı, 1789–1814 devrimi art arda, önce Roma Cumhuriyeti, sonra Roma İmparatorluğu giysisi içinde kurum sattı ve 1848 Devrimi, kimi 1789'un, kimi de 1793'ün ve 1795'in devrimci geleneğinin taklidini yapmaktan öte bir şey yapamadı. İşte böyle, yeni bir dili öğrenmeye başlayan kişi, onu hep kendi anadiline çevirir durur, ama ancak kendi anadilini anımsamadan bu yeni dili kullanmayı başardığı ve hatta kendi dilini tümden unutabildiği zaman o yeni dilin özünü, ruhunu özümleyebilir." (Marx; 18 Brumaire).

Yine aynı şekilde özcülük için Marx'a başvurursak;

"Nesnel hakikatin insan düşüncesine atfedilip atfedilmeyeceği sorunu –bir teori sorunu değil, pratik bir sorundur. İnsan, hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya aitliğini pratikte kanıtlamalıdır. Pratikten yalıtılmış düşüncenin gerçekliği ya da gerçek-dışı oluşu konusundaki tartışma, tamamıyla skolastik bir sorundur." (Feuerbach üzerine tezler iki-Alman İdeolojisi)

"Koşulların değiştirilmesine ve eğitime ilişkin materyalist öğreti, koşulların insanlar tarafından değiştirildiğini ve eğiticinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unutur. O nedenle, toplumu –biri diğerinin üstünde yer alacak biçimde– iki kısma ayırmak durumunda kalır.

Koşulların değişmesi ile insan faaliyetinin ya da insanın kendisinin değişmesinin örtüşmesi, ancak devrimci pratik biçiminde kavranırsa ussal olarak anlaşılabilir." (Feuerbach üzerine tezler 3, Alman İdeolojisi).

"Feuerbach, dinsel özü, insan özüne indirger. Ama insan özü, tek tek her bireyin doğasında bulunan bir soyutlama değildir. Bu öz aslında, toplumsal ilişkilerin bütünüdür.

Gerçek özün eleştirisine girmeyen Feuerbach, dolayısıyla:

1. Tarihsel akıştan koparak dinsel duyguyu kendi içinde sabitleştirmek ve soyut –yalıtılmış– bir insan bireyini öncülleştirmek zorunda kalır.
2. O nedenle, bu öz, olsa olsa "tür" olarak, birçok bireyi doğal biçimde birbirine bağlayan içsel, dilsiz genellik olarak kavranabilir." (Feuerbach üzerine tezler 6, Alman İdeolojisi).

Dolayısıyla erkekler şöyledir, kadınlar böyledir diye başlayan konuşmalar bende biraz yorgunluk yaratıyor, yani insan böyle şeyleri konuşmadan önce biraz okusa ve birazda kendini bilimsel ve nesnel olmak için zorlasa iyi olur. Liberalizm denilen tıraş iktisatta sefalet, insan bilimlerinde ve toplumsal hareketlerde bereketlilik getirmez, liboşların akıl hocalığı insanlar için yeter, onları CNN'de danışman olmak için gönderelim, ama çok dinlemeyelim, çünkü kendilerini haddinden fazla ve yüzyıllardır tekrar ediyorlar. (Yukarıdaki satırları Alin için değil, Türkiye'deki liberal feminist anlayışın sanat ve medya yorumları için yaptım, ne yazık ki, orta sınıf bakış açısıyla bu alanda bilirkişi olarak konuşan o kadar çok feminist var ki, bunlara ilişkin teorik bir karşı çıkış olarak ve liberalizmin bitmek bilmez bilirkişiliğini düşünerek yazdım. Alin'in görüşlerinin eleştirisini aşağıda yapacağım).

Alin'in yaklaşımı yine diyalektiğin önemli özelliklerinden parça-bütün diyalektiği açısından yanlıştır ve sanata ilişkin benzeri bir idealleştirme ve bitmişlik hali atfetmek ve sanat eserini bu bitmişlik içinde yorumlamak, dolayısıyla eser-

deki çatışma eksenlerini ilahi "doğrularımızla" test etmek, onun sosyal dokusundan yaşamsal düsturlar çıkarmak son derece sorunlu bir yaklaşımdır.

Sanat eseri bitmiş eserler ortaya koymaz, toplumsal ilişkilerde bir uğrağı ve bir analizi yansıtırlar ve toplumsal sorunları sanat eserleri çözmez, ortaya koyar, kısaca sergilerler. Yani bir filmde devrim yapınca devrim olmaz, sanat eseri ancak devrimci sürecin bir parçası olur. Yaşamı yorumlamak, anlamlandırmak ve eleştirmek için sanat eseri ne kadar güçlüyse, yaşamı yeniden yapılandırmak için o kadar güçsüzdür, yaşamın ve toplumsal olayların değiştirilmesi somut durumun somut analizini ve yine bunların sonucunda somut eylemleri gerektirir. Bu anlamda zaten sanat ile yaşam arasındaki ilişkide yaşam öncelik kazanır.

Bu anlamda iki tane örnek vermek istiyorum; bu konuda sinemamızın büyük ustası Yılmaz Güney'i dinlemek ya da onun üzerine söylenenlere kulak vermek anlamlı olabilir;

"Devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevk eden filmlerdir. İleride kuşkusuz baştan sona bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın her hangi bir şey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum." (Yılmaz Güney).

"Ben sinemada yalnızca marazı teşhis eder, gösteririm. Bir yöntem, bir çözüm getirmek benim işim değil. (...) Filmin seyirciyi ortaya konan maraz üzerine düşündürmesi bence yeterlidir. Teşhis, soğuk bilimsel bir nitelik taşıyabilir ama iyi, vurucu ve başarılı olabilir. Şimdiye kadar yaptıklarıyla tuttuğum bir sinemacı olan Yılmaz Güney'de "Umut"unda belli sorunları ortaya koymuş, reçeteyi vermemiştir." (Ö. Lütfü Akad).

"Halk, gelecek şeyin ne olduğunu, hatta umudun ne olduğunu da bilmiyor. Bizim halkımız devamlı bir bekleme içindedir. Benim anlattığım umut, aslında bir bekleyişin hikâyesidir. Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar. Umut, düzen bozukluğunun bir simgesidir." (Yılmaz Güney).

"Benim için film nedir, bakın açıklayayım. Benim için film üç günlük sarsıntı taşısın yeter. Fazla taşıyamaz çünkü. Seyirci filmden çıksın, üç gün onun etkisini taşısın; belli birikimler, belli temellenmeler kazansın. Dördüncü gün ben yokum, film yok çünkü. Etki olarak on sene ben bir filmin etkisinde kalamam ki. Bilinçaltına bir şeyler yerleşsin yeter. Biz de kendimizi fazla abartmayalım. Biz de nihayet sanatçıyız. Yani sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar. Sonra şu da yanlıştır. Bu adam sosyalist de niye falanca tür şey yapıyor. Öyleyiz ama eğer biz içinde bulunduğumuz şartları tam

olarak hesaplayamamışsak, saptayamamışsak, yapacağımız şey mutlaka yanlıştır, mutlaka..." (Yılmaz Güney).

"Şu yapıldı: Halk yığınlarının beğenisi ve özlemleri, herhangi bir erek gözetilmeksizin, olduğu gibi dile getirildi. Diğer bir deyişle, halkın beğenisi ve özlemleri, filmlerin izlenmesini sağlamak amacıyla kullanıldı. Bunun sonunda yığınların beğenisi arındırılarak değil de olduğu gibi yansıtılmış; özlemleri ise, gerçekleşmelerini önleyen koşullar sergilenerek veya gerçekleşmesinin yolları gösterilerek ya da sezdirilerek değil de olduğu gibi sunulmuştur. Ancak ortada şöyle bir sorun vardı: Halkın beğenisi ve özlemleri ne ölçüde kendi çıkarlarını yansıtıyordu." (Yılmaz Güney).

"Sinemada seyircinin istediğini vermek, onu kazanmak mı demektir? Yoksa onun kültürel koşullandırılmasının tecimsel yoldan sömürülmesi mi demektir?" (Glauber Rocha).

"Sinema kapitalist toplumlarda halkın istediğini (...) yapar." (Metin Erksan).

Bir de benim anlattığım ve ilk duyduğumdan beri hafızamda güzel bir yer etmiş, bizzat birinci elden dinlediğim ve gülümseyerek karşılaştığım bir örnek daha var: Yıllar önce Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü bünyesinde Bülent Görücü ile çıkardığımız Görüntü dergisi yıllarında Bülent'le konuşuyorduk. Bülent sinema kulübüne geldiğinde kafasında bir şey olmadan, bu işin meftunu olmadan gelmişti. İlk yıl üniversitede beyhude işlerde zaman geçirdikten sonra güzel ve kayda değer şeyler yapma ve bir şeyler öğrenme isteğiyle sinema kulübüne geldiğinde, ben çeşitli sağlık nedenleriyle kulüpte az bulunuyordum. İlk kez o zaman yavaş yavaş sinema kitapları okumaya başlamıştı. Sanıyorum benim etkimle Eisenstein'ı okumuştu. Eisenstein'ın sanatla ilk ilgilendiği yıllarda Ekim Devriminin heyecanıyla yaşam dolu ve geleceğe güven duygusuyla sanatla sanatı öldürmek için uğraştığını söylediği ve zaman içinde bu ilişkisinin katil adayının sanata aşık olmasıyla nasıl değiştiğini anlattığı bir öz-yaşamsal denemesi vardır. Bu denemede Eisenstein sanatı öldürmeyi kafasına koymuş katilin sanatı öldürmeye çabalarken, sanatla uğraşırken bizzat sanata aşık olması nedeniyle vazgeçtiğini anlatarak denemesini bitirir. Bülent Görücü 90'lı yılların başlarında daha 19–20 yaşlarında, bu makaleyi okurken bir filmi seyretmekten çok daha gerildiğini bana anlatmıştı. Hayatına anlam katacak bir uğraş olarak sinemayla ilgilenerek bir yıl boyunca kâğıt oynamaktan yeni kurtulmuş arkadaşımız, sanatı öldüren kahramanın niyetinden korkmuştu. Sinemayla ilgilendikten sonra bizzat Yılmaz Güney'in edebiyat dergileri ve oralarda hikâyelerinin yayınlanmasıyla artık işe yarar bir adam olarak Hikâyeci Yılmaz'a dönüşmesi gibi, Bülent'te hayatına yeni bir renk getiren bu uğraşının öldürülmesinden yazıyı okurken korkmuş, acaba bütünüyle beyhude bir işle mi uğraşıyorum diye kaygılanmıştı. Gerilimle okuma süreci yaşanan etkileyici aşkla bir iç rahatlığına dönüşmüş ve yazı bittikten sonra bu kez daha az gerilerek, daha çok severek makaleyi yeniden okumuştu. Bana bu-

mı anlattığında ben burjuva sanatının öldürülmesi isteğiyle doluydum, ama aynı zamanda Yeşilçam'a ilişkin, o dönemin seyircisinin nasıl bir özdeşleşmeyle bu filmleri seyrettiğini daha yakından anlamanın sevinciyle Bülent'i dinliyordum. Çünkü metin ve film bu insanlar için o kadar gerçekti ki, neredeyse yaşamın bir parçası haline geliyordu; deyim yerindeyse bu ülkede metin içinde insanlarımız ne kadar haklı olduklarının haykırılmasını, film içinde kendi zaferlerinin ya da mücadelelerinin zaferle taçlanacağı iddiasının mutlaka dile getirilmesini istiyorlar. Tuhaf bir eğilim olarak bu ülkede "Hatice'ye değil neticeye bak" lafı ulusal dusturlarımızdan birisi olmuştur, bir sonucu ulaşırken "son kertede nerede duruyor" sorusu sonuca nasıl ulaşıldığının ve gerçekliği nasıl inşa ettiğinin çok daha ötesinde belirleyici oluyor. Bu anlamda yöntem ve geçilen uğraklar çok çabuk gündem dışı kalabiliyor. Filmsel gerçeklik ve bunların yaşamla ilişkilerini kurabilecek bir yorumlama sürecine bilgilerinin yetmemesi, bunun yerine perdedeki bir karakterle yoğun olarak özdeşleşerek neredeyse bir yoğun olaylar silsilesi içinde hayat hızlı akarken oradaymış gibi hissederek seyretmek, yaşamın ve eleştirinin gerektirdiği mesafeyi koyamamak insanı geliştirmiyor. Komik bir şekilde, Eisenstein yani sanatı öldürse şimdi biz uğraşsız, insanlıkta sanatsız kalacaktı, bunu derinlerinde hissetmişsin dedim, beraberce gülümsedik, ama ben o anda şu soruyu sordum, "tamam âşık olmuş ve cinayetten vazgeçmiş, peki en azından başlangıçta niçin sanatı öldürmek istemiş, sence? Sorun buydu ki, bunun gerilimini yaşamaktan cinayet planının çıkış noktasını ve gerekçesini düşünememişti, bu soruya tutarlı bir yanıt veremiyordu o zamanlar. Bizzat bu tip süreçler nedeniyle zaten Brecht'te sanatta yabancılaştırmanın, aklın eleştirelliğinin sanatın üretimine de yorumlanmasına da katılmasını istemiyor muydu? Kısacası bir film ideal olarak yaşamsal sorunların perde de çözümleneceği bir mekân değildir, orada yaşam anlaşılmaya çalışılır ve yaşamı yansıtabilme derecesine göre ve insanın duygusal süreçlerinde ettiği yer kadar cürümü vardır.

Yine Marx'a başvurursak, durum yöntemsel bir doğru ile daha bir açıklığa kavuşabilir:

> *"Yalnızca belirli bir olay değil, ona giden yolda hakikatin bir parçasıdır. Doğrunun ve hakikatin araştırılması sürecinin kendisinin de doğru olması gereklidir. Gerçek araştırma hakikati kendi bileşenlerine ayrıştırmaktır, birbirinden ayrılan üyeleri sonuçta birleştirir."*[72]

Dolayısıyla, yönetmeni hakikati, atmosferi, ilişkileri yaratabilmesi açısından, kısacası bağlamı inşa edebilmesi, sanal da olsa yarattığı karakterleri yaşayan hale getirebilmesi açısından inceleyebiliriz. Anlattığı hakikat parçasının sorunlarından yönetmeni sorumlu tutmak, çok önemli bir yanlış olur. Ulaştığı sonuçlar kadar, sonuca ulaşana kadar kat ettiği mesafe de büyük önem kazanır. Bu sorunların çözümü meselesinde ise, ilk önce sanatçının yapabileceği sanılandan çok daha az-

dır, bu birincisi. Ama ikincisi daha önemli, bu sorunlar perde de çözülmez, perde yansıtma mekânıdır, çözme değil, hayatın sorunlarını hayatın içinde çözebiliriz ancak.

Filme sahip olmadığı nitelikleri ona yükleyip niçin daha ideal bir dünya yaratmamış diyenler için, genelde ideal dünya yaratmanın ideal sanat eseri olmadığı hatırlatılabilir. Peki, bunların yukarıdaki satırlarla ne ilişkisi var? Buradan devam edelim. Bir parça olarak Hacer'in hikâyesinde kadın olduğu için yönetmenin onu işlemediğini ve yine kadın olduğu için namusunu kirlettiğinde, en azından insan içine çıkabilmesi için Hacer'in en az bir kere intihara girişmesini ya da bu girişimden sonra sabahın o saatinde Eyüp'ün sokağa çıktığında sokağın kenarındaki yardım isteyen kedi yavrusunun o yumuşak ve insanın içine işleyen miyavlamasında görüleceği kadar zavallı ya da aciz hissetmesini, onun ancak böyle affedilebilir olduğunu ileri sürdüğünü hiç düşünmüyorum. Eyüp'ün onu affedebilmesi için, Hacer'in böyle bir şeye kalkışması gerektiğini düşünen Nuri Bilge'dir, Eyüp'ü bu şekilde kavrayan Nuri Bilge'dir, onu böyle biliyor kısacası, bu konuda yeni bir kısa devre yapmayalım. Ayrıca Servet'e karşı Hacer'in direngsiz olmasının nedeni, büyük oranda Servet'in aşırı karizmatik ve çekici bir erkek olmasından daha çok, Hacer'in toplumsal, sınıfsal ve statüsel olarak eksik oldukları çok daha belirleyicidir. Bunu resmeden yönetmen bizim toplumsal ilişkilerimizde bu tip eğilimin olduğunu gördüğü için o filme yansıttığını düşünüyorum. Bu açıdan Hacer'in durumunda benim için inandırıcılık açısından hiçbir sorun yoktur. Ama Hacer'in iç dünyasının arka planda kalmasına gelince, bilebildiğim kadarıyla, bunun ardında o gizem konusunda yönetmenin eksikliği kadar, aslında mevzunun toplumun üç maymunu olması çok daha belirleyici olduğu için asal odak çok daha başka yerlere kaymaktadır. Film iyi seyredilirse, genel olarak bütün karakterlerin abartılı deyimle, yapısal defektlerden muzdarip olduğunu görüyoruz, yani film yalnızca Hacer ve Hacer'in sadakatsizliği üzerine kurulu değildir. Hatta Nuri Bilge'nin çizdiği Hacer portresinde ona insan olarak saygı duyduğunu gösteren ve sulu sepken bir duygusallığa hiç yer vermeyen ölçülü ve mesafeli bir dil kullandığını düşünüyorum. Bu anlamda Eyüp, İsmail ve Servet'e oportünist diye yaklaşan ve kızan, bütün bunlar olup bittikten sonra bir de Hacer'i suçluymuş gibi gösterenin Nuri Bilge değil, böylesi durumlarda Hacer'i suçlayanlar ve çoğu kere de bununla yetinmeyip birde şiddete başvuranlar toplumumuzda pek eksik değil, hatta aşırı çoğunluktalar, AKP'lilerden de defalarca daha fazlalar. Nuri Bilge orada Hacer'i isyan ettirse, hepsini itin kıçına soksa, Hacer buradan yola çıkarak tek başına bir yaşam kurmaya girişse, bundan film olur. Ama o film *Üç Maymun* olmaz. Filmsel metini yaşamla değil, karakterleri kendi özelliklerinden, inançlarından, toplumsal koşullarından yalıtıp, kolayca yargıç konumuna yükseltirseniz, bir çırpıda Eyüp'ü de harcarsınız, İsmail'de oportünistliğin dik alasını yapmış di-

ye nitelersiniz. Yaptığınız yine yaşamı baz almak değil, filmsel gerçekliği istediğiniz ideallere göre yargılamak olur, başka bir şey değil. Bu anlamda sizin mantığınızı kullanarak pekâlâ Nuri Bilge'nin karakterlere koyduğu isimlerden toplumsal bakış açısını yansıtıp aslında Hacer'i suçsuz olduğunu gösterdiğini ve toplumsal koşulların bu kadını nasıl harcadığını da anlatmış diyebiliriz. Ben isimlerin rast gele seçildiğini sanmıyorum, ama Nuri Bilge'nin söz konusu kutsal kitaplar gibi kadınları mahkûm ettiğini hiç sanmıyorum, filmden de bunu çıkarsamıyorum. Film gerçekliğin, yaşamın yerini alamaz, filmlerde anlatılan sorunlar Yeşilçam'ın sık yaptığı gibi iyi oğlanla güzel kızın meşakkatli bir süreç sonrasında mutlu sonla bu dünyada, ya da mezarları başında söylenmiş ahrette kavuşacağız, ölünceye kadar seninim haline getirmekten başka bir şey değil bu. Hacer'in konumunda asıl önemli olan, o toplumsal ilişkiler ağında o özellikleri taşıyan Hacer onları yapar mıydı? Yoksa bence Hacer onlardan daha dürüst deyince ve filmin öyküsünü yeniden kurunca, filmdeki karakterleri anlamak yerine onları kendi kurduğunuz mahkeme de yargıç olarak kolayca mahkûmiyet kararları çıkarınca eleştiri olmaz ki? Filmin adı *Üç Maymun*, yoksa "Hacer'in Günahlarının Bedeli" değil, bu gerçeklik içinde bir toplumsal edim olarak gerçeklikten kaçan insanlar edimi, bu kez eleştiride gerçekliğimiz ve sorunlarımız başlığından dramatik bir mahkeme alanına taşınmaz ki? Esip gürleyebilirsiniz, ancak en az sizin yargılarınız da, filmsel olan kadar inandırıcı ve etkileyici olmalı. O koşullar altında Eyüp'ün patronuna boyun eğip, işsiz kalmamak ve belki de o yoksul sefil koşullardan daha kötüsüne katlanmamak için kendince ailesi için yaptığı fedakârlıktan sonra, Eyüp gibi insanların maddi koşullarını, içinde yaşadığımız toplumun bu insanlara vaatlerini değil de, "gerçeği söylesin, elbet çalışan insan aç kalmaz, okusaydı adam olsaydı" diye maddi koşullarından yalıtılmış kabullenişini oportünistlik diye adlandırıyorsak, o zaman şu delikanlılık meselesine yeniden gelelim; örneğin siz de kendi hayatlarınızı mahkeme huzuruna getirir misiniz? Maddi koşulları zorlaşınca ve koşullar çetinleşince girdiğiniz uzlaşılar, boynum kıldan inceler, el pençe durmalar... Affedersiniz sizin oralarda yok mu? Anlatılan toplumsal ilişkilerdir, suçlu ya da adiler tek tek karakterler değil, bir toplumsal düzen ve ilişkilerdir. Ekseni kaydırıyorsunuz, farkında mısınız? Sonra film ideal formülle şu karakterden bu kadar, bu kadından iki tutam diye oluşturulmuyor, sizin çıkış noktanız ve meramınız için ideal oranlar yok, anlatabilirseniz anlatıyorsunuz, üstelik ne filmi çekerken ne de çektikten sonra filmsel gerçeklik hakikaten belirli oranlarda yönetmenin makasının dışına çıkıyor. Hacer'in anlatılan bölümlerinde ona ilişkin aşağılayıcı tek bir kare yok, ancak aynı Hacer'in kendisiyle boğuşması kelimenin gerçek anlamıyla etkileyici verilmiş. Hacer'in intihara girişmesini isteyen Nuri Bilge değil, bizim toplumsal gerçekliğimiz. Dediklerinizden ötürü bizzat yapmanız gereken o toplumsal gerçekliğe isyan etmek, yoksa filmi mahkûm etmek değil. Filmin yapmadığı ve

bizzat yapsa daha etkisiz ve sıradan olacak bir yolu yapmadığı için eleştirmek, tuhaf eleştirmen kurgusu oluyor; bundan sonra malzemeleri eleştirmenlere de verelim, critic's cut, feministlere verelim feminist's cut yapsınlar, director's cut'e ekleyip dvd olarak kamu hizmetine açalım. Onlar böylelikle filmlerde ideal dizgeden bütün sapmaları çıkarsınlar, yerlerine kendi ütopik modellerini koysunlar, ya da bu düzendeki gerçek suçluları tespit edip onları yargılasınlar. Bunlar gerçek olabilir, ama yine de sen anlatma demek, aslında sansürün mantığıdır, bunu da hatırlasak iyi olur.

Perdede ideali aramak, yalnızca Türkiye'de olan bir şey değildir, örneğin Yol'un başına da gelmiştir, Fransa'da Yılmaz Güney'e de bir Amerikalı da sormuştur, üstelik bunun genel bir kanaat olduğunu belirterek: uzun bir parantez, ideal ve imaj arasındaki çatışma üzerine...

Yılmaz Güney, Devrimci Sanat, Kadının Toplumsal Kimliği

ABD Devrimci Komünist Partisinin haftalık gazetesi Devrimci İşçi 1 Ekim 1982 yılında Yılmaz Güney ile söyleşi yapıyor. Bu söyleşi çok önemli, çünkü çok geniş bir kesimin, özellikle de soldan olmak üzere genel olarak sanata yaklaşımını içeren değerlendirmeler ve bunlara ilişkin Yılmaz Güney'in yanıtlarını içeriyor.

***Dİ**: Yol (1982) filminde, filmdeki devrimciler arasında bile varolan, erkeklerin geri tavırları konusu çok iyi anlatılıyor. Bu yaklaşımın gündeme getirdiği bir sorun, olumlu veya kahraman tiplerini ortaya çıkarmak ne şekilde mümkün olabilir? Başka bir deyişle, Yol filmi hakkında duyduğum eleştirilerden biri, durumun gerçekliğini, baskıyı, kitlelerin sorunlarını vs. ortaya çıkardığı halde, filmde dramatik bir kişilik olarak berrak bir kahraman rolünün eksik olması.*

Yılmaz Güney: Doğru, filmde berrak bir kahraman rolü yok.

***Dİ**: bu konudaki sizin yaklaşımını açıklarsanız, çünkü bir estetik/siyasi tavra karşılık geliyor olmalı.*

Yılmaz Güney: "Bu eleştiriye karşı tek bir cevabım var. Başkalarının olumlu bir kahramandan ne anladıkları benim olumludan ne anladığımdan tamamen farklı, çünkü benim filmimde birçok önemli yönler var. Fakat ben olumsuz bir kahramanda ya da olumsuz bir durumdaki olumluyu görmeye ve göstermeye çalışırım, çünkü çelişkiler daima birlikte varolurlar; zıtların birliği dediğimiz budur. Filmden bazı örnekler alalım. Seyit karısını karların içinde ölüme bırakıyor, fakat son anda ve başından beri bir iç çelişkisi var; kendisinden emin değil. içi ıstırap dolu ve son dakikada karısını kurtarmaya çalışıyor, karısı ölünce de çok büyük bir üzüntüye, derin bir acıya boğuluyor, sonunda pişmanlığı onu yıkıyor; büyük bir pişmanlık içinde. Bu bence çok olumlu. Ya da Mehmet, kayınları tarafından öldürülen karakter. Bu adam hayatını yalanlar üzerine kurmuş. Yalan söylüyor, fakat değişiyor sonra, birdenbire değil, yavaş yavaş değişiyor ve doğruyu söyleme cesaretini gösteriyor. Evet, suçluyum, benim yüzüm-

den, benim kaçmam yüzünden, korkağın biri olduğum için kayınbiraderim öldü deme cesaretini gösteriyor. Ya da ailesi bir kaçakçı köyünde yaşayan Kürt gencini ele alalım. Bu genç hapishaneye dönmeyeceğim; Tüm tehlikeyi göze aldım, vurdukları ağabeyim gibi dağlara çıkacağım deme cesaretini gösteriyor. Bu anlamda, benim olumluda anladığım ve yaşamda olumlu olarak göstermeye çalıştığım şey, bir değişim, dönüşüm, bir düzelme, bir süreç. Benim, olumlu veya olumsuz konusunda başkaları gibi statik bir görüşüm yok; olumsuz gibi görünenin içinde olumluluğun tohumlarını, nüvesini göstermeye çalışıyorum. Dolayısıyla bu eleştiriyi kabul etmiyorum. Olumsuz olan her şeyin içinde ümit, gelecek, yarının olumlusunun nüvesi mevcut..."

Şimdi tam da burada durup düşünmek gerekir: sanatta olumlu/ olumsuz karakter diyalektiği ve devrimci sanatın görevleri üzerine neler söylenebilir?

Bunu anlatmak için Halil Ergün'den bir alıntı yapmam gerekiyor. Halil Ergün İHKP-C ile Yılmaz Güney arasındaki resmi bağlantıyı yapan oyuncudur. İlk görüşmeleri yapmak için Ankara'dan İstanbul'a gelmiş ve Güney ile görüşmüştür. Daha sonra aynı davadan 12 Mart darbesi sonrasında yargılanırlar. Büyük bölümü Selimiye'de geçen iki yılı aşkın hapislik dönemlerini birlikte yaşarlar. Güney'in hayatının önemli bir dönemeç noktasıdır. Güney bu hapisliğinde gerçekten katı bir disiplinle kendini Marksist yöntemi ve dünya görüşünü anlamaya vakfetmiş ve çok sayıda kitap okumuş, ciddi sayıda kitap yazmıştır. Bu açıdan, Halil Ergün, hapishanede Güney ne yapıyor sorusuna, büyük bir tutkuyla ve disiplinle Marksist eserleri okuyor, yanıtını alınca kaygılanmıştır: *"Eyvah şimdi yandık, dedim. Yılmaz abide tam bir doğallıktan gelen, çelişkileri ve duyguları yakalayan bir kişilik var. Şimdi kendini okumaya verirse, bu doğallığı arka planda kalacak, giderek 'devrimci tiyatromuzda' çok gördüğümüz parlak sloganlar eşliğinde, hayatta değil sahnede devrimi yapıp hep beraber rahatlayacağımız, tümüyle didaktik eserler yapacak, diye korktum. Ama yıllar sonra anladım ki, gerçekten sanatçı damarı varmış, bir iki bu yöndeki denemesinden sonra, gerçekten devrimci büyük eserleri geldiğinde diyalektiği de sinemayı da eserlerinde görmeye başladık."*

Güney filmlerinde, büyük oranda gerçeklerden beslenmeye, insanların iç dünyalarını anlamak için büyük bir çaba sarf ederek anlatmaya başlayınca, yani gerçeklikten beslenmekten hiçbir şekilde uzaklaşmayınca "olumlu/olumsuzdaki diyalektik birlikteliği" perdeye yansıtmıştı. Yazdığı eserleri büyük oranda hapishaneden türetilmişti ve mahkûmlarla olan konuşmalarına, gözlemlerine, sorgulamalarına dayanıyordu. Bu açıdan, *Umut* (1970), *Arkadaş* (19749, *Sürü* (1978), *Düşman* (1979) ve *Yol* (1982) filmlerinde kadının resmedilişi tam anlamıyla bir problematiktir, tartışılması gerekir. Bu tartışmanın merkezine kadın temsillerini koyduğumuzda, Güney'in en önemli derdi olan Devrimci Sanat yapma isteği sürece müdahil olur ve filmlerin yorumlanmasında çok belirleyici hale gelir.

Dolayısıyla, evet Yılmaz Güney'in 1970 sonrasında yaptığı çok önemli filmlerin hiçbirinde tam anlamıyla "ideal bir karakter" yoktur, bunların yerine çelişkileriyle insan yerleşir. Ama devrimcilerin sanat anlayışında, sürekli olarak

"ideal devrimciyi" perde de ya da sahnede görmek isteği vardır, hatta öyle ki bu "ideali görme isteği" Rusya'da, Avrupa'da, Latin Amerika'da, hatta örneğini gördüğümüz şekliyle ABD'de pek değişmez. O zaman "ideal devrimci", umudun taşıyıcısı, geleceğin devrimini sembolize eden karakter, eleştirilen toplumdan arınmış kişilik gibi isteklerin devrimci sanat içindeki rolünü ve kadın/erkek ilişkileri ile geleneksellik/feodallik/cinsiyetlerin ilişkileri açısından, Yılmaz Güney'in ustalık dönemi eserleri incelenirse, neler söylenebilir?

Eğer *Yol* (1982) filmini alırsanız, bu filmdeki kadın karakterleri nasıl değerlendirebiliriz? Yılmaz Güney'in ustalık dönemi filmlerinde kadınlar gelenekselliğin boyunduruğunda yaşarlar ve geleneksel yaşamın kadın yaşamına getirdiği sınırlılıklar üzerinden doğan çatışmaların merkezinde dururlar.

Özellikle *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1982) filmlerindeki kadınlar ve erkeklerin bu kadınlarla yaşadıkları çatışmalar, yalnızca Türkiye için değil, dünya ölçeğinde batılı insanın kafasındaki doğulu kadının koşullarını temsil edecek düzeyde etkili olmuştur.

Bir yandan hasta olan, kocasına bağlı, konuşmaz bir kadın, acısından boğulmuş, doktora bile kendisini anlatamayan bir kadın... Öte yandan bacılarına sahip çıkmak isteyen bir aşiretin üyeleri. Baba için oğluna bir çocuk bile veremeyen kadın. Tren yolculuğu sırasında kadınla tanışan bir kardeş: Parayla koyunların arasında, samanların üstünde ilk cinsel deneyim. Sürü neredeyse feodal yaşamın, göçerlerin yaşamında tüm dünya genelinde kadının kimliği ve toplumsal konumu hakkında bir destana dönüştü. Aynı zamanda batılı insan neredeyse yüzyıllar öncesinde bıraktığı koşulları ve açmazları görünce, yine de yüreği burkularak seyrettiğini görünce kendisine bile şaşırdı. Sürü bir yandan destana dönüşürken, öte yandan içe işleyen acılı dünyasını en yalın bir şekilde kuruyordu.

Yol'a geldiğimizde ise, artık göçerler ya da toplumun sınırlı bir kesimindeki kadın meselesi değil, çok daha geniş bir alanda, genel olarak Kürtlerin yaşamında kadının sosyal konumu öne çıktı. Bu sosyal konum içinde, erkeğin başatlığı ve hâkimiyeti tam olarak tesis edilmişti. Öte yandan ise bu hâkimiyeti kadınlar da kabullenmiş, bunu zedeleyen şeyler ise "en sert şekilde cezalandırılacak" eylemler olarak niteleniyor. Ama geleneksel olan bütün kurallar ve toplumun kendince geliştirdiği bütün kurallar ve toplumu kendince geliştirdiği bütün eylemler, hem kadınların iç dünyasında hem de fiilleri gerçekleştiren erkeklerde derin iç sarsıntılarına yol açıyor. Herkes kendisiyle cebelleşerek, geriliğin boyunduruğunda kalmaya devam ediyor. Hayatın tam merkezinde her birisi kendi sorunuyla derin açmazlar yaşayan karakterler var. Bu karakterlerin yaşamını boğan ne iktisadi koşullar, ne merkezi siyasi iktidar, ne gelenekler, ne de dinsel inançlar. Bu insanların her birisi sanki kendi yaşamlarında, bireysel ahlak ve inançları ve yüreklerindeki sevgi alınmış da, kendilerine dışsal bir güç onları yönetiyormuş gibi, itaat ederek fiillerini gerçekleştiri-

yorlar. Bu insanların yaşamına hakim olan kendi yaşamlarından çıkardıkları dersler değil, aksine bu insanların kendi yaşamlarından çıkardıkları dersler ile uymak zorunda kaldıkları kurallar arasındaki derin çatışma filmin merkezinde duruyor. Çatışmayı sağlayan, yüz yıllardır pek değişmeden sürüklenmişler, tam da feodalliğin yüzyıllar boyunca kendi kuralları ve töreleriyle insan yaşamında hüküm sürmesi gibi, bu insanların her biri feodalizmin egemenliğine, hayatlarının bir döneminde isyan ediyorlar, ama ilerleyen yıllarda bizzat feodalizmin dayattıklarını kendilerinden sonra gelenlere zorla uygulatacak insanlara dönüşüyorlar. Bu anlamda bu insanları boğan nedir sorusunun yanıtı yukarıda saydığımız tüm maddelerin iç içe geçmesi var birincisi, ama aynı zamanda ülkenin kendi içindeki siyasal yaşamı, güç dengeleri, uzun on yıllar boyunca değişimin önündeki bir engel haline gelmiş. Dolayısıyla bileşik bir durumla karşılaşılıyor, bu sorun tam da eşitsiz gelişmenin bir ürünü; feodalizmi yıkmak için, feodalizmin kurum ve kurallarıyla birlikte, bunun yerellikteki uygulanmasını sağlayan feodalizmin güç dengeleriyle ve onların öncüleriyle uzlaşmış bir siyasi iktidarla karşı karşıyayız. Feodalizmi tasfiye etmek için, ancak düzenin değişmesi gerekir. Eğer bireysel düzlemde incelerseniz, filmin neredeyse bütün karakterleri kendi özel yaşamlarında gerilikle çatışma halindeler. Buna karşın, her şeyin olduğu gibi devam etmesinin bir açıklaması olması gerekir.

Yol filminde doğulu nişanlısını görmeye giden mahkûm ve nişanlısının durumunu ele alalım. Nişanlısı ile yolda yürüyorlar, arkasında nişanlısının akrabası iki çarşaflı kadın bütün yolu onlarla birlikte yürüyor. Erkek, kadınlar hakkındaki fikirlerini anlatıyor. Arkasındaki kadınların töresel inançlarını tümüyle yeniden üreten bir söylem kuruyor. Ama erkek onlara isyan etme noktasında. Kadın kendisini tümüyle hapsedecek söylemi dinliyor ve mutlu oluyor: "Ne güzel konuşuyorsun". Ama erkek bir an bile yalnız kalamamaktan bezmiş, özel olan ile kamusal olan arasında boğulmuş, nihayetinde bir isyan noktasına gelince, içki sofrasına oturuyor, ardından ise genelev gelecek. Tam da burada hakikaten önemli bir paradoksla karşılaşıyoruz: "İktidar tek tek insanın ağzından kendi meşruiyetini söyleme dönüştürüyor", iktidar insanların ağzından dökülen sözlerle bizzat insanların içinde dimdik ayakta. Öte yandan ise aynı söylemi kuran kişi, iktidarın söyleminden boğuluyor. Kadının durumunda ise, iktidarın boyunduruğunu anlatan söylem, sosyal hiçbir hayatın olmadığı yerlerde, "bir konuşma sanatı örneği"ne dönüşmüş. Yol filminin tümüne damgasını vuran, her bir karakterin dünyasına yansıyan iktidarın bu insanlara hiçbir gelecek vaat etmemesi, çelişki filmin bütün karakterlerine ve ilişkilerine doğrudan yansıyor. Bütün karakterler kendi çatışması içinde, umutsuzluk içinde yeni bir yıkımı hazırlayacak bir başka gelişme içinde nesnel koşulların boyunduruğunda sürükleniyor. Bir başka karakterin ailesi sınır kaçakçısıdır. Ağabeyi vurulmuş, köyüne getiriliyor. Korkularından cesede bile sahip çıkamıyorlar. Ama o koşullarda karakterlerimiz "özgürlüğü, toprağın kokusunu" alıyor. Köylüsü kızla

uzaktan ancak göz göze bakışabilme olanakları var. Ama bakışlarda bir sevda yüklü: Ama o niyet bile ağabeyin cesedinde imkânsıza dönüşüyor. Ölen ağabeyin karısını alacak, sınır kaçakçılığı yapacak, muhtemel bir müsaderede hayatını kaybedecek, sevmediği, belki de sevemeyeceği bir dulla evlenecek, bile bile ölüme gidecek. Bu paradokslarla bir Türkiye profili çiziliyor, gerçek şu ki *Yol* hapisten çıkışla başlasa bile, aslında Türkiye'nin darbenin ardından bir hapishaneye dönüştüğünü anlatıyor. Aynı çelişkiler bütün karakterlere hâkim: Filmin çıkış noktasındaki Bayram adı tam bir tezadı yansıtması açısından çok daha kritikti, bayram ama kurban edilen insanlar. Gelecekleri ellerinden alınmış, her birisi yoğun çatışmalar yaşıyorlar, öncelikle kadınlar olmak üzere, birbirlerini boğazlıyorlar. Yenik olan toplumun kendisi, toplumun bütün hücrelerine ise ideallerini ve kendi niyetlerini topluma kabul ettirememenin yenilgisi var. Bu açıdan Yılmaz Güney'in *Sürü*, *Düşman* ve *Yol* filmlerinin üçünde de hâkim ton geleceksiz insanların birbirlerine yönelmiş şiddeti üzerinde odaklanmış. Bu kapalı toplumun yapısı içinde, evlilik içinde kadın hapsedilmiş, olabilecek en katı kurallar içinde boğulmuştur, erkekler ise bizzat iktidarın uzayan kolu gibi evlerin içinde iktidarı devam ettiren bir uzantıya dönüşmüş. Ama aynı el erkekleri de boğuyor, toplum bir bütün halinde sürükleniyor. Kişiler çoğunlukla aile içinde şiddeti, gelenekler, töreler, iktisadi koşulların baskısı, el âlem baskısı içinde gündelik yaşamda kendi kaderini çizememenin boyunduruğunda yaşarken, bir tür sanal iktidar olma arzusunun tatmini için kadınlara yöneltiyor. Hata yapan kadın bir tür temizlik adına temizlenirken, toplum kendini kirletiyor.

Filmi ideolojik olarak eleştirmek önemlidir, ama önce filmin kurduğu filmsel gerçekliği çözümleyip, ardından toplumsal yansımalarını bulup, kendimizle, toplumumuzla film dolayımıyla yüzleştikten sonra. Bunu yapamıyorsanız, işte *Umut*'tan sonra "bu filmde umut yok" diye eleştirenlere benzeşirsiniz. Oysa bizzat biraz daha düşünüp umutsuz yarınların beklediği insanlara gelecekleri için mücadele etme çağrısı yaptığı anlaşılabilir elbette, neyse. Gerçeklik içinde mücadele edilir, filmsel kurgu içinde dengeler gözetilip ideal solüsyonlar üretilmez, üretilse hakikaten örneğin *Beyaz Melek* gibi film olur. O çok da iş yapabilir, ancak ne yazık ki, sanat öyle olmuyor. Fazla özdeşleşme cildi bozuyor, çaresi ise felsefeye, toplumbilimlere, estetiğe ve siyasi süreçlere daha fazla başvurularak bulunuyor.

Nuri Bilge Ceylan'ın Sinemasal Haritası...

Önce sözü Nuri Bilge'ye bırakmak en doğrusu:

"Sinema estetiğinde önem verdiğiniz en önemli öğe nedir?

Detaylar. Çehov en sevdiğim yazardır. Onun bir sözü var. Öyküde bir tabanca görünüyorsa patlamak zorundadır. Ben en sevdiğim yazar olmasına rağmen onun bu sözü-

ne, özellikle sinema için inanmıyorum. Aslında öykü için de inanmıyorum. Bir silah görünebilir ve patlamayabilir. Yani her şey bir öykü içinde diyalektik bir bağla birbirine sımsıkı bağlı olmak zorunda değildir. Sinema izleyicisi artık "leb" demeden leblebiyi anlayacak bir hale geldi. Böyle bir "zorunluluğu" feda ederek başka bir dünyanın kapılarından içeri girme şansımız doğuyor. Yani öykünün parçalanması, zedelenmesi detayların başrole çıkmasına neden olabiliyor. Ve detaylar da bazen bir öykünün söyleyemeyeceği çok daha başka şeyleri söyleyebiliyor.

Sinema anlayışınızı belli bir çizgiye oturtabilir misiniz?

Hayır. Bu söylediklerim teorik aşamada olan şeyler. Uygulamada nasıl bir yön çizer hiç bilmiyorum. Yani benim filmlerim şöyle olacak diyemiyorum. Çünkü işlem sırasında, sinema yaparken görüşleriniz deneyimle birlikte hız kazanıyor ve hiç ummadığınız yönlere sapabiliyor. Hatta bunu, seyrettiğimiz bir tek film bile yapabiliyor bazen. İşlem sırasında düşünmek daha önceki düşüncelerinizin dışında bambaşka şeyler öğretebiliyor size."

Önce bir şey söylüyor, hemen ardından buna şerh koyuyor, iyi ki koyuyor, çünkü kendi pratiği birincisini yanlışlıyor. Ama çok kritik ayrımda burada ortaya çıkıyor: Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri nasıl dönemlendirilebilir?

Bence Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri ikiye ayrılır, *Koza*'dan başlayıp *Mayıs Sıkıntısı*'nın sonuna kadar ilk bölümü oluşturuyor. Arada *Uzak* var, o bir geçiş filmi, ondan sonra *İklimler* geliyor, *Uzak*'ta dâhil *Üç Maymun*'a kadarki filmlerinin en belirgin özelliği "sahnede silah varsa, patlamalıdır" sözü, ya da kendi deyimiyle "Yani her şey bir öykü içinde diyalektik bir bağla birbirine sımsıkı bağlı olmak zorunda" önermesini haklı çıkarıyor, değildiri değil. Çünkü *Uzak*'ta dâhil son üç filmi aslında matematiksel olarak mükemmel filmler kategorisine giriyor. Bu açıdan Türkiye Sineması için, daha önceki hiçbir yönetmenin başaramadığı bir şeyi başarıyorlar, filmler film matematiği açısından kusursuzlaşmış durumdadır. Sarkan, gereksiz olarak giren, laf kalabalığı yapan ve hatta başarısız olarak görüntülenen hiçbir şey yoktur bu filmlerde.

Önce *Koza*'dan başlayarak ilk dönemini inceleyelim, daha sonra ikinci dönemini.

Koza çekilirken, elde bir senaryo yoktur. Hatta öyle ki aslında bitmiş halinde bile belirgin bir senaryo yoktur, bunun yerine hayatın duyumsanması, belirli anların yakalanması, yaşamın ritmi, belirli duyguların öne çıkması, doğa sevgisi, insanın yıkıcılığı, bir arada yapamama gibi temel izlekler, aynı zamanda sözün boğuculuğundan ısrarlı bir kaçış vardır.

Dolayısıyla, senaryonun ya da filmin mükemmel matematiği yerine, hem çekerken, hem kurgularken sezgiler ve duygular birincil önemdedir ve belirleyici olmuştur. Bu anlamda zaten elde bir silah yoktur, bunun yerine öyküsünü kura-

mayan kişinin hayatın duyumsanmasına ve geçmişin onda biriktirdiği anların akışına kendini bırakma vardır.

Ondan sonra *Kasaba* gelir, durum biraz değişir.

"Ekip çok küçük, oyunculara verdiniz herhalde. Senaryo?

Senaryo vardı bu defa. Ablam Emine Ceylan'ın bir öyküsünden yola çıktım. Otobiyografik eklentiler ve Çehov'dan alıntılar var. En sevdiğim yazar. Bir senaryo vardı ama bütün fikirler çekim sırasında geliyor aklıma. Çekimin hemen öncesinde değil, kamerayı çalıştırdıktan sonra. O anda senaryoyu çok değiştirdiğim oldu. Oyuncular da şaşırıyorlardı, provalarda yapmadıkları şeyleri yapmak zorunda kalmaktan. Oyuncular o anda oynadıkları oyunun önünde ve arkasında ne olduğunu bilmiyorlardı. Nedenini anlamadıkları bir şeyler söylüyorlardı.

"Kasaba"yı çekmeyi ilk ne zaman düşündünüz?

Sanıyorum ablam Emine'yle hayat, sinema ve çocukluğumuz üzerine yaptığımız uzun konuşmaların birinde aklıma gelmişti. Emine o günlerde yazmakta olduğu bir öyküden bahsetmişti. Anlattıkları çok sinemasal göründü ve beni heyecanlandırdı. Baştaki sınıf bölümü ise Çehov'un ne olduğunu hatırlamadığını bir şeyi betimlemek için kullandığı bir tümceden aklıma geldi. "...hani sıcak bir yaz günü matematik dersinde birden açık pencereden içeri bir kelebek dalar ve herkes ona bakarak türlü hayallere dalar..." gibi bir şeydi. Bu beni ilkokul sınıfımızdaki atmosferi düşünmeye itti."

Kasaba çekilirken, elde bir senaryo vardır, ama bu senaryo sürekli çekim aşamasında değiştirilir birincisi. İkincisi ise kurgu sırasında yeniden değiştirilir, boyut kazanır. Masa başında senaryo yazılırken, seti düşünemeyen, yazdığı her satıra kuşkuyla yaklaşan, yönünü bulamamış ve hatta kendinden duyduğu kuşku yüzünden sürekli duraksayan bir yönetmen adayı var karşımızda. Bu nedenle sahaya indiğinde, ya da seti kurduğunda, bu kez masa başında yazdıkları bir tür eskize dönüşür ve onlara sürekli müdahale ederek yeniden kurar. Oyunculara bir senaryo verilse dahi, ya da sahneyi çekerken, oyunculara önceden ne yapacakları anlatılmış olsa bile, bizzat o sırada akla gelenler baskın çıkar, metin sürekli yeniden yazılır, oyuncular değişiklikleri anlamazlar. Çünkü belirli bir hikâyeyi oynamıyorlardır, aksine aranan ve peşinden gidilen durumlardır, hatta izleği devam ettiren hikâye değil de atmosferin ve duygunun kendisidir.

Ama *Kasaba* eninde sonunda hayatın ritmini yakalamaya çalışan, dışsal dünyayı içermeye çalışan bir filmdir. *Kasaba*'da çekimler sanki insanlar yaşarken, görünmez bir kamera ile oraya gidilip, kaydedilmiş gibidir, aslında amaç da budur, yoksa iyi bir seyirci için, böylesi bir durum yoktur. Film bütün çabasını kurmaya çalıştığı atmosfere vermiştir, *Kasaba* bir atmosfer filmidir. Öyle ki çekim sırasında gidişat bile tek yönlü değildir, bu yüzden aslında kurguya ilk oturulduğun-

da, elde birikmiş hisler olmasına rağmen, bir yön duygusu olmadığı için kurgu masasında eli kolu bağlanmıştır Nuri Bilge'nin. Diyaloglarından durumlarına kadar belirli bir hikâye üzerinden kurulmamıştır. *Kasaba* belirli bir matematik kazanmışsa, ancak bu matematik kurgu sırasında kazandırılmıştır. Hayatın kendi ritminin izinde gidilirken, yolda karşınıza çıkan şeyler çok daha fazla filme eklenmiştir. Bu süreç *Mayıs Sıkıntısı* filminde de devam eder, ama orada artık Nuri Bilge çok daha fazla deneyimlidir ve en önemlisi kendisine çok daha fazla güvenmektedir. Üstelik izlek oluşturmak için "bir film çekme çabası", aynı zamanda bizzat *Koza* ve *Kasaba* filmleri çekilirken yaşanılanlarla çok daha bilinçli bir şekilde yapılan gözlemler de vardır. Bu nedenle, artık hem senaryo aşamasında, hem de çekimde, nihai olarak kurgu masasında izlek ve anlatılmak istenen çok bilinçli olarak yolda karşılaşılan şeyleri dışarıda bırakmakta ve elemektedir. Yörünge bellidir. İzlek yol gösterici olmaya başlamıştır.

Uzak filminde ise durum, çok daha farklı bir karakter kazanır. Esas olarak bizim seyrettiğimiz *Uzak* bir kurgu harikasıdır. Çünkü daha önceki gelinen yörüngeden bütünüyle ayrı bir yörüngeye geçilmektedir. Sanıyorum Nuri Bilge'nin *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmi de dâhil olmak üzere kurgu sırasında en fazla zamanın harcandığı, en fazla keşfin yapıldığı kurgu masası *Uzak*'ta kurulmuştur. Nedense Nuri Bilge Ceylan *Uzak* filminde bir şeyleri keşfedeceğini bilmektedir, ama –anladığım kadarıyla- ne keşfedeceğini bilmemektedir. Bu nedenle *Uzak* filminde bitmiş halde üç ya da dört versiyon film yapılmıştır. Kurgu açısından, sinema dili açısından yenilikleri ise saymakla bitmez, *Uzak* Nuri Bilge'nin kendi kariyerinde devrim yaptığı ve daha sonraki yıllarda bu devrimin yaşatılması için çaba gösterdiği bir süreç izler. Öyle ki *Uzak*'ı kurgularken Ayhan Ergürsel ile birçok yenilikleri yapmakta, daha sonra ise durup birbirlerine bakmaktadırlar, yaptıklarında bizim sinemamız için elbette ki, ama dünya çapında da eliptik anlatı anlamında birçok yenilik vardır. Buna metnin mükemmelleştirilmesi, metin içinde fazlalık olan her şeyin azaltılması, anlamı inşa etmek için zorunlu olmayan her görüntü ve satırın atılması diyelim; sonuç için yön duygusundan yaşanan çatışmanın en derinlerine ve en yoğun şiddetine kadar çok net bir dışavurum sanatı diyelim. Eksiltildikçe söylenmek istenen çok daha netleşmekte ve berraklaşmaktadır da. Resim sanatında Bacon'u hatırlatıyor bu durum bana. İmgeyi sürekli bozan Bacon'un resimlerine bakıldığında, imgeyi ne kadar bozarsa, yaptığı portre resimlerin aslına o kadar daha çok benzemesi gibidir durum. Nuri Bilge ve kurgu arkadaşı Ayhan Ergürsel, görüntüyü sürekli eksiltmekte, diyalogları zorunlu durumlarla sınırlı tutmakta, sonuçta hikâye o kadar derinliğiyle ve çatışmalar o denli "tam da hayatta olduğu denli şiddetli" olmaktadır. Dolayısıyla her türlü çapak atıldığı için, Nuri Bilge'nin *Uzak* ve daha sonraki filmlerinde derinlik ve yalınlık/çatışma ve tam da olduğu gibi durumu çok daha ileri düzeylere ulaşmaktadır. Bu tablo için de eksiltme denilen şey *Üç Maymun*'da doruğa çıkmakta, neredeyse "doğa" ya da

toplumsal doku, terk edilmiş gibi duran bir kentteki hikayeden çıkmaktadır. İnsanlar hayatın içinde yaşamalarına karşın, tümüyle yok edilmiş gibidirler. Bir yandan gerçek bir sınıfsal doku inşası, bir yandan büyükşehir içinde geçen bir öykü, öte yandan herkesin öykünün dışına çıkarıldığı bir anlatı. Bu açıdan *Üç Maymun*'u bir tür –şimdilik- final gibi görebiliriz.

Kısa filminden *Mayıs Sıkıntısı*'na kadar her filminin önemli festivallere katılması, para kazanması, ödül kazanması, artık kendine iyi bir güven vermiş olmalı ki belirli sınırları zorlayabilecek özgüveni de zamanı da artı değeri de oluşmuş durumdaydı ve Nuri Bilge bunu en kritik dönemde yaptı. Buna doğada yardım edince, iklim şartları da kendisini eksik etmeyince, bir tür iklime borcunu ödemek için olsa gerek *İklimler*'i yaptı. Nuri Bilge'nin sinema kariyeri incelenince, iyi bir "mühendis olarak" en kritik durumlarda en kritik hamleleri –bütün gerginliklerine, yeniliğin yoruculuğuna karşın- yaptığı görülmektedir. Nuri Bilge gerçekten sinemayı yapa yapa öğrenmiş, her filminden sonra bir öncekini aşacak filmler yapmıştır. Dolayısıyla, *Uzak*'tan sonra her filminde sahnede hangi silah görülmüşse o silah en uygun yerde ve en kritik anda patlamıştır.

Aslında ilk dönemi, hayatı olduğu gibi anlatabilmek çabası içindeyken, esas sorun hikaye sahibi olabilmekti, aynı zamanda kurgu masasında nasıl harikalar yaratılabileceğini gördüğünde, bu kez kurgu işlemine senaryo aşamasından başladığı için, durumları, detayları, atmosferi yakalamaya çalışan yönetmen, bunları inşa etmeyi seçti. *Uzak*'tan sonra hayatı paranteze almakta, onu göstermeden yaşamı sezdirerek kendi hikâyesine odaklanmaktadır. Dikkat edilirse Nuri Bilge hikâye anlatmaya başladığı zaman hikâye de satın almaya başlamıştır. Ama senaryo aşamasında da, yani başkalarının kalemi metne girdiği esnada da, başkalarının hikâyelerini aldığı durumlarda da Nuri Bilge yönetmendir, o hikayeleri daha senaryo aşamasında yeniden kurgulamakta, eksiltmekte, yoğunlaştırmakta, sorularıyla sürekli yeni bir bağlama taşımaktadır. Hayatın bu kadar dışında durmayı seçen yönetmen, bu nedenle hayatı en geniş açıyla paranteze de alabilmektedir.

Uzak aslında şöyle düşünülsün, her şeyin optimum verim verdiği bir şekilde yapıldı. Çekimler, doğa şartları, kurgu, festivaller seyri... Her şey Nuri Bilge için inanamayacağı denli olumlu gitmiştir. Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan bu optimumun dengesini bozmamak için artık çok daha özenli gitmek durumunda, ayrıca bunun tedirginliğini de yaşıyor. Çünkü Nuri Bilge Ceylan, sinema kariyerinin başladığı 1995 yılından itibaren, 2010'a kadar geçen 15 yıllık zaman diliminde sürekli yükselen bir başarı grafiği izledi ve bu yüzden bir sekme olmasından çok daha fazla kaygılı.

Şimdi matematiksel olarak mükemmel film nedir sorusuna yanıt arayalım. Elbette sözü önce Nuri Bilge'ye vererek:

"Geçenlerde Dostoyevski'nin Ecinniler kitabında şöyle bir şeye rastladım. Orada bir tartışmada adamın biri bir şey diyor; 'Kendimi mutsuz hissettiğim zaman bir yaprağa bakarım. O yaprağın kıvrımlarına, içindeki renk değişimlerine. Ve bu bütün sıkıntılarımı alır.' Sinemanın hikâyeye çok önem vermesi insanları detaylardan uzaklaştırıyor. Hikâyenin biraz zedelenmesi detayları ön plana çıkarıyor bazen.

Ben bunu anlatmalıyım diyerek sinema yaptığınız oldu mu?

Hayır. Şu söze inanmıyorum; -benim için geçerli değil en azından- 'Söyleyecek sözü yoksa, insan film yapmamalı' gibi. Ben doğrusu kafası karışık biriyim. Beni sanata yönlendiren şeylerden bir tanesi de sanatın hiçbir şeyden emin olmama özgürlüğünü sunan bir alan olması. Dostoyevski'yi düşünelim mesela; -çok iyi bir filozof aynı zamanda- neden düşüncelerini romana yapıştırmayı tercih ediyor? Çünkü birtakım karşıtlıkları sürekli çarpıştırıyor. Eminim ki tam olarak kendisi de emin değil hangisine inandığından. Bazen onun gibi düşünüyor, bazen öbürü gibi. Gerçekten hiçbir şeyden tam olarak emin olabilen insan değilim: Neyin doğru neyin yanlış olduğundan. Doğrular sistemi içine doğuyoruz. Çevremizde ahlak yasaları oluşturulmuş durumda. Ve vicdanımızla bunlar çarpıştığında bunların bazıları giderek çürüyor. Film üretme süreci benim için bir öğrenme süreci. Öğretme değil.

O anlamda sinemanın hikâye anlatmaktan çok belli bir atmosferi oluşturabilmesinin daha çok önemi var. İzleyiciyi belli bir atmosferin içine sokabilme, insanı kendi hayatının bilincinden çıkarıp başka bir atmosferin içine sokabilme.

Güzel bir atmosferin.

-Hayır. Güzel olabilir, olmayabilir de.

Peki, sinema, sizin için hayatın neresinde duruyor. Sadece bir meslek mi?

Tabii ki değil. Sinema benim için belki de yalnızlıktan kurtulmanın yolu. Aynı şeyleri dokunaklı bulduğun, tanımadığın birtakım kardeş ruhlara bir mektup göndermek gibi bir şey. Yazılmazsa da olmaz bir şey.

Cevap bekleme niyeti var mı?

Tabii ki var. Muhakkak ki birtakım tepkiler bekliyorum. Ben de takdir edilmek, bilinmek istiyorum. Bunların olmadığını söylemek yalan olur. Gerçek insan ilişkisi zayıflıklar üzerinden kurulabilir. Ben hastalıklarımı, korkaklıklarımı, zayıflıklarımı paylaşmak isterim. Bunları saklamak, gizli tutmak, bastırmak hepimizi yorar. Ve bunları rasyonalize etmek ya da bir şeyin içinde eritmek zorundayım. Bu da benim için sinema oldu.

Daha evrensel olduğu için mi? Ya da fotoğrafçılığın devamı olduğu için mi? Yani niye örneğin yazmak değil de sinema?

O konuda daha yeteneksiz olduğum için herhalde ya da kendi özelliklerimin bu konuya daha yatkın olmasından dolayı. Edebiyatı da çok güçlü buluyorum. İnsan ruhunun derinliğine inmek konusunda.

Yukarıdaki söyleşide anlatılanları maddeler halinde sıralayalım ve bunlardan bazı sonuçlara varalım:

∞Hikâyenin genel akışı kadar önem verilen detaylar, ya da en derin durumların izlerini detaylarda bulmak, bir rasyonalizasyon sürecini, bütün olağanlığı, çatışması, dahası bunları yaşamdaki haliyle verebilmek bir hedeftir.

∞Hayatın içinde sorgulanmış, açıkça söyleyelim edinilmiş bilgelik ile yüceltilmiş doğrular ve bunları aktarmanın bir aracı olarak sinema değil, hayatı sorgulamak için bir ifade aracı olarak sinema anlayışı öne çıkıyor. Dolayısıyla, eserin temel malzemesi çatışmadan kaynaklanıyor, ispatlamak için gerçekliği hırpalamak yerine, gerçekliği anlamak ve sorgulamak ve olabildiğince olduğu gibi yansıtabilmek "idealleştirilmiş". Dolayısıyla aynı eser içinde karşıt durumlar öne çıkabiliyor. Dikte edilecek doğrular yerini sorgulanacak idealler ve doğrulara bırakmıştır. Dolayısıyla kafası ideal doğruları ararken şüpheci, ama sorgularken netleşen bir sanatçı tipi.

∞Kurulan gerçeklik ile temel karşılaştırıcı olarak izleyicinin yaşam deneyimi alınmıştır. Bu nedenle, Nuri Bilge hayatın karşısında belirli bir içtenlik ve çıplaklık ile hayata ve filme yaklaşan ruh kardeşlerine yazılmış bir mektup olarak filmlerini görüyor.

∞Dostoyevski'nin karşıt fikirlerle çatışma kurma süreci, "eylem içindeki felsefe" olarak adlandırılıyor. Ama Dostoyevski'nin karşıt fikirleri, gerçekliğin öteki yüzünü gösterme biçimi nedir? Dostoyevski'nin büyük eserlerinin temel özelliği şudur, hayatın öteki yüzünü, belirli bir paradigma içinde kalarak kemikleşmiş bir insana, bu paradigmanın geçerli olmadığı bir alana taşımak, ki bu da Dostoyevski'nin romanlarında çoğunlukla "benliğin çözülmesi" olarak gerçekleşir. Dolayısıyla, hayatı olduğu gibi yakalayabilme, izleyicinin kendi dünyasından çıkıp başka bir dünyaya girmesi de bu şekilde, hayatın sorgulanmasının en uygun aracı olarak karşımıza çıkıyor. Bu paradigmanın geçerli olmadığı bir başka gerçekliğin öteki yüzü, çatışmanın alanında görülür, farklı kişilikler, farklı değerler, farklı koşullar, farklı niyetler karşı karşıya gelir. Dolayısıyla, özellikle *Uzak* ve sonrasındaki tüm filmlerinde hayatın çıkışsızlığa götürdüğü insanların çatışması Nuri Bilge'nin temel konusu haline gelmesi son derece açıklayıcıdır. Nuri Bilge Ceylan deyim yerindeyse gerçek anlamda bir çatışma zeminini ya da hikâyenin içine çatışmayı, nesnel koşulların sıkıştırmasını, çıkışsız insanların birbirine yönelmiş taleplerini/redlerini/şiddetlerini yansıtmaya *Uzak* ile başlamıştır. Bizzat bu nesnel koşulların yarattığı çatışma, adım adım inşa edilmiş bağlam içinde en ince detaylarıyla anlatırken, bir yan-

dan çatışmanın boyutlarını, diğer yandan kişiliklerin çatışması ve yol ayrımını göstermeye yönelmiştir. Dolayısıyla, mükemmel matematik dediğimiz şey, belirli bir yörüngeye sahip olarak, aslında çatışmanın çok boyutlu ve derinlikli bir biçimde incelenmesi, yaşamın bizzat kendisinin masaya yatırılmasıdır. Bir de buna Hollywood ve Avrupa Gerçekçiliği ayrımını koyun: Hollywood'un yazgısı filmsel gerçeklik kurma çabasıdır, Avrupa'nın tarihi ise, çatışma da gerçekliği, dışsal dünyayı baz alır ve hakem ya da üst perdeden verilen referans yaşamdır. Dolayısıyla, film içine kapanmak zorunda değildir artık, hayata açılmak durumundadır. İşte bu tanıklık hem sorgulamaya hem de sergilemeye izin verir, derinlik artar, ne hikâye ne de detaylar tükenir burada. Film bitince bitmez, tam da aksine film bitince gerçekten gerçeklik üzerine tartışmaya bağlanır, film giderek hayatın bir parçası olur. Açık uçludur, felsefiktir, estetiktir, sorgulayıcıdır, izleyiciyi de işin içine katar. Mükemmel matematikli film denilince söylenmesi gereken budur, bir çatışma üzerinden bir sosyal gerçeklik inşa etmek, bu çatışmayı mantıki sonuçlarına kadar götürmek, bu sırada karakterlerine kişilik kazandırmak, karakterlerin hikayesi yoluyla gerçekliği sorgulamak, bunu yaparken bütün fazlalıkları törpüleyip, çatışmaya ve gerçekliğe bütün boyutlarıyla tanıklık etmek.

∞Sanatçının bizzat bu serüvenini, yaratım sürecini, hayatta kendi karanlık yönlerini paylaşma ile hayatın içindeki insani bir tür terapiye davet etmek, ruh kardeşlerinin yaşam karşısındaki ortaklığına yönelmek, anlatmanın ve düşünmenin bizzat estetik bir hazla birleşmesi; yalanın bittiği yerde gerçekliğin içinde yaşarken, bütün boyutlarıyla gerçekliğin sarsıcı etkilerine rağmen, kişinin kendini daha güçlü hissetmesi. Bir tür psikiyatri de hastanın sorunlarını çözerek değil, sorunlarının ve kendinin ayırtına vararak, onlarla baş ederken daha güçlü olmasını sağlamak nasıl bir hedefse, sanat içinde öz-bilinci, paylaşımı ve yaşantılamayı birinci amaç olarak görmek. Evet, bu bir estetik/felsefik mirasa karşılık gelir, bunun kökenleri de Avrupa Gerçekçiliğinde yatmaktadır.

∞İlk filmlerinde tanıklık ve duyumsamanın başköşeye oturması, yönetmen sanat dilini öğrendikçe, atmosferini kurarken kendine güven kazandıkça, hayatı sorgulamak için belirli bir dinginliğe erişince, giderek hayatın en kritik en mahrem anlarına gömülmek ve güçlendikçe hayata karşı daha çıplak olarak bakabilmek, işte Nuri Bilge'nin serüveni budur.

Çocukluk ve gençliğimden hatırladığım, ama bir süredir unutmak durumunda olduğum bir mozaikti bu. Yeniden yurduma karşı bir sevgi oluşturdu içimde bu. Ait olduğum yeri bulmuşum gibi bir duygu yaşadım. Ankara günlerim de çok yalnız geçti ama, en çok düşündüğüm, düşünmek zorunda kaldığım, en çok film seyrettiğim ve kitap okuduğum dönemdi. Sinema yapmaya da kesin olarak bu dönemde karar verdim.

Sinema, karar verince yapılabilecek bir şey mi?

Gayret gösterdim tabii. Ankara'da Dost Kitabevi'ne gidip, bulduğum bütün sinema kitaplarını aldım. Ama kendime güvenebilmem için daha çok tekniği öğrenmek istiyordum. Amerikan ve İngiliz kültür derneklerinden eski kitaplar buldum ve okudum. Sinema daha sonsuz bir şey. Fotoğrafa göre, hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak göründü gözüme. Bu kudretin kaynağı da bazı kişisel yönetmenlerin üzerimdeki etkisidir.

Sonra İstanbul.

Evet. Sistemi daha iyi anlamam gerektiğini düşündüm. Karmaşık bir organizasyon, karmaşık insan ilişkileri gerektiren bir alan sinema üretimi. Kendimi daha yetkin hissedebilmek için sinema okumam gerektiğini düşündüm ve Mimar Sinan'a girdim ve okulun en yaşlı öğrencisi olarak iki yıl okudum. Okulun arşivinden yararlandım. Mimar Sinan kendime güvenimi artırdı.

Dosyotevski'nin bir sözünü hatırlıyorum: Bir işe başlamaktan daha hayırlı bir şey yoktur.

Kendiniz mi yaptınız masrafları?

Ben sabırsız bir insanım, başlamayınca çok uzuyor her şey. Önce filme başladım ve sonra para aramaya başladım. Zaten küçük bütçeli bir film düşünüyordum ve bir miktar param vardı. Biraz götürebilecek kadar. Film elli bin dolara çıktı. Ben çok daha fazla paraya ihtiyacım olacağını düşünüyordum. Bu sinema için çok küçük bir bütçe. Bütçenin çoğu post prodüksiyona gitti tabii.

∞Nuri Bilge uzun yıllar kaldığı yurtdışından sonra Türkiye'yi seviyor, insanıyla, gerçekliğiyle barışıyor. Ama bu gerçeklikle barışmak, bir şekilde içinde yeniden kaybolacağı bir gerçeklik değil, bu kez aidiyet hissiyle birlikte anlama ve anlatma çabası iç içe geçiyor. Ama kös kös oturup, her şeyi biliyorum diye gezinen insanların hayatın içinde sık sık şebek durumuna düşebileceğini de bildiği için, belki de kendine karşı dürüst olduğu için, yıllardır kendine yatırım yapmadığını anlıyor. Ardından sinema yapmak istediği için, bir yandan felsefe, estetik, edebiyat, sinema ve gözlemler ile harmanlanan tam bir keşfetme dönemi yaşanıyor. Belki de hayatında ilk kez öğrenci olduğu, kendini neredeyse yeniden tasarlamaya başladığı yıllardır bunlar. Elinde ne olması gerektiğine dair bir tablo yok, ama olmayacakları, sınanmış ya da gözlemlenmiş idealizasyonların peşinden gitmenin beyhudeliğini biliyor yalnızca. Okuyor, seyrediyor ve düşünüyor. Sinema yapmaya karar verirken, okuma ve seyretme süreci aynı zamanda kendi ruhunu terbiye etme sürecidir. Hayatın içinde kaybolmadığı için de hayatın öyküsü hep eksik kalacaktır, hikâye biriktiremiyor bu yüzden. Gerçekten *Sonsuzluk* ve *Bir Gün* (Te-

o Angelopoulos, 1998) filmindeki gibi, öykü satın almak durumunda kalması önemli bir tanımlayıcı özelliktir. Nuri Bilge tam kişiliğine uygun bir şekilde, sinema yapmaya karar verince, gidip birisinin yanında asistanlık yapa yapa pişmek yerine, kitapların ve filmlerin içine dalıyor. Artık bundan sonra, bir Bresson, Ozu ya da Tarkovski seyrettiğinde, sadece bir film seyretmiyor, filmin nasıl yapıldığından, anlamın nasıl üretildiğine, kamerasından ışığına, oyuncusundan öykünün tasarlanışına, kurgusundan ve filmin mevzusuna dair her şeyiyle filmi inceliyor. Aslında gerçek anlamda bu çalışma Nuri Bilge'nin asistanlık dönemi olarak işlev kazanıyor.

∞Daha sonra kendine güvensizlikle, öğrenciliği sevmenin bireşimi olarak Mimar Sinan'a giriyor, başkalarını görüyor, kendini sınıyor, yaptıklarına bakıyor, düşünme biçimlerini seyrediyor, artık alacağını aldığını anda, orayı terk ediyor. Kendini sınamanın, kitaplardan okumanın yanı sıra, görmenin bir vesilesi olarak bir filmde oyunculuk yapıyor ve filmin bütün aşamalarında bulunuyor. Bundan sonrası kendine işkence etmenin zamanıdır, çünkü kendi senaryolarını kıyasıya eleştiriyor, pesimist karakteri ile özgüven eksikliği tasarladığı şeyleri yıkmak için yeterince güçlüdür. En güçlü olduğu anda değil, artık kendisinden yorulduğu anda kamerayla ve iki kişilik ekibiyle büyüdüğü kasabaya gidiyor.

∞Ekibi tamamlayan ise, Ayhan Ergürsel ile yollarının kesişmesi ile oluyor. Çünkü başta elde bir senaryo yoktur, daha doğrusu çekim süresince bu senaryoya o kadar müdahale etmiştir ki yeniden tasarlanması gerekir. Bir iki ay, bu süreçte cebelleşiyor ve çıkar yol bulamıyor, çıkışsız bir anında Ayhan'ı davet ediyor. Onun sonrasında, artık yeni bir sürece öğrencilik etmiş birisi olarak çıkıyor. Kurgu aslında kendine güveni eksik olan birisinin cebelleşmesinden değil, burası bir gerçektir, hikâyesi eksik olan insanın, hayatın parçalarını birleştirmekte zorluk çeken bir insanın eksikliğinden kaynaklanıyor. Hayatın çocuğu Ayhan ile, kitapların ve filmlerin dünyasından gelen ve belki de hayatın akışına kendisini bırakamayacak bir insan olan Nuri Bilge'nin bileşiminden, elbette ki Nuri Bilge'nin öncülüğünde ve karar vericiliğinde *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* çıkıyor. Nuri Bilge'nin şaşkınlığa uğradığı an şudur: Ayhan Ergürsel, Yeni İran Sinemasını, Tarkovski'yi, Ozu'yu seyretmemiş birisi olarak, onlar gibi masa başında makası kullanabiliyor. Burası çok önemli, Ayhan Ergürsel'in makası, usta bir şekilde filmleri bağlayan değil, belirli fikirler eşliğinde eldeki görüntülere en ideal anlamı verecek formu bulma ustalığıdır. Ayhan'ın en ideal kurguyu yapması için, Ayhan Ergürsel'e istediklerinizi anlatmanız, sezdirmeniz, onun belirli şeyleri fark etmesini sağlamanız gerekir, bu da Nuri Bilge'de var, hayatın hikâyesi de Ayhan'da var, kendi tarihinden getirdiği bir seçkin bakışı da var. Bireşimden yeni bir tarz çıkıyor, kişisel deyiş çıkıyor, bu süreç Nuri Bilge'ye hem

güven kazandırıyor, hem de hikâye biriktirmesinde, anlardan dramatik yapılar kurma sürecinde, hayatın matematiği üzerinde daha keskin gözlemler yapmasında yardımcı oluyor. Çünkü belki de Bilge'nin en önemli eksiği yaptığı sınırsız gözlemler arasında, dramatik süreklilik içinde bir bütünlük kurma konusundaki yetersizliğidir, bunu da Ayhan ile tamamlıyor. Ayhan basit bir operatör değildir, basit bir operatörün de Nuri Bilge'nin istediklerini yapması da mümkün değildir.

∞Bu iki tarzın bileşimi ve işbirliğini daha da ilerletmesi, Nuri Bilge'nin filmlerinin başarısı sayesinde maddi manevi tatmin yaşaması, daha da ileri gitmeleri konusunda olanak yarattığında *Uzak* ortaya çıkıyor. Bu açıdan, Bilge'nin ilk döneminin hikâyesi de böylelikle çıkmış oluyor.

∞*Uzak*'tan sonrası net öykülere giriş yapmak, bu yalın öykülerin içinde derin ve çatışmalı anları çıkarıp bulmak Nuri Bilge'nin yaptığını en iyi tanımlar. Ama sinema yalnızca bu değildir, örneğin bir *Rastgele Balthazar* (R. Bresson, 1966) ya da *Stalker* (A. Tarkovski, 1979) ya da *Tokyo Hikâyesi* (Ozu, 1953) böyle filmler değildir. Bunlara girişme cüretini ise bekliyoruz.

∞Ama ara parantez olarak şunu söylemeli: Nuri Bilge'nin gerçekten etkilendiği, sinemanın anlatım gücünün neredeyse sınırsız göründüğü filmler, büyük oranda transandantal sinemanın örnekleridir.

Şimdi bir sanatçı olarak Nuri Bilge'nin filmlerindeki karakterlerin izlerini sürelim. Nasıl bir insanlık tablosu bize sunuyor, onu inceleyelim.

Nuri Bilge Ceylan'a yazdığımız biyografideki hayatın içinde kaybolmayan, belirli bir hedefe kilitlenemeyen, yeryüzü nimetlerinin vereceği maddi haz ile tatmin olamayan Nuri Bilge Ceylan'ın karakterlerinin belki de en önemli karakteristik özelliği angajmana, yüceltmeye, kendini feda etmeye karşı her zaman dirençli olmalarıdır. Filmlerinin en önemli karakteristiği "başkaları için bir şey yapmakta zorlanan", hayatın genelde kıyısında köşesinde kalmış karakterler olmalarıdır, hayatın içinde sıkılan insanlardır. Deyim yerindeyse bu paradoksun yanıtı Nuri Bilge'nin babası ile olan ilişkisinde yatar, her şeyiyle hayatın içinde olmak, başarmak için çırpınan babasının yaşadığı büyük hayal kırıklığı kendisinin en büyük korkusu olmuştur, hayata varlığını vakfetmek yerine Nuri Bilge Ceylan bir tür aşkın değerler ve güzel sevdasına düşmüş birisidir. Kendi kafasında ürettiği her ideale kuşkuyla yaklaşan yeğenin *Kasaba*'da amca ve dedeye ilişkin sözleri, alayı, boşluğu duyumsaması belirli ölçülerde Nuri Bilge'nin en önemli duygusal ifadelerinden birisidir. İpe sapa gelmez, boşlukta sallanan, biraz da hor görülen birisi olmamak ise genlerinde vardır, bu anlamda sinemadaki başarısının onun için bir terapi gibi gelmesi son derece normaldir. Bu durum, yani hep oyunbozan karakterlerin bütün filmlerinde olması, hayatın kendisinde bir acılık, ne yaparsan yap sonuçta niyetler ne kadar temiz olursa olsun, sonuç yine başarısızlıktır, bu dü-

şünce bir tür Bilge'nin düsturudur. Şimdi yakaladığını bir önemli sonuç daha var: Bilge'nin *Üç Maymun*'a kadarki en önemli yol arkadaşı Ayhan Ergürsel'in yazdığı senaryonun da adı *Boşluk*'tur ve Ayhan Ergürsel ise babasızlık, terk edilmişlik, ailesizlikten muzdariptir, bu açıdan ikisinin birbirini tamamlaması çok anlaşılır bir durumdur. Birbirlerinden ayrıldıkları için, her ikisinin de zorluk çekmesi de çok olağandır.

Şimdi de somut olarak *Üç Maymun*'a kadarki tüm filmlerindeki temel karakterlerin angajman korkuları üzerinde daha açıklayıcı ve yorumlayıcı yaklaşım geliştirelim.

Koza'dan başlanabilir. *Koza*'da neredeyse doğa içinde başıboş kalan, hayatın içinde kaybolmuş bir çocuk karakteri vardır, yer yer yıkıcı eylemlere de girişir. Anne ve baba ise birbirlerine ihtiyaç duysa bile, birbirleriyle bile paylaşımları sınırlıdır, inzivaya çekilmiş babanın yorgunluğu ve kendini sonsuz derecede dinleme ihtiyacı belirleyici olmuştur. İkisinin de yüzlerinden hayatı katlanabildikleri ölçüde içine katılma genel görünümün belirleyici parçasıdır.

Kasaba filminde sınıfın içinde, neredeyse bütün sınıf bir boşluğa, hayatın içine kendini bırakmış gibidir. Neşeli canlı, yarışmacı, öğrenmeye aç bir sınıf yerine –deyim yerindeyse- ölü anlara aç bir sınıf tasviri yapılır. Sokakta çocukların eğlencesi yerine gösterilen "ermişlik ile delilik" sınırındaki Muzaffer Özdemir'in canlandırdığı karakterde bile bir yandan boşluk öte yandan acılık yüzünden akar. İnsan insanın dostudur yerine, insan insanın ötekisidir (cehennemidir) ilişkisi burada da görülür. Çocukların ormandaki yürüyüşlerinde, bir yandan hayatı keşfetmek isteği, bir yandan kutsalın önünde eğilme, öte yandan gaddarlık aynı anda görülür. Ama filmin doruk noktası, belki de mısır sezonunun sonunda közde mısır yapıp, hayat hakkındaki konuşmalarıdır, daha önceki çocuklar tam da burada büyüklerin dünyasında "anlam arıyor" gibidirler. Ama üç temel karakteri ele alalım: dede, baba, yeğen. Her birinde bilgelikle, hayata tutunma, bir yüce ideal açısından derin boşluklar vardır. Birbirleriyle çatışırlar, ortak bir hedefin bir araya getirici gücü yoktur aralarında. Her birinin kişilikleri diğerinin boşluğuna ayna tutmasına neden olur. Kadınların dünyası ise daha masum, daha acılı, daha kendiyle sınırlı, aileyi asıl bir arada tutucu bir yapıya sahiptir. Bir yandan inanmışlardır, öte yandan acılıdırlar, kendilerini ötekine dayatmak, ötekine yapboz ile şekil vermek niyetleri daha arka planda kalmıştır. Müşfiktirler, hayatın karşısındaki daha iddiasız kimlikleri onları daha barışçıl ve sevecen yapmıştır, bu nedenle doğanın acımasızlıkları onların benliklerinde daha bir yer etmiş ve onları daha acılı yapmıştır. Hem büyükanne de hem de anne de bizzat bu duygular açıkça verilmiştir.

Mayıs Sıkıntısı filminde dışarıdan gelen oğul-yönetmen kasabalı ile kendi hedefi için ilişkiler kurar, onların kendi yaşamları, onların istekleri, arzuları, onların sorunları ile mesafeli bir ilişki kurulur. Oğul-yönetmen karakteri için doğanın in-

sana sunduğu yalnızlık ve dinlenme fırsatı, oradaki insanlardan daha önemlidir. Yusuf yani fabrikada çalışan ve sonradan ekibe katılan genç ise kasabanın içinde kendini boğulmuş gibi hisseden, ötesine aç birisidir. Baba bir yandan ağaçlarının derdindedir, öte yandan diğer insanların yaşamlarıyla arasındaki ilişkide bir mesafe vardır, ama diğer insanlarda onun tutkusunu hissetmezler. Kasabanın diğer insanları ise aralarındaki ilişkide bir çekişme genel durumdur, hayat bir didişme ve yetinme sanatıdır onlar için.

Uzak'a geldiğimizde, üçlü bir ilişki ortaya çıkıyor. Kasabadan gelen Yusuf, kentlileşmiş ve yine hayata eksik eklemlenmiş Mahmut ve Mahmut'un eski karısı. Üçünün arasında da, Mahmut'un yeni ilişkilerinde de bir boşluk, bir angaje olamama, bir öteki mekan arayışı, yeniden başlama isteği, ilişkilere sinmiş bir acılık açıkça görülür.

İklimler filminde durum değişmez. Aslında dört temel karakter vardır. İki erkek, iki kadın, bir de gösterilmeyen erkeklerden birisinin evlenmek üzere olduğu bir başka kadın ile, İsa'nın birlikte olduğu ikinci kadının bir an için gösterilen ve hemen yurtdışına iş seyahatine gönderilen sevgilisi. İsa filmde iki kadınla ilişkiye girer, ama esasen ikisiyle de eksik angajman yaşar, kadınlardan Bahar, bu eksik angajman ve arasıra devreye giren diğer kadın(lar)ı kaldıramadığı için bitmek üzere olan bir ilişkinin karakteridir. Serap zaten eksik angajman korkusu yaşamaz, hatta eksik angajmanın yenilikler, sürprizler getirdiği inancındadır, bunun hazzını yaşamak ister. İsa'nın üniversiteden oda arkadaşı öğretim görevlisi evlenmek üzeredir, ama daha bu aşamada bile iktidar ve angajman sorunları yaşar, kendince buna karşı mücadele eder.

Üç Maymun ise sürekli olarak kendi rolüyle sorunlar yaşayan karakterlerden oluşur. Patron seçimlerden yaşadığı hayal kırıklığı ile kaçamak derdine düşer. Oğlun her tarafından angajman korkusu akar. Baba ise bir hedefe kilitlenmek yerine parçalananları bir arada tutmaya çalışır, bu anlamda belirli açılardan en az angajman korkusu yaşayan insandır. Anne ise bir yandan pasif bir hayat sürer, öte yandan bu hayatı maddi manevi olarak daha fazla besleyecek bir insan gördüğünde, kendisini bırakır, o kadar ki geri gelemez.

Ama bu açıdan şu önemli bir durumdur: *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* (hem yönetmenin babası, hem de lise mezunu işçinin babası) ve *Üç Maymun*'da yer alan baba figürleri angajman ve anlam sıkıntısı çekmeyen insanlardır, bu anlamda baba figürü bir kez daha babanın görselleştirilmesinde etkili olmuştur. *Kasaba*'daki yeğen, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Yusuf, *Uzak*'taki Mahmut, *İklimler*'deki İsa, *Üç Maymun*'daki İsmail angajman sıkıntısını doruk noktasında yaşayan insanlardır.

Aynı zamanda bu karakterlerin hiçbirisi hiçbir ideolojik katılaşma, aidiyet ve yüceltme de bulunmazlar, genel olarak kendi yaşadıkları mekânların insanı değillerdir, kendi yurtlarında sürgün gibidirler, bir tür kendine sürgün gibidirler.

Bu temel karakterlerin dışındaki karakterlerde kimi kez yoğun olmayan angajmanlar da genel olarak sorunları çözmez, bir işi halletmenin getirdiği haz her zaman eksiktir, ancak sınırlı bir şekilde belirleyici olabilirler. Diğer insanlarda ise onların angajmanlarına ilişkin kuşkulu bir ifade sezilir.

Nuri Bilge'nin bir seyirci olarak, bir insan olarak sinema ile olan ilişkisini çok iyi anlatan şu satırlara ben tümüyle katılıyorum:

Bu riskli bir durum değil mi? 'İnsanlar sinemaya niçin gider?' sorusuna genelde hayatın sıradanlığından kurtulmak için diye cevaplar verilir. Bu bağlamda sıradan hayatları insanlara sunmak tehlike içermiyor mu?

Bu herkes için geçerli değil. En azından başka ihtiyaçlarımızın giderilmesi için de sanat gündeme gelebilir. Benim üzerimde hayatımı değiştirebilecek, son derece derinlere sızabilecek kadar etki yapan filmler böyle filmler değil. Günümüzde artık eleştirmenlerin ağzından da çok sık duyuyorum. Sinema değerlendirilirken iki kavram iyice öne çıktı. Bir; keyif almak, iki; sıkılmamak. Sanıyorum Walter Benjamin'in bir sözüydü: "Nasıl uyku insan bedeninin dinlenmesinin doruk noktasıysa, sıkıntı da ruhsal dinlenmenin doruk noktasıdır." Sıkıntıya önem veriyorum. Sinemada, sıkmak, sıkıntı vermek ya da vermemek o kadar önemli değil. Çünkü asıl, bazı derin noktalara belli bir sıkıntının ardından ulaşılabilir. Bana en çok etki eden filmler, seyrederken en çok sıkıldığım filmler olmuştur. Etkisi iki gün sonra üç gün sonra, ya da yıllar sonra çıkmaya başlayabilir. Sıkmamak adına filmin içine bazı numaralar koymak. Film izlerken canımı sıkıyor bu tip numaralar. Film yaptığınız anda üzerinize bir yansımalar bombardımanı geliyor. Bu bombardıman insanı belli kliklere, belli klişilere angaje edebilecek bir potansiyele sahip muhakkak. Sanatçının kendini bütün bunlardan koruması zor. Ama imkansız değil.

Büyük sanatçılar "bir sanatçının hiçbir zaman konusunu aramadığını, konunun zamanla sanatçının içinde olgunlaştığını" söylerler. Sizce konu olgunlaşır mı, aranır mı?

Hatalı bir film olsun ama samimi, sanatçıyı zorlayan duygulardan, durumlardan bir eser olsun. Aranıp bulunmuş zorlama bir konu, izleyiciyi etkileme hesapları yapılmış duygusu veren bir eser olmasın. Parlak ilginç bağlantılar, egzotik meseleler ilgimi çekmiyor.

Tabii toplum da böyle şeylere çok alıştırıldı ve giderek de artıyor. Herkesin kendi içselliği ile kurabileceği bir ilişki var ama kullanılmayan organ köreliyor. Bu ilişki giderek zorlaşıyor. Duyularımız köreliyor, inceliklerimiz, bakışımız. Bir şeye baktığımız zaman orada ne göreceğiz. Her bakış başka bir şey görüyor. Giderek gördüğümüz şeyler kalıplar olmaya başlıyor. Oysa sanatın görevlerinden biri de insanın bakışını genişletmesi ve zenginleştirmesidir. Görünenin ötesinde bir şey hissettirebilmesidir.

Gündüz Düşlerinden Üç Maymun'a: *Sanatçı ve Türkiye Tasavvuru*

bireyin toplumla imtihanı

Ekiple çalışmaktan ürkmek, yalnız yapma isteği, minimal ekip bir yanda, giderek toplumdan sahip olduğu ünün ona sunduğu tüm popülerleşme önerilerini bilinçli olarak reddetmek öte yanda. Ama bir başka paradoks daha vardır: Nuri Bilge için yazılan rol modelleri meselesi, genelde pek bilinmez, aydın sorumluluğu üzerinden incelenmesi gerekir. Nuri Bilge Ceylan, popülerliğin sağladığı nimetlere özlem duyacak değil, bunlardan perişan olacak birisi, insanlar arasında fark edildiğinde, bakışlar ona yöneldiğinde, rahatsız olacak birisi, bunda anlaşılmayacak bir şey yok. Ama bir başka sorunsal daha ortaya çıkıyor: Pozisyonuna yönelik biçilmiş otomatik görevlerin beklentisi hususunda; sonuç derin bir sessizliktir. Çünkü pek çok insan, Türkiye Sinemasının sahip olduğu pek çok sorun karşısında, elimde güç olsa, şunları yapardım diye yaklaşır, üzerindeki üniforma eksikliğinden çözümü gerçekleştiremediğinden yakınır. Bu anlamda sinemanın mutfağında olan insanların her birinin kendilerine göre bir Nuri Bilgesi vardır, onun kadar güçlü olsaydım, onun kadar itibarlı olsaydım, onun kadar ödül alsaydım... Bunlar bitmez, ben bunu trajik buluyorum, ama Nuri Bilge bir tür yaptıklarından daha çok sinemacılar içinde yapmadıkları ile itham edilen, bir anti-kahramandır. Bunlara göre mutlaka yapılması gereken bir şey vardır, onu kendileri şu ya da bu nedenle yapamazlar, bunu yapmak Nuri Bilge'nin ödevidir. Bu paradoks çözülmez, ama Bilge'nin konumuna ve gücüne işaret etmek için bunları anlatıyorum. Yaptıklarının yanı sıra Bilge, gücü, otoritesi, sanatı ile sinemada bir fenomendir, bu fenomenin toplumsal gölgesine ihtiyaç duyulur. Aynı nedenle fenomene dair yazılan rollerden yola çıkarak, fenomene dair olumsuz bir söylem de inşa edilir, çünkü kendisine biçilen rollerini yapmaktan da itinayla uzak durmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ı Anlamak: Sanatçı ve Sorunsalı üzerine...

Bir bütün olarak bakıldığında *İklimler* filminde genelde Türkiye'de insanlar Nuri Bilge ve Ebru Ceylan'ın oyunculuklarını pek beğenmedi. Ancak yakın plandan incelendiğinde Bilge'nin oyuncu yönetimi büyük oranda yalınlık ve doğallık üzerine kurulu, insanlar bir tür yalın durumları canlandırıyorlar, ne büyük sözler, ne feryat figan ve ne de tansiyonu aşırı yükselten vurgular... Dolayısıyla asıl insanların kendi önyargıları bu konularda bu tip yorumlarda bulunmalarına neden oluyor, gerçekte başarılı bir performans var; yaşama yakın, etkileyici durum yansımaları var. Ama buradaki pay, ya da diğer filmlerindeki pay ki kimi filmlerde daha iyi performans vardır gerçekten de, oyuncudan çok daha fazla yönetmenindir. Şöyle de söylenebilir zaten, yönetmen Nuri Bilge'ye kendini teslim eden oyuncunundur. Nuri Bilge gibi yönetmenlerin filmlerinde çok kötü oyunculuk olmaz zaten, çünkü daha çekim akşamında istenilen ilişkiyi, istenilen

duyguyu, istenilen durumu veremeyen çekim ertesi gün yeniden çekilecektir zaten. Aslında olan şu, bu insanların mesafeli oyunculuğu ve yönetmenin özellikle yarattığı insan ilişkilerini belirli bir mesafeden yansıtma isteğine karşılık, bizim anlatı geleneğimizin mazotu fazla kaçmış sıcaklığı arasındaki mesafe insanların bakışında böyle gösterilmez sanısını yaratıyor. Yani ellerinde olsa aynı sahneyi alıp başka türlü yönetecekler. Yönetmenin olayı yansıtırken takındığı soğuk ve mesafeli tavra karşı çıktıklarının farkında değil çoğu seyirci. Tam da bu noktada Avrupa Gerçekçiliği karşımıza çıkıyor, Avrupa gerçekçiliğinin soyutlayıcı ve nesnelleştirici tavrına karşı bizim edebiyatımızın soyutlama yetersizliği ve genelleştirme yeteneksizliği devreye girer, hakikati beğenmediği için öznel olarak aşırı dramatize eder, türkü daha bir yanıklaşır biz de. Dolayısıyla abartma dediğimiz şey biz de anlatılan meselenin özünü oluşturur. Bu nedenle bizim anlatı geleneğimizde olmayan denli hayatı bir yandan yalınlaştıran, öte yandan soyutlayan yaklaşım "bize tanıdık gelmiyor", bu çelişki anlatılanın ötekileştirilmesine yol açıyor. Bunu şu şekilde de açıklayabiliriz, duygusal patlama anı bizim filmlerimizin genel özelliğidir, ama aynı şey edebiyatımızda da karşımıza çıkar. Taş yerinde fırlatılır, hem de hasmın tam alnının ortasına, doğal değil, kendince bir kötüyle hesaplaşma anı yaratılır, bu sürecin sonunda bir şekilde seyircinin ya da okuyucunun adalet hissi tatmin edilir. Aynı süreç zaten sansürün mantığında da işlemektedir. Çok az insan bugün biliyor, ama sinemamızın geçmişinde "suçu ve suçluyu övmek" babında sinemamızda filmlerin sonu belirli yasaklar ile zaten belirli şekillere bürünmek zorundaydı. Yani katil bir şekilde yakalanmalı, cezalandırılmalı idi. Bu nedenle itinayla filmlerimizde ortalık kan gölüne çevrilirken, polis görünmez de, işin sonunda gelip kelepçeyi takar giderdi. Bunun dramatik bir nedeni de aslında kendi ulusal anlatılarımızda bir şekilde gelip yerleşmiş haklının şu ya da bu şekilde üste çıkmasıdır: Ne hikmetse yaşamımız ise hep bir dizi haksızlıklarla yürüyüp gitse bile, filmlerimiz bu süreci tersine çevirir, hak yerini bulurdu. Bunun estetik sonucu, zaten bir tatminin yaşanması, icat edilen kötünün hak ettiği cezayı bulmasıydı. Gerçek şudur ki bu dramatik yapının doğulu toplumlarda çok güçlü tarihsel bir geleneği ve belirli bir yerleşik düşünme şekli zaten vardır, ikisi de birbirine uyumludur. Öyle ki kavuşulamayan aşklar da bile sinemamız, bu dünyada kavuşturamadığını cennette kavuşturuyor idi, ya da kötünün cezasını ahrette verdiriyordu.

Sonuç olarak iyi oynanmamış dedikleri, aslında ilişkileri bu kadar mesafeli anlatınca bir tuhaf oluyorum demek anlamına geliyor. Öte yandan bu tip bir anlatının da anlamlı olması izleyicide hem iyi oynanmamış hem de iyi yönetilmiş sözleriyle birbiriyle çatışık ifadelerin bir arada kullanılmasına neden oluyor. Yoksa kendi mantığı açısından bakıldığında *Iklimler* hem iyi oynanmış hem de iyi yönetilmiş bir film. İzleyici seyrettiği karakterlerde elbette belirli bir gerçeklik buluyor, ancak duygusal olarak kendi istekleri, olması gerekene

ilişkin tasarımlarının perdede tatmin edilmemesi nedeniyle salondan eksik kalan bir şeyler var hissiyle çıkıyor. Aynı şey, sinema yazarları nezdinde de vardır: *Üç Maymun*'dan sonra kolektif bir ölçüde denilebilir, eleştirmenler kadın kimliğinde (Hacer) haksızlığa uğramış, küçük düşürülmüş bir insanı gördüler, buradan yola çıkarak filmin kadın düşmanı olarak gösterilmesi için kalem oynatıp durdular.

Nuri Bilge'nin yine de bütün kariyeri içinde mükemmele yakın oyunculuk *Uzak*'ta verilmişti, bir bütün olarak dramatik sahneler o filmde çok daha yoğundu ve tutarlı bir performansı gerektiriyordu, bu nedenle *Uzak* insanı gerçekten içine alan bir düzeye yükselmişti. Oyuncu yönetimi açısından *Kasaba* hariç Bilge hemen hiç zorlanmadı, çünkü oyuncuların ne yapabileceklerini biliyordu, zaten onu yapması için seçilmişlerdi ve yönetmenimiz yeterince deneyim biriktirmişti. Bir melodramda felaketle sonuçlanabilecek oyunculuklar, yaşamın kendisinin sahneye çıkartıldığı filmlerde etkileyici performanslara dönüşebilir, aynı şekilde melodramın etkileyici oyuncusu, doğal olması gerekirken oynamadan duramayacağı için, sinir bozucu inandırıcılık sorunları yaşatabilir. *Kasaba* gerçekten çok güzel çok lirik bir film olmasına rağmen, film yer yer seslendirme sorunları, yer yer anın kendisinin iyi verilmesinde çekilen eksiklikler, yönetmenin kafasındaki doğallığın nasıl elde edileceğine dair sorunlar nedeniyle, gerçekten etkileyici bir film olmasına rağmen oyunculuklar açısından, daha sorunlu bir filmdi. İyi düşünüldüğünde orada da oyunculuğun asıl mesele olmadığı anlaşılır, yönetmenin elindeki senaryonun çatısı, yönetmenin ne aradığını yeterince bilmemesi, aradıklarını nasıl gerçekleştirebileceğine dair deneyim eksikliği, en önemlisi de sessiz çekilmesinin gerçekten sorunlara yol açtığı bölümler vardır. Nuri Bilge'nin aradığı şey, sessiz çekilip sonradan seslendirilerek yapılabilecek bir şeye benzemiyor. Buna rağmen, kişisel olarak en sevdiğim ve kendimi yakın hissettiğim bölüm olarak, yukarıdaki anlattığım sorunların en yoğun olarak göründüğü *Kasaba*'nın üçüncü bölümü olan "Közde mısır eşliğinde ailenin yaşamlarının bir muhasebesini çıkardıkları" bölümü görüyorum. Ancak bizzat bu sahne Nuri Bilge'nin insanların birbirleriyle uzun boylu konuştukları ilk ve son sahnedir, bir daha Nuri Bilge'nin şimdiye kadar yönettiği hiçbir filmde böylesine bir tartışma yer almadı. Konuşmalarda minimum düzey tutturulmaya çalışıldı, yer yer ne yazık ki, basitleştirmeye düşülerek. Nuri Bilge'nin filmleri basittir demiyorum, ama belirli yerlerde konuşmaların basitleştirilerek, yeterince söze dökülmeden verildiğine inanıyorum; zaten kendisi de "gitgide konuşmak için daha çok enerji sarf etmem gerekiyor" diyor, yalnızca konuşmak için değil, diyalog yazmak içinde "enerji bulmakta zorlandığı" anlaşılıyor. Ama bu açıdan incelenince, Nuri Bilge bir metin yazarı değildir, bir metinde derin meseleleri anlatabilecek birisinin yerine, hayata dair gözlemlerini yakalayan, bunları yaşamsal kılabilen bir yönetmendir, kendi deyimiyle, edebi olanın değil, görsel olanın sanatçısıdır Nuri Bilge.

Şimdi özgün bir şey yapalım, genelde pek yapılmayan bir şey olarak, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerindeki tartışmaların olduğu sahneleri biz de dünya görüşü açısından, insan ilişkileri açısından, bizzat filmlerin içerdikleri tartışmaları tartışmaya açarak değerlendirelim.

Kasaba filminde tartışmalı sahne filmin finaline doğrudur, bu sahnede aile üç kuşağı içerecek şekilde, hasat sonu, tarlada geceyi geçirmekte, yaktıkları ateşte mısır közleyerek konuşmaktadırlar. Genel olarak ailelerin bu tartışmaları böylesine bir yoğunluk içermez, bizzat Nuri Bilge'nin deyimiyle bu sahnenin içerdiği diyaloglar birkaç yılın toplamından türetilmiş ve aynı akış içine yedirilerek böylesine bir yoğunluk elde edilmiştir. İlk önce burada söylenmesi gereken, oradaki küçük çocuklardan birisi Nuri Bilge'dir, tartışmalar, kendi bilinçdışında hayatın anlamı ve nasıl yaşanması gerektiği sorularına birer yanıt ya da model olmaktadır. Yani sahnenin dramatik çatısında, aslında Nuri Bilge kendi çocukluğuna gitmektedir. İkinci olarak filmde babasının oynadığı rol, yani dede Nuri Bilge'nin dedesidir, babasını temsilen ise büyük oğul vardır. Yani eğitim için Amerika'ya giden, sonra son derece idealist amaçlarla memleketine dönen, diğer insanlar için proje yapan, bir yandan yavaş yavaş kendi idealizmi hayal kırıklığına dönüşen, giderek kitaplara sığınıp köyün ahalisinden kopmaya başlayan, yani inzivaya çekilme hazırlıkları yapan karakter ise babasını temsilen oradadır. Büyük torun, yani Mehmet Emin'in oynadığı karakter ise herhalde yeğenlerinden birisi olmalıdır. Bir de anneyi oynayan kadın büyük oranda kendi annesini temsil etmektedir.

Eğer tartışmayı iyice incelersek, baba büyük zorluklarla okumuştur, ama kırda büyümüştür ve ziraat mühendisi olarak doğup büyüdüğü topraklara geri dönmüştür. İkinci olarak kendi köyleri ile civardaki köyler için bir dizi projeyle dönmüş, belirli bir yere kadar kendi projelerini gerçekleştirebilmiştir. Büyük torun ya da büyük yeğen ise babasını kaybetmiştir, ancak onun babası zaten hayatını yaşamak isteyen, çalışıp çırpınmayan, hayata tutunmakta zorluk çeken birisidir. Bu anlamda aradaki asıl tartışma "hayatın nasıl yaşanması" gerektiği konusunda ortaya çıkmaktadır. İkili bir paradoks burada karşımıza çıkmaktadır: Birinci olarak Nuri Bilge'nin filmdeki babasını ele aldığımızda, hırslı, çalışkan, cefakârlıklara katlanan, belirli bir hayat gailesi ile hayata tutunmuş birisi. Ama bu karakter de etrafındaki insanların akıl ve izandan uzak durması ile yorgundur, ama bizzat hayatı yaşayışı ve niyetleri temiz olarak düşünülmelidir, bütün kendi öznel amaçlarını toplumla yakınsayarak, toplumu seferber ederek, onun iyiliği için yönlendirmektedir. Buna karşın, büyük torunun söyleminde, bunlar bile "kendi işini bilmek" olarak yorumlanır. Aynı şeyi diğer köylülerin de yaptığından kuşku duymamak gerekir. Hakikaten Türk Köylüsü diye bir soyutlama yaparsak, genel olarak tembellik ve modernliğin üretim için gerektirdiklerine direnç ve kolektif akıldan uzaklık olarak soyutlanabilecek özelliklerin öne çıkabileceğine

ben inanıyorum. Bu anlamda düşük üretimde, genel olarak sınırlı bir geçimlik ekonomi ile karakterizedir, modernliğe karşı da direnç göstermektedir. Aynı şekilde, baba, yalnızca eğitim için Amerika'ya gitmemiş, aynı zamanda eğitiminin Türkiye ve Amerika ayaklarında belirli bir modernlik ile de barışmış, örneğin –burası önemli- büyük oranda materyalistleşmiştir. Dolayısıyla köylülerin "muhafazakâr statükosu" ile bu yönden çatışması, köylüler üzerinde geleneksel otorite ile çatışarak bir tür ikili iktidar yaratmış olması olağandır. Bu anlamda olup bitenlerin dile getirilmesinden anlıyoruz ki –niyetlerinden şüphe edilen birisi olarak- belirli bir yalıtılma durumu kendiliğinden doğmuş, sonuç olarak ise kitaplar ve kendi bildiğini yapmak öne çıkmıştır. Bugün eğer Yenice'ye gidersenız, orada babasını ahaliye sorarsanız, ha o dinsiz mi diye tepki verip sonra sorunuza yanıt vereceklerdir. Aynı şekilde, *Mayıs Sıkıntısı* filminde ağaçlarını korumak isteyen, yasaları araştıran, tuttuğunu koparmak için çırpınan baba modeli *Kasaba*'da da ortaya çıkmaktadır. Bu tartışmaların genel yapısı içinde, İskender'in seçilmesi, onun seferlerinin mevzu bahis edilmesi aynı zamanda tatmin edilmemiş zafer aranışının da sembolüne dönüşmektedir. Batıdan gelip Doğu'yu fetheden Büyük İskender, baba için belirli anlamlarda Batıya gidip, doğduğu topraklara geri döndüğünde, orayı fethedemeyen insan için olağan bir keşfedilen, sevilen, sığınılan birisine dönüşmüştür.

Büyük torun özelinde, bir yandan kıra ait olmak, diğer yandan kabına sığamamak, orada ailenin sahip olduğu olanaklar ile "yerleşik hayata" geçirilmek istenen karakter olarak, torun uyumsuzdur, uyumsuzluğu ölçüsünde "suçlanır, itham edilir". O ise kendi düşüncesi içinde hayat içindeki her tür amaç için insanın kendini seferber etmesini "anlamsız" bulmakta, aynı zamanda öne çıkarılan "ideal doğru"ların eninde sonunda boşunalığını hissetmektedir. Dede özelinde ise görmüş geçirmiş birisi vardır, bir yandan çalışıp didinmek, öte yandan ise hayatın ya da şöyle diyelim doğanın üstünlüğünü yaşı gereği kabul etmiş birisidir. Yani farklı insanları uzlaştırmak, olup biten her şeyin "fazla zorlanmaması gerektiğini", ya da şöyle diyelim "tahtada beraberlik varken, zorlamanın kaybettireceğini" bilmektedir. Bunu bilmeyen ise babadır, sonuç olarak babanın idealizmi ve kazanma hırsı yenilgiyle sonuçlanmış, inzivanın yolu görünmüştür. Tartışmanın genel seyri içinde, bir yandan doğallık yakalanmaya çalışılmakta, öte yandan kırın kültürel kodlarının açığa çıkarılması hedeflenmekte, bir de bunlardan çok daha önemlisi, çocukların büyüklerin dünyasındaki çatışmaları, konuşmaları, ayrışmaları kavraması, bütün bunların onların yaşamına nasıl izler bıraktığı sergilenmeye çalışılmaktadır. Bu anlamda Nuri Bilge'nin *Kasaba*'daki közde mısır eşliğinde ailenin toplu olarak konuşması, kendi önbilinci (preconscience) aracılığıyla aslında çocukluğunun en naif bölümlerini deşerek kendi bilinçdışına yerleşmiş geçmişin duygusunu sinemasal olarak yakalama çabasına karşılık gelmektedir. Ama tartışmanın seyri büyük oranda "geçmişin tortusunu yakalamak"

üzerine kuruludur, büyük oranda çocukların havsalasına sürecin nasıl yansıdığını deşmek amaçlanmaktadır.

Benzeri bir tartışma, *Mayıs Sıkıntısı* içinde, daha içrek, daha sınırlı olarak, baba-oğul üzerinden verilmekte, bu kez tartışmanın bağlamı kentten gelen, kente yerleşmiş oğlun sinemasal kaygıları ile doğaya tutunmuş, hayatında belirli bir inziva zaten fiili olarak gerçekleşmiş bir baba özelinde, kırsal/kentsel ayrışmasına kaymıştır. Baba yine direngen ve belirli bir amaç için çırpınan, oğul ise kırdakileri belirli bir araçsallık ile niteleyen, kendi erekleri için onlarla belirli ilişkilere giren, biraz yabancılaşmış bir karaktere dönüşür. Aslında *Kasaba*'da ailenin küçük torunlarından birisi olan Nuri Bilge, babasının yolunu kısmi olarak tekrar etmiştir, kırdan çıkmış, üniversiteyi okumuş, babasının kırdaki yenilgisini gördüğü için kıra gelmemiş, daha doğrusu kırla belirli bir pragmatist ilişki kurmuş, onun kültürünü kentteki kimliği için yeniden inşa etmeye çalışan birisine dönüşmüştür. Ama oğlun kimliğinden aslında "yüceltmelere karşı mesafeli" birisi olduğunu da anlıyoruz. Denilebilirse, baba/oğul ilişkisinden oğlun yüceltmeden uzak, ama bir şeyler yapmayı ciddi olarak isteyen, öte yandan ise "babanın tuttuğunu kopartan yanını ötelemiş" birisine dönüşmüştür.

Uzak filminde durum daha da derinleşir.

Bu kez bizzat oğlun yaşamının içine giriyoruz, onun mekânındayız.

Birincisi kırla ilişkisi tam kopmamıştır, kırdan konuk alacak kadar vardır. Ama ikincisi kentte kaybolmuş bir insanla da karşı karşıyayız. Bence aslında Mahmut özelinde elbette metamorfozlar yaşansa da, elbette kurmacanın kendi koşullarını dayatması ile değişmiş olsa da, yine de büyük oranda Nuri Bilge'yi görmekteyiz. İlişkilerinde belirli bir angajman korkusu ağır basar. Bu angajman korkusu, kadınlarla, arkadaşlarıyla, işiyle kurduğu ilişkilere yansımaktadır. Bir yandan kendi başının çaresine bakmaktadır, ele güne muhtaç değildir, gururludur, "gururunu öyle kolay harcamaz". Öte yandan ise belirli bir bekleyiş içindedir. İsteyen buna yaratma korkusu da diyebilir, bekleyişin asıl momenti yaratmaktan korkuda ortaya çıkar, dolayısıyla harekete geçmek için motivasyon bulmakta zorlanmak olarak somutlaşır. Durmayı seçmiş gibidir ki aslında karakterin içten içe çıkışsızlığı ve belirli bir suçluluk duygusu yaşadığı, özellikle eski karısıyla ilişkisinde gerçekten çok etkileyici bir minimal öyküleme ile verilmektedir. Burası önemlidir, çünkü *Uzak* filminin asıl başarısı, iç içe birçok hikâyeyi aynı anlatının içinde çok iyi bütünleştirebilmesidir. *Uzak* bu anlamda daha önceki tüm filmlerinden ayrışır, o kadar yalın ve yenilikçidir ki film içinde hiçbir sahne sarkmaz, sinemasal dil olarak çok büyük bir yalınlığa ulaşılırken, hiçbir parça öykünün tamamlanması için eksik kalmaz. Adım adım incelersek Mahmut/Yusuf ilişkisinin arka planı çok iyi örülür, amaçları net olarak belirlenir, daha da önemlisi ilişkilerinin gelişimi sürecinde, her birinin içsel süreçleri, iliş-

kiye verdikleri tepkiler incelikle dokunmuştur. İkilimizin ayrıldıkları zamanlar da, yani bireysel düzlemlerinde her birinin kendi çıkışsızlıkları da dokunur. Ko yun can derdindedir, kasap et derdinde. Ama ikilinin açık bir muhasebeye hiçbi zaman giremeyecekleri de anlaşılır, bunun nedeni ise Mahmut'un çok iyi kaçal güreşmesidir, tıpkı diğer insanlarla olan ilişkilerinde olduğu gibi. Ama Mahmu kendi içine, kendi korkularına, kendi beklentilerine o kadar gömülmüştür ki as lında bu Mahmut'un duyarsızlığı değildir. Mahmut'un yalnızlığı ve korkularıyla örülmüş tatmin edilmemiş arzularından kaynaklanır. Öykünün ilerleyişini incelersek, denilebilir ki bir çizgi roman gibi düşünürsek en uygun zamanlarda ikilinin diyalogları kesilmekte, her birinin sözünün gerçek nedeni, açılan bir düşünce balonu ile paranteze alınarak verilmektedir. Aynı şey, Shakespeare'in oyunlarında karakterlerin iç dünyalarını açtıkları monolog tiratlarla veriliyordu. Nuri Bilge'in filminde bu süreç sinemasallaştırılmıştır ve tiratların yerini *Uzak* filminde her bir karakterin dışsal dünyayla ilişkisinde açlıkları/niyetleri/hedefleri olarak gerçekliğin bir parçası, bir durumu yaratılmakta, sonra çok uygun zamanlarda ikili bir araya getirilerek bunların çatışmaları sergilenmektedir. Bu ekonomik sinemasal dil, seyircinin parantezleri birleştirdiği yerde patetik boyut kazanmakta, birleştiremediği yerde hayatın içinden alınmış bir dizi "evet, bunlar zaten böyle" denilerek, öykünün derin katmanları soyulmadan, bu filmin neyi var ki denilerek geçilebilmektedir. *Uzak* bir sinema şaheseridir, çünkü mükemmel bir matematikle kurularak, son derece yalın bir hikâyede nadiren görülebilecek derinlikte karakterler yaratılmıştır, deyim yerindeyse her bir karakterin kendi çıkışsızlığını bütün sonuçlarıyla birlikte görebiliriz. Bu anlamda aynı zamanda biz hakikaten modern kentin doğasını, parçalanmasını, ilişkilerindeki temassızlığı, gizli örüntülerini, yabancılaşmayı, insanların takındıkları maskeleri, ilişkilerin doğasında ifade edilmeyen gizli yıpranmışlığı, dile getirilemeyen, yüzleşilemeyen korkuları, kolektif amaçsızlıklarımızı, gizli niyetlerimizi, insanların birbirlerine karşı personalarını takıp hayali yüzleşmelerini... görebiliriz. *Uzak* bu anlamda çok güçlü bir modernizasyon eleştirisi gibi durur. Deyim yerindeyse, *Uzak* filminde hiç kimse kendi kaderini yönlendirememekte, her birisi sığ sularda boğulmaktadır. Her birinin iradesi diğerinin duvarına çarpar, her birisi sürüklenir, belki de daha önemlisi her birisi kendi benliğine yabancılaşmıştır. Filmin adı da tam da bu anlamda *Uzak*tır, kişi ve benliği arasındaki mesafe yani.

Uzak'ta doruk noktasına çıkan, istemlerin ve ruh hallerinin arasındaki mesafe, kişilerin birbiriyle çelişmesi ve istemlerin çatışması durumu bana Engels'in sözlerini düşündürür:

> "Tarih öyle bir biçimde gerçekleşir ki, nihai sonuç, daima her biri özel yaşam koşullarının çeşitliliğinin ürünü olan kişisel istemlerin çatışmasından doğar. Bundan dolayı kesişen sayısız güç ortaya çıkar, tek bir bileşkeyi yani tarihsel olayı meydana getiren sonsuz güç paralelkenarları oluşur. Bu sonucun kendisi bir bütün olarak bilinç-

sizce ve iradesiz işleyen bir gücün ürünü olarak değerlendirilebilir. Çünkü tek tek her bireysel istem başkalarınca engellenir ve ortaya çıkan, tek tek kimsenin istemediğidir. Bu yüzden bugüne dek tarih doğal bir süreci andıran bir şekilde yer almıştır ve özde onunla aynı hareket yasalarına tabidir. Ancak, bireysel istemlerin kendi hedeflerine ulaşmayıp genel bir ortalamaya, ortak bir bileşkeye varmalarından, hepsinin sıfıra eşit olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Tersine, her biri bileşkeye katkıda bulunur ve bu katkı oranında aynı bileşkede içerilir." [73]

Eğer dışarıdan değil de, sinema tarihimiz açısından bakacak olursak, gerçek sanat anlamında insanın insanı anlama ve anladığını ifade etmesi açısından bakarsak, '*İklimler*'in öyküsü ve anlatının içine doğduğu tarihsel koşullar hakkında çok farklı şeyler söylenebilir. İlk önce *Uzak* daha önce de değindiğimiz gibi Türkiye'de yaşanan 2001 krizinin ardından yapılmıştı. Bu krizden şu ya da bu ölçüde mağdur olan, önünü tam olarak göremeyen biri kentli ve entelektüel, öteki eğitimsiz ve ekmek derdinde olan kırsal yaşamdan gelen iki karakterin bir arada yaşamasının imkânsızlığı anlatıyordu; gerçekten çıkışsız bir ilişkiydi. Ancak *Uzak*'ın başarısı bu imkânsızlığın yalnızca bir kültürel çatışma eksenine sığdırmaya çalışmadan, bütün toplumsal boyutlarıyla verebilmesiydi. Bu anlamda biraz da zorlamayla toplumcu gerçekçi sanatımız içinde bir yere oturtulabiliyordu. Ancak *İklimler*'e geldiğimizde durum değişmektedir. *İklimler* bir tür kurgu harikası gibidir, bütün filmde dramatik yapı öylesine bilinçle kurulmuştur ki neredeyse film senaryo aşamasında bitirilmiş gibidir. İlginçtir ben bunun asıl nedeninin oyuncu olarak Nuri Bilge ve Ebru Ceylan'ın oynaması nedeniyle, ayrıca filmin konusu gereği farklı mevsimleri içermesi ve bölüm bölüm çekilmesi nedeniyle, her aşamada daha çok titizlenerek, belki de bütün filmleri için de yola çıkarken haritanın en net çizildiği filmi olarak düşünüyorum. Belki de kameranın önünde yer almaktan rahatsız olan, ürken Bilge, kameranın arkasında çok daha fazla efor sarf etmek durumunda hissetti kendini. Film dramatik olarak etkilidir, izleyici filmin içine çok daha rahatlıkla girebilir, bir anda kendini öykünün bir parçası hissedebilir. Ayrıca izleyicinin genel olarak yaşamsal deneyimleri ile filmin örtüştüğü alan çok daha belirgindir. Bu anlamda deyim yerindeyse klasik kentli seyirci ile filmin "örtüşen deneyim alanı" *İklimler* filminde doruğa çıkar. Daha da önemlisi, insanların konuşmak istedikleri, asıl kendi yaşamlarında boşlukta bıraktıkları ya da bizzat kendilerinin hem mahrem olan hem de en çok paylaştıkları "özel alan"ın söze dökülme sürecini tetikler, etkileyici bir özdeşleşme, sevme ve tepki duyma süreçleri *İklimler* filminin karakterleri ile yaşanır. Bu film mahrem alanı deşer ve izleyiciyi ifşaata çağırır.

Buna karşın, sinema yalnızca etkileyici dramlar yaratma sanatı değildir. Anlatılanların bir toplumsal karşılığı olmalı ve içinde geçtiği toplumu anlamak için, o toplumu analiz etmek için, o toplum içinde yaşayan insanlar üzerinde derin tartışmaları başlatmak için, çoğu kere belirli bir acı gülümsemeyle... yönetmenler

öykülere başvurur. Bu anlamda önümüze çok daha keskin bir şey çıkmaktadır Hayatın içine girmekten, belirli amaçlar için kendini seferber etmekten itinayla çekinen bir yönetmen, dolayısıyla filmin tümünde asılı duran bir sorunla karş karşıyayız, acıdır ama karakterler amaçsızdır. Burası çok önemli bir paradoks oluşturmaktadır.

Nedir bu paradoks?

En kısa haliyle şu şekilde vermek isterim. Film üçlü bir ilişkinin matematiğinden duygusal arkaplanlarına kadar çok iyi vermektedir. Burada bir sorun yok. Ama insan gerek filmi seyrederken, gerekse daha sonrasındaki ilişki açısından, filmin izleyici üzerinde bıraktığı etki belirli açılardan değişmiştir. Nasıl anlatmalı?

İlk önce sanat filmi ile ticari film arasında çok önemli bir fark vardır. Sanat filmi tarihin yıpratıcılığına karşı çok daha dirençlidir ve eğer önemliyse gerçekten de yüzyıllar boyunca yaşayabilir, yani time-proof özelliği taşır. Öyle ki reason-proof [74] olmasa bile, zamanın yıpratıcılığına karşı yine de dirençlidir. Bu anlamda bir başka özellik daha vardır, gerçek bir sanat eseri doğrudan bir biçimde insanı konuşmaya ifşaat yapmaya sürüklemez, tesir derindir, zaman içinde insanı konuşmaya, benliğiyle belirli bir hesaplaşmadan sonra insanı söze dökmeye yönlendirir. İlişkinin derinliği, söze dökmenin de zaman almasını sağlayan unsurdur demek istiyorum.

Oysa *İklimler* filmindeki bu ilişki belirli ölçülerde farklıdır. Bütün Nuri Bilge filmleri üzerine seminerler vermiş, seyircilerle tartışmış birisi olarak ve kendi deneyimlerime dayanarak söylüyorum, *İklimler* filmini seyreden insanlar anladığım kadarıyla, çok daha rahat, deyim yerindeyse belirli bir tedirginlik yaşamadan, aynı zamanda kendi deneyimleri ve konumlarına çok daha fazla referans vererek konuşuyorlar. Bu anlamda *İklimler* filmi, daha doğrudan ilişki kurmasına rağmen, daha yüzeysel bir tesir bırakıyor. Bunun için, filmle ilişki daha sıcak, ancak zamanın yıpratıcılığına karşı daha dirençsizdir inancı taşıyorum. Bunun en önemli nedeni ise, filmin karakterlerinin yaşamlarındaki en kritik anlarda paylaşımın "daha derinliksiz olması"dır. Yani karakterlerin gerçekten çatışmaları daha derinliksiz yaşaması, karakterlerin amaçları arasındaki çatışmanın ve iç dünyalarındaki tesirin daha sınırlı olması nedeniyle, belki de yeterince tutku içermemesi, karakterlerin dünyayla ilişkisinin çok daha derinlikli sorunlar taşımaması nedeniyle, bu sonuç çıkmaktadır. Sıcak, yalın, etkileyicidir, bunlara hiçbir şey demiyorum. Ama tesir ve derinlikli paylaşma, izleyicinin iç dünyasında filmle etkileşme alanı söz konusu olduğunda, daha güçsüz olduğunu iddia ediyorum.

Bu anlamda denilebilirse, Nuri Bilge'nin "incir çekirdeğinden de iyi bir film yapılabilir" sözünün hem doğrulanması hem de incir çekirdeğinin üst sınırını göstermesi açısından önemli bir deneydir *İklimler*.

Karakterlerin davranışlarını yönlendiren bir toplumsal bağlam inşa edilememiştir. Karakterlerin iradelerini aşan, bir tür doğaya karşı yenilgilerinin maddi zemini kurulmamıştır, diyorum kısaca. Bu boşluk filmi bir tür askıda tutar ve film neredeyse bütünüyle öznel bir alanda asılı kalır.

Transandantal sinemada ise öznel olanın sınırları zorlanır, hatta bu sınırlar da kalkar, anlatılan insanlığa dair önemli öykülere dönüşür, bir tür sınırların zorlandığı bir sinemadır. Bu anlamda sinemada anlatılan, yaşamı ve insanı kavrama ve onları analiz etmenin bir aracıdır. Büyük dertleri olmayan bir insanın büyük sanat eseri üretmesi de imkânsızdır, problematik olarak *İklimler* çok iyi bir hikâyeye sahip olmasına karşın, değer ve anlam açısından arka planda kalır. Şöyle düşünelim, yönetmenin de çok sevdiği Tarkovski'yi ele alalım. Tarkovski'nin küçük sorunları ele alan, kendisini bir ilişkiyle sınırlandıran tek bir filmi var mıdır? İnsanlığın gidişatı üzerine düşünen ve bu gidişattan memnuniyetsiz olan, aynı zamanda bütün bu yaşamın içinde kendisini kendisinden sonsuz bir vazgeçişle feda etmek isteyen insanların sinemasını yapar, yaptığı düpedüz bir yaşam felsefesi aranışının sinematografik anlatısıdır. Dahası hayatına bir anlam atfetmek için çırpınır durur. İlk uzun metrajlı *"İvan'ın Çocukluğu"*ndan (1962) son filmi *"Kurban"*a (1986) kadar Tarkovski büyük Sovyet mistisizmi içinde insanlık adına ve insanlık için büyük sorunların, büyük çatışmaların üzerine düşünen ve yaşama bir yön tayin etmeye çalışan, yaşamı anlamaya çalışan ve insan gerçekliğinin önüne çırılçıplak çıkan bir geleneğin büyük sanatçısıydı. Bu anlamda Tarkovski denilince, çeşitli insanların aklına gelen "uzun çekimler, yalın diyaloglar, en yalın filminde bile gündelik olanın çok ötesinde olan meseleler, büyük bir görsel kompozisyonlar yaratmalar... Sovyet mistisizmi" ile yönetmeni sınırlandırmaya kalksaydınız, sadece Tarkovski'yi sinirlendirmezdiniz, sizinle konuşmaya tenezzül eder miydi bilmiyorum. Çünkü anlattığı problematik, insanlığın gidişatı, yaşamda kendine 'doğru'yu arayan insanın yön bulma çabası, insanlık için feda etme gibi duyguları... bir kenara koyup Tarkovski sinemasını biçimsel öğeleriyle yorumlamaya çalışmak, insanın asıl yapmak istediğini tamamen ihmal edip kompozisyon üzerine konuşmaktan başka nedir ki? Kısaca modernist söylem içindeki "özü bırakıp biçim üzerine konuşmak" olarak nitelenebilecek bu tavır, yalnızca yetersiz değildir, sanatın kendisine karşı yapılmış büyük bir saldırıdır da aynı zamanda. Çünkü insanın asıl dertlerini bırakıp saçıyla-sakalıyla uğraşmaktan başka anlama gelmez bu, biçimciliğin sınırlarına saplanmak anlamına gelir yani. Aynı örneğe Michael Haneke'de de rastlıyoruz. Kendi anlattıkları için, biçimsel olan ve yönetmenin bunları nasıl gerçekleştirdiği üzerine bitip tükenmez ve tekrarlanan, ama tekrarlandıkça eseri tüketen yorumlar ve sorular karşısında, anlatmak istediklerinin, tartışılması gerekenin başka olduğunu *Benny'nin Videosu*'nun (1992) ardından yapılan söyleşi de örneğiyle birlikte anlatır. Meselesi olan yönetmenle mesele konuşulur, biçim değil, biçim üzerine

sohbet uzadıkça hakikaten sınırlı bir çevre haricinde, bunlar yönetmeni de bıktırır, sanatçıyı da. O zaman bir sanatçının asıl muradının ne olduğu, yaşamı ve insanı nasıl gördüğü ve nasıl anlattığıyla ilgilenmemiz gerekir, elbette muradını nasıl ve ne ölçüde anlatabildiği de sanatçıyı anlamak için önemlidir. Küçük muratların büyük biçimcileri ancak sıradan ve küçük kahramanlar olabilir, bunlar için ideal örnek Hitchcock'dur, o nedenle haddinden fazla Hitchcock üzerine yorum yapılmıştır, hem kolaydır, hem de kolaycıdır bunlar. Hayatın gerçekten tartışıldığı mekânlar ve eserler ise sanıldığından çok daha fazla karmaşıktır, orada hem gerçekçi olmak, hem de saf olmak gerekir. Hitchcock filmlerinin genel özelliği, kariyerinin çok erken bayatlamasıdır, o kadar tekrar vardır ki kariyeri boyunca süreklilikten daha çok yeniden tıraş etmek daha çok öne çıkar. Bütün kariyeri boyunca gerçekten tek bir yaşayan karakter yaratamamış, bizzat bu nedenle yalnızca filmleri değil, ama üzerine oluşan literatür de bayatlamıştır. Sık sık gündeme gelmesinin nedeni filmlerin yeniden keşfedilmesi değil, literatürün yaratıcılık eksikliği taşıması, aşırı şabloncu özelliklerinin ise çözümlemeyi analitik yapmaktan daha fazla, eleştiri yapmayı daha kolay hale getirmesidir. Şablonu çözdükten sonra, gerisi çok kolaydır. Kim yazarsa yazsın, Hitchcock gerçek bir yaratıcı olmadığı için, filmleri de üzerine yazılan eserler de kaçınılmaz olarak pop-corn özelliği taşıma tehlikesi yaşarlar.

Şimdi Tarkovski üzerinden bir tartışma yapalım, meseleye giriş yapmak için: (bütün sözler Tarkovski'ye aittir, Kurban çekilirken, yapılan belgeselden (Regie: Andrei Tarkovsky, 1986) kaydedilmiştir.) Andrey Tarkovski:

> "25 Mart 1985, günlüğünden: Kendi başına yapabileceğin hiçbir şey için başkasının derdini çekme".
>
> "Kral Solomon'un yüzüğünün üzerindeki yazıt okunur: "Her şey boştur".
>
> "Şunu iddia edebilirim ki insan zihninde her şey yazılıdır ve korunmaktadır."
>
> Ahlaki açıdan konuşursak, zaman tersine çevrilebilir.
>
> İnsan için, zaman bir iz bırakmaksızın gözden kaybolamaz, çünkü özneldir, ruhsallık alanına ait bir kategoridir.
>
> İçinde yaşadığımız zamanlar ruhlarımızda zaman ile çevrelenmiş biçimde sıçrayarak deneyim katmanları olarak depolanmaktadır. Bazı yollarla birlikte, geçmiş çok daha gerçektir ya da en azından çok daha istikrarlıdır ve şimdiden çok daha sabittir, süreklidir. Şimdi daha kaypaktır ve parmakların arasından kayan kum gibi gözden kaybolur gider ve yalnızca bellekte maddi bir ağırlık kazanabilir.
>
> Sinema zaman kavramı ile etkinlik gösteren tek sanattır. Yalnızca zaman içinde ortaya çıkmasından dolayı değildir bu, çünkü müzik, tiyatro ve bale de, hatta diğer sanat formları da zaman içinde ortaya çıkarlar.

Sal sözcük anlamında demek istiyorum.

Her şeyden önce bir çekim nedir?

"Motor!" dediğimiz andan "kes" diyerek son verdiğimiz zamana kadar, ne olmaktadır? Bu gerçekliğin sabitlenmesidir, zamanın sabitlenmesidir.

Zamanın korunması, muhafaza edilmesi –bizim için sonsuza kadar korunması. Sinemadan başka hiçbir sanat formu zamanı sabitleyemez.

Bundan dolayı film zamanın bir mozaiğinden oluşur.

Gerçekliğin, zamanın sabitlenmesi ve zamanın korunup muhafaza edilmesi, üçü de birbiriyle diyalog halindedir.

Öyleyse, film içindeki sanatsal çalışmanın özü nedir?

Belirli şerhlerle birlikte, buna zaman içinde yapılan yontma diyebiliriz.

Tam da bir heykeltıraşın bir mermer bloğunu alıp içindeki bir hisle gelecekte bir parçanın nasıl görüneceğini düşünerek bütün gereksiz yerleri kesip alması gibidir durum.

Yönetmen de bir zaman bloğundan, yaşayan olguların devasa ve katı kütlesinden bütün gereksiz olanları kesip atar.

Bitmiş üründe, heykeltıraş yalnızca gerekli elemanları bırakır.

Sinemasal imgenin bileşenleri de bunlara karşılık gelir.

Bu nedenle, film özünde ve temelinde zamanın içinden süzülüp gelen yaşamın olguları hakkında bir gözlemdir.

Zamanın yasaları ve değişik yaşam türlerine karşılık gelen derin bir düşünmeye karşılık gelir.

Gözlem belirli seçimler yapmak anlamına gelir. Her şeyden önce, biz yalnızca imgenin eksiksiz bileşenlerini aklımızda tutmayız, pek çoğunu arkamızda bırakırız. Ama imge tam olarak yalnızca zaman içinde yaşar hale gelene kadar sinemasal olmaz, aynı zamanda, zaman da imgenin içinde yaşar hale geldiğinde, imge ancak sinemasal olabilir.

Benim belleğim yalnızca hatırlamaya ihtiyaç duyacağım şeyleri tutar.

Beni yaralayacak ya da rahatsız edecek şeyleri asla hatırlamam.

Bu benim olup bitenlerden korktuğum anlamına gelmez.

Sadece benim belleğim seçicidir.

Benim irademden bağımsız olarak belirli şeyleri tutar.

İyi bir belleğim olduğunu iddia etmiyorum: aksine.

Ben çok az somut detayları hatırlarım. Ama çok güçlü duygusal çağrışımları anımsarım.

Görüşmelerden, insanlardan ve durumlardan ziyade hisleri anımsarım.

Dışsal olaylar, entrikalar, nedensel bağlantılar yaptığım her bir filmde gittikçe daha az yer alır.

Bu, benim ana karakterimin ruhsal dünyasını anlatmak için temel olan kültürel geleneklerin bir parçası olan karakterimin ruh halinin içinde seyahat etmemi daha doğal hale getirir.

İçinde gizli olan bütün evreni taşıyan insan ile ilgileniyorum.

İnsan deneyiminin anlamı hakkındaki bu fikri dışa vurabilmek için her tarafı olaylar kaplayacak denli bol şeylerle dolu bir geniş ekrana ihtiyaç duymazsınız."

İklimler filmini seyrettiğimde sıcak duygular hissederim, filmi severim, film üzerine insanlarla konuşmayı da severim, insanların hisleri ve yorumları ilgimi çeker. Ama yine de bir şeyler eksiktir, sanıyorum bu sözler ve gerçek bir esere ilişkin bu talep, en anlamlı ifadesini, yani eksik olanı çok iyi anlatıyor.

Biçim/İçerik Paradoksu

Ya da Bresson Paradoksu ve Nuri Bilge Ceylan

Dolayısıyla içerik-biçim arasında bir paradoks ortaya çıkar, buna Bresson paradoksu diyelim. Nedir?

İşte bu sorunun yanıtı için hem tarih içindeki biçimci kuramcılara, hem de felsefeye ya da felsefenin bir dalı olan estetiğe gitmemiz gerekir.

Sinema estetiği konusunda, Biçimci Kuramcıların sayısı az değildir, yalnızca sinema ile de sınırlı değildir, ama biz kendimizi sinemayla sınırlarsak:

Örneğin Munsterberg, Arnheim, Eisenstein, Balazs bu kuramcıların en önemlileri arasındadır. Buna karşın, bu kuramcıların her birisi önemli olmasına rağmen, en önde geleni Eisenstein olmuştur. Niçin?

Eisenstein yalnızca kendi yazılarının çeşitliliği ve orijinalliği yönünden değil, aynı zamanda biçimci teorinin genelde eğilimli olduğu basitleştirici indirgemecilikten sakınmak için yaşamı boyunca mücadele etmesi nedeniyle bu insanlardan çok daha yukarılarda tarihsel bir figür olarak önde durmaktadır.

Aslında burada ikili bir durum ortaya çıkar, insan biçimci olsa bile ikili bir meydan okumayla karşı karşıyadır: bunların birincisi ufkunun ve örnekleminin genişliği meselesidir, ikincisi ise belirli bir felsefik geleneğe ait olma meselesidir. Eisenstein ikisine de sahiptir, bir yandan batılı biçimsel aranışları, öte yandan

bunun zıt yönünde şekillenmiş doğu anlatı sanatlarını biliyordu. Felsefik olarak ise Marksizm'den besleniyordu.

Sinema kuramları tarihinde ilk büyük eğilimin gerçekçilik değil de biçimcilik olması çok öğreticidir. Bence bunun iki nedeni vardı, birincisi sinema dili sürekli yenileniyor, yeni formlar buluyor, bir anlamda olgunlaşıp kendi dilini adım adım inşa ediyordu. Ama öte yandan, özellikle sesin olmaması nedeniyle anlatım gerçekçilikten daha çok biçimsel bir yapıya sahip olmalıydı. Bir üçüncü özellik de düşünülebilir: Sinema ortaya çıktığında, yeni bir sanat dalı olarak kabul edilmedi, hatta biraz da küçümsendi, bu nedenle sinemanın bir tür meşruiyet elde etmek için kendi hammaddesini ve özellikle biçimsel olarak dilini keşfetmek ve kabul ettirmek gerekiyordu ki bu biçimci kuramcıların en önemli içgüdüsel aranışının ifadesiydi. Ardından gelen gerçekçilik akımı belirli açılardan sinemanın felsefik, dünya görüşü olarak meşruiyet aranışına karşılık geldi, şimdi sinema meşruuydu, onore edilmişti, ama içinde yeşerdiği dünyayı en derin biçimlerde ifade etmeliydi. Yaşamı duyumsamanın, anlamlandırmanın, yorumlamanın ve onu biçimlendirmenin sanatı olarak sinema kendisine "neyi nasıl yapmalı sorusuna" yanıt aranışı olarak gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda sinemanın sosyolojik olarak en önemli birkaç sanattan birisi oluşu, bu çalışmaları yoğunlaştırdı, bir anlamda yirminci yüzyılın egemen sanatı sinema oldu. Gerçekçiliğin büyük meydan okumasından sonra yaklaşık bir çeyrek yüzyıl boyunca gerileyen Biçimci kuramlar, özellikle göstergebilimsel yaklaşımın meydan okumasıyla 1960'lardan sonra yeniden merkeze oturdu, halen de günümüze değin devam etmektedir. Özellikle sinema ve görsel iletişim alanında devasa bir akademik alanın ortaya çıkması, belirli açılardan pedagojik de olsa bir tür biçimci kuramın ardiyesi olan inanılmaz sayıda kitap üretmiştir, birbirini tekrar eden, gelişimi sınırlı bir alan haline dönüşmüştür.

> "Karakteristik olarak böylesi kitaplar, sinemanın teknik yönden sahip olduğu değişkenler üzerine dayanarak bölümlere ayrılırlar. Bunların içinde her zaman kompozisyon, kamera, ışıklandırma, kurgu, ses, renk ve sık sıkta oyunculuk üzerine bir bölüm gibi ayrı ayrı alt bölümlere sahiptir... Bütün durumlarda bir yönetmen şu ya da öbür teknik yönü manipüle ederek bir anlamı oluşturmak için ifadedeki özel bir etkiyi üretmeye çalışırken, yaşanan problemlere buldukları çözümler gösterilir bize." (Andrew, s. 154–155). [75]

İşte paradoksta burada ortaya çıkmaktadır, çünkü:

> "Bu tür yaklaşımların tümünde her zaman boşlukta kalan bir sürü şey vardır. Biçimci Sinema Kuramı çekici olduğu kadar, aynı nedenden ötürü tehlikelidir de; çünkü bütünüyle film tekniği üzerine odaklanmıştır. Bu odak sinemasal biçim ve amaca uygun olmayan tartışma başlıklarının gereği gibi aydınlatılmasıyla destek-

lenmediği zaman, sonuç tam ve tutarlı bir kuramdan daha çok, aracın olası kullanımları için sadece bir konu başlığı olmaktadır." (Andrew, s. 156) [76]

Felsefeden uzaklaştığı oranda, meşruiyeti tartışmalı hale gelmektedir kısacası, yönetmenin dünyayı görüş biçimini değil de, hayatta aradığı anlam değil de, formlar dünyasında yaşayınca kaçınılmaz olarak tartışma kısırlaşır. Bu anlamda hem Metz'in hem de edebi dünyada Barthes'ın yaptığı çalışmalar, istenildiği kadar form için zenginlik taşısınlar, aynı zamanda ciddi boşlukların ve meşruiyet sorunlarının parçası olurlar. Kuramsal zenginlik devasa bir boşluğu içerdiği için, anlam aranışını ötelediği için, kendi yükseldiği zemini de yıkmak zorunda kalır, paradoks budur.

Bresson paradoksu dememizin nedeni ise şudur:

"En basit biçimiyle, biçimci kuram film dilinin çıplak olarak görünebilmesi üzerine kendi temelini yerleştirir kaçınılmaz olarak. Teknikleri vurucu olan yönetmenler diğer yönetmenlerin üzerinde yer alır. Biçimci film kuramının ilk döneminde bu eğilim ekspresyonist ve kurguya dayalı filmlere sürekli övgü düzülmesine ve Murnau, Flaherty ve von Stroheim'ın çok daha doğalcı başyapıtlarına karşılık ise büyük oranda ihmal edilen bir yaklaşım geliştirmelerine yol açmıştır. Bazin bunu ünlü denemesi "Sinema Dilinin Evrimi'nde çok iyi anlatmış, bu yaklaşımların çok daha ötesine geçmiştir. Teknik yönelimli bir kuramın kendisi herhangi bir TV reklâmından bir Robert Bresson filminin estetik değerini asla ayrıştıramaz. Gerçekten bir Pepsi-Cola reklâmında tekniğe dayalı "sanat" (görülebilir teknikler) açısından bütün Bresson filmlerinden daha fazlası vardır. Biçim ve amacın tam olarak belirlenmediği durumlarda, biçimci teori film efektleri ve filmin seyirci üzerindeki etkileri açısından bir katalog vermekten başka bir şey sağlamaz ve bu da bir sinema kuramı için hiç de yeterli değildir." (Andrew, s.156-157). [77]

Nuri Bilge bu paradoksun bilincindedir, bu paradoksa bulduğu yanıt ise asıl tartışılması gereken şeyi gösterir:

"Kasaba"da amatör oyuncularla çalışmışsınız, bunun nedeni nedir? Bu hep sürdüreceğiniz bir yöntem mi?

Tam olarak bilmiyorum. Doğal ve sinemada görmeye alışmadığımız devinimler, jestler ve mimiklerle sinemada karşılaşmak beni heyecanlandırıyor. Geçenlerde kanallar arasında gelişigüzel zap yaparken üzerinden öylesine geçtiğim bir kanala geri döndüm. Burada aslında diğer kanallardan çok farklı bir görüntü yoktu. Bir kadın bir taksinin arka koltuğunda oturmuş gelişigüzel etrafına bakınıyordu. Ama yine de bu görüntüyü diğerlerinden bıçakla kesilmiş gibi ayıran bir şey vardı bu görüntüde. Peki, ama beni onlarca programın curcunası içinde bu kanala geri döndüren ve heyecanlandıran bu farklılık neydi? Bu farklılık kadının bu güne kadar hiçbir filmde görmediğim ölçüde doğal olmasıydı. Program ilerledikçe bu kadının gizli kamerayla görüntülendiğini anladım. Ama bu basit görüntü bile, bana, bugüne dek hiçbir filmde yalnızca

taksinin arka koltuğunda oturup etrafa bakınmak gibi basit bir rolün bile gerçekten inandırıcı bir şekilde oynanmadığını düşündürdü. Amatör oyuncunun tabii ki yönetimde birtakım yöntemler yaratmak suretiyle çok daha doğallaştırılabilir olduklarına inanıyorum. Profesyoneller eğitim ya da alışkanlıklar nedeniyle kalıplara ve klişelere daha yatkın oluyorlar. Amatörler, insanı gerçekten şaşırtan, hiç aklınıza gelmesi mümkün olmayan yepyeni, kendiliğinden mimik ve jestlerle sahneye bir zenginlik, bir sıcaklık kazandırabiliyorlar.

Sinemaya bakışınız nasıl? Sinemayı seçtiniz mi? Yoksa fotoğraf sonrasında kendiliğinden gelişen bir şey miydi?

Fotoğraftan sonra kendiliğinden gelişen bir şey değildi. Beni sinemaya zorlayan, daha çok, duyumsadığım ya da gözlemlediğim hayatla sinemada gördüğüm hayat arasında var olduğunu hissettiğim ya da zannettiğim oransızlık oldu herhalde. Sinema, ancak sezgilerimle ya da algılarımla yakalayabildiğim bu hayatı elle tutulur hale getirmede daha muktedir görünüyordu. Bu kudretin kanıtı da, kişisel ve iyice spesifikleşmiş dünyalarını yaratan bazı yönetmenlerin filmleri karşısında duyduğum derin içsel etkiden başka bir şey değildi.

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema birikimi iyidir, gerçekten okunmuş ve gerçekten seyredilmiş, hatta çalışılmıştır, sinemada asistanlık yaparak bir şeyleri öğrenme yerine, kendi önemli bulduğu ve hatta önemsiz bulduğu yönetmenlerin filmlerini almış, düpedüz seyredip, üzerinde düşünerek, durdur-çalıştır, geri al-ileri sar yöntemiyle çalışmıştır. Bu anlamda asistanlığını geçmişte ve gelecekte, bizzat bitmiş ürünler ile yapan ve düşünen birisidir. Kendisini sinema yapmaya iten, bir seyirci olarak yaşadığı deneyimlerdir. Ancak sanat bitimsizdir, yaşanmış deneyim bitmediği gibi, duyumsamanın da sınırları yoktur, ne yaşanacak şey biter, ne de duyumsanacak olan. Bu anlamda seyirci olarak yaşadıkları ile yaşayan bir insan olarak duyumsadıkları, bu ikisi arasındaki boşlukta gezinen projelerin yaratılması ihtiyacı sanatının doğum anını gösterir ve üretimin gerekçesini oluşturur.

Bu süreçte "olanı ya da olabilecek olanı, duyumsandığı haliyle, yaşamı merkeze alarak ve yaşamı yorumlamak ve belirli bir derinlikle duyumsanabilecek bir arayış" Bilge'nin sinemasının hedeflediği şeydir. Doğal olanı yakalamak, ya da yaşamı olduğu/duyumsandığı haliyle üretebilmek. Peki bunu gerçekleştirmek için yöntem olarak ne yapılabilir? Kendisinin de örneğini verdiği gibi, Ingmar Bergman'ın filmleri profesyonel oyuncu olmadan, ama Bresson'un filmleri de profesyonel oyuncu ile neredeyse düşünülemez. Nuri Bilge özellikle dijital teknolojinin verdiği olanaklarla, görüntüye maksimum müdahale kapısı açılmasına, kendisi de olabildiğince görüntüye maksimum müdahale etmesine rağmen, amaç "olduğu haliyle, yaşamdaki gibi olanı, doğalı ve nihayetinde ise duyumsananı" yakalamaktır. *Üç Maymun*'un kurgu günlüğünde, bunu en bariz şekilde dile getirmektedir:

"Ortaya çıkan sonuç gerçekçilik açısından zaaflar içeriyordu. 'Bu adam duygusunu bu kadar belli etmez' ya da 'diğeri patronuna ne olursa olsun böyle davranmaz' dedirtiyordu. Hayatın gerçekliğinden kopmuş, sadece filmlerde olabilecek bir gerçekliğe kaymış gibiydik." (*Üç Maymun*, Kurgu Günlüğü, s. 14)

Hayatın gerçekliğini yaratmak ve duyumsatmak için, görüntüye elde olabilen tüm araçlarla müdahale etmek, yine de baş tacı olan, hayat ve hayatın duyumsanmasıdır. Evet, biçimsel aranışlar doruktadır, ama belirli bir amaca yönelik olarak, dolayısıyla biçimi tartışmak için içerik üzerinden, mesele üzerinden, anlatılan üzerinden, kısaca anlam üzerinden tartışmak gerekir. Yoksa biçimsel aranışlarda kaybolursanız, asıl olan, meram kaybolacaktır. Bu paradoksa Bresson paradoksu dememizin nedeni, yönetmenin, belirli meramın kendisini verebilmek için, neredeyse biçimsel aranışları öldürmeye çalışması, ama biçimsel aranışları öldürmek için gerçek bir ayırt edici üslupsal biçim yaratmasıdır.

Yeri gelmişken çok açık bir tarihsel tezi yazmak istiyorum: Türkiye'de biçimin baş tacı edilmesi, çok net olarak 1980 askeri darbesinin bir hediyesidir. Niçin? Tezimi açıklamak isterim, ama şu anda bu satırları yazarken bile, sanatta biçimin baş tacı edilmesi ile askeri darbenin ne alakası var, öyle abarttın ki yıktın viran eyledin sesleri duyar gibi oluyorum.

Bunu şu şekilde açıklamak isterim: *Dünyayı Sarsan On Gün* (John Reed) kitabında bir işçiyle olan diyalog verilir. Meseleyi tartışırlarken, işçinin tüm muradı denilenden çok daha fazla son kertede "bizim tarafta mı yoksa öteki tarafta mı" olduğunun saptanmasındadır. Ben 1970'li yıllarda solda bu mantığın aşırı ön planda olduğunu düşünüyorum. Pek çok solcu için, bir esere yaklaşırken, son kertede bu "eser hangi tarafta" sorusuna verilen yanıtla, bu yanıtın ardından saptanan tavırla konum alındığını çok iyi biliyorum. Üstelik bu tavır gösterilirken, çoğu kere esere yanlış yaklaşıldığından ise hiç şüphe duymuyorum. Yani semantik olarak eserleri yanlış okuma, bu basitleştirici tavrın bütünleyicisi olmaktaydı.

Aynı şekilde, hakikaten yaklaşık on yıllık emeğimin ürünü olan *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kitabımı bastırmak için görüşürken, bir anda karşıma bu soru aniden çıkıveriyordu. Çok basitçe, özel olarak Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivalinde "tutkuyla sevdiği yalnız ve güzel ülkesi" nitelemesini yaptıktan sonra, solcularda hemen şu soru en yalın ifadesiyle sıklıkla formüle edilir oldu,

"Sonuç olarak, sen Nuri Bilge'nin filmlerini ve Türkiye değerlendirmelerini olumlu mu değerlendiriyorsun, yoksa karşısında mısın?"

Dikkat ettim bu soru, kitap okunduktan sonra hiç sorulmuyordu, aksine daha kitabın kendisi gündeme getirildiğinde, daha metne dokunmadan soruluyordu. Neredeyse baraj sorusu gibiydi, vereceğin yanıta göre geçiyordun ya da kalıyordun.

Yılmaz Güney'in filmleri dolayısıyla yaşanan tartışmaları okuyorum, sonuç aynı.

Romanları okuyorum, kültür sanat dergilerini okuyorum, tavır aynı.

Hatta Yılmaz Güney'in kendi sanat yazılarında bile tavır aynı.

Bu nedenle, sonuç olarak "kardeşim, sen kendi rengini belli et, hangi kamptasın" tavrı 1980 öncesinin en karakteristik tavrı ve beklentisini oluşturuyordu.

Oysa 1980 askeri darbesinden sonra, itinayla sanattan belirli bir tavrı göstermesi beklenmez oldu, hatta belirli bir tavır koymak "günah keçisi" haline getirildi. Denilebilirse, gerçekçilik arka planda kalırken, ya da insanlar kendi tavırlarını ortaya koymazken, itinayla "hayali bir evren inşa edilmeye" çabalandı. Sonuç tam anlamıyla köklü bir inandırıcılık sorunu yaşanması oldu. Ama bu hayali dünyanın en karakteristik yanı, belirli bir yağmacılıkla birlikte, sürekli "yeni biçim arayışları" olarak billurlaştı. Ne diyor sorusunu "nasıl göstermiş" bastırmaya başladı, hangi biçimler üzerine inşa edilmiş daha baskın hale geldi. Anlam arka planda kalırken, biçim öne çıktı. Özellikle sinema alanında, hastalıklı derecede, "sinema, sonuç olara görsel bir sanat" deyişinin tekrarlanması da biçimin öne çıkmasının bir başka somut biçimiydi. Oysa anlam, toplumsal gerçeklik ve genel insan tasarımı arka planda bırakıldığında, 1980'li yıllarda ilerleme varken, geçmişin hiçbir aşamasında yaşanmadığı denli inandırıcılık bunalımı yaşanması, bana göre çok öğreticidir. Bu paradoks büyük oranda Yeni Türkiye Sineması ile çözülmüştür.

Şöyle de anlatabilirim, 1980 öncesinde her türlü derinliği oluşturabilecek anlatı formunun araştırılması bir tür ötelenmişti, bu ötelemenin doğal biçimi sürekli bir gerçeklik tartışmasının yapılmasını, ardından ise bu gerçekliğe ilişkin alınması gereken tavrın belirlenmesini gerektiriyordu. Bu tavır ise en kaba hatlarıyla, belirli eylemlere ve gittikçe didaktikleşen sloganlara dönüştürülüyor, ne kadar can yakıcı bir sorun yakalanmışsa, onunla bütün üretim sürecini bastıracak şekilde, en yüksek sesle ideal çözüm dile getiriliyordu. 1980'den sonra bu tavır tümüyle tersine çevrildi. Gerçeklik tartışması, durum saptaması, hayatın analizi tümden arka plana atılırken, biçimsel denemeler baş tacı edildi. Aslında son derece diyalektik bir savruluştur bu, zıttına sürüklenme diyebiliriz ya da zıtların birliği diyebiliriz. İlki eserin kendisini arka planda bırakıyordu, çünkü eserin yeniden üretim gücünü arka planda bırakıyordu, ikincisi gerçekliği yadsıyor, bir tür sanal dünya yaratmak için çabalıyordu, sonuç ise bu kez inandırıcılık bunalımına karşılık geldi, çünkü gerçekler yadsınıyordu.

Genelde pek tartışılmaz, hatta itinayla üstü örtülmeye çalışılır, ama bana göre Reha Erdem'in sineması ile Nuri Bilge Ceylan'ın sineması köklü olarak bir karşıtlık oluşturur. Denilebilirse, Erdem'in sinema dili, estetize edilmiş reklamlardır ya da

yapı içine yerleştirilmiş öyküler büyük oranda reklam formundan çok şeyi içermektedir. Buna sanatın oyunsulaştırılması diyelim. Bu anlamda deyim yerindeyse, biçimcilik ile gerçekçilik uç noktalarda 1990'ların sonlarından itibaren tekrar gündemimize girmiştir.

Ben Reha Erdem'in sinemasına tek bir istisna haricinde (Beş Vakit) kökten karşı olan bir sinema tarihçisiyim ve yine deyim yerindeyse, 2000 sonrasında yapılan Yeni Türkiye Sineması filmlerinde köklü olarak karşı kutbu Reha Erdem'in temsil ettiğine, esas yapısı itibariyle yeni sinemanın bir parçası olmadığına yürekten inanıyorum. Bu anlamda şu çok açık ortaya çıkar: Reha Erdem en fazla yaratıcılık sorunu çeken yönetmendir, filmleri büyük oranda orijinallik sıkıntısı çeker, elbette anlayanlara. Taklitlerin orijinallerini saptama işine burada hiç girmeyeceğim, ama mevzu ve benlikte yaşanmışlık açısından Reha Erdem yeni sinemanın en yoksuludur, bu kadar net söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın ise, daha sinemaya başlarken, en belirleyici dürtüsü, inandırıcılık sorununa bir çözüm olarak reklam formatından en köklü kopuşun yaşanması olduğunu büyük bir samimiyetle yönetmen dile getirmektedir, üstelik muhtemelen reklam estetiği formunda en yetenekli isim olmasına rağmen. Bu anlamda tekrar söylüyorum, yeni sinemanın alâmetifarikası muhtevadır, ruhtur, muhtevadır ve yine ruhtur, yaşanmışlıktır, gerçeklerden, üstelik acı gerçeklerden beslenmesidir, bu kadar basittir.

Aynı nedenle önemli bir paradoksun yanıtı da buradan çıkar; yeni sinemanın kurucuları materyalist gelenekten gelmelerine karşın, 1980 darbesiyle birlikte, değerlerimiz, insani değerlerimiz çiğnendiği için, ideallerimiz, yücelttiklerimiz köklü olarak sarsıldığı için, yeni sinemamızın yönetmenlerinin sinemadaki "yeni idolleri" büyük oranda transandantal sinemadan çıkartılmıştır.

Zeki Demirkubuz, 2009 yılının 24 Aralık tarihinde, Tarık Zafer Tunaya kültür merkezinde panel-söyleşi formatında yapılan oturumda bunu çok iyi anlatmıştır. Henüz yönetmenlik yapmaya başlamayan Zeki Demirkubuz, sinemanın büyücüsü olarak gördüğü materyalist Angelopulos'un söyleşilerinden nefret etmiştir.

Kieslowski'nin söyleşilerine ise büyük bir yakınlık duymuştur.

O zaman şimdi Nuri Bilge Ceylan ve Tarkovski meselesine yeniden dönebiliriz.

Nuri Bilge Ceylan, tüm saydığı yönetmenler içinde nedense Türkiye'de Tarkovski'ye en yakın görülüyor, kamuoyunda ve izleyicileri arasında sık sık Tarkovskiyen yorumları yapılıyor. Oysa asıl tartışılması gereken de budur, gerçekten öyle midir?

Nuri Bilge'nin de Tarkovski'yi yalnızca bir biçimsel usta olarak gördüğünü hiç düşünmüyorum. Zaten Tarkovski'den sonra bu sinemayı biçimsel olarak taklit

etmeye çalışan hakikaten çok komik biçimsel denemeler oldu. Bu denemelerden insan çıktığında (sağ olsun Uluslararası İstanbul Festivali bu denemeleri bize sundu, üstelik insanı çileden çıkartan Tarkovskiyen nitelemeleriyle birlikte) kendini bir Tarkovski filminden çıkmış değil de, bir sahtekârın sayıklamalarından yorulmuş biçimde çıkıyordu. Ben Nuri Bilge'nin Tarkovskiyen anlatı ile en ufak böylesi bir ilişkisi olduğuna hiç inanmayanlardanım. Yani biçimsel bir mirasla, bir taklitle, bir apartmayla ilişkisi olduğuna ve onun sinemasını anlamakta zorluk çeken bir insan olduğunu hiç düşünmüyorum. Zaten Tarkovskiyen sinemanın kelimenin gerçek anlamıyla anlamayamn-hissedemeyenin kolay kolay yakınlaşacağı bir yapısı pek yoktur. Bu anlatı geleneği hayatı-insanı-varoluşu sorgulayan bir sinemadır, kimse bu meydanda kimseyi kandırmaya-göz boyayıcı ilişkiler kurmaya-izleyiciyi tavlamanın ucuz yollarına başvurmaya-ününden dolayı kamusal alanda izleyicilerin hastasıyım dedikleri bir idol olmaya başvurmaz. Komik ve gittikçe ülkemizde yaygınlaşan bir şekilde söylersek, sabetayistlerin egemen olduğu bir sistemde onların medyasının dünya piyasasına pompaladıkları biri değildir Tarkovski. Burada hayatın kendisi masaya yatırılır, onu izleyenlerde izlerken kendi hayatını masaya yatırmak zorundadır. Bu sanatı büyük yapan da bu karşılıklı ilişkidir, bu süreci zorlayan yönetmenin kendisidir.

İklimler'e geri dönersek, dolayısıyla *İklimler* özellikle Fransız sinemasının neredeyse elli yıldır anlattığı üçlü ilişkiler ağı içinde savrulan bir karakter üzerine kurulu olan yapıyı andırıyor, ama gerçekten onlardan çok daha yalın ve etkileyici bir şekilde bu anlatıyı kuruyor. Bu ilişkilerde derin bir pesimizm (kötümserlik), hatta insanların davranış biçimlerine bakıp belirli bir acı duyan yönetmenin hikayesiyle karşılaşmaktayız. Söz konusu derin pesimizm neredeyse filmin her karesinde vardır. Ancak bu problematikin kendisi o kadar sınırlıdır ki, "kral olsan ne olur?" diyerek sınırları eleştirilebilir. Büyük sanatçıların büyük dertleri olur, büyük sanatçı büyük bir düşünürdür de, o anlamda büyük sanatçı büyük acıların insanıdır ve işin ilginç yanı da konuşunca acı konuşur. Ama insan küçük dertleri içinde büyük acılar çekse bile karşındaki insanı üzebilir, ancak karşınızdaki bundan yola çıkarak bütün yaşamı sorgulayacak bir başlangıç noktasında bulmaz kendini. Dünya alt-üst olmuş, biz burada bir üçlü ilişkinin küçük çaplı küresinde yaşamı sorgulamak için çok uzun süre küre başında oturamayız. Yaşam orada akıp gidiyor ve yaşamı anlatmak istiyorsak yaşamsal sorunlar hakkında da konuşmak zorundayız. Şimdi bir an için geri dönelim, *İklimler*'deki bir önemli sahneye bakalım; İsa ve Bahar Kaş'taki arkadaşlarına gidiyorlar, misafirler. Sofrada bir soğukluk var, hissediliyor, yani sofranın tadı tuzu kaçıyor. Ama peki sizce bu insanlar o sofrada yalnızca Kaş'ın büyümesini, 30 yıl önceki halini mi konuşurlar, paylaştıkları yalnızca bunlar mıdır? Şimdi biran için geri dönelim, daha da gerilere, *Uzak* filmine bakalım. Mahmut arkadaşlarıyla içkili bir hafta-sonu toplantısı yapıyorlar, fotoğraf, kendini sanatsal olarak ifade etme ve

sanatçının idealleri ve elbette ki kadınlar üzerine konuşuyorlar... falan filan. Peki, size soruyorum, sizce bu sahnelerdeki konuşmalar genelde bu düzeyde mi oluyor? Bana öyle gelmiyor, benim tanıklıklarım böyle değil, diğer insanlarda böyle anlatmıyor, bunları bizzat Nuri Bilge aynı hafiflik duygusuyla böyle "yalınlaştırıyor, basitleştiriyor, iddialı olabilir ama belki de iğdiş ediyor", bu haliyle öykü içindeki işlevini koruyor. Film içindeki işlevli olduğundan ve yalın bir şekilde öyküyle bağlantılandırıldığından kuşku duymuyorum. Ama bana göre bu anların bu şekilde verilmesi filmlerin çok boyutluluğunu çok azaltıyor, filmleri kabalaştırıyor, olağanlığı azaltıyor, derinliği yok ediyor, sanatın yaşam-felsefesi içeren yönlerini yok ediyor. Bu tavır Nuri Bilge'nin filmlerini belirli bir üstsınıra tabi kılıyor. İnsanlar bu tip filmlerden kendi yaşamlarına çok şey taşıyamıyorlar, hayatın ve her şeyin muhasebesinin yapıldığı anları Tarkovski'nin filmlerinden çıkarın, gerisini Tarkovski hayranlarının işte bu diyerek karşılayacağını ben sanmıyorum.

Bu anlamda açık konuşalım, Nuri Bilge'nin bütün filmleri anlatım düzeyi olarak çok başarılı, çok görsel, çok yalın, çok etkileyici olabilir, ancak hiçbir zaman bir *Sürü*'nün (Zeki Ökten, 1978) bir *Yol*'un (Şerif Gören, 1982) düzeyinde değildir. İnsanlar acı çekerken onlara güzel çekilmiş fotoğraflarla küçük küçük öyküleri çok iyi anlatırsanız, bu sade suya tirit olmaktan başka bir şey olmaz. Hayatın karşısında çırılçıplak çıkmadan ve insanlığın gerçekten acı tarihini yorumlamadan, insan hayatının karşısında yüreğinde sürekli tedirginlikle ve büyük bir sevgiyle yaklaşmadan insanın büyük bir sanat eseri üretmesi mümkün değildir. Acı çekenlerin, mağdurların, ezilenlerin, ezilenler için mücadele edenlerin, iktidarın baskısı karşısında yiğitçe direnenlerin, bütün insanlık adına düşünen ve eyleyen insanların yaşamı daha anlatılasıdır gerçekten. Bu anlamda Nuri Bilge'nin küçük insanları ve bu insanların güzel hikâyeleriyle Tarkovski arasında doğrudan bağlantılar kurmak ve onun sinemasını Tarkovskiyen olarak nitelendirmek kelimenin en basit anlatımıyla yanlış olur. Büyük insanlığın filmlere sığmaz acı hikâyesini ve büyük dertlerini anlatan Tarkovski'yi iki kamera, bir ışık, iki kadın ve bir erkek ilişkisine sığıştırmak mümkün olmadığı için, ya da yapılırsa, bunun bir üst sınırı olduğu için böyledir bu. Bilge'nin Tarkovski'yi çok sevdiğinden ya da onu anladığından kuşku duymak için bir nedenimiz yok, ancak zaten bu nedenle kendi sinemasıyla Tarkovskiyen olan arasındaki büyük ayrılıkların farkında da olması gerekir. Bu nedenle en azından şimdilik bu saçma koşutluğu kuranlara ve bu koşutluğun yalnızca ülkemizde değil uluslar arası arenada yaygın bir nitelendirme biçimine dönüşmesine rağmen, acı acı gerçekleri söyleme görevi bizim olduğu kadar Bilge'nindir de. Zaten Bilge'lik bunu gerektirir. Sanat ve insanlığın tarihindeki pek çok durum karşısında olur olmadık paralellikler kurmak, kültürel erozyonun yaşandığı her toprakta sıradanlaşır ve yaygınlaşır. Ancak bu, bilginin ve derinden hissederek bir yaşantıyla diğeri

arasında bağıntı kurmanın değil, basitçe diplomalı-cahilliğin ve meslekte ise anlamsız yakıştırmaları kolayca yapan gazeteciliğin ya da sinema eleştirisini Türkiye'nin mükemmel basınının inanılmaz derinlikteki film analiz sütunlarında filmleri belirli şablonlar içinde anlatarak iğdiş etme sanatının temsilcilerinin yaptığı bir işin ötesine geçmez.

Nuri Bilge'nin sineması Tarkovskiyen değildir, ancak şurası açık olmalı; yaşamının son dönemlerinde bir belgeselde ifade ettiği "bir film nedir?" sorusuna yanıtıyla uyumludur.

Koza'dan itibaren bütün filmlerinde gördüğümüz yaşamın olabildiğince fazlalıklarını törpüleyen yaklaşım öne çıkıyor. Gözlemler ve anlardan insan yaşamlarının yoğun bir portresini elde etmek çabası bunu izliyor. Tarkovski'nin Sculpturing In Time olarak özetlediği "fazlalıkların" atılması ve yaşamla/çelişkilerle bizi baş başa bırakan en az söz, yoğun çelişki ve insan ilişkilerine dair derin gözlemlerle bir insan yaşamını beyaz perdeye taşımak. Bunların sonucu olarak *Üç Maymun*, bir dramatik hikâyenin değil, bir toplum üzerine derin ve gerçekçi gözlemlerden oluşan bir film. Ve yine bu anlamda Tarkovski'nin sözünü ettiği "bir film nedir?" ya da "ideal film nedir?" sorusuna verdiği yanıt ile, duruşuyla Nuri Bilge'nin üslubu-yaklaşımı-temsili uyumludur. Ancak sinema tarihinde pek çok önemli yönetmenin yaklaşımı bu anlayışla uyumludur. Dolayısıyla bu bir sanat anlayışıdır, sanatın temsili sorununa bir yaklaşımdır. Ama asıl sorun bunun ötesinde başlamaktadır; yaşamı yansıtan nasıl, bizzat yaşama nasıl yaklaşacak ve bir insan olarak nasıl bir felsefik söylemle kendisini inşa edecektir? İşte tam da bu noktada Tarkovskiyen denilen kavram kendi anlamını bulmaktadır. Nuri Bilge'nin ve Tarkovski'nin verdiği yanıtların farklı olduğunu düşündüğüm için, bir anlamda problematikleri farklı olduğu için (en azından ben buna inandığım için) Bilge'nin filmlerini Tarkovskiyen olarak nitelemeyi çok önemli bir yanlış ve sanat tarihi açısından kolaycı bir yanıt olarak görüyorum.

Peki, nedir "Sculpturing In Time"? Tarkovski 1980'li yılların ortalarında İsveç'te *The Sacrifice* (Adak, Kurban, Özveri, anlamlarına gelir ve Türkiye'de *Kurban* (1986) olarak Festivallerde gösterilmiştir) filmini çekerken, belirli ölçülerde gırtlak kanserinden öleceğini de biliyordu. Bu filmi bir tür vasiyet filmi olarak çekmiştir. Üstelik iki farklı senaryosunu birbirine ekleyerek, tek bir film üretmek üzere yola çıkmıştı, çünkü zamanı yoktu. Filmin çekimleri sırasında, Tarkovski üzerine bir belgesel yapıldı Fransızlar tarafından. Bu belgeselde, kuşkusuz sinema tarihinin en büyük estetlerinden Tarkovski sanat ve sinema üzerine görüşlerini açıkladı. Sinema için uygun şekillerde bir insanın bütün yaşamının filme alınması ve daha sonra bir heykeltıraşın bu devasa malzemeden yontup fazlalıklarını atarak zaman içinde değişen, gelişen ya da çöken insanın anlatılması süreci olarak "Zaman içinde yapılan Yontu" olarak ideal filmin

yapılabileceğini iddia etmiştir. Bu anlamda Sculpturing In Time yaklaşımı sinemayı bütünüyle gerçeklikten beslenen ve gerçekliğin üzerine derin düşüncelerin, muhakemenin, anlama çabasının ürünü olarak Sosyalist Sovyet sanat görüşüyle gerçekten uyumlu bir şekilde anlatılmış da oluyordu. Peki, nedir uygun şekilde çekmek?

İşte tam da bu noktada sinema da bir dizi değişik akım, sonsuz sayıda gerçekliği sinemasal olarak yeniden inşa etme çabası vardır. Tarkovski, belki de sinema tarihinin en ilginç tutarlılık gösterilerinden birisi olarak, ilk uzun metrajlı filmi *Ivan'ın Çocukluğu*'ndan (1962) son filmi *Kurban*'a (1986) kadar, bütünüyle davası için ve insanlığın gidişatına karşı çıkan bir muhalif olarak kendini feda etmenin, kendini adamanın ve kendini sıradan dünyanın gidişatının bütün bezdirici nimetlerinden el etek çekmiş birisi olarak, ahlaklı bir feda etmenin anlatıcısıdır. Yani bir ahlakın, bir adanmanın ve aynı zamanda bir sorgulamanın sinemacısıdır. Tarkovski kamera hareketleriyle, oyuncu yönetimiyle, kullandığı renklerle, müzikleriyle sınırlandırılacak, dolayısıyla formel olarak incelenebilecek birisi değildir. Bir sinemacı-şairdir, estettir, bir geleneğin temsilcisidir, bir büyük anlatıcıdır. Bu anlamda Nuri Bilge, kesinlikle önemsiz birisi olmamasına rağmen, aynı gelenekten gelmemesi birinci farklılığı oluşturuyor. Ancak en önemli farkta şurada, anlattığı dünya içinde tam tersi şekilde, dünyanın ilişkilerine acı acı bakıp, adanacak bir şey bulamayan ve yine insanın kendi yaşamından yola çıkarak yaşadıklarından acı çeken insanın anlatıcısıdır Bilge Ceylan. Nuri Bilge'nin sinemasında, insan anlayışında, anlatma yöntemlerinde bir yetersizlik ya da çarpıklık görmeden, farklı dünyaların ve insanlıktan çıkarılmış farklı sonuçların insanları oldukları için, olsa olsa Nuri Bilgeciyen bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Doğrusu da budur. Ancak yaşam ve yontma tarzı olarak belirli benzerlikler kurulabilir, bunu yapmaya çalışmak serbesttir, az bildiğin bir konuda olur olmadık benzerlikler bulmak başkadır. Nuri Bilge'nin filmlerinde materyalist insan anlayışının insan yaşamındaki çelişkilerine son derece derinden bakıp, bütün o karmaşanın içinde ne kadar basit yalın çelişkilerin yattığını sezen-gösteren bir tavır açıkça görülür. Bu sinema da gerçekten büyük ve etkileyicidir.

Şimdi bir süre sözü Nuri Bilge'ye bırakalım, çeşitli söyleşilerinden sözlerini dinleyelim, ardından köklü bir estetik tartışmasına ve elbette ki olmazsa olmaz olan sanatçı/özgürlük tartışmalarına değinelim.

Sinemada bir ressam ya da yazar gibi bağımsız olmak zor. Eğer bağımsızlığınıza düşkünseniz bu anlamda sinemada istediğiniz filmi yapmanız zor değil mi?

Evet, zor. Artık Tarkovski'nin *Andrey Rublev*'i (1966) yaptığı zamanlardaki gibi sinemacıların ardında farklılıklarınızı sinemalaştırmaya razı olacak bir otorite ya da sınırsız bir devlet desteği yok. Piyasa daha acımasız ve demirden yasalarla işliyor.

İşleyeceği garanti ve riskleri minimuma indiren bir örnekleştirici şablonlara uyan projelere destek veriliyor, uymayanlar da uymaya zorlanıyor. Böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, içselliğini ve masumiyetini koruması tabii ki çok zor, ama imkânsız değil. Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan sadece biri. Ama bana göre en radikali, en akıllıcası ve en ahlaklısı.

Bu satırları okuyan sinema tarihçisinin elbette Kieslowski'yi hatırlaması gerekiyor. Çünkü Kieslowski, "Dekalog"ları yaptıktan sonra kazandığı ünle artık bir filmin üretimini Fransa'ya kaydırdığı zaman, gerçekten ciddi bütçelerle film yapabilme olanaklarına kavuştuğu zaman, doğrudan bu konuda çok akıllı ve ahlaklı sözler sarf ediyordu.

Krzysztof Kieslowski: "Senaryoyu yazarken bir şekilde, tüm gereksinimleri düşünerek –dramaturjik ve mali gereksinimler, oyuncularla ilgili gereksinimler- değerlendirme yapıyorum tabii. Filan oyuncuyla çalışacağımı biliyorsam, senaryoyu işleri onun için kolaylaştıracak şekilde yazmalıyımdır- zaten öyle yazmayı isterim de –ama eğer kim olduğunu daha belirlememişsem, genel bir şeyler yazarım ve bunlar, daha sonra, çekimler sırasında oyuncusuyla birlikte hayat bulur. Belli bir sahne için param olmayacaksa, o sahneyi yazmam. Çekemeyeceğim bir sahneyi yazmanın anlamı nedir ki? Onu çekebilmemi sağlayacak başka yollar ararım. Mesela, Üç Renk filmlerinin bir tanesinde son sahneyi çekmek için 50 milyon frankımın olmayacağını biliyordum. Param yoktu, zaten olmasını da istemiyordum. Bu miktarda bir parayı kullanmak istemiyordum. Bu kadar çok parayı bir film veya bir sahne için harcamayı ahlaksız buluyorum.

Az bütçeli bir film yaparken, yüksek bütçeli bir filmde olduğundan daha özgürsünüzdür. Geri döneceğini bilmediğiniz bir parayı harcamanın büyük bir ahlaksızlık olduğunu düşünüyorum. Mesela, eğer Terminatör 2 gibi bir film yüz milyon dolar kar getiriyorsa, bu paranın bir kısmının bir yerlerde kullanılacağını bilirsiniz. Muhakkak bir kısmı aptalca harcanacaktır ama bir kısmı da bir iş için, belki iyi sonuçlanabilecek başka filmler yapmak için, belki de bir kurum tarafından bir gün yararlı olabilecek bir aşı bulmada veya vergilerde, bağışlarda kullanılacaktır. Bir film kar yapmışsa, bu, birçok insan onu izlemek istemiş anlamına gelir. Görmek istemişlerse, belki onlara bir şeyler kazandırmıştır. Belki de bir anlık bir unutuş, bilemiyorum. İlgilenmiyorum da. Yüz milyona patlayacak filmler yapmak istemiyorum, kar getirmeyeceklerinden korktuğumdan değil, sadece büyük paranın getirdiği korkunç kısıtlamalardan çekiniyorum. Böyle bir dert de istemiyorum. Neden isteyeyim ki?

Bugünlerde, benim için Polonya'da para bulmak, Fransa'da para bulmaktan özellikle çok daha zor. Hatta böyle bir şeye kalkışmak doğru olmayacaktır. Polonyalılar benim başka yerden para bulabileceğimi düşünüyorlar haklı olarak. Uzun süredir üstünde düşündüğüm bir teori var. Dünyada her mal, her şey belli bir miktarda mevcut. Polonya'da da filmlere yatıracağınız sınırlı miktarda para var ve bu parayı ben alırsam, başkası açıkta kalır.

Her zaman küçük ölçülerde düşünürüm, bu yüzden de büyük ölçülerde, global ölçülerde film yapmayı kesinlikle istemem. Bu beni ilgilendirmez, çünkü toplumların ve ulusların var olduğuna inanmıyorum. 60 milyon Fransız bireyi, 40 milyon Leh bireyi ve 65 milyon İngiliz bireyi olduğunu düşünüyorum. Önemli olan bu. Bu insanlar ayrı ayrı bireyler." [78]

Anlatmak istediğiniz şeyleri kendi yaşamınıza yönelik konulardan topluyorsunuz. Bu konuları seçmenizin sebebi nedir?

Aslında konu aramak için uzaklara gitmeye üşenmemin nedeni, incir çekirdeğinden de film yapılabileceğine olan inancımdan kaynaklanıyor. Geçmişi sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabileceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde olduğumu sanmıyorum. Bunun, daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir. Sinemamız artık Hollywood taktikleriyle film yapmaya çalışıyor. Kendisini görecek gözü ya da dile getirecek sözü kalmayan toplum, ötekinin bakışını benimser. Ötekinin sözüyle konuşur. Seyrettiğimiz filmler, reklamlar, gazeteler, hepsi birbiriyle uyuşmayan arzular dizisi doğurarak seyirciyi toplumsal bir bağımlılık şebekesi içine yerleştiriyor. Özellikle benim yaşlarımda olan herkesin artık önemli şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Böyle bir ortamda insanın güven verici aşkın bir kaynağa olan ihtiyacı iyice belirginleşiyor.

Son iki-üç senedir Hollywood dışı filmlere olan ilgide bir artış var. Seyirci bulamama endişesi var mıydı?

Türkiye'de bu ilgiyi İstanbul Film Festivali sağladı. Seyirci bulamama gibi endişeden çok salon bulamama gibi bir endişem vardı. Doğrusu bu kadar seyirci ummuyordum.

Filmde profesyonel oyunculara yer vermediniz. Amatör oyunlar ya da filmi çektiğiniz yöredeki insanlara rol verdiniz. Doğal olması açısından iyi ama zaman zaman yanlış tarafları olmaz mıydı?

Deneme çekimleriyle risk en aza indirilebilir. Amatör oyuncu meselesi biraz da yapmak istediğiniz sinema türüne bağlı. Mesela bir Bergman filmi için amatör oyuncu düşünemiyorum. Ama bir Kiarostami ya da Bresson filmi için de profesyonel oyuncu düşünemiyorum. Şimdilik hayalimde canlandırdığım belli bir sinemaya ulaşmak için amatör oyuncu daha uygun görünüyor. Ama bu konuda çok takıntılı değilim. Karışık da olabilir. Amatör oyuncu kullanmak ayrıca çok zengin bir portföyden seçim yapabilmenizi olanaklı kılıyor. Role çok uygun bir yüz, seyircinin başka bir rolde hiç görmediği bir tip yaratmış oluyorsunuz. Reklamcılar bile bu avantajların farkına varma-

ya başladı. Amatör oyuncu kullanmak istemekteki tek neden doğallığa ulaşmak olmayabilir. Sözgelimi Bresson doğallık peşinde değildi. Onun için en önemli şey "yüz" idi. İstediği yüzü arardı. Oyuncularına çok tekrar yaptırarak onları bezginleştirir, yüzlerini iyice ifadesiz bir hale getirmeye çalışırdı.

Sinemada sizi harekete geçiren en kuvvetli duygu nedir?

Ancak sezgilerimle ya da algılarımla hissettiğim bir derinliğe ulaşma arzusu. Öyle duygular var ki içimizde bunların varlıkları bize bildirilmedikçe yokmuş gibi görünüyorlar. Sinemanın henüz keşfedilmemiş birtakım gizil güçler, olanaklar barındırdığına inanıyorum. Bunu hiçbir zaman başaramayacak olsam bile, en azından böyle bir umut beni sinema yapmaya itiyor.

Üç Maymun: Gerçeklik ve Kurmaca Üzerinden Bir Estetik Tartışması

Krzysztof Kieslowski: "Metaforların filmini yapmam. İnsanlar filmlerimi metafor olarak algılarlar, ki bu da iyi bir şey. Benim istediğim de bu. İnsanları bir şey için harekete geçirmek. Bunu elde etmek için ister onları hikâyenin içine çekeyim, ister incelemeleri için esin vereyim, fark etmez. Önemli olan onları bir şeyin içine itip hareket ettirmem. Bütün bunları insanlara bir şeyler yaşatmak için yapıyorum. Düşünsel olarak mı, duygusal olarak mı yaşadıkları önemli değil. İnsanlara bir şeyler vermek, onları başka yerlere götürmek için film çekersiniz, sezgi dünyasına mı bilgi dünyasına mı götürdüğünüzün önemi yok.

Sanatta kalitenin belirtisi bence şu: Bir şey okuduğumda, gördüğümde ya da dinlediğimde birden, birisinin benim de düşündüğüm ve yaşadığım bir şeyi formüle ettiği duygusuna kapılıyorum; tam benim düşündüğüm gibi ancak benim hayal ettiğimden daha iyi cümlelerle ya da görsel düzenlemelerle ya da daha iyi bir ses kompozisyonuyla formüle edilmiş. Ya da bir anlığına, bende, güzellik hissi veya sevinci uyandırıyor. İşte büyük edebiyatı, ortalama edebiyattan ayıran da bu. Büyük edebiyat eserlerini okuduğunuzda, söylediğinizi ya da duyduğunuzu zannettiğiniz bir iki cümleye mutlaka rastlarsınız. Sizi ilgilendiren bir tanım ve etkileyen bir imgedir bu, sizin imgenizdir. Sayfaların birinde, kendinizi aynı durumda buluverirsiniz ya da sizden çok farklı ama sizin bir zamanlar düşündüğünüz gibi düşünen ya da gördüğünüz gibi gören birine rastlarsınız. Büyük sinemacılık dedikleri de budur – eğer öyle bir şey varsa. Bir an için kendinizi orada buluverirsiniz; ancak bu duruma duygusal mı yaklaştığınızın veya bu durumu entelektüel, karşılaştırmalı ve analitik olarak mı düşündüğünüzün esasında hiçbir önemi yoktur.

(...) Başından beri oraya varmaya çalışıyordum. Ben, bilmeyen ve arayan biriyim." (Danusia Stok, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, s. 208-09).

Siegfried Kracauer önemli kitabı *Theory of Film*'in (1960) önsözünde, kendisininkinin içeriğin önceliği üzerine kurulmuş materyalist estetik olduğunu, ancak (kendisinden önceki) tüm kuramcıların öncelikli olarak biçim ile ilgilendiklerini iddia ederek (bu ayrıştırma önemli ölçüde doğrudur), eserini daha önceki kuramların hepsinden ayırır. (Bkz. Andrew, s. 193)

Andre Bazin ise "kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran" [79] en önemli kuramcılardan birisiydi.

Buradaki ilk varsayım şudur, imge gücünü gerçeklikten ve yaratılan durumdan alır, imgenin plastiğinden değil. Dolayısıyla köklü bir estetik tartışmasının ortasındayız, imgeyi önemli yapan nedir? Resmettiği ve parçası olduğu gerçeklik mi, bütün güzellik tanımlamalarına karşın eninde sonunda soyut kalan imgenin plastiğinden ya da insan müdahalesinin imgeye verdiği öznel tasarımdan mı? Bu ayrışma aynı zamanda köklü bir felsefe tartışmasına karşılık gelir, aynı zamanda, modern ile klasiğin, Marksist estetik ile Kantiyen estetiğin en önemli ayrışma noktasıdır. Kantçı estetiğin kurgusu, imge ile seyirci arasındaki etkileşim anının özgüllüğü vurgulanmadan çözülemez ve kaçınılmaz olarak skolastik bir yapıya dönüşür. Ama eğer anlam eserin içinde gizli bir şey değil de, ya da sanatçının kendi salt zihninin ürünü değil de, sanatçı ile gerçekliğin etkileşiminden doğmuş bir ürün, bu üründeki anlam da benzeri şeyleri duyumsayan izleyici ile ürünün karşılaşma anında izleyicinin duyumsaması sürecinde yeniden üretiliyorsa, o zaman estetiğin merkezine gerçeklik oturur, bu da estetik tartışmasını köklü olarak değiştirir.

Eğer sinemasal boyuta geçersek Bazin ile Kracauer'in tavrı güzellik idesinin kaynağını gerçeklikle etkileşimde görmektedirler, dahası sinemanın gerçeklikle ilişkisinin diğer sanatlardan köklü bir şekilde ayrışacak kadar farklı olduğunu, gerçeklikle ilişkisinde ne kadar "temsil" sunuma doğru bir evrim geçirirse, imgenin etkisinin o denli artacağını ileri sürüyorlar. İmgenin plastikliğine yapılacak müdahalenin, imgenin izleyicide yaratacağı gerçeklik, yaşanmışlık, gerçeklik ile imge arasında aracısız bir ilişkililik açısından sorun yaratacağına inanıyorlar. İşte bu çok önemli bir tartışma başlığı daha açıyor. İmgeye yapılan müdahalelerin etkisi nedir?

Her iki kuramcı da eserlerini büyük oranda İkinci Dünya Savaşı sonrasında vermişlerdir. Savaş öncesindeki kuramlarda, büyük oranda Biçimci Kuramcıların ağırlığı vardır. Biçimci Kuramcılar her ne kadar, içeriğin ve öykünün önemli olduğuna inansalar dahi, sinemanın biricik özelliğini biçimsel özelliklerinde görmekteydiler. Anlamın biçimsel olarak yeniden üretilmesi için, sanatçının imgeye müdahalesine vurgu yaptılar. Kendi dönemlerindeki tartışmalarda, sinemanın yeni bir sanat dalı

olmasına karşı çıkanların "sinemanın gerçekliği olduğu gibi mekanik olarak kaydetmesi" özelliğini sinemanın sanat olmamasına yormalarına karşı, sinemada sanatçının gerçekliğe ve imgenin sunulmasına ne kadar çok müdahale ettiğini ispatlayarak karşıtlarının tezlerini çürütmeye çalışmaktaydılar.

Oysa savaş sonrasındaki iki büyük kuramcı (Kracauer ve Bazin) sinemanın gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmesinin hem sinemanın en önemli erdemi ve gücü olduğunu iddia ettiler, hem de bu özelliği yıpratmaya çalışan eğilimlerin sinemasal anlatımın gücünü ve imgenin seyirci üzerindeki etkisini azalttığını ileri sürdüler. Dolayısıyla çok önemli bir estetik ayrışma noktası burada oluşmaktadır: İmgeye müdahale etmek, imgeyi olabildiğince gerçeklik içindeki halini koruyarak seyirciye sunmak.

Nuri Bilge Ceylan'ın tümüyle dijital çektiği ikinci uzun metrajlı kurmaca filmi *Üç Maymun* (2008), yapım süreçlerinde ciddi değişikliklere neden olmuştur. İlk dijital filmi *İklimler*'de (2006) sınırlı bir müdahale varken, *Üç Maymun*'da müdahale doruk noktasına çıkmıştır. Öyle ki kurgucu Ayhan Ergürsel'in anlatımıyla, *Üç Maymun* filminde, tek tek karelerin boyanmasından, karelerine içindeki imgelere kadar, ışığından rengine, içerdiği nesnelere kadar tümüyle müdahale edilmiş, genel olarak kurgu harikası bir filmdir. Nihai aşamada kurgu aşamasında filmin senaryodaki hali bile değiştirilmiş, film yeniden yapılandırılmıştır.

Böylesine bir post-prodüksiyon sürecinin ardından üretilen *Üç Maymun*'un Türkiye'de alımlanması büyük oranda biçim üzerinden olmuş, eleştiriler iki başlık üzerinde toplanmıştır. Birincisi *Üç Maymun* adı dikkate alınmamış, bir toplumsal tavrın izleri genel olarak film incelemesinin merkezine oturmamış, aksine kadın kimliği üzerinden ve biçimsel özellikleri açısından değerlendirmeler ağırlık kazanmıştır. Adı dahi filmin bir yorumu olmasına karşın, genellikle biçim üzerinde yoğunlaşan tartışmalar hem Türkiye'de hem de İngilizce yazılan yayınlarda niçin ağırlık kazanmıştır? Hakikaten *Üç Maymun* yalnızca tekil bir hikâye mi anlatmaktadır?

Bu sorunun yanıtı büyük oranda Kracauer ve Bazin'in kuramlarının ne kadar doğru tespitler üzerine kurulduğunu düşündürmektedir. Çünkü Bazin ve Kracauer, eğer imgeye ne kadar müdahale edebilirseniz, klasik estetik bağlamında güzele o kadar yaklaşılabilir, buna karşın imgenin gerçeklikten kazandığı gücü o kadar zayıflar tezini ileri sürmektedirler. Dolayısıyla gerçeklik kendi gücünü yitirince, temel referans noktası olmaktan çıkınca, imge izleyici/film ilişkisinin merkezine oturur, toplumsal göndergeler arka planda kalır tezi açısından bir estetik tartışma olarak *Üç Maymun* incelenebilir.

Bazin'in sinema kuramı sinema deneyimimizi hedef alır ve gerçekçiliğin psikolojik kuramı olarak adlandırılabilir. "Resimden kesin biçimde farklılaşan fotoğrafçılığın psikolojik gerçekçiliğinin bir analizi ile başlar":

"İlk kez, kökeninde var olan nesne ve onun reprodüksiyonu arasına cansız bi araç/alıcı enstrüman olarak girmektedir. İlk kez, dünyanın görünümü otomatik ola rak, insanın yaratıcı müdahalesi olmadan biçimlenmektedir... Tüm sanatlar insanı varlığı üzerine kurulmuştur, sadece fotoğrafçılık onun yokluğundan bir avantaj türet miştir. Fotoğrafçılık bizi doğadaki bir fenomen gibi etkiler, bitkiselliği ya da dünyev kökeni güzelliğinin ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da bir kar tanesi gibi bizi et kilemektedir."(Bazin) [80]

Buradaki ilişki nasıl yorumlanabilir? Bazin ve Kracauer'e göre, sinemanın ya da fotoğrafın insanın sınırlı oranda müdahalesi ile gerçekliğin aktarılabilmesi, si nema sanatına sanatın en büyük amacı olan insan üzerinde bir tesir bırakabilmek ve gerçekliği yeniden yorumlayabilme olanağı sunmaktadır. Eğer gerçekliği sine masal olarak yeniden inşa etmek için özel bir çaba sarf edilirse, bu kez gerçekli ğin bir yetkin tasarımı ile sinema, anlatı kurabilecek ve dünya görüşünü sinema ile dışa vurabilecektir. Her iki anlamda da, bir yandan gerçekliğin yetkin bir kop yasını çıkarabilmek, öte yandan ise gerçekliğin yorumlanabilmesini, sanatçının düşünce dünyasını inşa edebilmek için sinema, diğer sanatlara göre, çok daha yetkin bir araçtır. Sinemaya bu olanağı sağlayan onun hammaddesidir.

"Fotoğrafçılığın nesnel doğası, kendini diğer tüm resim-yapma türlerinde yok olan gü venilirlik niteliğini fotoğrafta bir araya getirir... Yeniden üretilen, aslında temsil edilen nesnenin varlığı, aslında şu anlama gelir, uzam ve zaman içinde bizim önümüze konul maktadır, biz bunu gerçek olarak kabul etmeye zorlanırız. Fotoğrafçılık, bir şeyden onun reprodüksiyonu gerçekleştirilene kadar olan süreçte gerçekliğin bu aktarım özel liğinin kendi içinde taşıdığı belir bir avantajın keyfini yaşamaktadır."(Bazin) [81]

[Burada çok basit bir hatırlatma yaparak, Bazin ve Kracauer'in tespitlerini tar tışmaya devam etmek istiyorum. bugünkü teknolojik koşullarda, Bazin ve Kra cauer'in sinema aygıtının/alıcısının nitelikleri üzerine yazdıkları tümden ilkel kalmaktadır. Bugün imgeye müdahale edebilme noktasında o kadar ileri olanak lar onların dönemine göre ortaya çıkmıştır ki her iki kuramcının söylemleri pek çok yerde neredeyse abes gibi kaçabilir. Terimleri zaten yanlışmış gibi durabilir. Örneğin imgenin insanın müdahalesi olmadan kaydedilmesi ibaresi; böylesi bir aracısızlığın aslında hiç olmadığını biliyoruz. Ya da görüntü yönetmenliğinin bu evresinde, imgenin ne kadar çeşitli versiyonlarının türetilebildiğini, hatta imge nin kaydedildikten sonra ne kadar değişime uğratılabileceğini biliyoruz. Ama tar tışmamız açısından mesele burada değildir, tartışmada genel ilkeler açısından ya şayan bir şeyler var, biz de tartışmayı buraya çekmek ve çıkarımımızı buradan yo la çıkarak yapmak istiyoruz.]

Dolayısıyla, Bazin'den önce pek çok kuramcının, gerçekliğin yetkin bir kopyası nı çıkartmak hedefi yerine, avantgarde sanatın büyük hedefi, insanın maksimum müdahalesiyle, yeni biçimler üreterek eseri inşa etmek ve biçimde sürekli değişik-

lik yapmak amacı, Bazin tarafından yeni bir ilke için terk edilmektedir. Bazin sinemanın gerçekliği yorumlamak ve gerçekliği inşa ederek, gerçekçiliğin öne çıkmasını sağlamak için, müdahale ve sinemadaki bunun en yoğun ifadesi olan kurguyu en önemli ifade aracı olarak değil, ikincil planda görür. Sinemasal anlatının önündeki en büyük hedef olarak, sinema sanatını yaşama yakınlaştırmak ve izleyicinin kendi yaşamıyla ilişki kurarak filmle olabildiğince aracısız (immediacy) olarak ilişki kurmasını öne çıkarır. Yani sahne ne kadar tek planda çekilirse, etkisi daha da artar, çünkü böylelikle izleyici kendini sahnenin içine o kadar yerleştirir demektedir. Aslında bu anlamda Bazin'in Nuri Bilge'nin *Üç Maymun* filmine hiçbir itirazı olmaz, hatta çok beğenir ve başarılı bulur. Çünkü deyim yerindeyse, *Uzak* ile başlayan dönemde, Nuri Bilge gittikçe daha az sahne, bu sahneleri de daha az plandan çekmekte sınırları zorlamaktadır. Nitekim en son çektiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde tüm film 150 dakika için yalnızca 34 sahneden oluşmaktadır. *Üç Maymun* (2008) *İklimler*'den (2006), *İklimler*'de *Uzak*'tan (2002) daha az sahne içerir.

Aynı yaklaşımı Kracauer'de de görmekteyiz:

> Kracauer'in kuramında filmin aracı, sinemasal hammadde ile sinemasal teknik anlatılan konu ile bu konunun ele alınış biçiminin bir karışımından (esas zor olan unsurdan) oluşur. Bu karışım estetik evren içerisinde benzersizdir, çünkü yeni bir "sanat dünyası (ya da evreni) yaratmak yerine, araç kendi maddesine geri dönmeye eğilimlidir. Soyut ya da hayali bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yönelir, maddi dünyayı elde etmek için gerçekliğe iniş yapar. Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için varolurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunu tam tersine sinema kendi maddesini sergileme eğilimlidir." [82]

Yani sinemada alıcı/kamera gösterdiği nesneyi ne kadar gerçekliğin parçası olarak sunabilirse, temsil sunuma ne kadar yakınlaşırsa, etkisi o kadar artacaktır, böylelikle, biz perdede filmi seyrederken, biçimlendirilmiş bir imge değil, doğrudan gerçekliğin kendisini düşünecek ve gerçeklikle etkileşim içine gireceğiz. Bu da sinemanın en önemli özelliği ve üstünlüğüdür, diyorlar. Ne kadar gerçekliğe sadakat varsa, etki o kadar artacaktır, deyişi bakışın özeti oluyor.

Bu açıdan yaklaşıldığında, Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* adlı filmi şu iki eğilimi birden içinde taşımaktadır: Bir yandan gerçekliği en yalın şeklinde inşa etmek, öte yandan her bir kareye belirli bir atmosferi sağlamak için maksimum ölçüde kadraja ve içerdiklerine müdahale etmek. Bir yandan dört temel karakter üzerinden özel bir ilişki etrafında bir olay anlatmak, öte yandan ise toplumsal bir eğilimi perdeye yansıtmak. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde paradoks şu şekilde ortaya çıkmaktadır: Bilge kareye müdahale etmektedir, ama kareyi plastikleştirmek için değil, aksine gerçekliği inşa etmek için, giderek daha insan eliyle biçimlenmiş kare yaratmak ve hatta kimi durumlarda bunu göze batırmak için değil, aksine öz-

gün bir atmosfer yaratmak için. Ve bunu başarıyor da, yani bir gerçeklik tasarımı yaratabilme de, bütün bunların o an orada oluyormuş hissini yaratma da başarılı olmaktadır. Daha da önemlisi, buna filmin senaryosunu yazarken, filmi çekerken sahne plan ilişkisinde, oyuncuların seçiminde, oyuncuların oynanmasında, kurgulama sürecinde, ses efektlerinde... yani işin her aşamasında amaç gerçeklik duygusunu inşa etmek, yani Nuri Bilge örneğini verdiğimiz şekliyle, taksideki kaydedildiğini bilmeyen kadının doğallığını sinemasal olarak yaratabilmek için sürece maksimum müdahale etmektedir ve gerçeklik Nuri Bilge'nin en önemli yol göstericisi, rehberi olmuştur. Burada bir sorun yoktur. Ama paradoks henüz ortadan kalkmış değil. Çünkü bunu sağlamak için çaba gösteren Nuri Bilge'nin filmi seyredildiğinde, iyi bir seyirci yapılanın plastik bir şey olduğunu rahatlıkla anlayabilir. Müdahale başarısız olduğu için değil, müdahale çok başarılı olduğu için.

İki eğilimi birden perdede verebilmek için yaptığı her müdahale izleyiciye film seyrettiğini hatırlatmakta ve izleyici biçimsel mükemmellik, senaryonun sıkı örgülü yapısı ve oyuncuların son derece yalınlaştırılmış oyunu karşısında, müdahale ölçüsünde toplum tasarımından uzaklaşmakta, sürekli bir hikâye seyrettiğini hissetmektedir, bunun sonucunda hikâyenin biçimi üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bu anlamda, farklı bir estetik tavırla çekilse, tamamen bir yeni-gerçekçi film gibi seyredilebilecek olan *Üç Maymun*, biçimsel mükemmelliği ölçüsünde, gerçeklikle kurmak istediği güçlü etkiden kaybetmektedir. Bu paradoks, sinema kuramları incelenirse, en yetkin biçimde Andre Bazin'in özellikle Sovyet kurgucu ekolüne karşı gerçekçilik yanlısı değerlendirmelerinde ve yine Bazin'in yeni-gerçekçiliğe dair yaptığı övgülerde çok açık görülmektedir. Biçimsel olarak ve sıkı örgülü filmin öyküsü, aynı zamanda önemli bir toplumsal sorunu, eğilimi, davranış kipini anlatabilmesi açısından mükemmel bir örnek olan *Üç Maymun*, kendi mükemmellik aranışları nedeniyle toplumsal boyutuyla değil, biçimsel yeniliği ile ele alınmaktadır. Bu açıdan, *Üç Maymun* filminin sinemasal özellikleri, toplumsal olarak ve eleştirmenler nezdinde filme dair üretilen yaklaşımlarda, büyük oranda Bazin'in sinema diline ilişkin ürettiği paradoksu mükemmel biçimde doğrulamaktadır.

Üç Maymun'a ilişkin benim yazdığım birçok makaleye gelen eleştirilerin genel bir özelliği vardı. Bu genel özellik en yalın ifadesiyle şudur: filme dair değerlendirmelerim, filmin sahip olmadığı özellikleri filme yükleyerek, onda olmayan nitelikleri filmde varmış gibi göstererek yaptığım varsayımlara dayanıyormuş. İşte çok önemli bir estetik tartışması daha, bu konuda birkaç şey söylemek isterim. Polemik yapmak değil amacım, bunu sosyolojik durum tespiti yapmak için kullanmak istiyorum. Ama daha estetik tartışmasının başlangıcında, yanıt olarak zaten Kieslowski'yi bilinçli bir şekilde epigraf olarak koydum. Şimdi eleştirileri dinleyelim:

"Demirkubuz, Camus'nün "Yabancı"sına uzanalı beri bir başka özelliğine de işaret etmiş oldu bu sinemanın: Batıda (hem de popüler filmlerde ve ötekilerde) çoktan elden geçmiş ve dilini, tarzını tarihselleştirmiş bir sinemanın arkasına takılma gayretinin. Genç bir yönetmen, (Semih Kaplanoğlu kastediliyor) "Antonioni"ye benzetildiğiyle övünüyordu bir söyleşisinde. Refah toplumunun aydınlanmanın bütün vaatleriyle birlikte çöktüğüne işaret eden 60'lı yılların Avrupa sineması, "iki seans arasında sevişecek vakit bulan borsacıyı" (L'eclise) estetik ile içeriğin en kusursuz buluşmalarıyla anlattı.

Ellilerden yetmişlere, sinema, kapitalizmdeki yabancılaşmış insanı, (imkânlar nispetinde!) ama sinemanın belki de en kusursuz örnekleriyle anlattı bitti. Ne kadar kavradıysa o kadar. (Sinemanın ekonomik sistemin parçası olarak kendine sağlayabildiği hareket alanı kadar) Ama Ne "Blow Up", ne L'eclise, ne Kızıl Çöl, ne de Bergman'lar, Arthur Penn'ler, ne Lumet'ler, ürünlerini ister protest başlığı altında toplayalım, ister Easy Rider'ın Road film kategorisinde, aşılmaz ürünlerle bir dönemi açıp kapattılar. Şimdi biz, insanın "daimonik" yanını yeni keşfetmiş, bunu da post-teorilerle sulandırılmış biçimde, psişik yapıya eklediğimiz "topiklerle" yerli sinema mı kuruyor oluyoruz, Antonioni'ye benzetildik diye övünerek?"

1. Yeni Sinema en basitinden adı konmayarak ve "bu" denilerek köklü bir şekilde ötekileştiriyor.

2. Yeni Sinema, basit bir şekilde "batının elden geçirdiği" konuları yeniden ele almakla "suçlanıyor".

3. Batının sinemasını bir taklit eden yok, yani öncüller büyük oranda sözü edilen batının bir taklidi değil, ikincisi ise Batan Güneş'te iki seans arasında sevişebilen, yabancılaşmayı en genel hatlarıyla anlatan bir filmden dolayı, ne yabancılaşma teması biter, ne de bunların farklı topraklardaki şekillenmeleri anlatılmaya değmez konulara dönüşür.

4. Batının bu temaları ele aldığı filmler kusursuz değildi. Ama daha önemlisi kusursuz olsa ne yazar? Örneğin, Visconti'nin Yabancı uyarlaması Demirkubuz'un Yazgı uyarlamasından daha bağımlıdır ve özgünlükten daha uzaktır, en kısa haliyle ruh sıkıntısı çeker.

5. Sanat tarihinde hiçbir dönem açılıp kapanmaz, tarih içinde yeniden doğuşlar, yenilenmeler ve geçmişin mirasını içerip aşmalar her zaman olur. Bu konuda Derviş Zaim sonuna kadar haklıdır.

6. İnsanın yalnızca şeytansı yanı söz konusu değildir, bir başka önemli nokta güçsüzlüğü ve irrasyonalite ile ilişkisi söz konusudur. Ama burada post teorilerle sulandırılan hiçbir şey yoktur. Psişik yapıya eklenilen topikler meselesini arkadaşımız açmayı unutmuş, muhtemelen bu konuda bilgisiz olduğu için. Yerli sinema kurulmuyor ayrıca, çünkü o 1950 öncesi bir deyimdi, şimdi yeni sinema kuruluyor. Bunun da ötesinde böylesine benzetmeleri yapanlar batılı kaynaklar-

dır. Yeni Sinema büyük oranda özgündür, batı kendi tarihi karşısında yenilmiştir ve sineması çok köklü bir entelektüel krize girmiştir. Bu anlamda doğudan çok daha özgün eserler üretilmesinden dolayı, geçmişte batının bunları anlatıp ya tüketerek, ya da bunları aşarak yoluna devam ettiği önermesi gelişim ve değişime dirençtir ve tarihe aykırıdır. Gerçek şudur, bir kez daha tekrarlamak pahasına, batı kendi mirasını reddetmiştir ve tarihsel bir entelektüel krize girmiştir. Sanatsal üretimi büyük oranda gerilemiş ve sinema salonları çok köklü bir inandırıcılık bunalımı yaşamıştır. Bu anlamda özel olarak doğudan gelen filmler gerçekten sinemayla, sanatla ilgilenenler için çok daha etkileyici olmaktadır. Batının sopasıyla yeni sinemayı dövmeye kalkmak büyük bir cahilliktir. Aşırı bilgiçliktir ve insanı rahatsız eder.

"Ben dün Beyoğlu sinemasında, film arasında orta yaşlı bir çift arasında şöyle bir diyaloga şahit oldum:

Adam: Ne var ki şimdi bunda! Bu filme ödül verenin aklına şaşarım. Tren geliyor tren gidiyor, başka da bir şey yok.

Kadın: Niye öyle diyorsun ya.

Adam: Ne diyeyim ki? Müzik bile yok ya. Yıldız Tilbe de olmasa öleceğiz sessizlikten!

Kadın: Yapma Arif ikinci yarıyı bekleyelim, daha önce bir sürü filmde oldu, ilk yarı çok kötüydü ikinci yarı çok güzel olabilir, acele etme.

Adam: Bence bir bok olmaz, yine tren gelir gider. Bir de bu adam papyon takıp festivale gitmiş, ne alakası varsa.

Kadın: Arif abartma ya.

Adam: Abartmıyorum, uykum geldi, ne o ya yeşil yeşil her yer.

Kadın: Çık git o zaman. Ben izleyeceğim ikinci yarıyı.

Adam: Neyse, bir şey sorabilir miyim?

Kadın: Hayır soramazsın, sus.

Film sonrası:

Adam: Ben sinemadan bir şey anlamadığımı fark ettim. Ne oldu şimdi adam öldü mü? Ölmedi mi?

Kadın: Bir sus Allah'ını seversen.

Kanaatimce Türk halkı için yapılmamış bir filmdir.

Türk sanatçılarının vatan sınırlarını aşmaları sayesinde Türk seyircisine hitap etme kaygısı ortadan kalkmış, böylece eserler Türkiye'ye hitap etmektense ithaf edilir olmuştur.

Yukarıdaki alıntıları internetten seçtim, halen tıklayıp bulabilirsiniz, ama bunların belirli tavırlara ve belirli olgulara karşılık geldiğini, temsili olabileceklerini düşünüyorum, bu nedenle isim ve kaynak belirtmiyorum. Kendimce bunlara yanıt vermeye çalışacağım.

Sırayla gidelim, hakikaten aklın almayacağı denli yüksek bir soyutlama düzeyinden yola çıkarak, kendi konumunu ve duruş açısını belirsizleştirerek, ultra sert yargılara ulaşanlar var. Mesela, "batıda çoktan elden geçmiş" temalara şimdi el atılıyor, yani geç kaldık. "Adamlar zaten bunların en alasını yaptılar."

Birincisi belirli bir nesnellik olduktan sonra, nesnellik yapısal olarak değişmedikten sonra, belirli temaların tükenmesinin nedeni nedir? Adamların ise mükemmel anlattıkları sonucuna nereden ulaşıyoruz? Bir cümle ile değil, bir filmin bir cümlecik ile mükemmel olarak çözümlenmesi çabası, bu yücelik, bu bilgiçlik söylemin kudretini nereden alıyor? Örneğin onların mantığı açısından incelersek, yabancılaşma Hegel'den beri gündemdedir, Marx ile yeni anlamlar kazanarak felsefenin, sosyolojinin, siyasetin ve edebiyatın konusu olduktan sonra, niçin sinema bunları 1950'lerden sonra anlatmıştır? Peki, onlar anlattı diye bu konuların ele alınması, işlenmesi hem biçimsel hem de içerik olarak niçin tükeniyor? Niçin adı geçen filmler aşılmaz filmler olarak niteleniyor? Filmlerin bazılarının İngilizce, bazılarının İtalyanca, diğerlerinin Türkçe adının verilmesi örneğin sulandırılmış teorilere bir örnek olabilir mi?

En kısa haliyle şöyle söyleyebilirim: Türkiye'de eleştirinin en önemli eksikliği "muhakeme/akıl yürütme" sürecinin yazının kuruluşunda sergilenmemesidir. Yani yazının varsayımları metin içinde hiçbir şekilde sorgulanmaz, bunlara nasıl ulaşıldığı sorusunun yanıtı da yoktur. Ama muhakeme sürecini bu kadar net eksilten tavır, aynı tavrı ulaşılan sonuçlar ve varılan yargılar sürecinde de gösterir, buna en kısa olarak Osmanlı'dan kalan toplumsal olayları fetva ile çözme geleneğinde görürüz. Felsefe ve estetik düşmanıdırlar, felsefe yapmak yerine, öncülleri olmayan mükemmel sonuçlar üreterek tartışmayı doğmadan boğmakta pek mahirdirler. Bu tavır yani kimilerine göre Avrupa Sinemasının geçmişidir, kimilerine göre Yeni İran Sinemasıdır, kimilerine göre Hollywood'tur, kimilerine göre şu ya da bu Asya ülkesidir, işte artık ideal yüce nereden bulunursa... Onun eserlerini bir sopaya ya da fallusa dönüştürüp, bizim sinemamızı ya da bir başka ülkenin eserini dövmek karakteristik bir ulusal özelliğimizdir. Aynı şekilde, sinema tarihinden yola çıkarak, en kestirme yoldan orijinalini bulup, filmimizin tümünün, bir parçasının, bir sahnesinin, bir kamera açısının "çalıntı" olduğunu ileri sürmek de muhteşem ve hayranlık uyandırıcı el çabuklukları ile yapılmaktadır. Ben bütün bu tavırların aşırı yaygın olması nedeni ile zaten ülkemizde bir tartışma kültürünün olmaması arasında çok net bağlantılar görüyorum. Tartışma için insanın yazarken söylediklerini sorgulaması, yazım sürecinin kendi muhakeme

sürecini sergilemesi gerekir, bu eksik olunca ortaya "renkler ve zevkler tartışılmaz" düsturunu tekrar "doğrulayarak" iletişimsiz, bol yargılı ve bol sövgülü bir literatür çıkarmaktan başka bir şeye katkıda bulunamayız. Ben bu tavra 'entelimsi bilgiçlik' hastalığı diyorum, her şeyi yarım saatte çözerler, hatta büyük patlama teorisi bile bu sürede yeniden kurulur, düzeltilir, hakikatin ışığına kavuşturulabilir bunların nezdinde. Ben bu çabalardan büyük ölçüde yorgunum, çünkü bir paradoksta burada ortaya çıkar: her şeyi yarım saatte çözen anlayış, fetvaların kaderine uğrar, öteki fetvalar gibi, giderek sürekli kendini tekrarlamaya başlar, hatta totolojik efsaneler türetir.

İkinci tavır, komik görünse de, aslında daha samimidir, toplumumuzun kültür sanatla kurduğu ilişkinin sembolik diyalogu olarak alınabilir. Çünkü "bir de papyon takmış" nitelemesi, "aklına şaşma" ünlemi hiç eksik olmaz. Ama aynı tavır burada da devam ettirilir, muhakeme süreci yoktur: örneğin trenlerden başka filmin içerdiği diyaloglar nasıl tümden yok sayılıyor, ya da kişilerin "aşırı bizden olması" filmin ötelenmesi için niçin gerekçe oluyor. Ama burada çok anlamlı bir durum var, bunu söyleyen bakış ülkemizde aşırı çoktur, büyük çoğunluğu oluşturur, aslında bu tavır büyük oranda akademiye de siyasete de, atölyelere de mahallelere de, kahvede pinekleyen erkeklere de, ev kadınlarına sinmiştir. Ama şunu çok açık söylerim: benim deneyimlerim de büyük oranda bu tip konuşmalara rastlamakla doludur birincisi, kadınların daha ölçülü, daha kendini bilir, sanat eserlerine karşı daha saygılı ve meraklı olduklarını, erkeklerin ise işkembe-i Kübra'dan atmak için çok daha tez canlı olduklarını açıkça görmüşümdür. Aynı nedenle kültür sanat etkinliklerine katılım konusunda kadınların çok daha iştahlı olduklarını da deneyimlerim göstermiştir.

Türk halkı meselesi ise bir deryadır.

Şöyle söyleyelim, yeni sinema zaten yüceltilmiş Türk halkı söyleminden koparak işe başlamıştır, çünkü yüce halkımız zaten Turgut Özal'ı en üst makamlara çıkaran Anayasa'yı %92 ile onayladığı, günümüzde bir başka despotun konuşmaları sürecinde heyecana kapıldığı için, başımıza gelmedik kalmadı diye düşünmektedir.

Bizim halkımızın şimdiki aktif erişkinleri yola zaten Dallas ve Beyaz Gölge'yi seyrederek çıkmıştı, Yorgun Savaşçı yakılıp, yerine Küçük Ağa çekilirken de televizyon başındaydı, muhteşem televizyon dizilerinden yola çıkarak da çocuklarına "canlandırılan karakterin adı"nı oynayan oyuncunun adından daha çok isim vererek de yoluna devam ediyor. Şahan Gökbakar ve Cem Yılmaz meselesine hiç girmeyeceğim, ama televizyonlarda profesyonel bilirkişileri dinlemeye devam etmesinden, hafta sonları kolektif futbol çılgınlığından, kitapların satış rakamlarına, oradan da çok satan kitaplar listesine kadar, yorum yapmak ne mümkün! Türkiye'de rektör öğrencileri protesto ettikleri için okuldan atmakla tehdit edi-

yor, televizyona konuşurken, kullandığı tüm cümleler dilbilgisi açısından yanlış ve üniversite sınavında "anlatım bozuklukları" soruları için verilen şıklardan birisi olsa, o soru "balık soru" olur, yani sorulmaya bile değmeyecek denli yanıtı hemen bulunur cinsinden olacak.

Çok kısa olarak belirtmek isterim, bugün –inanmayan için denemesi bedava– liselerimizin son sınıfında olan gençlerimizin sadece istedikleri bir konuda kompozisyon yazmalarını isteyin, bunların içinde yazım yanlışı içermeyen metinlerin oranı % 10 bile olmaz, çünkü adından başka her şeyi yanlış yazan bir kuşak karşısındayız.

Yüce Türk milleti giderek bir galat-ı meşhur olmuştur, çünkü yüceliği tartışma götürür. Yeni sinema çok açık olarak, yola "biz azız, çok azız" diyerek başlamıştır, bu bilinçle de yola çıkarken ayağını yorganına göre uzatmıştır.

Türkiye'de koca basın içinde, düpedüz iktidara yanaşmak için çırpınan, hedef göstermek için bile bile yalan söyleyen, gizli dosya açıyoruz diye düpedüz "gizli dosya servisçileri" ile işbirliğini demokrasiyi kurmak için yapıyoruz diyenler en önde geliyor. Türkiye'de insan etliye sütlüye bulaşmamak için, ilk önce hak yolundan koparak, kendi benliğini ve aklını sindirerek yola çıkıyor. Kolektif suskunluğumuz, kolektif aptallığımızı besliyor, kolektif yalanlarımızla büyüyor. Gerçek Türkiye bir ardiyenin düzensizliğini taşırken, ön planda merkezi otorite bir fallus olarak bütün meydanları süslüyor, sinmiş ve sinik bir toplumuz, isteyen kabul etmesin, hava hoş, isteyen istediğini düşünsün. Histerik yalanlarımızı halkımızın bizzat halkımız üzerine değerlendirmeleri çok iyi anlatıyor zaten, bu konuda halkımız gerçekten doğruyu söylüyor, buna hiç itirazım yok.

Ama öte yandan bir sinema için eğer ulusal nitelemesi yapılacaksa, halkın çok seyretmesi değil de, halkın kendisinin, yaşam biçimlerinin, düşüncelerinin, dilinin ya da jargonunun, tepki verme biçimlerinin... "Sinemada canlandırılıp canlandırılmadığına" bakılmalıdır ki bu konuda hiçbir şüphem yoktur: şu anda Avrupa genelinde Yeni Türkiye Sineması kadar ulusal olabilen tek bir sinema yoktur.

Peki, *Üç Maymun* neyi anlatır?

Bu konuda, yol gösterici sizin tarihiniz ile toplumun tarihinin kesiştiği ve toplumunuzun size neyi düşündürdüğü ile yanıt verebilirsiniz. Siz sadece 4 kişi arasında geçmiş bir hikâye görüyorsunuz, bu sizin *Üç Maymun*'unuzdur, ama başkalarının da filmi başka türlü okumalarına izin verin.

Ama gerçek şudur ki Türkiye'de biz özgün bakışımızı kaybettik, bakışımız orijinalliğini ve otantikliğini kaybetti, bunun yerine ötekilerinkini benimsedik, bu da kolektif cahilliğimizi köklü olarak artırıyor. Ama bilgiçlik hastalığının bu kadar ilerlemesi, yine de insanı dehşete düşürüyor. Komiktir ama gerçektir; yarı-aydınların değerlendirmeleri, isimsiz insanların film değerlendirmelerine göre çok

daha geridir ve çok daha aşırı ölçülerde edinilmiş bilgeliğin içinde sırıttığı "bilgiçlik şovunu" yansıtır.

Çünkü örneğin aklı başında tek bir insan bile Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin estetik/gerçekçilik/teknik/sosyolojik açıdan örnek olsun ki Truffaut'nun filmleri ile kıyaslandığında, çok açık bir üstünlüğü sahip olduğunu reddetmeyecektir.

Türkiye, Türkiye, güzel ülkemiz, ama gerçek şudur ki bu ülke insanı çok yorar, ama en çok da bilgiçleri ve yarı-aydınları ile, elbette bir de yandaş medyası ve şarlatan kurtarıcıları ile.

5. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Berkes Niyazi, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, 3. Baskı İstanbul: Kaynak Yayınları, 2007, s. 160–61.

2. Güldal Kızıldemir, "Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi", Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997 http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_radikalguldalintview.php (6 Haziran 2010).

3. Güldal Kızıldemir, age.

4. Seyyid N. Erkal, Zaman Gazetesi, 8 Mayıs 1999, http://www.nbcfilm.com/kasaba/ press_zaman-interview.php (6 Haziran 2010)

5. Çocukların dünyasını anlatan romanıyla Nobel Edebiyat Odülü alan ve romanı aynı adla sinemaya uyarlanan William Golding'in *Sineklerin Tanrısı (Lord of the Flies)* adlı eseri bizzat çocukların ilişkisi ve yaşadıkları gerilimler ile çocukların dünyayla kurdukları ilişkilerin modern kültürle uyuşma öncesi evresine yoğunlaşır. Çocukların saflığı, güzelliği, uyumluluğu, sorunsuzluğu söylemini bütünüyle ters yüz eder. Merkezde bencillik ve iktidar olma, benini diğerlerine dayatma istekleri durur. Bkz: *Sineklerin Tanrısı*, Sir William Gerald Golding, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, çev: Mina Urgan, 2009.

6. Nuri Bilge Ceylan'ın Cinemaya dergisi ile röportajına bakılabilir; (Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, Indu Shrikent, Cinemaya Magazine, No: 43, 1999)

Diğer bir kaynak olarak, Mehmet Erdem, Antrakt Sinema Gazetesi, 19–25 Aralık, 1997, sayı 59, http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singastemhmtintview.php (6 Haziran 2010).

7. Babasının yaşadığı hayal kırıklığı, dışarıdan başarısızlık gibi görünse de, çok daha yakından gören ve babayı tanıyan Nuri Bilge için, baba önemli bir insandır ve dürüstlüğü ölçüsünde bir modeldir. Ancak aynı baba, gelecekteki kendisi olarak yansıdığı için, Nuri Bilge geleceğinden ürkmüştür ya da onda hayatını görmüş ve kendi geleceğinden korkmuştur. Nuri Bilge Ceylan için baba, hayatı boyunca dönüp bakacağı bir model olarak kalmaya devam edecektir.

8. Bkz. Nuri Bilge Ceylan "Biyografi", http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php (6 Haziran 2010)

9. (Berna Çetin, Sinema Dergisi, Ocak 1998 http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_ cinema.php)

10. Mehmet Erdem, Antrakt Sinema Gazetesi, sayı 59, 19–25 Aralık 1997.

11. Güldal Kızıldemir, Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997, ags

12. Leyla Sevükten, Antrakt Sinema Gazetesi, 5 Eylül 1998, http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_singasteleylaintview.php (6 Haziran 2010)

13. Bkz. Radikal Gazetesi, 14 Nisan 2010 "http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&Date=&ArticleID=991770&CategoryID=113"

14. Güldal Kızıldemir, age,

15. Güldal Kızıldemir, age,

16. Doğu batı tartışmaları için Güney Yarımküreden bir örnek olarak Osman Sembene'ye bakılabilir. *God's Bit of Wood*, (London: Heinemann, 1970), s. 57-58'den aktaran: Roy Armes, Ousmane Sembene, Third World Film Making and the West içinde, University of California Press, 1987, s. 283.

1960'ların başlarına kadar, Sembene kendi çalışmalarının başarısızlığından giderek daha fazla hayal kırıklığına uğramaya başlamıştı –Fransızca yazılmışlardı ve Paris'te basılmışlardı – kendi anavatanındaki geniş halk yığınlarına erişememekteydi. Dakar'da ya da Afrika'da başka bir yerde Fransız dili sömürgecinin ve bürokratın diliydi ve onun tek potansiyel okuyucuları da bu nedenle kesinlikle yeni siyah Afrikalı elidin üyelerinden oluşmaktaydı. Sembene'de tıpkı Frantz Fanon gibi en çok bu insanları sorgulayarak kedi aydın kimliği inşa etmişti. Bu paradoksu aşmak için, yani halkı için yazıyordu ama halkının diliyle yazamıyordu, Sembene sinemaya geçti, romancı olarak tanınıp bilindikten sonra. Dahası eğitimini kendisine burs vermeye hazır olan Fransa'daki IDHEC okulunda değil,

Sovyetler Birliği'ne gitti ve VGIK'te sinema eğitimi gördü. Afrika'nın geriliğini yansıtan kısa filmlerle başlayıp, genel olarak Afrikalı ile sömürgeci Avrupalının teorik olarak incelendiği *Ceddo* (1977) filmine kadar kendi tarihsel hesaplaşmasını sinema ile anlatmak zorunda kalmıştır.

17. Bu psikolojik durumun edebi bir anlatımı için bkz. Fyodor M. Dostoyevski, *Yaz Izlenimleri Üzerine Kış Notları*, çev: Ergin Altay, birinci baskı: İletişim Yayınları, 2005 İstanbul, s. 29.

18. John Berger 1970'li yıllarda gittiği Rusya'da büyük heykeltıraş Ernst Neizvestny ve Sovyetler Birliği'nde sanatın rolü üzerine *Sanat ve Devrim* kitabını yazar. Neizvestny muhalif bir sanatçıdır ve ciddi olarak yıldırılmaya çalışılır, bu nedenle ABD'ye göç etmeyi düşünür. John Berger bunun hayal kırıklığından başka hiçbir şeye yaramayacağını iddia eder. Neizvestny ise artık bıkmıştır. Göç eder, 1990 yılında Sovyetler Birliği dağıldığında geri döner, John Berger ile buluşmak için Londra'ya uğrar. Berger Amerika'daki yılları için sözünü ettiği hayal kırıklıklarını yaşayıp yaşamadığını sorar. Neizvestny ise şu yanıtı verir; "Dostum, sen doğu hakkında yanılıyordun ben de batı".bak: *Sanat ve Devrim*, John Berger, Agora Yayınları, İstanbul, 2007. yukarıdaki sözler John Berger, A Thinker of Our Time (1991) adlı John Berger üzerine yapılan belgeselden alınmıştır.

19. Glauber Rocha, (bkz. Erden Kıral ile söyleşi, Zahit Atam, 14 Ağustos 2009, Birgün Gazetesi, s. 6). Wim Wenders, (aktaran: Uwe Künzel, Wim Wenders, Afa Sinema, Nisan 1986, İstanbul s. 125). Ayrıca bkz. Güldal Kızıldemir, age.

20. *Kasaba*'daki baba karakteri de içinde yaşadığı sosyal dokuya dışsal bir karakterdir. Wim Wenders'ın yönettiği *Alice Kentlerde* (1973) filmi gazetecilik yaptığı Amerika'ya dokunamayan, içinde yaşarken dışında hisseden bir karakter üzerine kuruludur. Göçmen işçiler için de ne bulundukları ülke ne de anavatanları asıl mekândır: iki mekânında dışsal, özgül bir psikolojik atmosferini solumaktadırlar.

21. Dostoyevski, *Yaz Gezisi Üzerine Kış Notları* adlı kitabında, Rusya'yı küçük gören eleştirmen Belinski üzerine "tam bir Rus" değerlendirmesini yapar, (s. 22).

22. Bkz. Carr E. H, *Dostoyevski*, İletişim Yayınları, 1989, İstanbul (birinci baskı).

23. Satyajit Ray, Bengallidir. Bengal, Hint Rönesans'ını yaşamış bir kenttir, eğitimli kesim İngilizceyi mükemmel derecede bilir, Ray'da batılı sanat eğitiminden geçmiş, köklü bir aileden gelmektedir. Apu Üçlümesi, bir Doğulu tarafından Doğuyu anlatmak için yapılmış olmasına rağmen, batılı anlatı yöntemlerini mükemmel olarak kullanır. Bak. Armes Roy, *Third World Film Making and The West*, age, s. 231. Dostoyevski de büyük romanları olan *Ecinniler*, *Suç ve Ceza* gibi eserlerine Avrupa'da başlamış ve esin kaynağını ve felsefik çalışmalarını batılı literatürden türetmiştir. Bkz. Carr, *Dostoyevski*, Bölüm XIV, Ahlaki Sorun – Suç ve Ceza (s. 177–188), Bölüm XVI, Ahlak ve Politika – Ecinniler (s. 203–214).

24. Ziya Gökalp batılı sosyolojiyi öğrenirken, kendi dinsel inançlarını kaybedince intihara kalkışır, yaralanır ve beynindeki kurşun içeride kalır. Bu, sonraki yılarda erken ölmesine yol açacaktır. Ancak dinsel inançlarının sarsılması büyük bir ruhsal bunalıma yol açmıştır.

25. *Iklimler* (2006) filminde İsa, Serap'la ilişkisinde daha batılı yüzüne sahiptir, ama Bahar ile ilişkisinde ve onu sahiplenmesinde daha doğulu bir kimlik öne çıkar. Nitekim Bahar hakkında, hele bir başka kadından bir şeyler öğrendiği zaman hemen pür dikkat kesilir, kimseye söylemeden, hatta yanlış bilgi vererek ilk fırsatta İstanbul'dan Ağrı'ya uçar.

26. *Iklimler*'de (2006) İsa kendi zaafları, ilişkileri, hayatı üzerine konuşmaktan itina ile kaçar, kendi özel hayatını sakınırken, etrafındakiler için dikkatli bir gözlemcidir.

27. *Uzak* (2002) filminde Mahmut kendi özel hayatını hiç söze dökmez, ama Yusuf'a olabildiğince her şeyini anlattırır. Kendi özel hayatını bir adacığa dönüştürmüştür, içe kapanmış, ilişkilerinde son derece ketum ve aynı zamanda insan ilişkilerinde sakıngandır.

28. Yurtdışındaki insanın kendi memleketinden haber almak istemesi bir tutkuya dönüşür. Bunun nedeni aidiyet hissinin köklü oluşundan gelir. Bir gün dönülecek bir sıla olarak görülür.

29. Nuri Bilge, Türkiye'ye gelişinde askerlik zamanında "Vatanımı sevdim" (Güldal Kızıldemir, age) diye anlatıyor. Eğer Türkiye'den gitmeden önce bu konuda konuşsaydı, "Yurdumu seviyorum" diye-

erkti. O kadar güçlü bir geri dönüş yaşamıştır ki, yurt yetmez, daha derinden gelen ve daha önceleri karşı olduğu literatürden bir sözcükle vatan sözcüğünü kullanır.

30. Edward Said'in otobiyografik eserinin adı *Out of Place*'dir. Yersiz anlamına gelir, Türkçede *Yersiz Yurtsuz* adıyla, İletişim Yayınlarından 2010 yılında çıkmıştır.

31. Yasujiro Ozu, *Higanbana, Equinox Flower (Ekinoks Çiçeği)*, 1958, Ozu'nun ilk renkli filmi.

32. Nuri Bilge Ceylan, hayatını adayacağı, eylemlerini meşrulaştıracağı bir anlam için, tutunacak bir dal aramak için Batıya gitmiştir. Batıdaki yenilginin ardından kaçış dinamiği devam etmiş, bu kez tam tersine doğuya yönelmiştir. Hayatı bir tür kaçarak yaşamaktadır: Ama onun da bir nihayeti vardır. Bkz. Güldal Kızıldemir, age,

Yolların da bir yardımı olmadı yani. Hiç. Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut. O zamana kadar 'seyahat denen bir şey var oldukça anlamsızlık sorunuyla yüz yüze gelmem' diye düşündüğüm halde, ilk defa seyahat ya da maceranın içimdeki boşluğu dolduracak potansiyele sahip olmadığını düşündüm. Sonra bir Budist tapınağının üzerinde oturup dağları seyrederken, birdenbire Türkiye'yi çok özlediğimi düşündüm ve geri dönmeye karar verdim.

33. Güldal Kızıldemir, Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997, ags,

Çaldınız mı?

Onu değil ama çok kitap çaldım. O yakalanmadan sonra ise hiçbir şey çalmadım.

Kitapla birlikte Batı'yı terk etmeye karar verdiniz galiba.

Batı'yı bir daha dönmemecesine terk etmeye karar verdim. O zamanki duygum buydu. İçimdeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyümüş durumdaydı. Çok yalnızdım. İnsan ilişkileri çok zor gelmeye başlamıştı. Batı'yla aramda çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladım. Atina üzerinden Nepal'e uçtum. Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu."

34. Seferilik denilen konu insanlık için çok önemlidir, sefer insanın kendi yaşadığı yerdeki kurallardan ayrı bir kurallar sistemine, bir tür özel durum olarak anılma özelliğine --çeşitli kültürlerde- hem doğuda hem de batıda sahiptir. Örneğin Islam'da Seferi insan için dinin belirli kuralları geçici olarak kaldırılır, daha sonra yeni yerleşim yerinde uygulanmak üzere. Aynı şekilde Kadim Yunan kültüründe de yolcuların, çobanların tanrısı vardır, normal bir hayatın dışında yaşayan insanlar için koruyucudur. Hermes aynı zamanda hırsızların da Tanrısıdır ve yolculuk sırasında ne bulursan onunla yaşarsın düşüncesi vardır: Hermes yolculuk yaparken aynı zamanda yerleşim yerlerindeki insanların saldırılarına karşı da insanı korur. Bkz. Norman O. Brown, *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*, s. 3, (Madison: University of Wisconsin Press), 1947.

http://books.google.com.tr/books?id=BzNfeQSXKfcC&dq=%22Hermes+the+Thief:+The+Evolution+of+a+Myth%22&printsec=frontcover&source=bn&hl=tr&ei=3Z0aTIK3BISclgen6e2sCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDEQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false (18 Haziran 2010)

Hermes Yunan mitolojisinde habercilerin en büyük tanrısıdır, buna ek olarak Yeraltı dünyasına giden yolun Tanrısıdır. Arcadia'da Silen dağlarında doğmuştur, bir Olimpos tanrısıdır, sınırların hâkimidir, seyahat edenlerin yol göstericisidir, aynı zamanda çobanların ve sığır güdenlerin yoldaşıdır. Ama bizzat bunlar arasında seyahat edenler, çobanlar, sığır güdenler, sınır geçenler için atfedilen iki özellik olan hırsızların ve yalancıların da tanrısıdır. Sembolü ise kanatlı terlikler, kanatlı şapka ve liri karşılığında Apollon'un ona verdiği çift başlı bir yılandır. Bu açıdan ticarette normal dışı alışverişlerin, şairlerin ve yazarların sözlerinde hayatın öteki yüzünün koruyucu tanrısı olarak öne çıkar. Çift başlı yılan daha sonra tıbbın genel sembolü olarak günümüze kadar gelmiştir.

35. Özdemir Asaf, Düşüngü, *Çiçek Senfonisi*, 4. Basım: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.23. Şiirin tamamı şu şekildedir:

DÜŞÜNGÜ

Hepsinin gelmesini bekleme/ Bir kişi gelmeyecek./ Sen alışmayasın diye,/ Korkmayasın diye,/

Düşünesin diye..

Kendine yetmen için../ Herkesin kendinden kaçacağı yerlerde/ Sen kaçmayasın diye.

Gelenler gitmeyecekmiş gibi../ Doğumlarda ölümlerde/ Duyasın diye.

Bildiğini bildirmek için/ Bilmeme'yi öğrenmelisin./ Tam kalasın diye.

Hepsinin gelmesini bekleme,/ Sen var olasın diye./ Bir kişi gelmeyecek,/ Sen, bir olasın diye.

36. Aidiyet hissinin gerçek karşılığı baba toprağıdır. Baba toprağı ise anayurt içinde bulunur. Toprağını sevmemek genel olarak kibir ile ilişkilendirilmektedir: bkz. *Coriolanus*, William Shakespeare, çev: Bülent Bozkurt, 2 Basım: Remzi Kitapevi, İstanbul Ekim 2000. Bu etkileyici oyunda Shakespeare, savaştan büyük zaferlerle dönmüş komutan Coriolanus'un halkını ve toprağında yaşayan insanları kibri yüzünden sevmemesi ve kahramanlığına ve kendi suretine, mevkisine, yüceliğine âşık komutanın kibrinin nasıl felaketlere yol açtığını anlatmaktadır. Semih Kaplanoğlu, 1980 askeri darbesinin bir tür insanı kendi toprağından kopardığını, insani tepkilerini verememenin ezikliği içinde, halkına ve siyasi temsilcilerine karşı yaşanan soğukluğun kendi yurdunda sürgün yaşamını getirdiğini belirtiyor (Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi, Zahit Atam-Metin Kaya, 15 Haziran 2010, Kaplan Film Ofisi). Turgut Özal için de referansların çoğunluğunun batı ve özellikle ABD olması bu aidiyet hissinin yetersiz ve parçalanmış olmasının göstergelerinden birisidir. Bir Baba figürü olarak Siyasi iktidar, kendi yurdunu yurttaşlara yasaklar ve baskılarla yaşanılamaz hale getirdiği için, sürgünlük hissi ve aidiyetsizlik genel bir özellik kazanmıştır.

37. Bkz. Güldal Kızıldemir,age,

38. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev: Haluk Barışcan, İkinci Baskı: Metis Yayınevi, Kasım 2004, İstanbul, s. 78–79.

39. Sigmund Freud, age, s. 79.

40. Bkz. *Üç Maymun* DVD, Bonus DVD, Cannes'da ödül töreni konuşması.

41. Psikanalatik anlamından tamamen bağımsızlaştırılan sosyal anlamına dair genellikle Nuri Bilge'ye tepkili olan bir kesim var. Bu kesimin tepkisi siyasi iktidara karşıtlıkları oranında sorumsuz aydın olarak nitelemektedir. Toplumsal anlamı ile psikanalatik anlamının böylesine uzak sonuçlara yol açması ilginç bir açmazı oluşturuyor.

42. Bkz, Güldal Kızıldemir, ags,

43. L. Ömer Akad da üniversiteden mezun olduktan sonra, düzenli bir işin kendisine göre olmadığını, hayatın, sonsuz bir rutin içinde yaşamayacağını belirtir. Bkz. *Işıkla Karanlık Arasında*, L.Ö. Akad, s. İş Bankası, Kültür Yayınları, Nisan 2004,15-16.

44. *Kasaba* filminde közde mısır yapıldığı hasat mevsiminin sonunda, torun aynı işleri yapmanın bıktırıcılığını, hayali olarak bir başka memleket özleminde olduğunu, ama yollara düşerken bir kez daha kendi toprağından kopamadığını, belki de cesaret edemediğini anlatır.

45. Güldal Kızıldemir, Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997

Neticede Türkiye'ye döndünüz.

Evet. Askere gittim. Askerlik, bu anarşist hayat içinde çok iyi geldi. Bir amaç, yapılması zorunlu olan bir şey. Ankara'da yaptım. Yeni bir şeyi keşfetmemi sağladı askerlik. Uzun süredir Boğaziçi Üniversitesi yüzünden kendimi yalıttığım, yalıtmak zorunda kaldığım Türk toplumunun her kesiminden insanlardan zengin bir mozaikle karşılaştım. Çocukluk ve gençliğimden hatırladığım, ama bir süredir unutmak durumunda olduğum bir mozaikti bu. Yeniden yurduma karşı bir sevgi oluşturdu içimde bu. Ait olduğum yeri bulmuşum gibi bir duygu yaşadım. Ankara günlerim de çok yalnız geçti ama en çok düşündüğüm, düşünmek zorunda kaldığım, en çok film seyrettiğim ve kitap okuduğum dönemdi. Sinema yapmaya da kesin olarak bu dönemde karar verdim.

46. Bu sonuca filmler hakkında genel olarak yazılanlardan yola çıkarak ulaşmaktayım, bunları elbette Ceylan'ın filmleri dolayısıyla konuştuğum sayısız insanın yorumlarıyla desteklemekteyim.

47. Bkz. Sevükten Leyla, Antrakt Sinema Gazetesi, 5 Eylül 1998.

48. Reklam dünyasını sevmez ve aradığı aşkın anlamını orada bulmaz, sinemasal olarak da reklam estetiğinden tam kopuş yaşaması gerektiğine karar verir. Bkz. Burçin S.Yalçın, Popüler Sinema Dergisi, Aralık 1999

49. *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde terzinin müşterisi hakkındaki düşünceleri buna örnek verilebilir.

50. Cesare Zavattini'nin sözleri için bkz. Film Sanatında Yeni Gerçekçilik, Cesare Zavattini, Yeni Sinema dergisi, çev: Şakir Eczacıbaşı, sayı 1, Mart 1966, s. 6-7.

51. Bkz. Filmlerin kurgucusu, Ayhan Ergürsel ile söyleşi (EK).

52. L. Ömer Akad, *Işıkla Karanlık Arasında* adlı kitabında "On Yılda Biriken..." (s. 277) adlı bölümde mesleğinin ilk on yılında yaptığı filmlerden çıkardığı dersler ve kendi sinema dilini bulma çabası içinde "ölü zaman"ı nasıl keşfettiğini estetik/kültürel olarak köklerine dönme/insanın iç dünyasını verme çabasının bir ürünü olarak niteleyerek anlatmaktadır.

53. Charlie Chaplin'in yazıp, yönetip oynadığı *The Great Dictator* (*Büyük Diktatör*, 1939) filminin final monologundan.

54. Bkz. L. N. Tolstoy, *Gençlik Yılları*, Öteki Yayınevi, çev: Mazlum Beyhan, 2000.

55. Bkz. N. B. Ceylan, Güldal Kızıldemir ile söyleşi, ags.

56. Jia Zhangke, *Kasaba* Üzerine, Temmuz 2009, Berlin Forum köşesinde. www.berlin. de/forum/2009 ve http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_jia.php (6 Haziran 2010)

57. Öngören Mahmut Tali, *"Sinema Diye Diye..."* adlı kitabında, "Gençlerle Sinema Arasındaki İlişkilere Soyut Bir Yaklaşım" adlı makalesi yer alır. Burada *"Aşk Hikâyesi"* (1968) filminin sneak preview gösterimleri, yapılan anketler, ısmarlanan roman... gibi unsurlardan filmin nasıl oluştuğunu ayrıntılı olarak anlatır. Kalem Yayınevi, 1985 Ankara, (s. 116-121).

58. Aslında metinlerarası ilişki *Uzak* (2002) ile *İklimler* (2006) arasında da devam etmektedir: dikkatle incelenirse *Uzak*'taki Mahmut ile *İklimler*'deki Isa arasında kişilik ve kadınlarla ilişki bakımından ciddi yakınlıklar vardır. İkisi de belirli açılardan travmatik kişiler olarak görülürler ve angajman onları boğar, hayatın karşısında hızla alan değiştirmek, güvensiz cümlelerle konuşmak, yarın ne olur bilinmez tarzıyla kendi iç dünyasıyla karşısındaki insan arasında mesafe yaratmak... özelliklerini paylaşırlar.

59. 80 yaşını geçmiş Bülent Oran'la söyleşi yapıyorduk, kendisine milyonlar verseler, kötü bir tipi sinemada canlandırmayacağını söylüyordu. Oran sinema da senaristliğinin yanı sıra, oyunculuk da yapmıştır.

60. Nazan Kesal, (Serap, *İklimler*) Cannes Film Festivalinde batılılardan gelen soruları ve yorumlarını anlatmıştır (14 Nisan 2010, Özel Okmeydanı Hastenesi, Başhekimlik: Ercan Kesal ve Nazan Kesal ile yüz yüze görüşme). "İlk önce Serap'ın batılılaşma ve bireysel olarak ayakları üzerinde durmasına vurgu yaptılar. Doğulu bir toplumda bir kadının böylesine yaşamasını modernleşmenin bir parçası saydılar. Bahar'ın arka planda kalması ve kendini kayıtsız şartsız bir erkeğe adamak istemesi "Doğulu" bir kadın için normal olan olduğunu yorumladılar. Filmin bu Doğu/Batı tartışması içinde bir yere oturtulması gerektiğini belirtip, benim oynadığım karakterle nasıl bir ilişki kurduğumu sordular. Genel olarak *İklimler*'in başarılı bir üçlü ilişkinin açmazları üzerine yoğunlaştığını ve kendilerini filme yakın hissettiklerini belirttiler."

61. Aktaran: Roy Armes, *Third World Film Making and The West* içinde, s. 231.

62. Horkheimer Max, *Akıl Tutulması*, s. 55, Metis yayınları, çev. Orhan Koçak, İkinci Baskı, Ekim 1990

63. Türkiye'de büyük şirketlerin genel iş ahlakında, birisini işten atınca, onun istifasını istemek, bunun için doğru düzgün haklarını bilmeden, kendi isteğimle ayrılıyorum diye bir metin imzalatmak, eğer kabul etmiyorsa, çalışanı tehdit edip, senin için daha kötü olur demek genel bir şirketler politika-

sıdır. Aynı şekilde, patronların, özellikle medya da olmak üzere, ama konumu gereği patron ya da üst düzeyde çalışanlara doğrudan hizmet verenlerde, eğer işten çıkarılıyorsa, tehdit etme de genel bir durumdur. Böylesi durumlarda, söz dinlemek bir başka iş bulmak için de önemlidir, ağır yaptırımları olur. Türkiye'de biz gerçekten patronların düzeninde yaşıyoruz, emekçilerin değil, yasamasından, kolluk kuvvetlerine kadar patronların düzeni olduğu her alanda insana hissettirilir.

64. By Frederick Engels, *Outlines of a Critique of Political Economy*, Deutsche-Französische Jahrbücher, Written in October and November 1843, First published in the DeutschFranzösische Jahrbücher, 1844, Türkçeye çeviren Zahit Atam. "In a word, trade is legalised fraud."

65. Filmin Yılmaz Güney'i hatırlatan yerlerinden birisi de budur. Yılmaz Güney, İnsan, Militan, Sanatçı, s. 22. Çocukluk, gençlik yılları yaklaşık 15–16 yaşına kadar köyde geçti. Yani köydeki bütün insanların yaptığı işleri yapan, onların bir parçası durumundaki olan bir insandım. Arabacılık, pamuk ırgatlığı, bağ bekçiliği, kâtiplik bir yığın iş. Ve hayatın ilk döneminde hayatın bütün gerçekliğini yaşıyorsun. Bir tek şey biliyorum. Bu şey değişmeli. Ama nasıl değişecek onu bilmiyorum. Babama göre okuyup adam olarak değişecek. Adam olmak, memur olmak. Devlet kapısına gireceksin. O zaman öyleydi. Şimdi banker filan olmak gerekiyor.

66. Bu denkleme Münir Özkul- Şener Şen denklemi deme yanlısıyım.

67. Yılmaz Güney ve *Umut* filmi hatırlanabilir burada, bir anlamda umutların tükendiği, işin açmaza gittiği yerde, umutsuzlukları satılarak paraya dönüştürülmektedir ya da sahte bir umutla çıkış yolu aranmaktadır.

68. Bir kez daha Münir Özkul /Şener Şen diyalektiği diyelim buna. Ve ikisi de rollerini gerçekten çok iyi oynuyorlardı, çok iyi tip yaratmışlardı. Burası çok ilginç, yine Ertem Eğilmez'in *Namuslu* filmi (1984) burada bir milat gibidir. Bu filmde Şener Şen, işinde gücünde, mesleğini sebatla ve namusuyla yapan mutemettir, soyulur. Ama kimse soyulduğuna inanmaz, deliliğin eşiğine gelen karakter, soyguncuyu oynamaya başlar. Ardından gelen filmlerde, o günlerden bugünlere genel olarak işinde tutunamamış, mesleksiz ya da kendi işinde iflas etmiş, uyanık tiplerin merkezde olduğu tiplerde bir aşırı artış oldu. Bunun sosyolojik olarak çok önemli bir ayıraç olduğunu düşünüyorum. Günümüzde, hem Şahan Gökbakar, hem de Cem Yılmaz yine bu uyanıklık üzerine, toplumdışı karakterlere ağırlık vererek, şu ya da bu şekilde yırtmaya çalışan insanlar üzerine kendi mizah filmlerini yapıyorlar. Yılmaz Erdoğan'ın son filmi *Neşeli Günler* (2009) filmi de işinde iflas etmiş, sonra garip işler yapan birisi üzerine kuruludur, tek farkı, karakterimizin ahlaklı olmasıdır. Ama meslek sahibi, ustalaşmış, güvenilir karakterler üzerine kurulu karakterler genel olarak sinema için üretilen filmlerde komediden kovulmuş gibidir. Aynı şekilde Limon ve onun türevleri olan dergilerin mizahı da böylesi bir değişim geçirmiştir. Bu yüzden paradoksal değişime, Münir Özkul/Şener Şen diyalektiği denilebileceğini düşünüyorum. Çünkü yarattıkları tipleri canlandırabilme yetileri ve sanatlarına saygı da duyuyorum, öte yandan ise arketipi oluşturacak kadar geçerli ve yaşayan karakterler yarattıkları ve toplumsal bellekte yer ettikleri için.

69. Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu'nda büyük felaketler yaşayan Yahudilerin inançlarını kaybetmek yerine art arda içlerinden peygamber çıkardıklarını belirtir. Koşullar zorlaştıkça ilahi bir güce inanç azalmaz aksine sığınılır. Dinler suçluluk hissi üzerine yoğunlaşır ve yoksullara seslenir.

70. Zeki Demirkubuz, bir keresinde son derece haklı olarak, Sinan Çetin solcu bir geçmişten gelmeseydi, bugün Marksizm'e ya da sola karşı bu kadar tepkili olmazdı demişti.

71. "Bir tiyatro kumpanyası, dünyanın ücra bir yöresindeki, daha önce tiyatro gösterisi izlememiş bir köye turne düzenler. Köyde oynanan ilk temsilde oyundaki kötü adamı canlandıran oyuncu seyircilerden birinin öfkesini uyandırır ve silahını çeken seyirci oyuncuyu vurarak öldürür. Bu olaydan kısa bir süre sonra, işlediği cinayetten mahkûm edilen söz konusu seyirci idam edilir. Kötü adamı canlandıran oyuncu ve onu vuran seyirci yan yana gömülürler ve mezar taşlarına şu sözler yazılır: "Burada dünyanın en iyi oyuncusu ve en iyi seyircisi yatmaktadır." Bu metin İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi bölümünde, mülakatla öğrenci seçimi yapılırken, ilk önce yazılı sınavda sorulur, ardından gelen yanıtlara göre öğrenciler sözlü sınava alınırdı. Özdeşleşme üzerinedir ve metin

içinde kimin ne söylediği ve metin ile seyirci ilişkisi üzerine bir sorudur. Bu soruyu genel olarak doğu/batı ayrımında da kullanılabilir bir soru olarak görmekteyim.

72. Film Duyumu adlı kitabında Eisenstein Marx'tan bu alıntıyı yapıyor. Ben ise bu alıntıyı Dudley Andrew'un *Büyük Sinema Kuramları* adlı kitabının Eisenstein maddesinden alıntıladım. Age, s. 139, çev: Zahit Atam, Doruk Yayınları, 2010.

73. Frederich Engels, Joseph Bloch'a Mektup, 1890, M.E. Seçme Eserler III içinde.

74. Time-Proof: Zamanın yıpratıcılığına direnebilen, yüzyıllarca yaşayabilen. Reason-Proof: Bir eserin kendi içindeki değerleri, ahlakı, ilkeleri, mantığı açısından yüzyıllar boyunca yaşayabilmesi ve zaman üstü aklı bir geçerlilik taşıması.

75. Dudley Andrew, Balazs, Büyük Sinema Kuramları içinde, Doruk Yayınları, 2010, çev: Zahit Atam, s. 154-155.

76. Dudley Andrew, age, s. 156.

77. Dudley Andrew, age, s. 157.

78. Danusia Stok, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, s. 156, Afa Yayınları, 1997.

79. Andre Bazin, Aktaran Dudley Andrew, age, s. 231.

80. Andre Bazin, Aktaran Dudley Andrew, age, s. 230.

81. Andre Bazin, Aktaran Dudley Andrew, age, s. 230-231.

82. Siegfried Kracauer, Aktaran Dudley Andrew, age, s. 193.



Tuhaftır bu fotoğraf bana soyut gelir. Benliğini kaybetmiş insanların hedefsizce dolaşmasını hissederim...



Benliğini kaybetmiş İsa'nın etrafına yıkıntı saçarken, gördüğü her insanı hiçleştirmesi, biten bir ilişkinin yeni enkazlar yaratması



İsa kendi boşluğuyla yüz yüze. Vaatlerinin altında kendisi eziliyor. Zafer değil, insan olarak kendi huzurunda sefilliği tadışı: boşluk, boşluk, boşluk



Tarih ile doğal yaşam iç içe. Binyılların geçmesine direnen sütunlar, doğanın yalınlığı, perspektifin büyüsü.



Bahar yalnızca incinmiyor, muhtemelen insana olan güvenini yitirmiş, için için kan ağlarken, kendi saflığıyla birlikte anlamsızlığa boğulmuş



Sinema tarihine geçecek kurgu harikası sahneye hazırlık. İsa kendiyle konuşurken, lafa nereden başlayacağını bilemiyor, Bahar radikal çıkışına rağmen ne kadar da güçsüz



Oğul kasabaya kendini bulmak için değil, Kasaba'yı çekmek için gelmiş, insanlardan ne kadar da uzaklaşmış, geçmişini ne kadar ötelemiş...



İnsanları "adam edemeyince", değişmek yerine, kendine sığınmış bir baba. İnziva bir tür hayatı boyunca elde edilemeyen bir sığınağa dönüşüyor



Doğanın ortasında, nesnenin çekiciliğine kapılmış, naiflikle hülleciliğe ilk adımlarını atmaya hazır, bakalım Nuri Bilge nesneye özlemini ne zaman kaybedecek?



Yenice'nin dışına çıkınca kendini kayıp hisseden Mehmet Emin, kendi kasabasına da sığmakta zorlanıyordu. Benliğini arayan birisi



Koza hikâyesiyle değil, duygusuyla özyaşamsal olmalı, Nuri Bilge'nin belki de Psikanalitik olarak en tam görüntüsü Koza'da ortaya çıkıyor



Babanın hiçbir zaman elde edemediği huzuru, tevekkülü ve kendisini ailesine adamayla aşarak bulan anne



İçine kapandıkça kendinde kaybolan birisi, belki de kendisiyle mücadele etmekten yorulmuş, yıllar inzivayla birlikte kişinin iç dünyasını daha da derinlere taşımış



Uzak bir tür insanın sılası filmidir. Filmin adı bir tür insanın kaybettiği kendisinden uzaklaşmasına, kendinden kaçmasının hikâyesine döner. Sılasızlık filmi...



Film içinde insanlar sanki mekânın bir parçası değil, ona dışsalmış gibi, etraflarını kaplayan her şey onları daha da yalıtıyormuş gibi, insan kendi sılasına gömülmek için diğerlerine yalvarır gibi



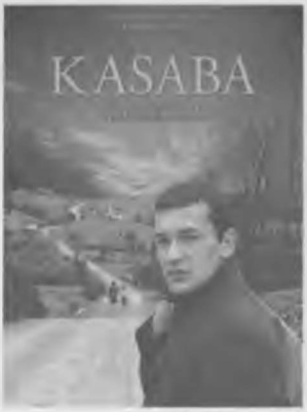
Mahmut en çok yalnız kalmaya muhtaç, ama en çok da kendinden yorulmuş, kendi boşluğuyla ötekiler arasına ses geçirmez duvarlar örmüş



Mahmut bakıyor, ama görmüyor, gördüğü hiçbir şey kendini temsil etmiyor, ruhundaki boşluk her şeyi bir başka şeye dönüştürüyor



Eski karısı kurtulamadığı amaçsızlık ve suçluluk duygusunu en çok hissettiriyor, geçmişinin yarasından kaçamadığı yer orası, ötelemek için fazla güçsüz, öbürüsü de ancak mekân değiştirerek dayanabiliyor



Kasaba, hem en naif filmidir, hem de en çok hata içeren. Ama o kadar doğaldır ki insan o kasabada yaşıyor hissinden kurtulamaz



Yıllar sonra hiçbir kızgınlık duymadan geçmişin acı gözyaşlarını sevinçle hatırlanacak kadar masum bir anının sureti yüzüne vurmuş



Giderek varlığı öteki mekâna özleme dönüşmüş bir lunapark, hayatın cıvıl cıvıl olması değil, değişmezliği insan ruhunu "sıkıntıya boğuyor", ama çok sevilen de sıkıntı



Kasaba'nın delisi gibi, ama insanın içine işleyen bir masumluğu var; hayatın dile gelmemiş cinayetlerle dolu olduğunu düşündürür bana, insan hayatı boyunca kaç kez katil olmuştur, kim bilir?



Hakikat odur ki "gidip de dönmemek, gelip de görmemek var". Ama ne gidecek gücü bulmak, ne de dönünce yüksek başarılarla taçlandırılacak bir zafer alayı elde etmek... Eylemsizliğin mottosu



Bu film sanki o kadar estetik olarak mükemmel dikilmiş ki hikâyeye erişmek imkânsızmış gibi görünüyor



İsmail, hiçbir zaman sahip olduklarıyla yetinemeyecek, her zaman emekten önce sahip olmanın hazzını yaşamak isteyecek, Özal'ın has torunu gibi



Baba yenilmiş, teselli bekliyor, sığınak arıyor. Ne gidecek bir yeri ne de hiddetini boşaltabileceği birisi var, tükenmişliğin son aşamasında



Mekânın plastikliği kişilerinin iç dünyasını vermek için özenle dokunmuş, karenin içindeki her şey, ama her şey en yalın halinde yıkıntıyı ifade etmek için tasarlanmış



Bütün Nuri Bilge filmlerinde en sevdiğim sahne, o kadar minimal ki bundan daha doğrudan dışavurulan bir sahnesi yok gibi, ne kadar eksiltirseniz sosyal doku o kadar net verilir



Ne birbirlerine sığınabilirler, ne de bir yere kaçabilirler, film bütün karakterlerinin tükendiği yere doğru akıyor, bu fotoğrafı bir tür filmin sembolize edildiği kare olarak düşünürüm



İsmail ne hasretle babasına gidiyor, ne de döneceği yere kendine ait hissediyor, babasının kastre edildiğini bili yor, aynı korkuyu yaşıyor, gözlerini kapaması kendini dinlemek için değil, gördükleriyle yüzleşmemek için



Ne meydan okunabilen, ne de suçlanılabilen bir baba, kendiyle birlikte bütün değerlerini de vaaza dönüştürmüş ve geri çekilmiş, yaşamın içine karıştığı ölçüde "değmez" diye vasiyet etmiş



Tevekkül ile tamahkârlık, işte Yenice'nin en büyük varoluşsal paradoksu



Yenilmezlik peşinde koşarken, zafer için insanüstü çaba gösterirken, en çok kendi sılası önünde yalnız kalmış bir insan, modernizmin sembolü olacak kadar saf bir temsilci



Pastoralliği oranında modern kentin özlemlerine bürünmüş kasaba, en büyük savunusu kendi adlarına konuşamayan ahalisine yaslanıyor



Değer yargıları keskin ortamın en mahrum edilenleri, daha doğarken bedenleri üzerine yazılmış yasaklar ile yürümekten önce tanışıyorlar. Yokluk yasakları artırıyor



Bu sahne bana Kurosawa'nın Yaşamak'ı (Ikiru) filmini hatırlatır. Hesap verebilmekten başka hiçbir savunusu olmayan insanlar, sorgulanmaz değerler ile yaşayan insanlar

Zeki ile Nuri Bilge arasında gezinirken...

1. Zeki hayatın çocuğudur, Nuri ise hayatı dışarıdan seyreden, insanlar arasında derin gözlemler yapan bir insandır. Zeki karakterlerini durumlardan ve duygulardan yakalar, Nuri ise insanları hep belirli açmazları yaşarken, o an oracıkta bir Kieslowski filminde olduğu gibi aniden orada beliren ve uyarı yapan, karakterin fiilini gerçekleştirmeden önce fark edip irite olduğu insandır. Bu nedenle Zeki hayatın içinde olduğu denli, okuduğu kitaplar ve sürekli geçmişiyle dolu bir insan olarak, geçmişinin muhakemesini yaptığı için "öykü patlaması" yaşar. Ancak bunların çok azını filme aktarabilir. İnsanların en kritik anlardaki açmazlarının tanığı, hikayeyi anlatsanız, o karakterin neleri yapacağını çok iyi bilen Nuri ise "öykü kıtlığı" çeker. İnsanların neyi niçin yaptıklarını çok iyi bilir, ama insanların neler yaptıklarını az bilir, "hikaye almaya" ihtiyaç duyar.

2. Aynı nedenlerle Zeki'nin filmlerinde, yaşanmışlıktan ve iç dünyada derin izler bırakmasından dolayı, hikayelerin en kritik ve yoğun anları, iç dünyanın fırtınaları filmlerine girer. Duygunun patladığı, dramatik anın en çatışkılı olduğu an Zeki'de hikayenin başlangıç noktasıdır. Ama Zeki bu anların ötesindeki anların yapısı hakkında az düşünür, işleri de bu nedenle bu anları azımsayarak, sıradanlaştırarak verir. Oysa Nuri'de ölü anlar merkezdedir, o anların ötekilerini nasıl hazırladığını çok iyi bilir, bu nedenle filmlerinin bütünü bir tutarlılık, derinlik, içten içe bağlılık gösterir. Zeki duygusal patlamaların, gerçek hayatta belki de sonradan hissedilmiş ama yaşanırken dile gelmemiş anların sözcüsüdür, bunları haykırmak ister adeta. İşte bu nedenle Zeki'nin filmleri bir Molotof kokteyli gibidir, nerede ve ne zaman patlayacağı olayların gelişimine bağlıdır. Kişi kokteyli ne zaman ateşleyeceğini tam kestiremez, ama kokteyl elindedir, filmleri bir yandan kokteylin patlatılması için yapılmıştır, ama tam da meydana çıkmadan önce uygun anı beklerken "zamanı öldüren kişi gibi" hayata karşı ilgisiz gibidir. Amacına odaklanmıştır, çevresindekileri azımsamış, hedefine kilitlenmiş gibidir. Oysa Nuri'de hayat kendi dinginliği içinde akarken, kendi çelişkilerini de içinde taşır, ölü zamanın diyalektiği filmlerini durgun yaparken, aynı zamanda filmlerde içsel çelişki çok yoğun ve tam olarak resmedilir, finalden daha çok finali hazırlayan koşulların yetkinliği öne çıkar.

3. Zeki sanatı hayatın içinde yaşarken öğrenmiştir, aslında onun için sanat yapmak değil, hayat üzerine haykırmak esastır. Sinema yalnızca bir vesiledir onun için hayatla hesaplaşmasında. Nuri ise bir tür hayatı kitaplardan, kültürden öğrenmiş gibidir, hayatı anlatmak için sanata başvurduğunda hayata dair gözlemleri, kültür ve sanatın tarihinden öyle beslenir ki sanat öne çıkar, hayat bir vesileye dönüşür. Sanatın kendisi insanın hayat karşısında varoluşu için varoluşun sorunları karşısında bir terapiye dönüşür.

4. "Çalıştığım bu işte, diğer işlerde, diğer mesleklerde, kültürün diğer alanlarında olduğu gibi sonuna kadar temiz kalamazsınız. Buna imkan yoktur, -ya da ben bunu başarmış birini tanımıyorum- çünkü bu mesleğin içerdiği oyunlar bunu gerektirir. Bu iş sadece film çekmekten ibaret değildir. Hayatınızın büyük bir kısmını bunun için harcarsınız, işiniz her türlü uzlaşmayı talep eder ve kendi görüşlerinizden bir şekilde uzaklaşırsınız. Bunun nedenleri arasında, Batı'da, daha çok para, ticari kaygılar ve halkın ne düşüneceğine gereğinden fazla önem verip onu bir çeşit sansüre dönüştüren düşünce sayılabilir. Belki çok hoş karşılanmayacak ama halk sansürünün, Polonya'da komünizm döneminde yaşadığımız siyasi sansürden daha kısıtlayıcı olduğunu düşünüyorum. Ancak Polonya'da artık komünizm yok. (...) Bu meslekte tamamen temiz kalamazsınız. Ancak kendimi mesleki bir oportünist olarak görmüyorum. Özel hayatlarımızda, aslında, hepimiz birer oportünistiz. Tabii birisini anlamaya çalışmak, oportünistsiniz demek değildir. Çalışmamı motive eden oportünizm değil, gerçekten anlamak istiyor olmam ve her şeyin neden böyle olduklarını görmek istememdir. Her zaman kendime bu soruyu sormuşumdur, sormaya da devam ediyorum.

Bir sinemacının komünizm sırasında seçebileceği üç yol vardı. Biri artık film çekmemekti; bu da mümkündü tabii. Dürüst olmak gerekirse, idealist nedenlerden dolayı film çekmeyi bırakan kimseyi tanımıyorum. Belki böyle insanlar vardır, ama ben tanımıyorum. Diğer yol onaylanmış filmler çekmekti; parti için, Rusya için, Lenin için, ordu için. Bu da ikinci yoldur. Üçüncüsü geri çekilip aşk ya da doğa veya bir şeyin güzel ya da çirkin olduğunu anlatan filmler çekmekti. Bir de dördüncü yol vardı: Anlamaya çalışmak" (Kieslowski). Nuri Bilge anlamaya çalışmak ile güzel resmetme çabasına özgün ve özel bir anlam atfetmek için çırpınır. Zeki ise anlamaya çalışmak değil, itiraz etmek için çırpınır, her şeyi soyar, soyar, geride kalan posasına ise "bu niye böyle" der. İşin mahiyetine itiraz eder. Hatta sinemayı bırakma söylemini de bunun üzerine inşa eder. Kendince insanlığın belirli sorunları vardır, bunlara yanıt aramaktadır, bunlar önemli çelişkilerdir, bunların yanıtını bulunca sinemayı bırakacaktır. Garantili iş, çünkü o soruların yanıtları yoktur.

5. Haftalar boyunca mesleğinin aptallığı, saçmalığı ve anlamsızlığını tüm çıplaklığıyla yaşar Nuri Bilge, yani film çekme döneminde. Nuri Bilge'nin film çekme dönemi hayatın içine karıştığı, insanlarla uğraştığı, kendini sorguladığı, hatta hayatla yüz yüze geldiği zamandır. Aşırı yorulur, mesleğinden bıkar, hatta nefret eder. Ama iş kurguyla ve daha sonraki teknik işlerle baş başa kaldığında, deyim yerindeyse Nuri Bilge ilk kez kendisiyle baş başa kalabilmekten dolayı rahatlamıştır. Çok çalışır, ama artık bütün malzeme önündedir, kendisinin ne yapabileceğini asıl sınadığı yer burasıdır. Aşırı efor sarf eder, ne kadar yorulursa yorulsun, istediğini tam gerçekleştirmeden asla bırakmaz, bir

tür perfeksiyonizm hastalığına bu devrede tutulur. Zeki ise film çekme sürecinde hayatın onda biriktirdiği hınç duygusunu serbest bırakma dönemini yaşar, sette tam bir diktatördür. Duyguları bu iktidar alanında ona sınırları zorlama imkanı verir. Oysa kurguyla başlayan diğer süreçte yorgundur artık, çünkü hayattan ve kendinden yorgundur, bu kez perfeksiyonizm değil, tam da kendince çelişkinin ya da çatışmanın en yoğun olduğu anlara yoğunlaşır, gerisi ise daha arka planda kalır. Kendiyle cebelleşmekten zaten yorulmuştur, hıncını almanın zaten rahatlığını yaşamaktadır.

6. Nuri Bilge aslında filmlerinin tümünde hiçbir zaman tekil bir hikaye anlatmaz. Bu nedenle bütün filmleri hem anlatılan bir hikayeye sahiptir, aynı zamanda bu hikayenin çok ötesindedir. Bütün filmleri metaforik olarak okunabilir, dahası okunmalıdır. Hatta filmleri metaforik olarak okunmadığında kavranamaz, ya da posası çıkarılmış bir şeye dönüşür, eksik okunur. Zeki ise hikaye anlatır, bütün filmlerinde hikaye anlatır, filmlerinin kritik anlarında ise hikayeden çıkarılan kıssadan hisseyi de yüksek sesle dile getirir. Zeki'nin filmlerini ise metaforik olarak okumak hikayeyi arka planda bıraktığı için, belirli ölçülerde yanlıştır. Metaforik çıkarımlar da hikayenin içinde vardır, zaten yüksek sesle dile getirilmiştir, ama bunlar duygusal olarak yoğunlukları içinde dile getirilmiştir. Kıssadan hissenin içinden duyguyu çekip alırsanız, içi boşalmış gibi olur. Nuri Bilge ise bütün filmlerinde yaşamın ister yoğun, ister ölü zamanlarına odaklanmış olsun, her bir tekilliği alıp soyutlayan, bunları çok daha farklı alanlara taşıyacak denli soyutlamış gibidir.

7. "Tamamen lüzumsuz birkaç belgesel ve sinema filmi çektiğimi düşünüyorum. Artık onları neden çektiğimi bilmiyorum. Herhalde film çekmek istediğimden çektim. Bu da bir yönetmenin işleyebileceği en büyük günah: Sadece film çekmek istediği için film çekmek. Film çekmeyi başka nedenlerden istersiniz –bir şey söylemek, bir hikaye anlatmak, birinin kaderini göstermek gibi– ama sadece film çekmek için film çekemezsiniz. Onları çekerken kendi kendime neden çektiğimi bildiğimi söylüyordum ama bu nedenlere gerçekten inandığımı zannetmiyorum" (Kieslowski). Bu paradoks önemlidir, kişi değişir, zaman içinde daha saf olmak ister, bir de geçmişine bakar ki geçmişinde yanlışlar var. Yönetmen için filmi namusudur, Godard'ın sözünü unutmamalı: "Kaydırma, eninde sonunda ahlaki bir tercihtir". İnsanın sözünün bir ağırlığı olması gerekir. Bu açıdan bu günahı işlemeyen bir yönetmen yoktur, işlememiş olan daha sonra işleyecektir sadece, çünkü tıkanmadan bir sanat yaşamı sürdürmek pek mümkün değildir. Ama gerçek şu ki tıkanmak ve kendini tekrar etmek konusunda Zeki daha mahir, Nuri Bilge ise her işe başlarken aşırı tedirgin ve geri planda durduğu için, belki de kötümserliğinden beslenen ya da erken başarı elde etmesinden kaynaklanan nedenlerle daha günahsızdır.

8. Peki, o zaman niye film çekiyorlar? Zeki materyalistliğinden yorulmuş gibidir. Hayatı yaşamıştır, hem de uçlarda. Şimdi soru sormak istemektedir, bütün bunlar oldu, niye oldu diye, buna ilişkin başkalarının verdikleri yanıtlara karşı çıkar. Bu nedenle aslında bütün filmleri polemiktir. Kendince bir gizem alanı yaratmış, yanıtları olmayan sorular bulduğunu ileri sürmektedir, bu nedenle zaten "neden ya da niçin" sorusundan ürker, sinirlenir, nedenini biliyorsan sen böyle, ama bütün bunlar oldu, yaşandı diye yanıt üretir. Nuri Bilge'de merkezde duran ise anlam aranışıdır. Asıl önemli olan neden sorusudur, filmlerini yaparken sürekli karakterlerinin ne yapacaklarına karar verirken niçin böyle yapsın sorusuna, "şimdi şunu yapacak çünkü" diye yanıtlar üretir. Bu nedenle anlamı ararken, sürekli yanıtların peşindedir, ama kendi geçmişinden bir sürü gerekçe ve yanıt getirmiştir. Filmleri çok daha materyalisttir ve hatta anlam aranışında işi gizemlileştirici ya da dışsal bir gücün araya girmesine itinayla karşı çıkar. İnsanla çok daha barışıktır çünkü. Kabul edemediği bir geçmiş değil, tekil durumlardan insanlığa dair türettiği genel yanıtları üretebilecek bir soyutlama düzeyinden anlatısını kurar.

9. Zeki hayatın içinde kaybolduğu için, hayata itirazı vardır, Nuri Bilge ise hayatın hep kıyısında olduğu için hayatla barışıktır. Zeki hayatta "yaşarken anında veremediği yanıtları" sinemada o durumu yaratarak çığlık çığlığa haykırmak ister. Nuri Bilge ise hayatın dışında kaldığı ölçüde, hayata açtır, hayatın akışını olabildiğince sinemasal olarak yaratır, ürettiği yanıttan öte sorgulama sürecinin kendisi öne çıkar. Haykırılacak yanıtı değil, sorgulanacak hayatı vardır. Her şeye hayretle bakar.

10. Nuri Bilge: Başarı denen şeyi sevmemek, ona karşı kendini savunmak, o kelimenin anlamını bilmemek, çok istediği bir şeyi elde etmek... Ancak istenilen şeyin ulaşılmaz olması. Elbette gördüğü kabul, her sinemacının hırsını büyük oranda tatmin eder. Kesinlikle çok hırslıdır ve hırsı onu davrandığı şekilde yaşamaya itiyor. Ancak bunun başarıyla alakası yoktur, başarıdan uzak bir şey.

Bir tarafta tatmin edilmiş hırsları var, öte yandan kabul görmenin tatmin duygusu hiçbir zaman yeterli olmaz. Kabul görme günlük meseleleri çözme konusunda yardımcı olur, örneğin para bulmak için savaşacağınız yerde kolaylıkla elde edersiniz, aynı şey oyuncular ve akla gelecek bir sürü şey için de geçerlidir. Bazı şeyleri kolaylaştırmak ise o kadar iyi bir şey değildir, çünkü bazı şeylerin zor olması kötü bir şey değildir: acı çekmenin çekmemekten daha kötü olduğundan insan emin olamaz. Bazı şeyleri herkesin bir kere yaşaması gerekir, insanı olgunlaştıran da budur. Kolay bir hayatınız varsa, başkalarını da düşünmeniz için bir nedeniniz yoktur. Kendiniz ve başkası hakkında endişelenmeniz için bir şekilde acıyı yaşamanız, acının ne olduğunu bilmeniz gerekir.

En çok acı çekilen zaman ise başkalarına anlatılmaz, çünkü en acı veren, aynı zamanda en derinde saklanan şeydir. Bunun hakkında konuşulmaz, bazı yerlerde meydana çıksa da, bu acıyı insan kendine de itiraf etmez. Ama kuşkusuz bu acı bir yerlerde ortaya çıkacaktır ve eğer gerçekten isterseniz onu bulacaksınızdır. Nuri Bilge nerede yaşarsa yaşasın kendini yalnız hisseder.

Zeki: Kendisini bir şeylerden kaçıyor gibi hissediyordur, ama bundan rahatsız olmaz. Çünkü bazen yaşamınızı sürdürmek için kaçmanız gerekir. Aslında kendinizden ya da olduğunuzu düşündüğünüz şeyden kaçarsınız. Dürüst olmak gerekirse, bu Zeki için çok sorun olmamıştır. Çünkü gerek darbe ve ardından gelenler Zeki'de haklı olanın kendi olduğunu düşündürür, bu nedenle tecrit edilmiş olmak ona çok sorun çıkarmamıştır. Bugüne kadar da haklı ya da daha çok masum olduğunu düşünerek gelmiştir. Yanlış ya da aptalca yaptığı tek şeyin, bunlara sırtını dönmekte gecikmesidir, öyle düşünür. Sonra da ekler: Herhalde böyle olması gerekiyordu. Geçmiş bütün acılığı ve kötülükleri, ikiyüzlülükleri ve sahte kurtarıcıları ile karşınızdadır, buna rağmen insanlar bunların peşinden gitmiştir, çünkü yalana ihtiyaç duyuyorlardı ve korkmuşlardı. Zeki, başarmaya açtır, sürekli olarak başarmak için çırpınır durur. Burada Zeki bir tür Truffaut gibidir. Geldiği yerler onu başarıya aç, tutunmak zorunda olan ve bunun için çırpınan birisi yapmıştır, belirli sınırları hiçbir zaman aşamamıştır. Kökenleri bugününü açıklamak elzemdir. Zeki nerede yaşarsa yaşasın, anlatacak bir hikayesi vardır, kendini bir sinema sanatçısından daha çok bir meselci olarak görür. Masumluk aranışınm en belirgin ifadesi, itiraf etme isteğine dönüşmüştür.

Zeki Demirkubuz



6

Bir Yönetmenin İzinde: Zeki Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...

Biyografi: Norm Koyucu Yönetmen

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta'da doğdu, ortaokul sona kadar orada okudu. Kasabalı küçük esnaf bir aileden gelir. İlkokul sonrasında köy ilkokullarına öğretmen yetiştiren 7 yıl süren bir okula kayıt yaptırır. Orada aile ortamından uzaktayken, yatılı olan okulun geçmişten getirdiği gelenek olarak solla tanışmıştır.[1] 1970'li yıllarda, ortaokul yıllarında siyasallaşma ve hatta bir örgüt üyesi olmak gerçekleşebilir bir durumdu. Aile Isparta'da işlerinin bozulması nedeniyle, 1976 yılında İstanbul'a göç eder. Demirkubuz yatılı okulda okuduğu için birkaç yıl daha Isparta'dadır, iki yıl üst üste sınıfta kaldığı için tasdikname alır, kendisi de ailesinin yanına gelir.

Tembel öğrenci olmasının yanı sıra, arkadaşları arasında farklı da olan birisiydi, çocukluğunda bir masal ve inanılmaz şeyleri ballandıra ballandıra ve sanki bir tanığıymış gibi anlatan karakter, sinemacı olduğunda bir mesel anlatıcısına dönüşmüştür. Ayrıksı birisi olduğu anlaşılıyor, özellikle *C Blok* (1994) filminden sonra, kendi yolunu ararken en çok anlatıcı olarak yetilerine güveniyordu:

> "Sinemayla ilgili spesifik olarak birkaç şey söyleyecek olursak, burada çocukluğumdan bazı şeyler aklıma geliyor. Çok iyi masum yalanlar söyleyebilen bir çocuktum, kendime ve herkese... Çok küçük olmama rağmen yalanlarımı çok inandırıcı kılabilecek, hatta insanların gözünün önüne getirebilecek, canlandırabilecek yetenekteydim. Mesela arkadaşlarımdan ne farkım vardı ilkokulda? Belki en tembelleri, en aksileri, en tahammül edilmezleri bendim, ama şöyle de bir yanım vardı; Cüneyt Arkın'ın yüz bin Bizanslıyı öldürdüğüne herkesi ikna edebilirdim. Böyle bir yeteneğim vardı; bu çok büyüdü, giderek olgunlaştı. Daha dünyaya indi bu hayalperestlik, anlatma yeteneği. Sonra daha inandırıcı, kendi yaşamımdan şeyleri, gözlediğim şeyleri, daha basit şeyleri, hatta çok basit şeyleri... öyle bir yerden inanılmaz basit şeylere doğru gitti. İnsanların yüzleri çok ilgimi çekmeye başladı. Onlara böyle kendi kafamda bir şeyler yazmak... Bir de "tutku" sahibi olmak. Bu çok mühim bir şeydir."[2]

Demirkubuz, İstanbul'da Bayrampaşa'ya yerleşen ailesine maddi katkı için triko atölyelerinde çalışır. Bu atölyeler içinde sosyalist militanlarla ilk ilişkilerini kurar. Ortaokul yıllarında sol ideolojilere yakınlık duyması gerçekleşmişken, proleterliğe adım attığı ilk yıllarda militan olur. Solun ölçeği büyük ve hedefleri kendilerine çok yakın hissettikleri bir devrim olduğu için, kısa sürede radikalleşme potansiyeli taşımaktaydı.

1970'li yılların Türkiye'sinde sol siyasi örgütler, temelde iki ana gruba ayrılmaktaydı, silahlı örgütler ve silahsız örgütler. Zeki Demirkubuz TİKKO örgütüne üye olmuştur: Örgütün Türkiye analizi, Türkiye'nin yarı feodal bir ülke olduğu, kırlardan başlayıp kentlerin kuşatılarak, silahlı bir mücadele ile devrimin yapılarak iktidarın alınacağı üzerineydi.

Orta sondaki başarısızlık, ilk proleterleşme deneyimi, ardından silahlı bir örgüt içinde militanlık, bütün bunlar çok hızlı gelişmiştir: Zeki Demirkubuz, 16 yaşında iken darbe olduğuna göre, bütün bu sürecin üç ya da dört yıl içine tamamının sığması gerekir.

Darbe olduğunda Demirkubuz 16 yaşındaydı. Örgüt tamamen yeraltına indi, darbe sanıldığından çok daha şiddetli oldu. Birincisi Türkiye solu, bütün darbe tartışmalarına, Türkiye'nin daha önce iki askeri darbe yaşamasına, aynı zamanda dünyada pek çok devrimin eşiğine gelmiş ülkede art arda son yirmi yıl içinde sayısız darbe olmasına rağmen, Türkiye Solunun gerçek anlamda "darbe sonrası, aynı anlama gelmek üzere travma karşısında ne yapacağına dair" bir programı ve hatta perspektifi yoktu.

Türkiye'de örgütlü sol, ister legal olsun isterse illegal olsun, ne yapacağını bilemedi. Art arda darbeleri yediklerinde, herhangi bir strateji üretebilecek duruma hiçbir zaman ulaşamadı. Kendini toparlama fırsatı bulamadı, ama bir gün pek çok şeye yeniden başlayacakları inancı çok köklü olarak vardı: En büyük beklenti yanlışı ise tam da bundan kaynaklanmaktaydı. 1980 darbesi, yalnızca Türkiye için değil, dünya tarihsel bir olaydı, bütün dünya ölçeğinde siyasetin sağa çark ettiği bir dönemeçti. Örneğin ABD'de Reagan, İngiltere'de Thatcher, Almanya'da Kohl, Sovyetler Birliği'nde Gorbaçov aynı beş yıllık dilimde iktidara geldiler, Türkiye'de ise Özal bu sürecin tam göbekten bir parçasıydı. Dünya sağa çekiyordu, dünyada siyaset yeniden yapılanıyordu. Yaklaşık olarak çeyrek yüzyıl bu sağa çekiş, İkinci Dünya Savaşından sonraki dönem için benzeri görülmemiş düzeyde şiddetliydi, dünya halkları bu arada Türkiye bu sağa çekişten çok köklü olarak etkilendi, örgütler yıprandı, ortodoksi çöküş yaşadı, komünal olan yerini bireysele, toplumun kurtuluşu yerini gemisini kurtaran kaptana bıraktı.

Zeki Demirkubuz, darbe sonrasında bir süre yurtiçinde illegal kaldıktan sonra, 1981'in başlarında yurtdışına gitmek üzere Antalya'ya gider, bütün hazırlıklar

yapılmıştır ve bekliyordur. Ancak bekleme sürecindeyken, annesi Isparta'ya gelir, o da annesini "son bir kez daha görmek" için gelir Isparta'ya.

"Niçin o darbe koşullarında Isparta'ya geldin? Çünkü darbeden sonraki yıllarda, durum sakinleştikten sonra zaten anneni de görebilirdin. Yani son defa "niye diyorsun?

O zaman darbe yeni yapılmıştı, ne zaman normale döneceğimizi bilmiyorduk. Aslında kafamızda normal diye bir şey yoktu. Aslında biz çoğu zaman güncel olandan geleceği görecek ufka sahip değildik."

Isparta'da ilginç bir durum olur. Tam da yurtdışına gitmek için hazırlık yaparken Isparta'ya annesini "son kez görmek" için gelmişken, amcası gardiyan olması vesilesiyle Yılmaz Güney'i hapishanede ziyaret eder. Konuşurlar.

"Yılmaz Güney, tam da ben onu ziyaret etmeden önce, hapishane savcısına dilekçe vermişti, görüşler durdurulsun diye. Çünkü Isparta'nın çeşitli yerlerinden ve köylerinden insanlar ziyarete geliyorlarmış. Karşılarına geçip suskun bir şekilde bakışıyorlarmış. Uzun bir sessizlik. Ne yapacağını bilemiyormuş. Bir tür canlı müzelik eser gibi. O ziyaretten birkaç gün sonra Isparta'da yakalandım."

Yılmaz Güney yurtdışına çıkar, Zeki ise Isparta'dayken yakalanır ve hapse girer.

1980 sonrasında çok gergin bir bekleyişin yaşandığı yıllarda, örgüt çökertilir, TİKKO ana davasına dosyası eklenir, bütün örgüt militanları Anayasayı zorla değiştirmek, silahlı eylemler yapmak nedeniyle idamla yargılanır. 1981–83 arasında yoğun işkenceler, açlık grevleri, sağlıksız ortamlarda hücre cezası, koğuş yaşamı derken, özellikle yaşı küçük olduğu için 1983 yılında serbest bırakılır. Serbest bırakıldığında, yargılama bitmemiştir. Zeki Demirkubuz 19 yaşında dışarı çıkmıştır, ailesinin ekonomik durumu kötüdür, işsizdir ve belirli bir mesleği yoktur, atölye açacak parası da yoktur.

Ama çok daha kritik olan faktör bunlardan daha belirleyici olmuştur. Türkiye'de milyonlarca insanın kendini tehdit altında gördüğü, her an hiçbir özel gerekçe gösterilmeden tutuklanıp uzun zaman hapiste ya da sorguda kalabileceği, işkence görebileceği bir ortamda Demirkubuz, idamla yargılanan birisi olarak, dışarıdaki hayatta özenle çekinilen, insanların selam bile vermek istemedikleri birisi muamelesi görür. Hem iş bulamaz, hem iş kuracak sermayesi yoktur, en kötüsü de iş arayabileceği ne bir tanıdık kimse ne de bir fabrikaya girebileceği özel bir mesleği vardır. "Bu koşullar altında psikolojik olarak yıpranmak en kötüsüydü."[3] Bir çıkış olarak Isparta, Manisa, Burdur bölgesine el arabalarında, ne alabilirse onu satmak için gider. Özellikle okullar için araç gereç, kitap, kırtasiye olmak üzere el arabasında malzeme satarak geçimini sağlar. İşleri iyi gider, ailesine de yardım eder.

Ancak 1984 yılında, yani yirmi yaşındayken, askerlik çağı gelir. Ailesinin geçimini sağladığı için, gitmek istememektedir. O yıllarda "Danıştay'dan okuma

hakkı yönünde bir karar çıktı, tasdikname alanlar için. Liseyi dışarıdan bitirme sınavlarına giriş hakkı tanındı. Ben de bu sınavlar için akşamları çalışmak üzere, ilkokuldan liseye kadar bütün sınıfların bütün ders kitaplarını topladım ve en baştan itibaren çalışmaya başladım. Öğrenciliği bırakmıştım, okul yıllarında çok çalışmıyordum zaten, bildiklerimi de unutmuştum. Bütün müfredatı sıraya dizerek, bir yıl boyunca ders çalıştım."[4]

Geçmişinde yaptığı işler konfeksiyon atölyelerinde ütücülük, triko alanında kazak örme gibi mesleklerden oluşurken, 1980 sonrasında işportacılık öne çıkar, insanlarla rahat iletişim kurabildiği, "karışanı görüşeni en az olan meslek"tir çünkü. Bu yılların Türkiye'si bugün yeni yetişen kuşak için anlaşılması güç dinamikleri ve idealleri kapsamaktadır.[5] Koşullar çok daha güç, belirleyici faktörler çok daha değişiktir.

1970'li yılların ikinci yarısında, Demirkubuz'un Türkiye solunda köylü hareketine yaslanmaya çalışmasıyla ve silahlı mücadeleyi ideolojik mücadelenin önünü çıkarmasıyla tanınan TİKKO hareketine katılması, Demirkubuz'un da kitaplarla arasının çok iyi olmadığı anlamına gelmektedir. Demirkubuz sinemada çalışmaya başladıktan sonra, kimliğinin ve kişiliğinin değiştiğini, okullardan tasdik alan bir öğrencinin bugün bir entelektüel yönetmen olarak kabul edilmesine kendisinin de şaşırdığını belirtmektedir.[6] Genel olarak kitaplarla barışma süreci liseyi bitirme sınavları için ders çalışmasıyla yeniden yapılanmıştır. Ders çalışma sürecinde edebiyatla ilgilenmeye ve yaşamlarına tanık olduğu insanları anlatan hikâyeler yazmaya başlamıştır. Edebiyatla ilgilenmek giderek bir kimlik kazanma çabasının parçası olmaktadır,[7] ilişkileri sınırlı, işyeri mekânı olmayan bir insan olarak, kendisi için iletişim kurabileceği bir özellik kazandırmakta, aynı zamanda yalnızlığına da iyi gelmektedir.

Hapishane yaşamının ardından, pek çok yoldaşı gibi geçim derdi içine düştüğü ve hapishanede yaşadıklarının özel bir psikolojik tortusu olan korku ve gerilim içinde, ne yapacağını bilemediği için edebiyat bir sığınak olarak gelmiştir Zeki Demirkubuz için.

Dönemin psikolojik belirleyeni olarak geceleri sokaktan geçen arabalar bile bir gerilim kaynağıdır, başka insanların yaşamlarındaki sıradan olaylara kadar her şey bir gerilim unsuru olduğu için, toplumsal olarak öncelik büyük oranda başını derde sokmama çabasıdır. Zeki Demirkubuz için izolasyonun değerli bir parçası yazmak ve anlatmak isteğidir. Çünkü Demirkubuz, kendi hayalleri, mücadele amaçları, idealleri, sonra yaşadıkları açısından "mağdur olduğunu düşünmekte", ama bunları insanlara anlatması ayrı bir sorun yaratma potansiyeli olduğu için, yazmak masum bir sığınak işlevi görmektedir. İşportacılığa başlamak için seçilen mekân doğup büyüdüğü topraklar ve civar iller olur; bir bakıma *Masumiyet*'in (1997) geçtiği mekânlardır bunlar. Aynı şekilde ilk edebi denemeleri için

de bu bölgenin insanları seçilmiştir. Askerliğe bir çözüm yolu olarak okuma seçeneği, yasaların buna izin vermesi, aynı zamanda üniversite sınavına giriş hakkı tanınması farklı bir çıkışın olanağını yaratır. Bu çoklu değişkenler bir arada, Demirkubuz'a yeni bir geleceğin, yeni bir sosyal dokunun hazırlıkları gibi olur. Üniversite sınavına okuldan mezun olmadan girme hakkı tanınmıştır, Demirkubuz hapiste olduğu yıllarda İngilizce çalışmıştır, sonuç olarak en kolay yoldan dil puanıyla İngilizce eğitim veren bir bölüme, filolojiye girer. Ancak İstanbul Üniversitesinde dil bölümlerinde devam zorunluluğu vardır, Demirkubuz ise çalışmak durumunda olduğu için okula devam edemez ve yeniden sınavlara girer. Bu kez bir araştırma yapar, devam etmeden okuyabileceği bir bölüm arar; bulduğu bölüm İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'dir. Nitekim buraya girer. Üniversiteyi kazanan öğrencilere, özellikle liseyi dışarıdan bitirme sınavlarına girenlere tanınan kolaylıklar süreci hızlandırır.

Öykülerinin genel özellikleri, toplumsal gerçekçi değil, tasarım süreci zihinsel kurgu ile yapay gerçeklik inşa ederek, genellikle yaşadıklarından değil de, gözlemlerinin kurgulanmış ve fantezisinin yardımıyla şekillendirilmiş öyküler olmasıdır. Bu öyküler belirli anlamlarda gerçeklikten kaçış çabasının da ürünüdür. Gerçeklik bir tür eksik eklemlenme ile yaşanmaktadır o günlerde. Şöyle söylenebilir: Türkiye'de 1980'lerde, özellikle darbeyi izleyen yıllarda, çift dinlilik olarak adlandırılan, resmi yüz ile içsel insan kimliği arasındaki mesafenin büyümesi dönemin karakteristiğidir. Zeki Demirkubuz'u hikâye yazmaya itenin de –kendisi söylemese de– esas olarak iki içsel nedeni olmalı. Birincisi, bir insan olarak kendi yaşamını idame ettirme çabası ve pratikleri, kendi hayatının gelişme biçimiyle tam bir uyarlılık göstermez, kendine içsel olarak biçtiği rol modeli ile uyuşmaz. Ama ikincisi kendi yaşamının ahlaki ilkeleri, yaşam ideali, insan anlayışı ile toplumsal hayatın yeni akış süreci çatışmaktadır. Toplumsal hayat büyük bir ikiyüzlülük ile büyük oranda değişmektedir. Çift-dinlilik olarak adlandırdığımız şey, aslında toplumu oluşturan insanların büyük oranda, yeni dönemin ruhuna adapte olmak için geçmişlerinden getirdikleri şeyleri bastırmak, yeni ahlaki modele uyum göstermek için hayatı "bir oyuna çevirmek", ahlaki bütün ilkelerini adım adım yadsımaktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla, bu ahlaki ikiyüzlülük dediğimiz şey, bir yandan o güncellikte yaşadıklarından tatmin olmamak, ama geçmişin değerlerini büyük fiziksel tehdit nedeniyle tümden yok-saymak için elinden geleni yapmak üzerine kuruludur. Bizzat bu nedenle 1980'li yıllar bir yandan ikameci bir yapıya sahiptir, diğer yandan ise "yaşanmayan zamandır". Rota değiştirilmiştir, yeni hedeflerin ise meşruiyeti yoktur, ama gemi giderken herkesi bir daha geri dönemeyecekleri yere götürmektedir. İkameci olan ve yaşanmayan nedir sorusunun yanıtı çok basittir, insanlar kendi kimliklerini, inançlarını ve dünya görüşlerini yaşamıyorlardı, yaşadıkları yaşam onlara kabul ettirilmiş ve dayatılmış olan kurallara göreydi, özgürlükleri ve idealleri kendi ellerinden alınmıştı.

Her şeyin değişeceği bir nesnellik ve zaman bekleniyordu. Bir tür kendileri askıya alınmış, onun yerine resmi olan bir varoluş onların yerine ikame edilmişti. Zaten çiftdinliliğin en karakteristik yanı bu değil midir? Ama burada tekrar etmek pahasına, şu büyük önem kazanır; özellikle geçmişin militanları olmak üzere, toplumun geneli için, büyük oranda her şeyin bir kez daha aslına döneceği, geçmişin değerleri/örgütleri/siyasal hedeflerinin tekrar güç kazanacağına olan inanç vardı. Darbe döneminin kendisi geçtikten sonra, bu kez geçmişin derslerini de mücadeleye katarak yeniden başlanacağını düşünüyorlardı.

Buna karşın, gemidekiler, yani Türkiye Cumhuriyetinin vatandaşları, yeni hedeflere pupa yelken ilerlerken, bunun sanatsal ya da fikirsel anlatımında, "alternatif arayışını yadsıyarak", geçmişlerinden kaçarak, olabildiğince kendi benliklerini yadsıyarak, "hedonizmi ve yaşamsal pratiğin inanılmaz zorluklarına karşı pratiğin boğuculuğunu" bir arada yaşayarak bir orta yol bulmaya çalıştılar. Gerçekçilik tümden yitirilirken, bir hiper-gerçekçilik bir de fantezi ve aşırı kurmaca yan yana ortaya çıktı. Demirkubuz'un hikâyeleri için de benzeri şeyleri söyleyebiliriz.

Bugün kendisi de, o dönemde yazdıklarının edebi niteliklerinin zayıf olduğunu kabul etmektedir. Genellikle kısa öykülerdir bunlar. Bir süre sonra bunları İstanbul'a hem üniversite hem de mal almak için geldiğinde, çeşitli yönetmenlere göstermeyi düşünür; ilk düşündüğü isim Ali Özgentürk'tür. Solcu olduğu bilinen ve tanınmış bir isim olarak seçtiği birisidir. Sonra bu öykülerini Onat Kutlar'a da gösterir. Bu denemelerinden birinde öykülerini Zeki Ökten'e gösterince, Ökten "bunlardan film çıkmaz" demiştir. O sıralarda Ökten *Ses* (1986) filminin senaryosu üzerinde çalışmaktadır. Demirkubuz'un solcu olması ile hapisten çıkmış olması birleşince, ona işkence görmüş birinin psikolojisi hakkında sorular sorar.[8] Ardından filmin çekimleri sırasında Demirkubuz'u sete çağırır. Demirkubuz orada gördüklerinden hayal kırıklığına uğrar, bir anlamda olup bitenleri kafasında kurgulayamaz ve olaya soğuk bakar. Öte yandan zaten sinemayı biraz hafif bir sanat olarak da görmektedir. Daha sonra Ökten Demirkubuz'u filmin kurgu sürecinde de çağırır. Bu kez tanık oldukları biraz daha ilgisini çeker, çekilenlerin nasıl anlamlı bir dizgeye dönüştürüldüğünü görür. Daha bütüncül olarak gördüğünde film yapımı daha çok ilgisini çeker.

> "Kendi çapımda öyküler yazıyordum. Bu dönemde birtakım tesadüfler sonucu Zeki Ökten ile tanıştım, ama sinema yapmak için değil de, başka bir bahaneyle. O dönem çekeceği bir filmde danışmanlık yapmak için tanıştım ve *Ses* (Zeki Ökten, 1986) filminin setinde bulundum. Ama sonra pek hoşlanmadım film setinden, sinemadan. Sonra tekrar uzaklaştım, kendi hayatıma döndüm... Sinemadan çok hoşlanmadım, ama Zeki Ağabey çok sevdiğim bir insandı (...) bir film çekecekti –Kemal Sunal'ın oynadığı– o filmde tekrar çalışmamı istedi. Aslında para kazanmak için bir işçi gibi çalışmaya başladım. Dokuz yıl asistanlık yaptım. O süre boyunca da film yapmayı düşünmedim. Hatta çok uzak bir şey gibi geliyordu bana."[9]

Buraya kadar anlatılanlar incelendiğinde, Zeki Demirkubuz'un hayatının ilk evresi *Ses* (Ökten, 1986) filminde çalışana kadarki dönem olmaktadır. Bu evrenin karakteristik öğesi, 1970'li yıllarda büyümek ve siyasallaşmaktır. Daha sonra hapis ve içerde yatmanın psikolojik tortusu ile işportacılık yapmak aynı psikolojik ve benzeri sosyal doku içinde geçmiştir. Üniversiteyi kazanması ve meslek olarak işportacılıktan sinema sektöründe asistan olarak çalışmaya geçmesi yaşamının ikinci evresi olarak öne çıkmaktadır.

Yaşamının ikinci evresi yaklaşık sekiz yıl sürecek asistanlık dönemi, ardından ise *C Blok* filmini yönetmesinin sonuna kadar sürer;[10] bu yıllarda, çoğu video dönemi furyasında olmak üzere, her biri sıradan pek çok filmde asistanlık yapar, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğrenciliği devam eder ve buradan mezun olur. Çoğu teknik süreçler hakkında olmak üzere, bir film yapmanın öğelerini setlerde çalışarak öğrenir. Gerek öğrencilerle gerekse akademik çevreyle arasında mesafeli bir ilişkisi olur.

Çalıştığı dönem içinde sinema filmleri daha sınırlı sayıdadır, özellikle arabesk filmleri ağırlıktadır, ayrıca ciddi sayıda video sektörü için film yapılmaktadır. Örneğin bu dönemde, üç filmin iç içe çekildiği filmlerde de asistanlık yapmıştır.[11] Bu arada çeşitli senaryolar yazar, bugün bu senaryoları özenti işi, başarısız ve eksantrik hikâyeler bulma çabası olarak yorumluyor; bizce de bu senaryolar ve öykü taslakları o yıllarda Türkiye'de yapılan pek çok filmin ilkel versiyonlarına benzemektedir. Bu süreçte Demirkubuz'da asıl kalıcı olan bir insan olarak giderek değişmesidir, dünyaya daha farklı bakmasıdır.

Uzun yıllar devam eden asistanlık döneminin Demirkubuz'a getirdiği en önemli özellik, sinema sektöründe üretim açısından çok deneyimli olması, belirli bir refah düzeyinde yaşama ve insanlar hakkında gözlem yapma olanağıdır. Çünkü Demirkubuz için üniversitedeki mesafe asistanlık yıllarının ilk yıllarında da sürmüş, kendi tavrını koyabilmiştir. Bu nedenle sektörde "sorun çıkaran asistan" olarak kabul edilmektedir.

> "Asistanlık serüvenim işkence gibi geçti, devamlı kavga ediyorduk. Bir süre sonra yönetmenler benimle çalışmamaya başladı. 'Kavgacı ve sorun çıkaran biri' diyorlardı."[12]

Bu süreç geçmişteki yaşantısına göre çok daha farklıdır, zamanla ve insanlarla kurduğu ilişki de büyük oranda değişmiştir. Demirkubuz daha soyut şeylerle uğraştığı bir dönemi yaşamaktadır. Pratik süreçlerde çalışma artık onun için bir önceki dönemden farklı olarak, bu kez çok daha soyut şeylerden oluşmaktadır. Bu yıllara ilişkin kendisine dair değerlendirmesi; film yapma sürecinde, set kurma ve sahne düzenlemesi için, elinden çok iş gelen birisi olduğudur. Bu sekiz yıllık asistanlık döneminin bir başka artısı da çok az zamanda çok az parayla bir filmin nasıl çekileceğinin iş bilgisinin öğrenilmiş olmasıdır.[13]

Bu yılların bir başka önemli değişkeni Demirkubuz'un girdiği bir sosyal çevre olan, kökenleri eski bir kültürel kurum olarak Moda Sineması çevresine dayanan, sonradan bir film ithalat şirketine dönüşmüş, nihai olarak da *Camdan Kalp* (Yaşar, 1990) filminin çekimiyle bir ürün veren grupla kurduğu ilişkilerdir. Demirkubuz bu ortamda daha entelektüel ve solcu olarak kendini gören insanlar içinde bir süre bulunur, ne grubun tam bir parçasıdır, ne de onun bütünüyle dışındadır. Birkaç yıl devam eden bu tuhaf ortam içinde bulunma süreci keskin bir biçimde noktalanır: Bazı şeyleri büyük oranda sezgisel olarak fark etmekte ve grubun etik olarak iyiye gitmediğini sezmektedir. Ancak kopuş nedenleri ahlaki ve insani olduğu için, kendi düşünme ve his dünyası ciddi olarak etkilenmiş, yeni Demirkubuz'un temelleri orada atılmıştır.[14] Kopmayı entelektüel olarak yaşayamayan birisinin, sözsel ifade zafiyetinden dolayı başvurmak zorunda kaldığı pratik şiddet olarak tanımlayabiliriz bunu. Burada detaylarını veremeyeceğimiz süreçte Demirkubuz bir insan olarak ilişkilerini yeni bir yörüngeye oturtacak denli kendi duygu dünyasını yenileyecek bir karşıtlık ilkesi ve ahlaki zemin bulmuştur. Zeki Demirkubuz'un çevreden kopması, büyük oranda ahlaki nedenlerledir, ama bu nedenler zamanla entelektüel kimliğinin de radikal olarak değişmesine yol açacaktır. İnsanlar hakkındaki fikirleri, insanın karanlık yönlerine olan ilgisi, resmi kimlik ile derindeki insani kimlik arasındaki mesafe gibi alanlara yönelmesi, büyük oranda bu yıllarda atılmış olmalıdır.

Demirkubuz hakkındaki büyük yanılsamalardan birisine dair belirtilmesi gereken bir nokta var: Demirkubuz'da bu kopuş süreci ve daha sonraki yıllarda yaşananlar da dâhil, hayatı yorumlamak –buna isterseniz fenomenolojik alan da diyebilirsiniz içgörü dünyası da–, dünyayı anlamlandırmak çabası hiçbir zaman büyük ve uzun araştırmalar şeklinde yaşanmaz. Hiçbir zaman yoğun bir entelektüel çaba göstermez, zaten hiçbir zaman entelektüellik iddiasında da bulunmamıştır.[15] Hakkındaki genel yanılsamalardan birisidir: O, entelektüel sinemanın bir temsilcisi değildir, düşünce dünyası da çok derin değildir. Ahlaki kaygıları, kişisel ani çıkışları karakteristiktir. Zeki Demirkubuz'un felsefe ile olan ilişkisi bir teorisyenden daha çok bir sensualist biçiminde ortaya çıkmaktadır, duyumsadıklarının karşılıklarından yola çıkarak, hayata karşı tepkisini ve insanı kavrama biçimini inşa etmektedir. Bu nedenle Zeki Demirkubuz ile konuşulduğunda, bir söylediği ile çelişen durumun bir başka veçhesini aynı konuşma içinde görebilirsiniz, bu tutarsızlık değildir. Bir tepkisi olayı bir açıdan görüşten beslenir, hemen daha sonrasında bir başka veçhesini fark ettiğinde hızla konum değiştirir. Aynı olayın çelişik yüzlerini görmekten kaynaklanır durum. Olayı bütünüyle ya da perspektif içinde görebilme eksikliği neredeyse süreklidir. Ağaca bakmaktan ormanı görememek diyelim buna kısaca. Yılmaz Güney gibi "hayat okulunda yetişmiş" gibidir. Zeki Demirkubuz için, bir insanın dünya görüşünden çok daha önemlisi, kendi ahlaki kriterleri ve masumiyet/samimiyet örneğindeki gibi insanın genel özellikleridir. Demirkubuz için, önemli olan ideoloji değil, insanın ma-

yası dediğimiz, hayatla, kendisiyle, dünyayla ilişki kurma biçimidir. Zeki Demirkubuz, insanın karanlık yönlerine ilgi duyar, çünkü insanın ön plandaki bütün ahlaki söylemlerine, ideolojik inançlarına karşın, zaman içinde asıl belirleyici olanın bu üst-kimlik değil, insanın mayasıdır ona göre. Ama bir başka nedeni zaten daha önce söyledik: Demirkubuz'un ergenlik döneminin bir bölümü ve olgunlaşma döneminin büyük bölümü zaten Türkiye'de insanların çiftdinli oldukları dönemde geçmiştir, söylenilenin ardında bir bit yeniği aramak genel bir özelliktir. Söylenilenin bir özü, bir posası vardır, aradaki fark ise kaçınılmaz olarak büyüktür, genel bir riyakarlık o dönemin karakteristiği idi ve Demirkubuz için bu durum insanın genel özelliğidir. Zaman pek çok açıdan insanları birçok yöne savurmaktadır, en başta da kendi angajmanları ve ideolojik inançları hayat boyunca sayısız kere sarsılmaktadır. Özellikle bu sarsıntıların toplum genelinde bir histeri boyutunda yaygın olduğu bir dönemde yaşamış bir insan olarak, düşünce dünyasındaki idealizasyonların nasıl kolay harcandığını iyi bilir. Örneğin günümüzde dahi pek çok dizi yönetmenin kendisine gelip "muhteşem ve radikal projeler anlattıklarını", ama ondan sonra "niye çekmiyorsun bunu dediğimde, şimdi biraz parasal sıkışıklığım var, önce biraz dizi çekeyim" deyip gittiklerini anlatıyor. Hakikaten Türkiye'de insanların bir yaptıkları işler vardır, bir de hayallerinde muhteşem "projeleri". Dahası o projelere hiçbir zaman sıra gelmez. Bu konuda "ilkelerine ve çalışma (yaşama) ahlakına bir kez ihanet edenlerin, bir daha hiçbir zaman kendi projelerini yapamayacaklarını" anlatan Tarkovski nedense hep es geçilmiştir Türkiye'de. Çift-dinliliğin genel bir durum olduğu koşullarda, bir insanda asıl aranacak şeyin "katılaşmış ve bir rüzgârda dağılacak idealleştirmeler" değil, insanın kendi benliğidir. Benlik ise Demirkubuz'a göre karanlıktır.

Nitekim bunun sonucu olarak filmlerinde ani patlamaların ve şiddetli çıkışların kavgaya dönüştüğü, her şeyin gergin bir şekilde çözülmeye yüz tuttuğu sahneler vardır (bkz. *Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf*). Düşünsel merakları, herhangi bir tarihsel ya da insani süreci sistematik bir yapıyla oluşturma gibi bir çabası yoktur.[16] Demirkubuz'da önemli olan takıntı düzeyinde sezgileri ve ahlaki yargılarıdır.[17]

Buraya kadar hayatını iki döneme ve bu dönemler arasındaki bir duraksama ve sorgulama sürecine ayırabiliriz; karakteristik öğelerden devam edersek, birinci döneminde solla tanışması ve solcu olmasıyla geçen ve emekçi kimliğinin ağır bastığı ilk yıllar, işkence ve hapislik yıllarıyla 1983'te biter. 1983'ten 1987'ye kadar devam eden yıllar, var kalmak için didindiği süreçtir, bir tür ideolojik özelliklerinin baskılandığı ve mesleksiz birisinin yaşama uğraşlarıyla geçen ve daha çok pratik yaşam süreciyle insanlar hakkında yaptığı gözlemlerden oluşan süreçtir: Bu yıllar 1970'lerden ve hapishane yıllarında yaşadığı süreçlerden getirdiği "insanın, çözülme yıllarıdır". Bu yıllar siyasi bir militanın siyasetten koptuğu ve kendini baskılayarak "normalleşmeye çabaladığı" yıllardır. Ama bu normalleşme dönemi aynı zamanda insanlar ve hayat hakkında kendi kendine derinden dü-

şündüğü, aynı zamanda insana dair ciddi kuşkular duyduğu bir dönemdir, bu nedenle daha sonraki yıllarda çok açık görülen kötümserliğinin filizlenmeye başladığı yıllardır. Bu dönemi bir ara dönem, bir "fetret yılları" olarak görebiliriz. İkinci dönemi asistanlık yapmaya başlaması ve somut işlerden daha soyut, daha entelektüel bir çalışma pratiği ile daha rahat bir yaşamın sürdürüldüğü ve kendisinin, duygularından isteklerine; insanlar hakkındaki gözlemlerinden yargılarına kadar, biriktirdiklerinin para etmeye başladığı bir döneme geçiş başlar. Sinema ile uğraşmak, bir emekçiden ve ezilen, sıradan bir insandan, itibarlı ve mevkili bir insana geçiş gibidir, içinde bulunduğu sosyal ortamda sözü dinlenilen, tecrübesinin önem kazandığı bir insana geçiş olur. Asistanlık yaptığı ilk yılların özelliği, etrafındaki insanlara ciddi bir öykünmeyle bakmak, onlar içinde bulunurken dıştan gözlemlemek, ama öte yandan da kendisinden kuşku duyarak bu alanda öykünmeci işler tasarlamaktır.

Zeki ve Bilinçdışı

1994 yılına geldiğimizde, Demirkubuz karşımıza yazan-yöneten-yapımcı unvanlarını birleştirerek geliyor, *C Blok* ile. Film çeşitli ödüller kazanıyor, bunlardan olay olanı ise Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde aldığı ödüldür.[18] Film jüri özel ödülü almıştır, birinci gelen filmi ise Demirkubuz birinciliğe layık bulmamıştır. İtiraz eder kendi kafasında ve ödülü reddetmek bir seçenek olarak belirir zihninde; sahnedeki reddediş konuşmasında gerekçe olarak "1980'den sonra Türkiye'de insanlar çok acı çekti, bütün bu acılar çok pazarlandı, bunu protesto etmek için ödülü reddediyorum" diye bir ifade kullanır. Olay basına yansır, festival düzenleyicilerinin kızgınlığını da üzerine çeker. Sinema yazarlarıyla çatışır. Ancak daha sonra *C Blok* filminin uluslar arası festivallerdeki başarıları, ardından soğuk geçen yılların *Masumiyet* ile taçlanması, ikinci filmin de uluslar arası başarıları gelince bu soğukluk aşılacaktır. Ancak Zeki Demirkubuz, kesinlikle "basınla gerilimli ilişkileri" olan birisidir. Kimsenin suyuna gitmez, dik başlıdır, insanı memnun etmek için "nabza göre şerbet vermez", gündeme gelmek için ilginç çıkışlar yapmaz. Bu yönden kişilikli bir sanatçıdır. Peki, o zaman baştan yaşanılan gerilimin kaynağı nedir? Burası gerçekten önemlidir, ilk önce Demirkubuz yeni kuşakla değil, Yeşilçam'dan gelen "basından yazarlarla" çatışmıştır. İkincisi ise daha önemli, aslında Demirkubuz, ödülün açıklandığı o kısa sürede, gergin beklerken bir tür bilinçdışı açığa çıkmıştır. Demirkubuz'un geldiği yeri hala çok ciddi hatırladığı bir zamanda, kendisine haksızlık yapıldığını düşündüğü o çok kısa anda, zihnine 12 Eylül ve çekilen acıların gelmesinin nedeni, yıllarca Demirkubuz'un anlattığı şeydir. Normalleşmek için kendi kimliğini örtbas etmeye büyük enerji harcamış Demirkubuz'un bilinçdışı başını uzatmış, uğradığını düşündüğü haksızlığın kökenlerinde 12 Eylül dönemini, yani haksızlık baskı ve şiddetin zirve noktasını hatırlamıştır. Demirkubuz o sahnede kimseyi kolayca suç-

lamıyor, kimseye karşı haksızlığı bir başka alana yöneltmiyordu, bastırdıkları en zayıf olduğu, hissi ve duyguları yönünden gergin olduğu bir anda "çırılçıplak" dışarı çıkıyordu. Samimidir, hatta daha sonra savunduklarından çok daha samimidir. Demirkubuz kendi kuşağının gördüğü baskılar ve kendi ideolojik ideallerinin saflığı ve temizliğini çok açık bilerek bu tepkiyi gösteriyordu. Daha sonra kendi kuşağına ve ideallerine yönelik duyguları ve düşünceleri bir kez daha radikal olarak değişecekti.

Film, o yılların kendine özgü koşullarında iyi iş yapar: Pek çok filmin vizyon bile görmediği, vizyona çıkanların ortalama olarak birkaç yüz civarında dolaşan seyirci topladığı koşullarda, Beyoğlu'nda bir haftada tek sinemada 1200 seyirci toplar.[19] Filmi diğer televizyon kanalları pek ilgi göstermese de, o yılların Türk filmleri için önemli bir gelir kaynağı olan Cine 5 satın alır.[20] Hakkında pek çok yazı çıkar, tanınmış bir yüz haline gelir. Film yurtdışında birçok festivalde gösterime çıkar, yurtdışında da olumlu eleştiriler ağırlıktadır.[21] Bir bütün olarak "özenti" olan, anlattığı şeylerin "derinlemesine muhasebesi" yapılmamış, "soyutlama ve gerçekçilik yönünden büyük eksiklikler" taşıyan, "inandırıcı olamayan" bir filmdir *C Blok*. Aşırı kurgu kokmaktadır.[22] Ama buna rağmen, aslında kendi yaşamının içinde karşılaştığı Bloklardır bunlar ve yine kendi dünyasında aslında bu blokların devasa duvarlarının içindekileri de merak eder, bu duvarların dışındakilerin içeride nasıl algılandığını da. Paradoks şurada yatmaktadır: Dış dünya ile bir bağı vardır, ama blokların yükselen katlarındaki insanları ile arasında "tanıdık bir ilişki yoktur", dolayısıyla onları zihinsel olarak kurmaya çalışır. Demirkubuz'un en karakteristik yanı olan "yaşanmışlık" ya da tam da "yaşamda olduğu gibi" hissine karşı, bu tanıdık olmayan zihinsel kurgu nedeni önemli bir inandırıcılık ve patetik-olmama gerilimine yol açar. Buna karşın, ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır. Demirkubuz, o yıllarda yönetmenlerin yaptıkları eserleri seyreden bir sinema emekçisi olarak, "ben bunlardan daha iyisini yaparım" demiş ve *C Blok* filmini tasarlayıp yapmıştır. Aslında *C Blok* filminin mayası bir tür sinemanın o yıllarda yaptığı filmlere bir gerçeklik aşısı, bir eleştirel yaklaşım olarak da okunabilir. Yeşilçam'dan tam kopuş yaşanmamıştır, ama onun içine de sığılmamıştır.

Yıllar sonra 2009 yılı Aralık ayında Demirkubuz, Tarık Zafer Tunaya Kültür merkezinde yapılan söyleşide, "yönetmenlik üstüme kaldı" demiştir. "Ben yapılanlara bakıp, daha iyisini yaparım dedim, bir film yaptım. Kabul gördü. Ondan sonra ben değil, etrafımdakiler ve hiç tanımadıklarım bana yönetmen demeye başladılar."

C Blok ile Ustaoğlu'nun *İz* filmleri Türkiye'nin derin bir iktisadi kriz yaşadığı yıllarda çekilmiştir: 1994. Demirkubuz özelinde durum çok daha dramatiktir. Çünkü yapımcısı da kendisidir:

"Filmi bitirmiştim. Tartışmalar oluyordu, nasıl karşılanacak diye meraklıydım. Tam bu sırada 5 Nisan kararları alındı. Cihangir'de oturuyordum. Kalktım, hava açıktı, kahvaltı ettim, Gezi Parkına gidip oturdum. Sigara içiyor ve düşünüyordum. O sırada Taksim'de büyük ekranlar kurulmuş, sürekli reklâmlar veriliyordu. O gün doların inanılmaz derecede değerlendiği gündü. Filmden dolayı, ciddi miktarda dolar üzerinden borçlanmıştım. Sürekli doların yeni değerleri dev ekrana yansıyordu. 15 bin liradan başladı 50 bine kadar çıktı. Oturduğum birkaç saat içinde borcum üç katına çıkmıştı. Neyse ki daha sonra biraz daha düştü. Ama gariptir, oturduğunuz yerde yeni bir sigara yakmadan önce borcunuz daha azken, sigarayı bitirdiğinizde borcunuz artıyor. Ama buna rağmen o filmden zarar etmedim. Eğer film yapma tecrübem olmasaydı, filmi minimum parayla bitirmemiş olsaydım, kariyerim başlamadan bitebilirdi."

C Blok'tan sonra bir bekleyiş dönemi gelir, Demirkubuz ilk filminden para kazanan çok az yönetmenden birisi olur, dahası tanınmış bir isim haline gelir, kendisiyle birçok röportaj yapılır. Piyasada adı duyulmuş birisi olur, bir tür kendi rüştünü ispat etmiştir. Türk sinemasının iktisadi açıdan krizde olduğu, yapılan filmlerin sayısının sınırlı olduğu bir dönemde elde ettiği başarı, tek bir filmle normal koşullarda kazanılabileceklerin ötesinde ağırlığı olan bir isim haline gelir sinemamızda.

Kriz koşullarında ve yeni bir proje üretmenin zorluğunda bir bekleyiş olur. Bu birkaç yıllık dönemde ara işlerin yanı sıra, kendi ilişkileri ve çevresi de büyük oranda değişir. Bu suskunluk döneminin ardından bir hastalık ve tehdit dönemi geliyor: Ölüm korkusu. Hayatının yörüngesi bir kez daha ciddi bir biçimde değişti ve Demirkubuz bir anlamda bugünkü bulunduğu limana bu süreçte dışsal baskılarla demirledi. İşte bu dönüşümden sonra sanıyorum geçmişinin ruh halinden çıkış yaşandı, 12 Eylüle ilişkin olağan ve olması gereken tepkiselliği törpülendi. Ciddi bir hastalık geçirilen bir dönemden sonra Demirkubuz'un hayatı belli ölçülerde değişiyor.

"*C Blok*'tan sonra olan biteni anlayamadım, karmakarışık bir sürü sorunlar yaşadım. Ne olduğunu çok anlayamadım, ikinci filmimi yapmaya karar verdim, üç yıl geçti. "Bir film daha yapacağım, ondan sonra ortaya çıkacak sonuçtan sonra ya eski hayatıma döneceğim ya da bu işi sürdüreceğim" diye bir karar vermiştim. *Masumiyet*'ten önce Albert Camus'nün bir hikâyesini çekecektim, altı-yedi ay süren birtakım olaylar başıma geldi. Birkaç ay içerisinde *Masumiyet*'in senaryosunu yazdım ve çektim. Sinemacı olma halini bu filmden sonra ve bu filmin gittiği serüvenlerden sonra fark ettim. Benim özümden çıkan, amatörce bir film oldu. *Masumiyet*'ten sonra, ben masumiyetimi kaybettim. Masumiyet tuhaf bir duygudur. Bir anda kendimi Fransa'da, orada film çekmek üzereyken buldum. Türkan Şoray beni aramaya başladı, birileri teklif etmeye başladı. Bunun üzerine sinemayı ilk defa bilerek düşünerek dert etmeye başladım. Her şeyde kötülük arayan, tuhaf kuşkular duyan biriyim."[23]

Başarının kriterleri değişmiş ve neler yapacakları belirli ölçülerde netleşmiştir. Gerçekten *C Blok* filmini yönettikten sonra, sosyal statüsü ve ilişkileri ciddi ola-

rak değiştiği için, bir anda şimdi ne yapmalıyım sorusuyla baş başa kalır. *C Blok* filmini yaparken yolu bulanık gören kaptan, şimdi kendini ünlü bir yönetmen olarak bulmuştur, dolayısıyla "yönetmenlik üstüme kaldı" derken gerçekten samimidir, süreç çok hızlı gelişmiştir. "İlk çıkış noktam, diğerlerinin yaptıklarını görünce 'bunları ben de yaparım oldu, hatta daha iyisini diye düşündüm ve yaptım'. Ama sonrasında işler değişti, herkes bana yönetmensin deyince bir anda yönetmenlik üstüme kaldı, kendimden ben kuşku duyuyordum, diğer insanlar beni övüyordu."[24] Bu sözlerden ve daha önce yaptığı söyleşilerden yola çıkarak şu tespit yapılabilir: Zeki Demirkubuz'un üçüncü dönemi *Masumiyet* (1997) ile başlamaktadır. *C Blok* filminde rolü asistanlıktan yönetmenliğe geçiş yapmasına rağmen, kendi sesini Masumiyet filminden sonra bulmuştur. Dolayısıyla ikinci döneminde, öğrendikleri, yeni toplumsal kimliği, Türkiye'deki entelektüel çevre içindeki tartışmalara kendini uzak hissetmesi, bütün entelektüel tartışmalara karşı kuşkulu yaklaşması, kendi yolunu araması: İkinci döneminin karakteristiğidir. Hatta bu döneme yerleşik olana tepkisinin ve kuşkuculuğunun kökleştiği yıllar olarak görmek gerekir. *Masumiyet* ile başlayan dönemde, filmlerinin hem duygu bakımından hem de hikâyelerin karakterleri ve bunların yaşadıkları toplumsal ilişkiler ağı büyük oranda birinci döneminin ardından duraksama yaşadığı (1983–86) ve normalleşmeye başladığı yıllarda kendi köklerini bulmaktadır. Normalleşme sürecinde büyük oranda içlerine girmeden, insanların yaşamlarına dair yaptığı gözlemler, ahlaki olarak insanların iki yüzlülükleri, içlerinde bulunduğu şiddetle örülmüş ilişkiler, sorunlu ve tutunamamış karakterler ustalık döneminde filmlerinin vazgeçilmez karakterlerine dönüşür. Zaten bu dönemde *Yazgı* (2001) ile başlayan filmlerine "Karanlık Öyküler" adını vermiştir; aslında bu adı vermesine gerek yoktur, çünkü *C Blok* ile ilk filminden itibaren yaptığı bütün filmler karanlıktır ve yönetmen de bunun bilincindedir. Gerçek şudur ki *Yazgı* öncesinde "karanlık filmler" yaparken, bunu düşünmemekte, artık sinemacı kariyeri ilerlediğinde ve kendini kabul ettirdiğinde, daha güvenli olarak bu öz-adlandırmasını yapmaktadır, yönetmen de bunun bilincindedir. İkinci döneminde, yani asistanlık yaptığı dönemde öğrenilenler büyük ölçüde kendi içinde üretken bir geleceğe uzanan sürece dönüşmeden kapanmış, ama ahlaki ilkelerinin oluşmasında tersinden etkide bulunmuştur. Bu açıdan kendi anlatım tarzıyla, kendi iç çevresinde insanların birbirini "yağlaması", "övgü ile kişi üzerinde iktidar kurup onu yönlendirmek", "üretmeyen insanın kendine karşı değil, yakın çevresi için sahte büyüklük taşıması ve taslaması", "filmlerini barlarda çeken ve hiçbir zaman film çekemeyecek insanların 'hayalleri'" gibi değerlendirmeleri yaparak, yeni döneminde ahlaki ilkelerini oluşturmuştur.[25] Bu anlamda aslında Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994) filmi asistanlık döneminin bir uzantısı olmaktadır, sonrasındaki yıllar *Masumiyet* (1997) ile başlayan dönem günümüze kadar uzanmaktadır. Klasik bir dönemlendirmede asistanlık dönemiyle yönetmenlik döne-

mi büyük ölçüde ayrıştırılır, ancak ağırlıklar açısından bakılınca, bir kişinin hassasiyetleri ve aranışları açısından bakılınca, *C Blok* asistanlığa başlanılan dönemin bir uzantısıdır. Asıl yönetmenlik dönemi *Masumiyet* ile başlar. Çünkü ancak bu dönemde yeni bir sinema dili oluşturma çabasıyla farklı insan öyküleri anlatma isteği anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Bu anlamda ikinci dönemi, sinemada öğrencilik dönemi, aslında *C Blok*'a kadar devam eder. Kendisiyle yapılan iki söyleşide de "ben sinemayı *Masumiyet*'i yaptıktan sonra öğrendim-başladım diye düşünüyordum"[26] demektedir, buradan da dönemlendirmemize bir destek bulunabilir.

Nietzsche Paradoksu: Zeki/Oluşum/Tekerrür

"Filozofların, ayrıksı, tuhaf özelliklerinin neler olduğunu soruyorsunuz bana... Her şeyden önce, filozofların tarih duygusundan yoksun olmaları, hatta oluş fikrinden nefret etmeleri, Mısırcılıklarıdır (donmacı, durağan, mumyalanmış ve mumyalaştırıcı olmalarıdır). Filozoflar, her şeye sonsuzluk açısından bakarak, her şeyi tarihsizleştirdikleri, tarih dışına attıkları, mumyaladıkları zaman, saygın/onurlu bir iş yaptıklarını sanıyorlar. Bu yüzden, binlerce yıldır filozofların bize miras bıraktıkları şey, yalnızca kavramsal mumyalardan ibarettir; onların ellerini değdirdikleri hiçbir fiili / gerçek durum, canlılığını koruyamamıştır. Filozoflar, bu kavramsal putlarına taptıkları zaman, aslında, her şeyi öldürdüklerinin, her şeyi şeyleştirdiklerinin, dolayısıyla, taptıkları her şeyi, ölümcül bir tehlikenin eşiğine sürüklediklerinin bile farkında değiller. Ölüme, değişime, yaşlılığa; yanı sıra, meydana gelmeye ve büyümeye itiraz ederler; hatta reddederler bunları. Onlara göre, varolan şey, olan, olmakta olan, oluş halinde olan bir şey değildir; olmakta olan, oluş halinde olan şeyse, varolan şey değildir... Şimdi, filozofların hepsi, karamsarlığa varacak ölçüde, mevcut olana, şu ana kadar ve şu anda olmakta olana inanmaktan başka çareleri olmadığını görüyorlar. Ancak, olup bitenleri tam olarak idrak edemedikleri, "kontrol edemedikleri" için, neden olup bitenleri anlayamadıklarının nedenlerini araştırıyorlar: "Vuku bulan şey, bir yanılsama olmalı; bizim, vuku bulan şeyi idrak etmemizi önleyen bir yanıltmaca olmalı bu: O halde, bizi yanıltan şey ne, nerede?" diye soruyorlar, kendi kendilerine; ve sonra da "Bulduk! Bulduk!" diye çığlık atıyorlar, o körleştirici keskin gün ışığında: "Duyular olmalı bunlar, bizi yanıltanlar! Gerçek dünya hakkında bizi yanıltan, aynı zamanda, son derece gayrı ahlaki de olan, bu duyular olmalı." Ahlak: Duyu-idrakinden, oluştan, tarihten, yanlışlıktan kaçmak (demek onlara göre); çünkü tarih, duyulara, yanlışlığa inanmaktan başka bir şey değil. Ahlaki olan; duyulara inanan herkesin, insanlığın kendileri dışındaki bütününün: Yalnızca "insan /halk" olan herkesin inkârı (demek). Filozof ol! Mumya ol! Mezarkazıcısım taklit ederek monotonluk-tanrıcılığım temsil et! Ve, her şeyden önce de, bedenden, duyuların sabit fikri bedenden kaçın! Reddedilen, hatta imkânsız olan her tür mantık hatasının bulaştığı, sanki gerçekte mevcutmuş gibi küstahça davranan bedenden sakın!"...

Yukarıdaki pasajlar Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı* kitabından (Külliyat Yayınları, çev: Yusuf Kaplan, s. 28–29, Felsefede Akıl bölümü). İlk okuduğum-

dan beri tamamen kendi düşüncelerimmiş hissine kapıldığım satırlar bunlar. İnsanı ve tarihi sürekli bir oluşum içinde düşünmek, "aynı nehirde iki kere yıkanılmaz" düşüncesinin bir versiyonu olarak görmek, aynı zamanda insanın dünyayı algılayışı, yorumlayışı, zaman içinde kendine bir yön çizebilmesi ve tarih içinde insanın "bir insana dönüşmesi"nin ana tezi olarak okumak. Dolayısıyla değişim ve olgunlaşmanın zamanın bir fonksiyonu olarak okunması, hatanın ders vericiliği, insanın en çok kendi kendini eleştirerek ve hatta kendini nesneleştirerek gerçek kimliğini bulması, kişinin kendine hesap vererek "dışsal dünya"yı kavraması düşüncesine yakın olmak. Ama zaten bu düşüncenin temelinde, zamanla ve tarihle bir hesaplaşma olarak "ben" düşüncesi yok mudur?

Zeki Demirkubuz, normalden çok daha fazla Nietzsche'ye referans veren bir sanatçı olmasına rağmen, bütün filmleri yukarıdaki düşüncelerin tam zıttıdır, zamanı büyük ölçüde dondurur, kişi zaman içinde oluşmaz, Zeki'nin bütün filmleri yukarıdaki satırlara göre Mısırcıdır. Hatta zaman, daha da önemlisi, yoğun bir şekilde bastırılanın yeniden hâkim olması anlamında, Zeki için tekerrürün en önemli zeminini oluşturur. Karakterleri yalnızca yenilmezler, yenilgilerini de tekrar ederler, bir kez daha deneseler bile, daha iyi yenilmezler yani, benzeri bir yenilgiyi tadarlar, hatta bir kez daha denemek için, belirli şeyleri örtbas ederler, yenilgi örtbas edilenlerin ortaya çıkmasıyla bir kez daha benzeri bir seyirle "tekerrür formatında" yeniden ortaya çıkar.

Ardından gelen dönem, yani *Masumiyet* (1997) ile başlayan dönem, iki öğenin bileşimiyle şekillenmiştir; bunlardan birincisi bir insan olarak büyük oranda 1987 öncesi dönemde gördüklerine, izlenimlerine ve tanık olduklarına dayanmaktadır. *Masumiyet* (1997) ve sonrasındaki dönem tam bir harmanlanma ve kendi kimliğini bulma dönemidir. Ancak bunların yorumlanması büyük oranda 87–94 arasında yaşadıklarının, 94 sonrasında değişen değer yargılarıyla süzülerek, 87 öncesinin gözlemlerinden beslenerek kendi içinde bir olgunlaşma dönemini oluşturmaktadır. Deyim yerindeyse *Masumiyet* o zamana kadar yönetmenin yaşamının dökümüne dayanır, derin bir itiraf gibi de okunabilir, Demirkubuz hayatını düşünmüş, hesaplaşmasını ise filme dönüştürmüştür. Demirkubuz'un bu dönemde özgün yanı ise büyük oranda anlattığı hikâyeler kadar, bu hikâyelerin anlatı yapısı ve kendini açıkça gösteren masumiyet aranışı ve ahlaki yargılarının işe girişi ile filmlerin bütününe sinmiş bir kötümserlik ve kuşkuculuktur. Bu filmlerin üslubu, sinematografik bir söyleyişle sinema dilinin özgünleşmesi anlamında büyük bir gelişme ve yalınlaşmadır. Kurgusal oyunlardan büyük oranda kaçınılan, gerçekten yalın, anlatılanla gösterilme biçimi arasındaki ilişkinin uyumlu olduğu bir dönemdir. Zeki Demirkubuz artık insanlar hakkında çok daha ahlakçı, çok daha yargılayıcıdır. Seyircilerine modeller sunar. Bir anlamda sıkışmış insanları anlatırken kendi kafasında modellemeler yapmaktadır. Hangi modelleme insanların ahlaki olarak değerlendirilmesi ve onların belirli kutucuk-

lara yerleştirilerek puanlamasından uzak durabilir ki? Zeki Demirkubuz'un karakterleri durağandır, dinamik değildir, gelişmezler, büyük iç sorgulamalar yaşamazlar, kısacası değişmezler, ama çoğunlukla kendi isteklerine yenilirler, marazi kişiliklerdir. Zeki Demirkubuz'un karakterlerinde zaman içinde büyük değişim yaşayan önemli tek bir karakter yoktur, değişim istekleri, bizzat marazi kişilikleri ve zayıflıkları nedeniyle sürekli yenilgiye uğrar, kişileri hayatın karşısında tutunamazlar, bu ilişki de Demirkubuz'un kötümser söylemini daha da koyulaştırır. 1980 sonrasındaki Türkiye'de yapılan sinema bu anlamda büyük oranda umut öğesini arka planda bırakmıştır, çünkü 12 Eylül ile aslında Türk insanının idealleri yenilgiye uğramıştır. Tam da bu noktada Yılmaz Güney ile yeni sinemanın farkı ortaya çıkar, Güney çıkışsızlıkları ya da aldatıcı umutları yeni bir düzen talebi için haykırış olarak kullanmak için çabalar, yeni sinema ise yeninin hızla yenilgiye uğrayacağına inanır ve açıkça çoğu durumda yenilgiyi "mukadderat" olarak görür. Tam da şairin dediği gibi: "başka bir kent arama".

Kent

'Bir başka ülkeye, bir başka denize giderim' dedin.
'Bundan daha iyi bir başka şehir bulunur elbet.
Her çabam kaderin olumsuz yargısıyla karşı karşıya
–bir ceset gibi– gömülü kalbim
Aklım daha ne kadar kalacak bu çorak ülkede?
Yüzümü nereye çevirsem, nereye baksam
kara yıkıntılarım görüyorum ömrümün
boşuna bunca yılı tükettiğim ülkede'
Yeni bir ülke bulamazsın, başka bir deniz bulamazsın
bu şehir arkandan gelecektir.
Sen gene aynı sokaklarda
dolaşacaksın. Aynı mahallede koşacaksın;
aynı evlerde kır düşecek saçlarına.
Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda. Başka
bir şey umma-
Ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte,
öyle tükettin demektir
bütün yeryüzünde'

Konstantin Kavafis

Deyim yerindeyse Demirkubuz filmlerini seyrederken, sürekli bu şiir aklıma gelir, zaman ve coğrafyanın ötesinde yenilgi esastır, kaçış mümkün değildir, çıkış yoktur ve kader ya da yazgı senden daha güçlüdür.[27]

Masumiyet ile başlayan dönem Demirkubuz'un üçüncü ve olgunlaşma dönemidir. Geçmişinin bileşkesidir. Neyi var nesi yoksa ortaya koymuştur. Dahası ya-

şadığı entelektüel krizde ne yapmalıyım sorusuna da bir yanıt bulmuştur; daha tanıdık, daha bildik bir çevreye dönmüştür. Bu belirli ölçülerde yaşama bir dönüştür de, yani kurgudan bir uzaklaşmadır. Ama bu kurgu örneğin bir Nuri Bilge Ceylan filminde olduğu gibi hayatın gerçek ritmine yakınlaşma ya da onu yakalama çabası değildir. Hiçbir Demirkubuz filminin böyle bir amacı ve böyle bir sonucu yoktur. Hiçbir Demirkubuz filmi doğal bir öykü içermez, doğallığı taşımaz, hepsi zorlamadır, gerilimlidir, atipiktir, duygusal çatışmalar serttir, anlatılan karakterler doğal-dışıdır (marazidir) ve belirli ölçülerde zorlamadır. Ancak Demirkubuz filmlerinde psikolojik gerilim yüksektir ve bu gerilim öykünün kasılmasıyla elde edilir, öyküler içinde zamansal sıçramalar yaşanır, bu sıçramaların ardından gerilim azalsa da yeniden köklü bir değişiklik değil, kişiler için farklı şekillerde yeniden deneyecekleri bir kez daha başarısız olacakları bir sürecin kapısını açar. Demirkubuz öykülerinin olağan bir öğesi, yenilgi, ardından tekrar yenilgidir. Öykü bir yerde kasılır, ani bir patlama yaşanır, sürecin gidişatı değişir, genelde bir zaman sıçraması olur, yeniden öykü yapılanır, ama ardından yenilgi gelecek ve insan kaderine isyan edecektir: *Masumiyet* (1997), *Yazgı* (2001) ve *Kader* (2006) filmlerinde bu döngü gerçekleşir. Bu sürecin bizzat kendisi, Demirkubuz'un hayat hikâyesinde ve insan ilişkilerinde de vardır. Bu yönden Demirkubuz filmleri auteur yönetmen analizlerinde, "içsel anlam" bağlamında, kişisel deyiş üretmek anlamında okunabilir.

Masumiyet'in yurtiçinde, özellikle de yurtdışında elde ettiği başarı önemli bir kişisel özgürlük alanı tanımıştır Demirkubuz'a. Bu özgürlük alanı, yönetmene yanılma, daha cesur kararlar verebilme hakkı vermiştir. Her sıkıştığında bir parça ona yaslanarak destek alabileceği bir "öz sermayeye" dönüşmüştür. Peki, bu özgürlük alanı, diğer bir deyişle öz-sermaye bir anlamda yönetmenin daha büyük yatırımları için kullanabileceği bir birikim haline gelemez mi? Bu bir insanın gelişmesine ve yaşamla sürekli hesaplaşmasına bağlıdır. Yönetmenin söyleyecek sözünün de birikmesine bağlıdır. Zaman gösterecektir, ama *Masumiyet* o kadar büyük bir başarı getirmiştir ki, yönetmen yalnızca bu filmiyle Türkiye sinema tarihine geçecek bir başarı elde etmiştir.

Türkiye sanat tarihinde belirleyici bir ortak özellik var; sanatçılar aydın olma, entelektüel olma özellikleri yönünden eksiktir, entelektüel kimlik meselesi genellikle arka planda kalmaktadır. Tüm kariyerlerini taşıyan ancak birkaç eserleri vardır genel olarak; ayrıca zaman içinde büyük gelişmeler anlamında bir değişim yaşayan yönetmenler de azdır. Sonuç olarak sinemacılar birer düşün insanı değiller ve düşün dünyasına da büyük ilgi göstermiyorlar. Bu özellikler zaman içinde gelişmelerini ve farklı dönemler oluşturup karakteristik ortak özellikler oluşturmalarını, bir insan kavrayışı geliştirmelerini engellemektedir. Aynı zaman içinde bu ortak özellikler sanatçıların eserlerinden yola çıkarak iki aşamalı bir çıkarımı

da engelliyor; birincisi eserlerinin içinde yeşerdiği tarihsel ortam ve süreç hakkında soyutlamalar yapılması, ikincisi ise tarihi dönem içinde genel planda insan hakkında soyutlamaların yapılması.[28] Her iki yönden de Türkiye'de sanat eserlerinin doğurgan ve kaynak eser olma özelliği zayıftır. Demirkubuz filmleri de bu ortak özellikleri taşımaktadır. Karakterleri gibi, Demirkubuz'un filmleri de tematik olarak çok güçlü bir ortaklık gösterse de, aslında estetik ve hikâye yönünden kendini tekrarlama daha ağır basmaktadır.

Bu anlamda, yönetmenlik kariyerinin ikinci döneminin ikinci filmi olan *Üçüncü Sayfa*'da (1999) hem doğala yaklaşma anlamında bir ilerleme ve hem de hipotetik bir yaklaşıma sahip olduğu için gerçeklikte karşılığı olmama anlamında bir gerilemedir. Bu kez pek çok farklı olaycık aynı öykünün bileşimine sokulmuştur, kurmaca oranı artarken tiplerin atipik olma özelliği belirginleşir. Öykü zorlama kurulurken, tipler gündelik yaşamımızda rahatlıkla karşılaşabileceğimiz insanlardan oluştuğu için, çok söylenilenin aksine, belirli ölçülerde inandırıcılık eksikliği görülmektedir. Üçüncü Sayfada insanlar üzerine ve onların duyguları üzerine derinlik de azalmaktadır. *Masumiyet* daha etkileyici bir filmdir. Ancak *Üçüncü Sayfa* ve *Masumiyet* aynı sosyal çevrenin filmidir ve birbirleriyle çatışan ruh durumlarını içerirler. *Masumiyet* filminde ne kadar sonuna kadar gitme, bağlılık, vefa duyguları insan ilişkilerine yansımışsa; *Üçüncü Sayfa*'da o kadar bu duyguların eksikliği duyulmaktadır. *Üçüncü Sayfa* "satan insanların" öyküsüdür. Bu filmde psişik bir süreç olarak özdeşleşilecek ve psikolojik yakınsama ile öykü içindeki karakterlerle ilişkiye girerek öyküyü yeniden üretecek izleyici psikolojisini oluşturmakta Demirkubuz zorlanmaktadır ya da bunu bilinçli olarak tercih etmektedir. Bana göre ise tepkisel davranmaktadır;[29]

> "*Üçüncü Sayfa'da, Masumiyet'te kabul edilen ne varsa, tam tersini yaptım dediniz...*
>
> Demirkubuz: "Daha soğuk bir film olsun istedim. Haluk Bilginer ve Derya Alabora'nın algılanış biçimine gıcık oldum. Öyle kahramanlar olsun istedim ki pek tutacak yanları olmasın, kimse özdeşleşmesin. Hem felsefi gelenekte, hem düşünce geleneğinde, hem hayatı anlama ve yaşama çabamızda insanın kendine yapabileceği en büyük kötülüktür özdeşleşme. Özellikle Başak Köklükaya'yı ve diğer olayları yazarken buna çok dikkat ettim. *Üçüncü Sayfa*'da hiç müzik yoktur, kamera hareketi yoktur; her şey yani 'gerçek', göründüğünden daha pis, daha kirlidir. Kardeşinizde, sevgilinizde, eşinizde, dostunuzda, karınızda, kocanızda bir vicdan ararsınız. İnsan ilişkilerinde en temel şey budur. Yaşanan şeyin çok büyük bir önemi yoktur; kötülük ertesi gün unutulur, iyilik unutulur, ama vicdan arayışı benim gördüğüm kadarıyla en temel şeydir. *Masumiyet*'i seven insanların ya da *Masumiyet*'le bana verilen başarının ne kadar bir değer taşıdığını öğrenmek için *Üçüncü Sayfa*'yı o filmin tam tersi haline getirdim. Bir görüşmeye gideceksiniz, gerçekte öyle olmadığınız halde makyaj yapıyorsunuz, giyiniyorsunuz. O kadar süslenmeye de gerek yok. O fazlalıklardan, o süslerden arınarak

bir film yapmaya çalıştım. Hiçbir filmim *Üçüncü Sayfa* kadar süssüz olmadı. *Üçüncü Sayfa*'dan sonra bunu biraz abarttığımı düşünerek bir denge kurmaya çalıştım."

Demirkubuz'un yönelimi anlaşılabilir, hatta kendisi için karakteristiktir. Ama "süssüz" nitelemesi yanlıştır. *Üçüncü Sayfa* büyük oranda etsizdir, kemik yığınıdır, hikâye de karakterlerde etsizdir, hem kendisiyle hem de seyircisiyle kavga etmek için uçları sivriltilmiş, ilkel bir silaha dönüştürülmüş insan kemiği yığını gibidir. Bu nedenle hikâye yeterince berraklaşmaz, hatta inandırıcılık kaybı olur.

Üçüncü Sayfa Zeki'nin başarıya karşı direncidir, aynı zamanda yönetmen *Masumiyet*'in başarısı karşısında ezilir, onu ardında bırakamaz, onun yüklerini *Üçüncü Sayfa*'ya taşır. Zeki'nin bir kez daha ne oldu sorusunun şaşkınlığı içinde belirli bir tepki ile seyirciye sormasıdır. Bir anlamda başarısını ve kalıcılığını sorgulama çabasıdır *Üçüncü Sayfa*. Demirkubuz'un her adım atıştan sonra, iki adım geri atıp ne oldu diye kuşkulu bakışlarla insanları süzmesi, yenik insan olmasının doğal sonucudur, darbelerle sarsılmış bir hayatın insana getirdiği ürkeklik de denebilir.

Masumiyet bu yönden çok daha insanı içine alan, etkileyebilen, öykünün içinde izlerken yaşanılan duygular yönünden kendi içinde modeller-değerler taşıyabilen bir filmdir. *Üçüncü Sayfa* bu anlamda "insan kötüdür"ü çok daha yüksek sesle söyleyen bir filmdir. Bu iki filmi birlikte seyretmek insanda karşıt duyguların oluşmasına neden olur. Aynı zamanda *Masumiyet*'teki güçlü ve zayıf insanlar bileşimi çok daha etkileyici bir düzeyde verilir. Yıllara direnen insanların bileşimiyle oluşan *Masumiyet*'e karşı *Üçüncü Sayfa*'da zaman daralır, güven sarsılır, sürekli durumlar değişir ve bunların bileşimi ihanetler ve ani öfke patlamalarıyla oluşan harçta izleyicinin karaktere yakınsaması sürekli bozulur. Bu filmde de zaman sıçraması vardır, öykünün en çok kasıldığı yerde hikayeye bir tür mola verilir ve dengeler yeniden kurulurken, insanlar olup biteni anlamaya çalışır.

İlkel prototiplerin oluşmasında, olmaza indirgeme geleneğimizin olmamasının önemli bir rolü olduğu düşünülebilir. Bu genel eğilimin bir örneği olarak olumsuz bir model oluşturmak konusunda *Üçüncü Sayfa* zayıftır; burada ise bakıldığında bizim sanatımızın genel özelliklerinden birisini de hatırlamak yerinde olur; benzer nedenlerle Türkiye'de sanat "kötüyü-olumsuzu", görece güzel çizebildiği "iyiden" çok daha yetersiz, ilkel ve şablonik çizmektedir. *Üçüncü Sayfa* kötü çizmek için kötü çizmemiş, ama karakter de çizmemiştir. Bu yönden bakıldığında *Üçüncü Sayfa* ile *Masumiyet* arasındaki farklardan birisi daha görülür; *Masumiyet*'in kişileri daha tamken, *Üçüncü Sayfa* büyük oranda öyküye yaslanan, karakterleri kendi başlarına tam olarak ayakta duramayan, daha öykü merkezli bir anlatıdır. Demirkubuz *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'nın birbirini tamamladığını, aynı madalyonun iki yüzü olduğunu düşünmektedir, yani

farklı iki öykünün aynı sosyal çevreden gelen kahramanlarıyla bir toplumsal insanı oluşturduğunu düşünmektedir. Birincisinde belirli ölçülerde idealize edilen karakterler varken, ikincisinde belirli ölçülerde kurmacanın olanakları gerçekliği deforme edecek biçimde kullanılıp yaşama dair daha olumsuz, pesimist bir söylem tutturulmaktadır.[30]

Demirkubuz, kendine özgü anlatış tarzı, kişisel ve ahlaki kaygıları, insan ilişkilerine özgün yaklaşımları, bir iç anlamlar dizgesi kurması, sinematografik bir anlatım biçimi ayırt edilecek denli gelişkin olması gibi nedenlerle sinemamızın auteur yönetmenlerinden birisidir. Sanatçı olarak yaratıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir, ama insan olarak ve hayatla cebelleşmesi sürecinde aşırı derecede tepkiseldir, iç dünyasında fikirlerin değil, duygularının ve saflık aranışının çok daha belirleyici olduğu bir insandır. Bizzat bu nedenle, filmleri hem yoğun duygusal patlamaların, hem de isyan ile her şeyi kabullenip lanet olsun deyip gitmenin durumsal ifadelerini yoğun olarak içerir. Sineması karakteristik olarak "maraz ve tepki" ile yoğrulmuştur.

Şimdi bu analizi ve kişisel olarak "bir auteur" yönetmen analizini erteleyelim, genel plandan yakın plana geçelim. Tek tek bütün filmlerini çözümleyip, Yeni Türkiye Sineması içindeki kimliğine eğilelim.

Zeki Demirkubuz Filmlerinin Çözümlenmesi

C Blok (1994)

"*C Blok*'u bazı insanlar çok beğeniyor, büyük çoğunluk da nefret ediyor. Bütün bunların arasında *Bekleme Odası*'yla beraber en spekülatif filmimdir. Bazen ben de düşünüyorum, 'bu film sana ne ifade etti de çektin? diye. *C Blok*'un çok büyük bir bölümünün ezbere konuşmalar olduğunu düşünüyorum. Çünkü yönetmenliğin şöyle bir yanı var, insanın üstüne kalan bir şey. Herkes seni bir anda 'yönetmen' diye çağırmaya başlıyor. Öyle algılanıyorsun... Seviyoruz bunu. O konuşmaları çok ciddiye almadığımı söylemek için bunları söylüyorum. Bir öz barındırmasına rağmen *C Blok* filmini birçok insanın önemsediği kadar önemsemiyorum. Filmde öykünme var, kendini ararken başvurulan taklitler var, 'bak bende ne numaralar var, ne sinematografik numaralar' gibi bir film. Bunlar çoğu zaman öykünülen ve bir başarı olarak algılanan şeyler. Belki *C Blok* filmi Türkiye'deki görsel açıdan ilk altı çizili filmlerden biridir, ondan önce hatırlamıyorum böyle bir film... Anlatmak istediğinden çok, öykünen filmlerdir bunlar."[31]

Zeki Demirkubuz ilk filmine tam da Türkiye'deki etkileri çok büyük olan 1994'teki iktisadi krizinin eşikte olduğu bir zamanda başladı. Bir yanda Türkiye'de derin bir siyasal kriz yaşanırken, öte yanda entelektüel planda da büyük bir kimlik bunalımı yaşanmaktaydı. Kürt sorunu ilk kez kabul ediliyordu, savaş en şiddetli dönemindeydi. Hatta 5 Nisan'da kriz en şiddetli anını yaşadıktan birkaç gün sonra, toplumsal olarak ortaklığı vurgulamak için Kuzey Irak'a ağır bir bombardıman gerçekleştirildi, dönemin Genelkurmay başkanı Orgeneral Doğan Güreş ile başbakan Tansu Çiller ortak bir basın toplantısı düzenlediler. Kriz ağırdı, ama hükümet ile Genelkurmay milli güvenlik için tam uyumlu çalışıyor mesajını vermek, belli ölçülerde Türkiye'nin iktisadi kriz gündeminde derin bir çentik açmak için. Türkiye'de sosyal patlama tartışmalarının yeni bir evresindeydik, inanılmaz sayıda esnaf, fabrikatör, iş adamı (namı diğer patron) battı, bunlara en az art arda 3 bankanın iflası eklendi. Çok sayıdaki banka bizzat kamu parası ile "yüzdürüldü". Her iktisadi kriz gibi bunun öncesinde de bankalara inanılmaz büyük miktarda geceleyin "ucuzundan döviz transferlerini merkez bankası gerçekleştirdi". O yıl kriz o kadar derindi ki Uluslar arası İstanbul Film Festivali başlayalı beri en boş salonlara oynadı: toplam seyirci sayısı 100 000'in altına düştü. Bilet sayısında yaklaşık % 50'lik bir azalma olmuştu (festival tam da krizin patlak vermesinin ardından yapılıyordu). Bir başka acı gerçek ise, İstanbul Film Festivali bir daha asla eski günlerine geri dönemedi. Ondan sonraki yıllarda, bir büyük ana sponsor bularak, hafta içi gündüz seanslarını, normal seansların beşte birine düşürerek boş salonlara oynamaktan çıkışı deneyerek, tekrar satılan bilet sayısını ciddi olarak artırabildiler. Yani hafta içi gündüz seanslarında, 2,5 liradan başlayarak (şimdi 3,5 lira oldu) bilet satma bir zorunluluktan doğmuştur.

Geçmişteki film anlatım tarzlarının ve öykülerin konularının hiçbirisi artık inandırıcılık taşımadığı, sinematografik dilin tümden yetersiz kaldığı, alay edildiği, itibarsızlaştığı bir dönemden geçilmekteydi. Yerli festivallerimizde büyük ödül alan filmler dahi 50.000 altında seyirci toplamaktaydı. Demirkubuz bu koşullarda büyük ölçüde döviz üzerinden borçlanarak *C Blok*'u yönetti, film bittiğinde aldığı borçlar, Türk Lirası üzerinden tarihi devalüasyon nedeniyle üç katına çıkmıştır. İlk filminin Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde ikincilik ödülü almasıyla, sonucu kabullenmediği için tartışmalı bir konuşma yaparak ödülü reddetmesinin bir başka nedeni olarak bu iktisadi tablonun da payı vardır. İktisadi krizin eşiğindeyken yapılan *C Blok* aynı zamanda Türkiye'de sinemanın entelektüel, estetik, ahlaki bir krizin eşiğindeyken yapılmıştı. Dönemin filmleri hakikaten aşırı derecede "marjinallik ve cinsel fantezi" doluydu, sinemamız nasıl anlatacağını bilmiyordu, sinemacılarımız ise ne anlatacaklarını bilmiyorlardı. Öyle bir hale geldi ki Türkiye'nin gündemiyle sinemacılarımızın gündemi keskin bir biçimde ayrışır oldu, gerçekten bir cam fanusun içinde yaşıyorlardı, anlattıkları filmlerin senaryolarından çok daha uzun bir geyik listesi filmlerin arkasından teneke çalarak söyleniyordu. En uçuğu "Abuk Sabuk Bir Film" (Şerif Gören, 1990) adında, gerçekten abuk sabuk bir film bile yapıldı. Ama bu dönemin neredeyse bütün filmleri bugün biraz da mizah filmleri olarak seyredilebilir.

C Blok (1994) nedir? Genel planda farklı toplumsal kesimlerin kolajını içeren öyküsü, öykünün gelişiminde nedensel bağların yokluğu, yönetmenin kendi kafasındaki kurguların bir Türkiye gerçekliği inşa edemeyecek ölçüde belirleyici olması, sıçramalar içinde gelişen öyküsü ve garip-çarpıcı bir finalle bitirilmesi nedeniyle öykünmeci bir film olmuştur. Hatta tersinden okunursa, o dönemde Türkiye'de yapılan filmlerin neredeyse en "anlamlılarını derlemiş", bunlardaki aşırılıkları törpülemiş, bunlara bir bağlam inşa etmeye çalışmış, "görsel olarak daha zengin ve tutarlı bir hale getirmiş", neredeyse üslup sahibi bir yönetmenin elinden çıkan bir yapıya büründürülmüş bir kolâjdır.

Örneğin şunu söyleyelim, filmin daha başında anlamsız ve biraz da komik bir sevişme sahnesinin olması gibi durumlar, muhtemelen şimdi Demirkubuz'a biraz komik hatta gizli bir utançla izlenilen sahneler gibi gelmektedir. Şunu da söyleyeyim ki çok az söylenilir ama o dönemde Türkiye'de sinema iki karakteristik özellik içermekteydi: teşhirciydi ve avantacıydı (exhibitionist and free-rider). Demirkubuz özellikle sinemamızın o dönemki bu ağır hastalıklarından önemli oranda arınmış bir film yaptı, bu nedenle hem arıyordu hem de arınıyordu.

Türkiye'de sinema *C Blok* ve *İz* filmlerinden önce (genel olarak) teşhirciydi, çünkü hem duygusal anlamda hem de mahrem olan iç dünyasından cinsel dünyasına kadar her alana rahatlıkla taciz ederek girip çıkıyordu, avantacıydı çünkü hiçbir şeyin derinlemesine ağırlığını taşımadan, bir dikizci gibi insan hayatlarına

yaklaşıyordu. Hiçbir şeyin entelektüel, maddi ve manevi ağırlığını hissetmeden, hiçbir etik ya da entelektüel sorgulamasını yapmadan ve en önemlisi de varolmanın ağırlığını taşımadan her şey üzerine bir şeyler söylüyordu. Hatta denebilir ki yalnız ve yalnız sinemamız konformist karakterinden dolayı, aptalca fantezileri ve inanılmaz kolay biçimlerde yırtma çabalarıyla tam bir avantacı kimliğine bürünmüştü. Hiçbir ağırlık taşımadan her işin içine girip çıkmaya İngilizcede free rider denir, her işin içinde olmaya ama hiçbir işe el atmamaya verilebilecek güzel soyutlamalardan birisidir.

Demirkubuz, tam bunun tersi niyetlerle işe girmişti, bir yandan anlam arıyor, öte yandan teşhircilik tuzağına düşmemeye çalışıyordu. Film bir açıdan tacizkar bir şekilde özel hayatları anlatıyor, öte yandan bu özel hayatların içinde oldukları derin boşluğa tanıklık ediyordu, özel hayatın içindeyken bile kendisine "anlam ve mahiyete" ilişkin sorular soruyordu. Aslında *C Blok*'un en masum tarafı zaten çıkış noktasıydı: Yönetmen bir başka filmde asistanken, bu blokları her gördüğünde, hayatın ona gösterdiği diğer insanların dünyasıyla, hayalleriyle, yaşam için didişmeleriyle "ötekilerin dünyasının" bu kocaman bloklara nüfuz edemediğini soyutlamaya çalışarak işe girişmişti. Demirkubuz, bir çıkış yapmadan önce, bataktan çıkış için kendisini akıl hastanesine kapatır gibi yaptı, çünkü dönemin sinemasının karakteri konformistlik bunalımı yüzünden aklını peynir ekmekle yemekti. *C Blok* iki arada bir derede bir filmdir, ne Yeşilçam'ın bitmeye yüz tutmuş filmleriyle yetinebilir, ne de yeni Türkiye Sinemasını kuracak denli sahih bir akıl ve yepyeni bir estetiğin kurucusu olacak denli deneyimlidir. Bu anlamda *C Blok* ve *İz*, arafta filmlerdir. Ölmekte olandan kaçmaktadır, yepyeni bir yaşam ise henüz yeşermemiştir, bunlara çırpınışın filmleri de denebilir.

Ancak genel planda ilk çıkış başarı kazandı, tanınmışlık, maddi yönden kazanç, yeni proje yapabilme için güven verdi, yeni ve yetenekli bir sinemacının habercisi sayıldı, hakikaten *C Blok* çıkış noktasıyla tutarlı bir film oldu: Diğer yönetmenlerin yaptıklarını seyreden asistan Demirkubuz, "ben bunlardan daha iyisini yaparım" diyerek yola çıkmıştır çünkü. Buna karşın, *Masumiyet* (1997) filminde hem tanıyıp gördüğü bir sosyal doku, hem karakterlerini daha çok sevmesi, hem kendi insan anlayışını doğrudan yansıtması, özgün ve çok yalın bir sinema dili geliştirmesi açısından, *Masumiyet* Demirkubuz sinemasında bir sıçramaya karşılık gelmektedir. *C Blok*'tan sonra yönetmen, bir anda gelen başarı öyküsüyle kendini bir boşlukta bulmayı eşanlı yaşamıştır. İşte tam da bu yıllar yeni bir kimliğin inşa ediliş yıllarıdır.

Masumiyet (1997)

Masumiyet, öyküsünün inşa edildiği gerek alt-orta sınıf, gerekse bunlara hizmet eden diğer çalışanlar: Lümpenler ve diğer tüm kesimleriyle –hayatta tutunacak hiçbir şeyleri olmayan– üretim ve mücadele dünyasından bütünüyle kopuk, baskın bir iletişimsizlik ve çıkışsızlık içinde yaşayan, genelde hedefsiz insanlardır. Filmin karakterleri bir bütünlük arz etmektedir, aynı zamanda siyasi erkin bütün bileşenleri kuşku duyulacak, korkulacak insanlar olarak resmedilmektedir. *Masumiyet* filminde, öz-yaşamsal temalar da vardır: Örneğin kendi hapisten çıkarken büyük bir sevinç değil, kaygılı bir gelecek duygusu yaşamıştır. İkincisi hapiste işkence gördüğü zamanlarda en büyük korkularından birisi kapı sesleridir: Kapıların açılıp kapanması ne olacağı belirsiz gelişmeler olması, yeni bir şiddet uygulamasının başlangıcını göstermesi gibi korkular nedeniyle *Masumiyet* filminden başlayarak filmlerinde açılan ve bir türlü kapanmayan kapılar gösterilir. Aynı şekilde *C Blok* filminin adı da hapishane yıllarından gelmektedir: *C Blok* Demirkubuz'un kaldığı koğuşun adıdır. Ayrıca siyasi erkin üyeleri ve kolluk kuvvetleri bütün Demirkubuz filmlerinde güvenilmez, saldırgan, hatta yer yer kanun tanımaz insanlar olarak resmedilirler. Bu hem gençlik yıllarında, hem hapislik döneminde, hem de asistanlık döneminde tanık olduklarında kendi köklerini bulmaktadır.

Masumiyet (1997) nedir? Demirkubuz ilk filmini tamamladıktan sonra, başarı öyküsünü de içeren bir boşluk ve bocalama dönemi geçirmiştir. Bir yandan şaşırtıcı, öte yandan daha önce umamayacağı denli doğurgan olanakların önüne çıktığı bir dönemdi bu. Aynı şekilde, *C Blok*'un İstanbul Film Festivalindeki serüveni, ödül konuşması derken, bir anda Demirkubuz kendini geçmişiyle bugünü arasında kendine hesap verirken buldu. Arkadaşları giderek şiddetlenen siyaset sahnesinde bir kısmı hala 1 Mayıslarda yürürken, öte yandan bir kısmı kendi küçük dünyasına kapılmışken (hayatın içinde kaybolmuşken), bir kısmı insan haklarına özel bir ağırlık tanırken, bir kısmı gurbet ellerde örgütlenmeye çalışırken Demirkubuz kendisine ne olduğunu soruyor. Artık yürüyüşün arkasında kaldığını düşünüyor, ama düzene eklemlenmek için de hiçbir isteği yoktur. Yürüyen arkadaşlarına gizli saygısı ve sevgisi ise bitmez. Bu süreçte tam da 1 Mayıs için Taksim meydanının zorlandığı zamanları düşünelim. Gizli vefa duygusu devreye girer, Demirkubuz ise yaşam arzusu ve eylemle dolu bir karaktere sahip. Bir yandan Almanya'daki gibi büyük dev bira karnavallarına ilgi duyuyor, hayatı yaşamanın çekiciliği var: Ama o ikisini birleştiriyor, zihinsel olarak. Karnavalları sembolize edecek dev bir bira şişesini düşünüyor. Bu arada bilinçdışının sürüklemesi ile dev bir mancınık yaparken kendini buluyor. Dev bira şişesinden bir Molotof kokteyli yapıyor. Tam da Mecidiyeköy'de toplanıp Şişli üzerinden yürüyüşe geçen arkadaşlarının yanında değil, ama uzaktan tam da yaklaşmakta olan eylem-

ülere tüfeklerini doğrultup gaz bombası atmaya hazırlanan polislerle devrimciler arasına uzaklardan bilinçdışından gelen komutlarla hazırladığı mancınıkla dev bira şişesinden yaptığı Molotof kokteylini iki karşıt grubun ortasına atıyor. Bir anda ortalık alevlenirken, herkes şaşkınlığa uğruyor. Bu sinematografik sahne ayrıyla hem estetik hem de sosyolojik olarak aynı zamanda Yeni Türkiye Sineması içinde de yaşanıyor. Görenin güzelliğine vurulduğu, ne eyleme düşkün, ne uzlaşmış, çekiciliğini yaşanmışlıktan alan, dile gelmez öfkesini ifade ettiği, hayatın içinde sürüklenişi gösterip "bu sürükleniş içinde masumiyetimi arıyorum diyen şaşkın ve şaşırtıcı bir filmdir" *Masumiyet*. Bir yanda ezilenler, çıkışsızlar, yoksullar var, ama öte yanda idealleri yenilmiş insanlar, bu süreci tamamlayan ise baskıcı iktidar, yüreğinde ise yaşamaya aç bir yönetmen, hepsini harmanlayıp melodram formatına saldıran, ama onun kimi özelliklerini koruyan bir film. Artık dünyayı siyasal olarak değerlendirmiyor, artık eski yoldaşlarının yanına gidecek birisi değil, ama mücadelenin insanlarına uzaktan sevgiyle yaklaşan ve baskıcı kesimlere ilişkin gizli öfke taşıyan birisi. Öfkesini kusamayan bir radikal, mücadelenin heyecanını duymayan bir isyankar, düzenin vaatlerinin iştahlarını kabartmadığı bir tövbekar, hayatın karmaşası içinde riyakarlıklara karşı karnı tok birisi: kendince bir ağıt yakıyor, *Masumiyet*'i arıyor. Filmin içinde Koma Amed'den kullanılan parça bir anlamda bu çelişkinin bir parçasıdır.

Masumiyet'in (1997) başında ve *Yazgı*'nın (2001) finalinde savcının konuşması yer alır, sürekli açılan kapısıyla yönetmenin bu erk sahibi insanların bakış açısının uzağında olduğu bilinçli olarak vurgulanır. Diğer yandan her iki konuşmada bir tür suçlanma değil, cezanın bitmesi ya da suçsuz olduğunun anlaşılması üzerinedir. Ara verilmiş hayata yeniden başlanıyordur. En çok istenilen şey: Yeniden başlamak ve bir muhasebe yapmaktır. *Masumiyet*'te cezası bittiği için salıverilecek Yusuf'un dış dünya korkusu nedeniyle ömrünün geri kalanını hapiste geçirme isteğine yönelik verdiği dilekçe nedeniyle; *Yazgı*'da ise yine salıverilecek olan Musa'nın bütün hapisliğinin suçsuz yere yattığının anlaşılmasına neden olan bir itiraf üzerine "suçlu (ama daha çok suçsuz ve itham edilen)" ile savcı konuşmaktadır. Ama ikisinde de savcılar tarafından "sen ne biçim insansın denilerek bir tür kimliği ve kişiliği üzerine kazıbilim yapılarak", *Masumiyet*'te yaşamdan bir beklentisi olmayan bir insan, *Yazgı* da ise olup bitenler karşısında kendi içine gömülüp, tam bir hiçlikten başka bir şey bulamayan bir birey. Birincisinde dış dünyadan korkuluyor, öte yandan ikincisinde boş yere yatması "Musa için fark etmez". Kanıksanmış bir hayat, her koşula uyum gösterebilen birisi, mahkûmiyetine karşılık iç dünyasında masum kalmış diğeri, yaptıklarının sorumluluğunu üstlenen birisi, hayatın sürüklediği ve bütün o harala gürele içinde masum kalan diğeri. *Masumiyet* 'Yeni Türkiye Sineması'nın en başarılı aykırı örneklerinden birisidir. Bir bütün olarak tekinsizlik-parçalanmışlık-çıkışsızlık üzerine kuruludur.

Yusuf (Güven Kıraç) yeni hapisten çıkmış, bütün ailesini depremde kaybetmiş, hiçbir zanaatı ya da mesleği olmayan, dışarıda ne yapacağını bilmeyen ve dolayısıyla zaten yaşamı oyunun kurallarına göre oynayamayacağı için dışarı çıkmak istemeyen birisidir. Kendi ifadesiyle, "yeni bir suça itilerek, istemeden başkalarına kötülük ederek yine hapse girmek yerine" hapiste kalması daha iyi olacak sanısındadır. Bekir (Haluk Bilginer), iyi halli bir ailenin oğlu olmasına rağmen, Uğur'un (Derya Alabora) peşine düşmüş, kendisiyle mücadelesini kaybetmiş, kendi durumunu kabul edemeyen ve sonuçta intiharla biten bir yaşamın silik figürüdür. Bir tür gölge-fenomen gibi yaşar. Uğur bir yandan oynaş, öte yandan sevdiğine gönülden bağlı, pavyon şarkıcılığı ile hatırı sayılı kişiler için orospuluk yapan birisidir. Kızı (Çilem) ise daha dünyaya gelmeden önce ana karnında yediği dayakla sağır olmuş, dışsal dünyanın ayırtında olmayan, geleceği karanlık birisidir. Bütün bu insanların yürek parçalayan ilişkiler ağını sanki bir melodramdan almış gibi yapısıyla *Masumiyet* hiçbir anlatı kalıbını tekrarlamadan ve bu nedenle melodrama dönüşmeden, dramatik bir anlatıyla anlatırken, yönetmen özellikle Yusuf ve Uğur'un kızı Çilem'de bir masumiyetin izini bulmakta, yaşamın umutsuz gidişatından ezik insanlara saygıyla yaklaşan patetik bir öykü türetmektedir. *Masumiyet* çıkışıyla birlikte yönetmenin Türkiye'de tanınmışlığı ve meftunlarının sayısı artmıştır. Demirkubuz seyircisi diye bir kategori oluşmuştur, duygusal olarak yoğun yaşayan, filmlerden etkilenen ve her filmini özellikle bekleyen bir seyircisi vardır, ama sayısı sınırlıdır. *Masumiyet* filminin, bir bütün olarak belirli bir masumiyet arayışı içinde, büyük oranda çıkışsız-bilinçsiz-ve iradesiz bir sürecin ortaya konduğu, tevekkül ve kader düşüncesinin ağırlığını hissettirdiği, 1990'lardan sonra iyice yerleşen bir kavramla Öteki Türkiye'nin hikâyesi olduğu anlaşılmıştır. Bu açıdan *Masumiyet* 1990'larda basında özellikle dile getirilen "Öteki Türkiye" ve "Beyaz Türkler" kavramları içinde küçük görülenlerin yaşamları üzerine yoğunlaşır. Sürüklenen bu insanların genellikle kamusal söylemde "ahlaksız-vicdansız-güvenilmez-saldırgan..." gibi terimlerle nitelenen yaşamlarına "sıcaklık-insanilik-masumluk-güçlü kadın-iyi niyetlilik-kaderin harcadığı insanlar" gibi sıfatlarla yaklaşılmasının önünü açmıştır. Bütün bu nedenlerden dolayı, aslında *Masumiyet* sinemamız için bir şok etkisi yaratmıştır: Bir tür gayrı-meşru çocuk olarak kimliği anlaşılınca pek çok insan, bu arada seyirci de afallamıştır. Yeni Türkiye Sinemasının meşruiyet aranışında önemli bir temsil edici gücü vardır. Aslında bir Yeşilçam filmi gibi çekilse, eleştirmenlerce ve "aydınlarımızca" alay konusu olacak bu film, Demirkubuz'un elinde iyice yalıtılarak ve elbette ki filmin içine monte edilen televizyon, posterler ve "kasetçiyle" birlikte "arabeski büyük başarıyla tersyüz ettiği için" entelektüel bir yönetmen olarak anılması bir gelenek haline gelmiştir. Metnin içinde metnin hem tersyüz edilişi hem de "işin melodramatik boyutuyla, insanların iç burkan gerçekliği" verilmekte, hatta melodramatik form, film içinde bir öndeyiş olarak yer almaktadır. Yani

melodramın yer verilişi belirli bir yabancılaştırmaya uğrayarak, önce dramatik yapı içinde filmde "seyredilmekte" daha sonradan ise "işin aslı" bir enkaza dönüşmüş haliyle filmde verilmektedir. Metin içinde metnin bir boyutu ve metne dair bir yorum şerhi filmde içerilmektedir. Filmin içindeki hiç kimse bir kahraman gibi değildir, hiçbirisi kendi duygularını bir reklâm estetiği ya da pornografik biçimde dışa vurmaz: Duygular insanın tükendiği yerde patlar. Bu açıdan melodramdan en büyük farkı, anlatılan her türlü duygusal durumla eşleşecek bir melodram formunu televizyonlar aracılığıyla göstermesidir, melodramı nesneleştirmekte ve onun üzerine aykırı bir formu bindirmektedir. Metin içinde metnin yorumları da vardır, yazar ya da yönetmen sık sık metnini inşa ederken araya girerek metnini de yorumlar. Sık söylenilen bir şekilde Demirkubuz'un filmlerini melodram olarak nitelemek, biraz cahillikten, öte yandan melodramın konvansiyonlarını kavrayamamaktan, nihai olarak ise Zeki'nin karakterlerini ötekileştirmekten gelmektedir, bu filmleri melodram bulanlar aslında bu karakterleri duyumsayamayan ve onları ötekileştirenlerdir. Demirkubuz, hayatın art alana ittiklerini perdede ön alana taşımaktadır, gerilim de yanılsama da –kolaycı adlandırma dabundan çıkmaktadır.

Filmin öyküsü pek çok şeyin anlaşılmasına yardımcı olabilir: Örneğin nasıl bir dünya üzerine inşa edildiği gibi çok önemli sorular boşlukta kalmaktan çıkacaktır. Yine aynı şekilde "melodram tartışması" daha anlamlı olarak yapılacaktır.

Film Yusuf'un savcı ile görüşmesiyle başlar. Savcı hapisten çıkmak üzere olan Yusuf'la verdiği dilekçe üzerinden görüşmektedir. Erzincanlıdır Yusuf, silahla adam öldürmek, yaralamak suçlarından yatmıştır. Buna karşın diğer bu tip eylemlerde olanlara benzemez, sessizdir, sakindir, sorun çıkarmaz. Daha ergenlikten çıkış döneminde insan vurmuştur: Askerden döndüğü gün ablası ve birlikte kaçtığı adamı (çocukluk arkadaşıdır) vurur, arkadaşı ölür, ablasının ise ağzından kurşun girer, dili parçalanır.

Yusuf'un ne bir mesleği ne de zanaatı vardır, yanlarına gidebileceği bir arkadaşı da ailesi de yoktur. Adana'da hapisten çıkar, tek bildiği ablasının ve enişte-sinin İzmir'de olduğu, bir de eğer giderse bir hapislik arkadaşının İstanbul'daki amcasının kahvesinde çalışabileceğidir. İzmir'e uğrar, otobüsteyken yoldan iki yolcu biner, biraz artistik giyinmiş bir kadın ve yüzünden alkol ve cigara dökülen bir adam. Bir süre giderler. Polis durdurur, kadınımızla öksüre öksüre sigara içen adamı indirirler: "Sen bilirsin niye götürdüğümüzü" yanıtı eşliğinde. Bir otele yerleşir. Resepsiyon boştur, "geç bekle" diyen sesi duyar, televizyon açıktır, karşısında 9-10 yaşlarında bir kız. Yusuf bir an çocuğa seslenir, yanıt alamaz, terlemiştir, çocuğun ateşi vardır. Resepsiyona bakan adam gelir, Yusuf rutin sorulara yanıt verirken, çocuğu söyler. "Sonra bakarız" yanıtını alınca çekinir, odasına çıkarır adam, yatağını gösterir. Tam yatmaya hazırlanırken, adam gelir, o da ço-

cuğa bakmıştır; çocuk yanıyordur. Hastaneye götürürler, orada da geç şurada otur dendiğinde sessizce oturur bekler.

Ertesi gün enişteşinin işyerine gider, adam tanımaz önce, daha sonra sesinden tanır. Evine giderler, yine 10 yaşlarında bir çocuk, evde yerde oturmuş, televizyondan başını ayırmaz. Enişteşi akşamcıdır, sofra kurmuştur, akşamları ziftlenme saatini zor beklemektedir. Önce çocuğu hırpalar, sofraya otursun diye, ablası ise odasına geçmiştir. Derken enişte evdekileri ötekileştiren söylemine eşlik ettirerek kayışını çözer, işe girişmişken Yusuf bavulunu alır gider otele.

Otel sessiz sedasız mekânı olur Yusuf'un, bir bekleme mekânı gibi, artık yeni tanışları vardır: Kız çocuğu sağırdır. Otobüsteki adam Bekir'dir, gönülsüz pezevenktir yani, kadın Uğur'dur. Önce Bekir'le tanışır, teşekkür eder Yusuf'a. Sonra yolda Uğur'u görür, nedensiz bir şekilde izler, yolu bir hapishaneye çıkar.

Otelde sürekli televizyon izlenmektedir. Televizyonda nedense sürekli film oynamaktadır, itinayla Yeşilçam'dan kesitler sunar televizyon, araya Orson Welles'in Kafka uyarlaması olarak *Dava*'da girer. Filmlerdeki her sahne ve duyulabilir olarak ayarlanan diyalogları bir tür otel müdavimlerinin yaşamlarındaki bir ana karşılık gelmektedir. Bir tür prelüd gibi her olayın bir yansıması televizyonda bir başka diyalog vesilesiyle verilir. Melodram ile halkımızın yaşamı ve yine seyirci olarak halkımızın bu filmlere tepkisi verilir.

Yusuf, Bekir ve Çilem 'Saklı Cennet' adı verilen yere pikniğe giderler: orada Bekir dökülür artık, kendi geçmişini anlatır. Anlatılan yerin adının da Saklı Cennet olması ilginç tabi, gerek Yusuf'un gerekse Bekir'in hikâyesi cennetlik falan olmadığı için. Ama cehennemlik bir hikâye de değildir her ikisinin de; iyi bir okuyucu "iki delikanlı"nın hikâyesini *Suç ve Ceza*'daki Marmeladov'un hikâyesi ile birlikte okur. Filmin adı da bence yönetmenin karakterlerinin hikâyesi karşısındaki tutumunu nitelemektedir. Dolayısıyla, aslında yönetmen bir tür "Beyaz Türklerin" ve elbette ki yerleşik değerlerin kodlarına karşı çıkışını da anlatmaktadır. Elbette gerek *Suç ve Ceza*'nın gerekse Marmeladov'un uslamlama derinliği ile bizim masumların hikâyesi arasındaki fark da ilginç. Kolaycı bakış burada edebiyat ile sinemanın farkı arasında durur, biraz zorlayınca, asıl farkın yaratıcı yiğitlerin iç dünyasında ortaya çıktığını görür.

Bekir'in anlatmasıyla Yusuf gördüklerini ilk kez inşa eder, anlayabilir hale gelir. Yusuf da Bekir gibi iyi aile çocuğudur aslında, Bekir hayatın öteki yüzünü okurken, Yusuf okula yeni gelmiştir, hiçbir zamanda üst sınıflara geçemeyecektir: Tıpkı Zeki Demirkubuz'un ortaokuldan tasdikname alması gibi. Yusuf her adımını attığında duraksar, ne yapacağını bilemez çünkü, öncü kol olmaktan ölesiye çekinir sanki, sınıfları geçememesi de bundandır. Bekir artık kendi vicdanıyla beninin istekleri karşısında duraladığında, ipleri artık tümden kaybettiğini anladığında, bir böcek muamelesi gördüğünde, nihayetinde önce tükenir. Yığılır ka-

lır: gerçek şu ki beni çözülmüştür. Kısa bir süre sonra üstesinden gelemez durumun, benini onaramaz, oracıkta otel odasında kendini vurur. Bu andan sonra bir zaman sıçraması yaşanır: Bekir'in yerini haddini hududunu bilen, hatta itinayla o sınırı aşmayacağının garantisini "sürekli arka planda durmasıyla", beni törpülenmiş bir karakter olarak Yusuf'un aldığını görürüz doğrudan. Bir süre sonra o da erimiştir, Uğur'a anneliğinden, yaptığının olur iş olmadığını çekinik sesle anlatmaya kadar direniş gösterir: Hayatın kadını ve görmüş geçirmiş bir insan olarak Uğur Yusuf'un "baklayı ağzından çıkarması"nı sağlar. Kendine bir saldırı gibi görür ve Yusuf'u da ezer. Yusuf aşkını ifade ettikten sonra, bir çöp gibi duvara bitişik kalır, hiddetinin karşısında "yokluğunu hisseder, hatta yok olmayı ister-yani dile gelenin hiç olmamasını pek çok ister". Ertesi gün Uğur "samimiyetinden" başlayarak Yusuf'un benini tamire gelir. Pek yumuşaktır sesi. Yeri onore edilmiş Yusuf biraz daha kalmayı seçer: Daha önceki gidişinde elinde olmadan geri dönmüştür çünkü. Beklenen an gelir ve Yusuf'la Çilem baş başa kalmıştır, Zagor hapisten kaçmıştır, elbette ki Uğur'un da işin içinde payı vardır. Eksik talimatlarla yollara düşer Yusuf ve Çilem. Yolu Ankara'ya düştüğünde kendisine söylenilen gece kulübü kapalıdır. Oracıkta kala kalır. Bir adamdan olup biteni öğrenir: Zagor bir ondörtlünün şarjörünü boşaltmıştır "birisine". O birisinin de arkası pek sağlamdır. Şimdi gidecek bir yeri de yoktur, üstelik kaçması da gerekir, çünkü o birisinin arkasını sağlam tutan insanlar ikisini de mıhlarlar "varlıklarını öğrendiklerinde", babacan adamın uyarısı bu yöndedir. İzmir'e gelirken aklında olan hapislik arkadaşının amcasının kahvesinden başka gidecek yerleri kalmamıştır. Yola düşerler. Bir mola yerinde sırtı televizyona dönük Yusuf öğrenemeden televizyondan seyirciye ve Çilem'e annesinin ve Zagor'un vurulduğunun resimleri gösterilir. Yusuf ve Çilem İstanbul'a geldiklerinde Yeşilçam sokağına uğrarlar. Kahve el değiştirmiştir, hayat devam etmektedir, bir tarif üzerine gittikleri yerde ise "umutsuzluğun verdiği sabırla beklerken Koma Amed'in bir parçası çalınırken", söze dökülmeden bir başka cenazenin başında bulurlar kendini. Koridordaki kameradan kapı önünde masumlar olan Yusuf ve Çilem ne yapacaklarını bilemeden kapıda beklerken sözü yazıyla Beckett alır. İç bunaltıcı bir müzikle "ölüm figürasyonu anlatılırken" jenerikle film biter.

Filmin muhteviyatını ve mahiyetini en iyi özetleyen durum Bekir, Yusuf ve Çilem'in katıldığı piknikte, "bozuk lan bu tabanca", "bir de sen dene" eşliğinde hayatları üzerine "sansürsüz konuştukları" bölümdür.

Burası çok önemli burada durmak gerekir:

Bekir selamsız sabahsız, yani kapıyı tıklatmadan, gayet normal bir biçimde odasına girer, uyumakta olan Yusuf'u bağırarak uyandırır:

Bekir: Yusufçuk, kalk bakalım, çorba zamanı. Kaç gündür sıkılmışsındır. Kızı gezmeye götürüyorum, sen de geliyorsun.

Yusuf giyinirken, sorar "Nereye"?

Bekir: Saklı Cennete. Acayip bi yerdir, görünce bayılacaksın. Açık havada içmek de güzel olur

Bunları söylerken Bekir, manzara, Yılmaz Güney posterleri ve arabesk kasetler satan Yusuf'un oda arkadaşının fotoğraflarına bakmaktadır.

Bekir: Demek depo burasıymış. Filmci lan bu ibne. Dekor yapıyor bunlarla. Aslında istihbaratçı.

Yusuf: Ne istihbaratçısı abi?

Bekir: Basbayağı istihbaratçı işte, bizi izliyor.

Yusuf: Yok be abi o da benim gibi garibanın biri...

Buraya kadar mükemmel bir girişle, otelde kalan insanların birbirlerini nası gördüklerini, nasıl korkuları olduklarını, hayatla kurdukları ilişkiler hakkında bilgi ediniyoruz. Bir yandan merak ediyorlar birbirlerini, öte yandan ürküyorlar, konuşmuyorlar, oteldeki "konukların" ortak davranış kodu, birbirlerini oldukları gibi kabul etmek. Bir tek Yusuf bu kodların dışında kalıyor. O merakını da bastırmış, daha doğrusu meraklarından yola çıkarak itinayla "değer yargısı içeren sözleri" hiç dile getirmiyor. Korkuları da yok gibi, sürükleniyor, sürüklenirken bir şeylerden de şüphe etmiyor, daha bir "olduğu gibi kabul etmiş". Aslında daha öncesinde kadını gördüğünde takip etmişti o da. Ama gördüklerini de sorgulamamış, beklemişti, uygun bir an gelinceye kadar. Onunkisi sırf merak boyutunda kalabiliyor diyelim, bu nedenle sorgulama denemez, o kadar geri çekilmiş ki hakikaten etliye sütlüye karışmayan bir cinayet zanlısı. Öğrendikleri karşısında da ahlaki yargıları olabildiğince geri çekilmiş, ama kendisi epey bir boşlukta. Azerice konuşursak fağır birisi.

Bekir: Ne yaptın İstanbul işini, gidiyor musun?

Yusuf: Bilmiyorum abi, daha tam karar veremedim.

Bekir: Takılıp kalma burada, alışırsın sonra.

Hadi, hazırsan gidelim.

İstanbul'a iş için gitmek istiyor Yusuf, hapishaneden arkadaşının orada amcası kahve işletiyor, onu bulacak çalışmak için. Ama kararsız, aslında Yusuf'un özelliği bu. Hayatının her değişim anında, söylenilen her şeyi dinliyor. Ama kendisi karar veremiyor. Hapisten çıkarken, dışarıdan korkuyordu: Çünkü ne yapacağını bilmiyordu. Otele geldiğinde, kızın ateşi olduğunu fark etti, resepsiyoncuya söyledi, ama o konuyu değiştirince fazla karışmamak için o da bıraktı. Sonra kendini Bekir'in "emirlerine" bıraktı. Ama o da sürüklenen birisi. O da boşlukta. Sürüklenmeden uyarıyor. Git buralardan, tekin bir yer değil.

Uğur: Dikkat et çocuğa. İçip içip oralarda unutma.

Bekir: Çakmak mı lan bu, unutalım.

Uğur: Senin işin belli olmaz.

Bekir: Hadi hadi, Yusuf bekliyor.

Bekir herhalde içince şişede kaybolanlardan. Bir yandan Uğur onu iyi tanıyor, öte yandan ona hiç güvenmiyor. Çocuğuna "koruyucu" gibi tavırları var, ama aslında o da sürüklenenlerden.

Uğur: Bekir söyle kahvaltıyı çabuk göndersinler.

Günaydın Yusuf, nasılsın?

Yusuf: Sağ ol abla, gezmeye gidiyoruz.

Uğur: Ben de gelecektim, ama çok yorgunum. Bana bak Yusuf, n'olur Çilem'e dikkat et. Bu deliye güven olmaz.

Yusuf: Ederim abla, merak etme.

Uğur aslında Bekir'e alışmıştır fena halde, ama öte yandan ilişkilerinin iler tutar yanı yoktur. Aşırı laçkadır. Konuşmalarında kişisel sınır mınır kalmamıştır, herkes birbirini kendi "sapkınlıkları ile kabul ettiğince" bir sorun yaşamazlar. Ama sapkınlık sınırı da bir yere kadar. Uğur ile Bekir arasında Yusuf tam bir "gelene ağam, gidene paşam" diyen, kimseye karşı "niteleyici sıfatlar" kullanmayan birisidir. Geri çekilmesinin en önemli kanıtıdır bu da. Biraz saftır. Fağır daha uygun bir kelime aslında. Öte yandan ne şişeyle, ne silahla, ne de hayatın karanlık yönleriyle bir ilişkisi vardır. Aslında Yusuf ile her ikisi de emir kipinde konuşurlar. Yusuf ileri atılıp söz açacak, soru soracak ve aldıkları yanıtlarla "niteleyici sıfatlar" kullanarak nasihat verecek birisi değildir, dedik ya "kendi aklı ancak kendine yetiyor". Ama öte yandan, kimsenin arkasından planlar yapacak birisi de değil, özel hayatı ya da mahremi yokmuş gibi duruyor, hiçbir şey için öne atılacak birisi olmadığı için saklayacak bir şeyi de yok. Sınırları sürekli Uğur ile Bekir zorluyor. Aslında en çok "sınır koyma yanlısı olanlar" onlar. Ama gelin görün ki Yusuf'un bu "değerle suçlamaz hali ve fağırlığı" onların da ona karşı kendi sınırlarını açmalarına izin veriyor.

Bekir: Bozuk lan bu tabanca.

Al bi de sen dene bakalım. Hadi.

Yusuf: Yok abi ben silahtan anlamam.

Bekir: Anlaması mı var oğlum, basacaksın tetiğe o kadar.

Yusuf: Yok abi olmaz.

Bekir: Niye?

Cinayet mi?

Boşuna 10 yıl yatırmazlar adamı.

Kimi öldürdün?

Art arda üç soru birden, aslında Bekir insan halinden anlar, hayatın mektebinde okumuş birisi gibi, bir sonraki sorusu, gizli olarak bir öncekinin yanıtını da veriyor çünkü.

Yusuf: En yakın arkadaşımı. Beraber askerden geldiğimiz gün.

Yusuf kendisi mevzu bahis olunca içine kapanır gibi, itiraf yapar gibi konuşur. En önemlisi de yaptığının meşruluğuna da inanmayan birisi: Tavrından insan olarak yaptığı iz sürme ve adam öldürme girişimine de "çevresinin etkisiyle ya da zorlamasıyla" yaptığını anlıyoruz. Öldürmüş olsa bile, ne kendini haklı görür ne de vurduğu adamı suçlu. Ablasına da kin duymaz, öldürdüğü arkadaşını da "namus düşmanı" olarak görmez. Hayatın kurallarına yenilmiştir, tetiği çekerken bile fazla düşünmemiştir, oraya giderken de öfkeden patlamamıştır, "yapılması gerekene karşı çıkacak denli güçlü" değildir. Yusuf şu ya da bu nedenle kendi iradesi, ahlakı, ideali için yırtınacak birisi değildir. Elbette aynı zamanda yoktur bunlar. Rüzgârda sürüklenecek kadar "hafiftir varlığı", kendi istekleri ve arzularının sürükleyemeyeceği kadar da ağırdır. Benliğinin getirdikleri bile hareket ettiremez, o kadar ölçülüdür ki "âşık olduğunda bile" utancından yüzü kızarır. Bahaneler bulur, dile getiremez. Hayatın yaşamadan yorgunu olan insanlarındandır. Benliği geri çekilmiştir. Süper egosu ise bir tür yok gibidir. İyi niyetlidir, temizdir, ama varlığını yadsımaktan başka şeye benzemez "yaşamı".

Bekir: Kıskançlık mı?

Yusuf: Ablam evliydi. O gün beraber kaçtılar. Gece buldum.

Bekir: Ablan?

Yusuf: Onu da vurdum. Memi ağzına gelmiş, dilini parçalamış. Sonra kocasıyla buraya yerleşmişler.

Önce Yusuf'a sorular sordu Bekir. Onun en mahrem yerinden dinledi, Yusuf anlattı açık açık, en kısasından, özlü bir şekilde. Öğrendik ki Yusuf'un ki bir tür yaşanmamış yaşamdan oluşuyor. Şimdi biraz da rövanş, ama en çok da en saf merak kabilinden. Bekir bir ters laf söylese hemen sinecek. Ama o kadar fağırki Yusuf, Bekir bir sakınca görmüyor. Anlayışlı içkinin de yardımıyla hayatının repliğini "mükemmel bir monologla" özetliyor. Bekir kendi jargonunu mükemmel kullanıyor, en özetinden, kimi yerde en derininden konuşuyor. Kendini de paranteze alıyor,

ötekileştiriyor. Yusuf ise ben de işler böyle, sen ne âlemsin diye başlamıyor, meraklı en masumundan. Bekir ise zaten anlatmaya dünden teşne, Yusuf kendinden söz ederken, ne kadar içine gömülmüş, ezilmiş ise, Bekir kendini anlatırken, o kadar içini dışına çıkarıyor. Büyük oranda Yusuf'ta gördükleri bildiği âlemlerde pek görülmeyenlerden, bundan dolayı dert ummanında yüzen birisi olarak içini dökecek birisini ihtiyaç duyuyor. Biliyor ki dertleri arınmayacak ama Yusuf'tan dışarı sarkıp kendisine yeni dertler olarak da geri dönmeyecek, utandırma/ayıplama/küçük görme zaten olmaz, eee madem içiyoruz, devamını getirelim bari.

Yusuf: Çocuk neden sakat abi?

Bekir: Doğuştan. Doğuştan da denmez aslında. Uğur hamileyken babasından ağır bir dayak yemiş

Yusuf: Babası nerde?

Bekir: Sinop'ta.

Yusuf: Hapishanedeki?

Geçen gün Uğur ablayı hapishaneye giderken gördüm.

Yusuf ilk kez bir sırrını açıkladı, Uğur'u görmüştü yolda, onu nedensiz yere –sırf merakından– takip etti. Şimdi ise söylenmeden bir şey söylediği için mazeretini bildirir gibi konuşuyor. Bekir biraz irkildi, ama duracak hali yok. Yusuf'a inanıyor, güveniyor. Üstelik o da sırrını açıkladı. Zaten cigaradan başı dumanlanmış.

Bekir: Sevgilisi.

Yusuf: Onun için mi bu şehirdesiniz?

Sen?

Bekir: Uzun hikâye. Karışık. Bu kaltakla aynı mahallede büyüdük. Mevlanakapı'da. Babası zabıtaydı. Alkolik, hasta bir adamdı rahmetli. Erkenden de gitti zaten. Bu anasıyla yoksul, perişan.

Buradan bir sosyal doku çizilmeye başlıyor. Bekir'in tiradı tam anlamıyla, daha önce gördüklerimizin açıklaması olarak, uzun bir parantez içi açıklama gibi. Yeri gelmişken iki şey söylenmeli: 1) *Masumiyet*'in çıkış noktası bu monolog oluyor ve yıllar öncesinden yazılmıştır. 2) Aslında hem *Masumiyet*'in hem de *Kader*'in özeti oluyor ya da toplumsal arka planı. Aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un Zeki'sinin asıl insan kavrayışı ve filmlerinin en genel planda içerdiği insanların özetidir. Bir yandan da Zeki'nin insan kavrayışını, temalarını, hatta söylemini de özetliyor. Burada Bekir'in tiradını söylemek Haluk Bilginer'e düşmüş; ama Haluk öyle oynuyor ki aslında Demirkubuz'un kariyeri bir tür Haluk'un elinde, sinema tarihimizde ender görülecek türde bir tip yaratıyor. Baştan sona Haluk Bilginer belki de kariyeri-

nin en iyi oyununu burada çıkarıyor. Gelecek yüzyıllara kalacak tipini bu filmde canlandırmış denilebilir. Bir daha böyle bir senaryo, böyle bir karakter bulabilir mi bilemiyoruz, ama pas güzel gelince tarihe geçecek bir gol atıyor.

Eğer Bekir'in tiradını kişi kişi bölersek gördüğümüz ilk şey Uğur ile başlanmasıdır. Hikâyedeki tüm karakterleri kesen, birleştiren, onlarla hikâyenin merkezinde duran kişi Uğur'dur. Bir de geri planda kalan, ama hikâye için merkezi bir öneme sahip Zagor var, Demirkubuz Zagor'u bir tek fotoğrafa indirgemiş. Gölge oyun kurucu olarak Zagor önemli birisi, fena olmayan bir niteleme ile Zagor hayali bir kahraman adı.

Bekir: Bizim tuzumuz kuruydu, hacı babam yapmış bi şeyler.

Alkolik bir baba, geçinemeyen bir aile, pek güzel bir kadın ile hali vakti yerinde, hayat mektebinde okuyamayacak kadar düzgün bir çocuğun yollarının kesişmesi başlangıca götürüyor bizi. İçindeki boşluğu bilmeden kendi halinde mutlu yaşıyor. Kendini ötelere savurmamış, ama ötesini gördüğü anda sarsılan ve bir daha kendine gelemeyen "iyi aile çocuğunun" sürükleniş hikâyesi. Tuzu kuruluk ve hacılık durumu pekiyi özetliyor. Bir cümlede bir ailenin kültürel özellikleri "soruya gerek kalmadan verilecek derecede net" çiziliyor.

Bekir: Bir de Zagor vardı. Bizim eski evin kiracısının oğlu. Babası filmciydi Yeşilçam'da. Cepçilik, arpacılık her yol vardı itte... Ama sevimli, yakışıklı bir oğlandı. Bizimkini âşık etmiş kendine.

Yeşilçam'la bağlantı kuruldu, pek "pre-modern" hikâyelerin beşiklik ettiği tekinsizlik mekânı. Oranın yetenekli karakteri. Yine yakışıklı birisi var, üstelik bitirim, her yol var Zagor'da.

Bekir: Ben efendi oğlanım. Okul mokul takılıyorum o zamanlar. Öylece büyüdük gitti işte. Ne bok varsa hep askerliği beklerdim. 4 sene kaldı, 3 sene kaldı... Sonunda o da geldi, gittik. Bizde de herkes bunu bekliyormuş. Gelir gelmez yapıştılar yakama. Ev düzüldü, kız bulundu, çeyiz falan filan, nikâhlandık.

Bekleyiş ve babanın çizdiği rotada tüketilecek hedefsiz bir hayat. İşin ucunda bir cennet vaadi var, ama heyecan eksik. Bir yandan hayata aç bir delikanlı, öte yanda rutin işleri yaptıkça keseyi dolduracak bir hayat. Her şey kendiliğinden, göz açıp kapayıncaya kadar oluyor, gelecek de şimdiden belirlenmiş, oyunculara emir komuta zincirinde beklentiler, ailenin geleneksel yapısı, verilen vaatler ile gerçekleştiriliyor. Kişiyi "özneden nesneye" dönüştürmek için her şey yapılmış. Oğlan gerçekten gençliğini yaşayamamış, aç, aç olduğu için yanlış yemi kapıyor, zoka var ucunda.

Bekir: İki taksi bir dükkân verdi peder. Dükkânda koltuk moltuk satardım.

Vaatler bunlar, normal bir insan için fazlasıyla yeterli, ama heyecan eksik.

Bekir: Bir gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam görür görmez cız etti içim. Basma bir etek şöyle dizine kadar. Çorap yok. Üstünde açık bir bluz. Saçlar maçlar, pırlanta anlayacağın. Şunun bunun fiyatını sordu. Dalga geçti benimle, kanıma girdi o gün. Taktım ben bunu kafaya. Ertesi gün bir soruşturma. Dediklerine göre yemeyen kalmamış mahallede. Ama asıl Zagor'a kesikmiş.

Hacı hoca takımının "kadın merakı", entariyi görünce keskin gözlerle altını da düşünme insiyakı. Asıl olan "heyecan", asıl olan öteki dünyaya açlık, bastırılmış olanı tatmin etmek... Asıl olan monotonluğun tekdüzeliğine karşı "benini yaşama", gerçekten insan "terbiye etme sanatı olarak", kendini dizginleme ve karşılığında bir cennet vaadi, insanın benini kontrol etmeyi gerektirmez mi? Modern ile gelenekselin çatışma noktası da bu değil midir, her türlü değişime karşı geleneğe sarılma: Muhafazakârlık bu değil midir? Hayatın ritmini durdurmak, onu önsel olarak bozucu olarak görmek bu değil midir? O dünyaya adım atmadıkça insan pek rahat eder, atınca geri dönmeyi bilmek gerekir, gençlik hataları denir buna, "dönülmez akşamların ufkundaysanız" hayırsız evlat olursunuz.

Bekir: Zagor da kaftiden içerde o sıra. Bir gün süslenmiş püslenmiş, zırt geçti dükkânın önünden. Yazıldım peşine.

Ben de iyi aile çocuğu olduğum için bilmiyorum kafti nedir? Ben öteki dünyayı hem masum bir düzlemde kalarak öğrenmeye çalıştım, hiç de dönülmez şeyler yapmadım. Bu yüzden Demirkubuz filmleri benim için de bir tür hayat okulu gibidir, her birinde farklı şeyler öğreniriz.

Bekir: Tuhafiyeciye girdi, pastaneden çıktı, minibüs otobüs geldik Sağmalcılar'a. Benim içimde bir sıkıntı. İşi anladım tabii. Zagor'u ziyarete gidiyor. Bi tuhaf oldum. Piçi de kıskandım. Uzatmayalım. Çaresiz evlendim ötekiyle. O ara Zagor içerden çıktı. Sonra bir duyduk kaçmış bu ibne. Altı ay mı, bir sene mi kayıp.

Dalgası varmış, utanmış delikanlı. Bastırıyor duygularını, evleniyor. Ama evlilik kesmez bunu, bir hayırsıza tutulduğunu görmüyor. Aslında komiği şu ki başlangıçta "herkesin denediğinden" payını almak istiyor. Ama karşısındakinin gururunu bir silah olarak kullanması, çekiciliğini bilmesi, karşısındakinin deneyimsizliği ve arzusunu aşırı belli etmesi Bekir'i bir yem haline getiriyor. Ava giderken avlanıyor kısacası. Uğur Bekirsiz pekâlâ yapabiliyor, ama Bekir Uğur'suz yapamıyor. Bekir'in arzusu ise Uğur için bir tür narsistik tatmin kaynağına dönüşmüştür. Kendi bedenine karşı duyulan arzu Uğur için hep güven tazeleyici hoş bir "nesneye" dönüşmüş. Uğur onu "kendi âleminden görmüyor", oyunu kurallarına göre oynamak için sürekli onu hırpalıyor. Uğur "Bekir'in askerlik öncesi âleminde" bir aşüftedir, ama şimdi kendi arzusunun gücü nedeniyle ya da kendi güçsüzlüğünün derinliği ve onu belirleye-

cek kadar güçlü olması nedeniyle, şimdi onun ayaklarının dibinden ayrılamayacak. İlk önce kendisinin olamayacağını kavrayınca utanıyor, geri dönüyor. Avlayamadı, ama rüyalarında "arzusunun sembolleri" onu bitirecek kadar güçlü. İşte burada gerçek hayat devreye giriyor: Bazı sınırlar hiç denenmemeli, denenirse geri dönmek elinizde olmayabilir çünkü. Amerika'da bir antropoloji doktorası yapan öğrenci tezi için kumar dünyasını konu edinmiş. Daha sonra bu tür grupların içine girmiş ve elbette de kumar oynamaya başlamış, kumarcıların kendisini ayırt etmeyecek denli içerden birisi olması araştırmanın hedeflerinden. Daha sonra antropolojik olarak kumarcıları gerçekten o kadar içerden tetkik etmiş ki bir daha da dışına çıkamamış, tezi için mükemmel malzeme toplamış, ama tezi yazacak kadar kendini toparlayamamış. Artık kumar dünyasını araştıran bir antropoloji öğrencisi değil, bir kumarbaz olmuş, öğrencilik hak getire. Bu arada sinema tarihine yönelik bir soru: eğer Kieslowski bu anlatılan hikâyede, kaderin bir uyarısı olarak bir olaycık ya da karakter yerleştirecek olsa, nereye yerleştirirdi?

Bekir: Hep rüyalarıma girerdi orospu. O gün dükkâna gelişini unutamadım. Benimkine bile dokunamaz oldum.

Rüyalarının fatihi onu kendisinden uzaklaştırıyor: Bir yandan karısının arı namusu kendisini suçlu hissettiriyor olmalı, öte yandan kendi arzularının gücü onu kıskıvrak yakaladığı için ve evliliğinin moral anlamları ile uyumlu olarak "dokunamıyor ona artık". Hem karısını istemiyor, hem de karısına dokundukça "ötekine yönelen arzusu büyüyor".

Bekir: Sonra bir daha duyduk iki kişiyi deşmiş Zagor. Biri polis, iki kişinin de gırtlağını kesmiş. Karakolda yer misin yemez misin. Arkadaşlarının öcünü alıyorlar. Kaltağa da öyle. Önce öldü dediler Zagor'a, sonra komalık. Ankara'da oluyor bunlar.

Zagor rahat durmuyor, durmadan deşip duruyor. Dayak, ceza fark etmiyor. Zagor sürekli kendi tepkilerini ölçüsüz dışa vuran birisidir. Bekir ne kadar dışa yönelemeyen bir bene sahipse, dış dünyadaki arzuları karşısında ne kadar zayıfsa, Zagor o denli benini yaşayan ve kontrol etmeden "tepkilerini dışa vuran" birisi. Bekir bir zavallı, Zagor ise zararlı biri. Bekir ahlaki gelgitler yaşıyor, Zagor da ise "üstbeni" yok olmuş gibi, kendi raconuna hayran. Eee ne de olsa her yol var arkadaşta. Gerçekten Zagor'un adının hayali bir kahraman olması iyi olmuş, yoksa Zagor'un yaptıklarına tanık olsaydık, filmin bütün dramatik yapısı çökerdi. Vahşeti oranında Zagor'un dalgası da bizim için dalga konusu olabilirdi, film örttükçe hikâye çekicileşiyor. Seyirci bir yerden sonra Uğur ile Yusuf'un hikâyesini takip etmeye başlıyor. Bekir ise gerçek bir kaybedene dönüşüyor. Bekir bir tür sürüklendikçe zayıflığından insanı tuhaflaştıracak bir karakter haline gelmiş.

Bekir: Bizimki bir gün çıkageldi mahalleye. Zagor içerde, en iyisinden müebbet. Bir sabah dükkâna geldim, bu oturuyor. Önce tanıyamadım. Anlayınca içim cız etti. Cız etti ne, tornavida yemiş gibi oldum. Çökmüş, zayıflamış, bembeyaz bir surat. Ama bu sefer başka güzel orospu. Orhan'ın şarkıları gibi. Kalktı böyle dimdik, konuşmaya başladı. Dedi para lazım, çok para. Zagor'a avukat tutacakmış. İlerde öderim dedi. Esnafız ya, biz de "nasıl" diye sormuş bulunduk. Orospuluk yaparım dedi, istersen metresin olurum. İçime bir şey oturdu, ağlamaya başladım. Ama ne ağlamak. İşte o gün bi inandım orospuya, tam yirmi yıl geçti.

Bir yandan Zagor müebbetlik olunca, kıza ilişkin hayaller aniden canlanıyor. Artık hayali bir rakiptir Zagor. Yeni bir olasılık beliriyor zihninde. Nihayet eline bir fırsat geçmiş gibi, ama zaten metresliğin kitabında sevgi yazmıyorsa, o zaman paran kadar erkin var. Ama yalnızca bu kadar da değil: metresliğin kitabında eğer sevgi yazmıyorsa, o zaman iki insan arasında mutlaka blöflü ve "zora" dayanan bir ilişki olmalı. Barış ve huzur ya da iki yönlü birbirine yönelmiş tutku yerine, kim kimin zaafını kullanabiliyorsa... Uğur "öteki mekânlarda" daha deneyimli, Bekir ise kurt kılığına bürünmüş bir kuzu, hiçbir zaman blöf yapamıyor. Her eşitlik dediğinde bir başka darbe yiyecek, kartlar hiçbir zaman açık oynanmıyor "rakip sahada". Aynı zamanda Uğur'un teklifi bir tür "onun iç dünyasındaki" arzunun saflığına kökten bir darbe yapıyor. Bu sıkışmışlığın sonucu, "ağlamak, ama ne ağlamak" oluyor. İnanıyor ve inandığı anda zokayı yutmuş durumda, bir daha geri dönecek gücü kendinde bulamıyor.

Bekir: Uzatmayalım, Zagor'a müebbet verdiler. Ama rahat durmaz ki içerde piç. Ha birini şişledi, ha firara teşebbüs, o şehir senin bu şehir benim, cezaevlerini gezip duruyor. Orospu da peşinden. Sonunda dayanamadım ben de onun peşinden. Önce dükkân gitti, ardından taksiler, karı terk etti. Peder kapıları kapadı. Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara. İş bilmem, zanaat yok.

Zagor sürekli şişledikçe, Zagor'un dalgası da onun peşinden sürükleniyor. Zagor'un dalgası Uğur da kendi dalgalandırdığı Bekir'i peşinden sürüklüyor. Bekir her adım attığında üstbeni kendisini suçluyor, ama sürekli beni baskın çıkıyor. Sürekli kendini hırpalıyor. Aslında Bekir bir olasılığa tutkundur, imkânı olmayan bir olasılığa. Bekir kaybettikçe bari kaybettiğinin bir kısmını kurtarayım diyen kumarbaz gibi oyuna devam ediyor. Aslında Bekir hiçbir zaman blöfü öğrenemeyecek biridir. Bu kadar kolay çözülmesinin nedeni de budur zaten. Dertlidir, sürekli kendini hırpalayan üstbeni karşısında, zaten hep güçsüzdür. Burada zaten geleneksel olanın ya da muhafazakâr olanın açmazı ortaya çıkıyor: Kurallar koydukça, yasaklar koydukça toplum daha ideal hale gelmiyor, olsaydı dükkân senin, ama olmuyor. Bu arada dükkân da taksilerde gidiyor, baba ocağının yolu da taşlı. Bekir şimdi açmazın tam ortasındadır, ne gideceği bir dükkân, ne de kendisini geçindirecek bir durumu vardır, başlangıçta Uğur'un kesesi idi, şimdi Uğur'dan yiyiyor. Artık bütün kozlarını kaybetmiştir. Sürün-

mektedir, yerini her an alabilecek birisi bulunabileceği için "apoletsiz" kalmıştır. Kişilik mişilik hak getire...

Bekir: Bu tınmıyor hiç. İlk yıllar ufak kahpeliklere başladı, sonra alıştı. Gözünü yumup yatıyor milletin altına.

Gözünü yumup yatıyor milletin altına, ama bu arada Bekir sürekli boşta.

Bekir: Gel dönelim diye çok yalvardım. Evlenelim. Pederi kandırırım. Zagor'a bakarız...

Kendisi gidemiyor, Uğur'da gelmiyor. Kendi sevdasını anlayamayan adam, Zagor'a niye vurgun olduğunu da anlayamıyor. Aslında Uğur bütün bu yaşananlardan sonra, hayatta kendisine hem muhtaç hem de kendisi için yaptıkları karşısında "ulvi birisi olarak kalabilecek tek kişiye" vurgundur. Uğur bir tür kaybettiği kendi saflığını Zagor'da bulmaktadır.

Bekir: Yok. Kancık köpek gibi izini sürüyor itin. Ne yaptı buna anlamadım.

Çıkışı olmayan Zagor kontrolsüz şiddetiyle heyecan ararken, sürekli tek atımlık barutunu kullanıyor. Uğur ise kendi hayatını yaşayamadan sürüklendikçe daha çok batıyor ve bu nedenle ona daha çok vuruluyor.

Bekir: Kaç defa dönüp gittim İstanbul'a. Yeminler ettim, doktorlar, hocalar, kar etmedi. Her seferinde gene peşinde buldum kendimi. Bir keresinde döndüm biriyle evlenmiş. Bu hamile. Beni abisiyim diye yutturduk herife. Nedense rahatladım. Oh dedim kurtulduk.

Uğur birisiyle evlenince "oh dedim kurtulduk" diyor. Yeminler, doktorlar, hocalar kar etmiyor, evlilik kurtarıyor, pek ilginç bir hal değil mi?

Bekir: Bu da akıllanmış görünüyor. Yüzü gözü düzelmiş, çocuk diyor başka şey demiyor. Sinop'ta oluyor bunlar.

Evlilik yaşamı düzenlileştiriyor, bir de çocuk... Namus kısmen düzeldi. Ama Bekir'in paradoksu burada da tersinden Uğur için geçerli. Uğur'da sürükleniyor. Çocuk derken, isyan filan ediyor Zagor, Uğur'da isyana karışıyor Diyarbakır cezaevine.

Bekir: Ben de döndüm İstanbul'a.

Doğumuna yakın, Zagor bi isyana karışıyor gene. Hemen paketleyip Diyarbakır cezaevine postalıyorlar.

Bekir: Çok geçmeden bizimki depreşiyor yine. O halinle kalk git sen Diyarbakır'a. Üç gün ortadan kaybol. Herif kafayı yiyiyor tabii. Dönünce bi dayak buna eşek sudan gelinceye kadar.

Kızın sakatlığı bu yüzden. Sonra çocuğu doğuruyor. Durum hemen anlaşılamamış.

Ortaya çıkınca, bir gece esrarı çekip, takıyor herife bıçağı, çocuğu alıp vın Diyarbakır'a. Zagor'un peşine.

Allah'tan herif delikanlı çıkıyor da, şikâyet etmiyor.

Evliyken dalgası olmasını normalde insanlar kabul etmediği için olan çocuğa oluyor: Çilem sağır doğuyor. İki yabanılın arasında "doğmamış çocuğa mektup yollanıyor".

Bekir: Ben o ara İstanbul'da taksiden yolumu buluyorum. Epey bi zaman böyle geçti. Yine her gece rüyalarımda bu. Zagor'un Diyarbakır cezaevinde olduğunu duymuştum o sıra. Bi gece bi büyükle eve geldim. Hepsini içtim. Zurnayım tabii. Bir ara gözümü açıp, şöyle bi baktım, karlı dağlar geçiyor. Bi daha açtım başımda bir çocuk "Kalk abi, Diyarbakır'a geldik" dedi. Kalktım, sahiden Diyarbakır'dayım. Bi soruşturma, Kale mahallesi vardır oranın. Bi gecekonduda buldum. Malımı bilmez miyim, görünce hiç şaşırmadı. Hiçbir şey demedi. O gece oturup düşündüm,

"Oğlum, Bekir" dedim kendi kendime, "Yolu yok çekeceksin bunu. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli. Eğ başını usul usul yürü şimdi."

O gün bugün usul usul yürüyorum işte.

Usul usul yürünen yolun genel özelliklerini şimdi çıkarabiliriz. Bekir, Demirkubuz filmlerinin asıl karakteridir.

∞Birincisi şu; Neye niyet neye kısmet denklemi. Yani Bekir'in ilk etkilenme anı, daha sonrasında düşündükleri, etkilenmenin sonuçları hiçbir zaman umduğu gibi çıkmaz. Hayat insanın başına ummadığı taşları düşürür. İnsan iradesi doğa denklemi diyelim buna.

∞İkinci denklem daha yalın: Bekir, hayatın gidişatı ile kendi sosyal çevresinden çıktığında, suda balık olmaktan, deryada kaybolmuş hamsiye döner. Yani yeni sosyal doku içinde tümüyle sarsılır ve belki de ya da çoğunlukla bir daha asla kendi sosyal dokusuna hiç dönemez, artık yaşadığı sarsıntı ile hem sosyal çevresine hem de kendi bildiği kendisine yabancılaşmıştır.

∞Üçüncü denklem de daha bir acılık vardır: İnsanların birbirleriyle ilişkilerinde hiçbir zaman belirli bir hedefe doğru kolektif bir şekilde ilerlenmez. Yolların her çatallanmasında, insanlar birbirlerinden ayrılmak yerine, birbirlerini sürüklerler. Herkes kendi oyununu oynar. Bu arada birileri diğerlerini oyuncağa çevirir.

∞Dördüncü denklem, hayat en uygun yerlerde normalde bir uyarı yerine geçen ikaz verir, karakter çoğunlukla bunu dinlemez, dinlemediği yerden sonra ise ipler kopar. Rüzgârlı yoldan bayır aşağı fırtınaya tutulma dönemine geçilir.

∞Beşinci denklem fena kafa karıştırıcıdır: Her şeyin çok hızlı geliştiği bayır aşağı fırtına bölümünde kişilerin saldırganlıkları dışa yönelmezse tutunamamanın verdiği şekil ile içe yönelir. Kişi kendisine zarar verir: ya deliliğin eşiğine gelir, ya intihara teşebbüs eder, ya da başarır, bazı durumlarda ise kişi

gerçekliği kabul edememenin getirdiği sarsıntı ile bütün inançlarını kaybeder. Ahlaki bir utanç içinde bulur kendini. Öz bilinci karşısında ezilir. Hem *C Blok*'ta akıl hastanesinde biten hikaye, hem *Masumiyet*'te intiharla biten ilk bölüm, *Üçüncü Sayfa*'da bütün bildikleri yıkılınca intiharı düşünen karakter, *Yazgı*'da her şey olup bittikten sonra, ruhunu dinleyen ve bomboş olduğunu gören protagonist... Demirkubuz filmleri genel olarak "benin çözülüşü" üzerinedir.

∞Altıncı denklem ise şudur: Kişiler sürüklenme dönemlerinde olayları hiçbir zaman çok yönlü görmezler, kişilerin farkındalığı büyük sarsıntıdan sonra artar. Buna da Kral Lear denklemi diyelim.

∞Yedinci denklem; kişi kendini bildiği anda ise zaten kendine söz geçiremez.

∞Sekizincisi ise her yeni sosyal çevreye giren insan gibi kuşkucudurlar, yaşamları bir dengeye kavuşmaz. Rahat batar anasını satayım.

∞Dokuzuncusu, öz bilincin artması kişinin kendisini paranteze alması ve bir tür alay etmesini de içerir. Kişiler ya racondan, ya kendine söz geçiremediğinden, ya olayları çok yönlü görememekten, ya güvendikleri dağlara karlar yağmasından dolayı durmaları gereken yerde duramadıkları için birer kaybedendirler. Yitik insan denklemi diyelim buna.

∞Onuncusu ise birbirlerine karşı ister uyarı amaçlı, isterse yeni durumu ahlaki-insani düzlemde ya da benlikleri gereği kabul edemedikleri zaman her türlü sert karşı çıkış bir restle görülür, ortalık sertleşmeye/çatışmaya/irade çekişmesine götürür. Kişilerden birinin yıkılması sonrasında dengeler yeniden kurulduğunda bu kez her şeye yeniden başlanır, süreç yeni kaybedenini sahneye sürecektir. Tarih tekerrürden ibarettir denklemi diyelim buna.

∞On birincisi neredeyse Zeki Demirkubuz'un filmlerinde gelenekselleşmiştir: Zeki'nin filmlerinde hiçbir zaman bir bütünlüklü süreç anlatılmaz. Bir çatışma süreci anlatılır ve derin bir es verilir. Bu sinemasal olarak ciddi bir zaman aşımına karşılık gelir. Kişiler bu zaman aşımından sonra tekrar karşılaşırlar, bütün barışma teklifleri "kişisel hesaplar" nedeniyle, gururları ya da zayıflıkları vs. gibi nedenlerle yeni süreç eskiyi yeniden üretir. Mekân ve kişilerin değişmesi yalnızca yeni bir yıkımı hazırlar. Ama en acısı Zeki Beckett'in sözünü alıntılamasına rağmen, ona uymaz. Bir kez daha denerler, yenilirler, ama daha iyi değil, daha yıkıcı bir şekilde, bir tür sosyal olarak daha çıkışsız, ahlaki olarak daha sefil, ruhsal olarak ise benlikleri çözülmüş olarak. Toplum bir patoloji laboratuarı gibidir.

Zeki için en şaşırtıcı şey ya da hayatının keşfi şudur: Bizzat kendi deneyimleri, duyguları, yaşamda karşılaştıkları dikkate alındığında Demirkubuz bunları kendi kendine değil de başta okudukları romanlar yoluyla düşünmesi, anlaması ya da anladığını sanması, edebiyatın bizzat en somutundan en soyutuna kadar kendi yaşa-

nım anlaması için kaçınılmaz bir rehber olmasıdır. Edebi eserleri okurken, Demirkubuz'un zihnindeki sinevizyondan kendi hayatının en kritik anlarını, dönemlerini, tartışmalarını, ilişkilerini zihinsel olarak seyrettiği, bu duyumsamalarından yola çıkarak kendi öykülerini modellemeye çalıştığını çok iyi biliyorum. Demirkubuz Dostoyevski dâhil, hiçbir yazarı müdahale etmeden, onlarla boğuşmadan, onların yazdıkları için kendi projeksiyonları sonucunda biçimsel ve edebi olarak müdahale etmeden, duygusal tepkiler vermeden okuyamaz: Zeki bir tür meta-yazar gibidir. Okuduklarını anlamak için değil, hayatını sorgulamak için okur. Hayatıyla okuduğu arasındaki ilişki ne kadar yakınsa o kadar çok etkilenir. Zeki kesinlikle bir entelektüel değildir, karşısındakinin iç dünyasını kendisini baz olarak okur, anında da ahlaki yargıları karşınıza çıkar: *Zeki Anlamak için değil anlatmak için okur. Zeki düşünmek için değil itiraf etmek için okur. Zeki yenilmiş bir insandır.*

Demirkubuz'un bu dönemde özgün yanı ise büyük oranda anlattıkları hikâyeler kadar bu hikâyelerin anlatılış özellikleri, edebi bir deyimle üslubu, sinematografik bir söyleyişle sinema dilinin özgünleşmesi anlamında büyük bir gelişme ve yalınlaşmadır. Kurgusal oyunlardan büyük oranda kaçınılan, gerçekten yalın, anlatılanla gösterilme biçimi arasındaki ilişkinin uyumlu olduğu bir dönemdir. Zeki Demirkubuz artık insanlar hakkında çok daha ahlakçı, çok daha yargılayıcıdır. *Zeki'nin karakterleri kim daha kötü yarışmasından çıkmış gibidir.*

Zeki'nin filmlerinde bu kadar çok televizyon gösterilmesinin bir nedeni de Zeki'nin yazdıklarını ya da çektiklerini yorumlama isteğidir. Kendi metni içinde bir parantez açıp oraya bir dipnot koyma isteği koyma isteği bastırılamaz düzeydedir. Aslında bastıramadığı ifşa etme duygusu ve ahlaki modelleme duygusunun bir yansımasıdır. Zeki Demirkubuz için filmlerinde yer alan televizyon görüntüleri bir anlamda toplumun bilinçdışını göstermektedir. Kendi anlattıklarının hayattaki ya hayatın çarpıtılmış yansıması olan televizyon filmleri bir anlamda kayıt-dışı toplumsal belleğe açılan yolculuktur. Kendi bilinçdışını dinlerken, esasında toplumsal arketipleri kullanmak istemektedir.

> *Zeki Demirkubuz –kesinlikle ahlaki/siyasi/estetik bir karşılaştırma yapmadan söylüyorum– Yılmaz Güney ile birlikte sinemamızın en yalnız ve en çok film çeken yönetmenidir. Zeki aslında yılda anladığım kadarıyla ve elbette ölçebildiğim kadarıyla 50-60 filmi kafasında çekmektedir. Verimli geçen her gece bir filmi bitirmektedir. Durmadan sinemayı düşünür, çünkü bildiği ve anlatabildiği tek dil sinemadır. Ne konuşmayı bilir ve ne de yazmayı. Sinema olmasaydı Zeki boş konuşmak dışında sadece susmak durumunda kalırdı.*

Seyircilerine modeller sunar. Bir anlamda sıkışmış insanları anlatırken kendi kafasında modellemeler yapmaktadır. Hangi modelleme insanların ahlaki olarak değerlendirilmesi ve onların belirli kutucuklara yerleştirilerek puanlamasından uzak

durabilir ki? Yeri gelmişken çok açık söylenmeli; Zeki Demirkubuz'un karakterleri durağandır, dinamik değildir, gelişmezler, büyük iç sorgulamalar yaşamazlar, kısacası değişmezler. Bunu söyleyince hemen aklıma Dostoyevski geliyor. Dostoyevski'nin büyük romanlarında zaman içinde değişmeyen, kendi içinde büyük çatışmalar yaşamayan yan karakter bile yoktur. Sanatçı da zaten ancak böylelikle büyük olur. Zeki'nin karakterlerinde ise zaman içinde böyle büyük değişim yaşayan önemli tek bir karakter yoktur. Yan karakterleri bırakın hiçbir ana karakter dâhil, böylesi büyük sarsıntılar geçirerek zaman için de yeniden ve farklı değerlerle yaşama başlayan tek bir karakter yoktur. Bizim sinemamızda ne kadar var ki, diyenlere diyeceğim, o ayrı bir mevzu, ona burada girmeye teşebbüs etmeyeceğim. Ancak bir yaratıcı yönetmen diyorsanız, herhalde sıradan bir sinema yönetmenine böyle denmez, o zaman bir kuşak üzerinde ki etkilerinden, bir kuşak üzerine soyutlamalarından, insan üzerine farklı karakterlerden yola çıkarak varılan genel düzeydeki soyutlamalardan, insanların özlemlerinden açmazlarından söz etmeniz gerekir. Bunlar yok mu, o zaman büyük sanatçı, yaratıcı yönetmen, entelektüel sinemacı.... sıfat tamlamaları da olmayacak. Çatışmanın olmadığı, çatışmaların insanı sürüklemediği ve insanı değiştirmediği tek bir büyük sanat eseri yoktur. Sanat eserinin ne olduğunu burada tanımlayamayacağım, ama bence bir sanat eserinin olmazsa olmazlarından birisi budur. *Masumiyet* dâhil hiçbir Demirkubuz filminde böylesi dinamik bir süreç yaşanmamaktadır. Öyleyse bu filmlerde ne var? Ona yazının sonunda geleceğim. Süreç içinde Demirkubuz'un karakterlerinin değerlendirilme çabası yazının son kısmını oluşturacak. *Ama açıkça söylüyorum: Yeni Türkiye sinemasının tek bir (Bergman'ın) evlilik yaşamından sahnele filmi yoktur. Görünen o ki olmayacak da.*

Dönemlendirmeye devam edersek; *Masumiyet*'le başlayan dönem Demirkubuz'un dördüncü ve olgunlaşma dönemidir. Geçmişinin bileşkesidir. Neyi var nesi yoksa ortaya koymuştur. Dahası yaşadığı bir tür krizde ne yapmalıyım sorusuna da bir yanıt bulmuştur; daha tanıdık, daha bildik bir çevreye dönmüştür. Bu belirli ölçülerde yaşama bir dönüştür de, yani kurgudan bir uzaklaşmadır. Ama bu kurgu örneğin bir Nuri Bilge Ceylan filminde olduğu gibi hayatın gerçek ritmine yakınlaşma ya da onu yakalama çabası değildir. Hiçbir Demirkubuz filminin böyle bir amacı ve böyle bir sonucu yoktur. Bütün Demirkubuz filmleri doğal bir öykü içermez, doğallığı taşımaz, hepsi zorlamadır, gerilimlidir, atipiktir, duygusal çatışmalar serttir, anlatılan karakterler doğal-dışıdır ve belirli ölçülerde zorlamadır. Bu ne demek sorusuna filmlerin çözümlemelerinde yeniden döneceğim; ancak Demirkubuz filmlerinde psikolojik gerilim yüksektir ve bu gerilim öykünün kasılmasıyla elde edilir. Bu tipik Demirkubuz öykülerinin olağan bir öğesidir. Demirkubuz filmleri aniden çarşıya atılmış bir Molotof kokteyli gibidir, kime denk geleceği de belli değildir, etkisi şok edicidir, ama sınırlıdır ve sınırlı kalmaya da devam edecektir.

Masumiyet'in yurtiçinde, özellikle de yurtdışında elde ettiği başarı önemli bir kişisel rant oluşturdu. Bu rant yönetmene yıllarca yiyebileceği ve her sıkıştığında bir parça ona yaslanarak ve onu tüketerek destek alabileceği bir sermayeye dönüşmüştür. Peki bu rant, ya da sermaye bir anlamda yönetmenin daha büyük yatırımları için kullanabileceği bir birikim haline gelemez miydi? Bu bir insanın gelişmesine ve yaşamla sürekli hesaplaşmasına bağlıdır. Yönetmenin söyleyecek sözünün de birikmesine bağlıdır.[32]

Türkiye Sanat tarihinde belirleyici bir ortak özellik var; sanatçılarımızın aydın olma, entelektüel olma özellikleri ya hiç yok, ya da ortalaması çok düşük ve tüm kariyerlerini taşıyan ancak birkaç eserleri var; ayrıca sanatçılarımız zaman içinde büyük gelişmeler anlamında bir değişim yaşamıyorlar. Sonuç olarak sanatçılarımız birer düşün insanı değiller ve düşün dünyasına da büyük ilgi göstermiyorlar. Bu özellikler zaman içinde gelişmelerini ve farklı dönemler oluşturup karakteristik ortak özellikler oluşturmalarını, bir insan kavrayışı geliştirmelerini engelliyor. Aynı zaman içinde bu ortak özellikler sanatçılarımızın eserlerinden yola çıkarak iki aşamalı bir çıkarımı da engelliyor; birincisi eserlerinin içinde yeşerdiği tarihsel ortam ve süreç hakkında soyutlamalar yapılması, ikincisi ise tarihi dönem içinde genel planda insan hakkında soyutlamaların yapılması. Her iki yönden de bizim sanat eserlerimizin doğurgan ve kaynak eser olma özelliği zayıftır. Demirkubuz filmleri de bu ortak özelliklerimizi taşıyorlar.

Ufak Bir Parantez: Üçüncü Sayfa (1999)

Bu anlamda, yönetmenlik kariyerinin ikinci döneminin ikinci filmi olan *Üçüncü Sayfa*'da hem doğala yaklaşma anlamında bir ilerleme ve hem de hipotetik bir yaklaşıma sahip olduğu için gerçeklikte karşılığı olmama anlamında bir gerilemedir. Bu kez pek çok farklı olaycık aynı öykünün bileşimine sokulmuştur, kurmaca oranı artarken tiplerin atipik özelliği vurgulanmıştır. Öykü zorlama kurulurken tipler gündelik yaşamımızda rahatlıkla karşılaşabileceğimiz insanlardan oluştuğu için, çok söylenilenin aksine, belirli ölçülerde inandırıcılık eksikliği görülmektedir. *Üçüncü Sayfa*'da insanlar üzerine ve onların duyguları üzerine derinlik de azalmaktadır. *Masumiyet* daha etkileyici bir filmdir. Ancak *Üçüncü Sayfa* ve *Masumiyet* aynı sosyal çevrenin filmidir ve birbirleriyle çatışan ruh durumlarını içerirler. *Masumiyet*'te ne kadar sonuna kadar gitme, bağlılık, vefa duyguları insan ilişkilerine yansımışsa; *Üçüncü Sayfa*'da o kadar bu duyguların eksikliği duyulmaktadır. *Üçüncü Sayfa* "satan insanların" öyküsüdür. Bu filmde psişik bir süreç olarak özdeşleşilecek ve psikolojik yakınsama ile öykü içindeki karakterlerle ilişkiye girerek öyküyü yeniden üretecek izleyici psikolojisini oluşturmakta Demirkubuz zorlanmaktadır. *Masumiyet* bu yönden çok daha insanı içine alan, etkilenebilen, öykünün içinde izlerken yaşanılan duygular yönünden kendi içinde modeller-değerler taşıyabilen bir filmdir. *Üçüncü Sayfa* bu anlamda "insan kötüdür"ü çok daha yüksek sesle söyleyen bir filmdir. Bu iki filmi birlikte seyretmek insanda karşıt duyguların oluşmasına neden olur. Aynı zamanda *Masumiyet*'teki güçlü ve zayıf insanlar bileşimi çok daha etkileyici bir düzeyde verilir. Yıllara direnen insanların bileşimiyle oluşan *Masumiyet*'e karşı *Üçüncü Sayfa*'da zaman daralır, güven sarsılır, sürekli durumlar değişir ve bunların bileşimi ihanetler ve ani öfke patlamalarıyla oluşan harçta izleyicinin karaktere yakınsaması sürekli bozulur.

İlkel prototiplerin oluşmasında olmaza indirgeme geleneğimizin olmamasının önemli bir rolü olduğu kanısındayım.[33] Bu genel eğilimin bir örneği olarak olumsuz bir model oluşturmak konusunda Üçüncü Sayfa zayıftır; burada ise bakıldığında bizim sanatımızın genel özelliklerinden birisini de hatırlamak yerinde olur; bence benzer nedenlerle bizim sanatımız "kötüyü-olumsuzu" –görece iyi çizebildiği iyiden– çok daha yetersiz, ilkel ve şablonik çizmektedir. *Üçüncü Sayfa* kötü çiziyorum diyerek kötü çizmemiş ama karakter de çizmemiştir. Bu yönden bakıldığında *Üçüncü Sayfa*'yla *Masumiyet* arasındaki farklardan birisi daha görülür; *Masumiyet*'in kişileri daha tamken *Üçüncü Sayfa* büyük oranda öyküye yaslanan, karakterleri tam olarak ayakta duramayan, daha öykü merkezli bir anlatıdır. Demirkubuz *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'nın birbirini tamamladığını, aynı madalyonun iki yüzü olduğunu düşünmektedir, yani farklı iki öykünün aynı sosyal çevreden gelen kahramanlarıyla bir toplumsal insanı oluşturduğunu düşünmek-

tedir. Birincisinde belirli ölçülerde idealize edilen karakterler varken, ikincisinde belirli ölçülerde kurmacanın olanaklarının gerçekliği deforme edecek biçimde kullanıp yaşama dair daha olumsuz, pesimist bir söylem tutturulmaktadır. Nuri Bilge Ceylan bunu *Üç Maymun* kurgu günlüğünde mükemmel özetlemiş ve bu tuzaktan kaçmıştır:

"Servet'in tedirginliği ve Eyüp'ün kuşkulu tavırları üzerine kurulmuş senaryo biraz karikatürize öğeler taşıyordu. Ortaya çıkan sonuç gerçekçilik açısından zaaflar içeriyordu. 'Bu adam duygusunu bu kadar belli etmez' ya da 'diğeri patronuna ne olursa olsun böyle davranmaz' dedirtiyordu. Hayatın gerçekliğinden kopmuş, sadece filmlerde olabilecek bir gerçekliğe kaymış gibiydik." Tam burası Avrupa Sanat Sineması ile Hollywood'un köklü bir biçimde ayrıştığı yerdir. Zihinsel karmaşa ve duygu fırtınası için Hollywood çok daha zengindir, ama hayatla bağları derinden sarsılmıştır, bu sarsılma aynı zamanda Hollywood'u referanssız bırakmıştır. *Üçüncü Sayfa*'da eksik olan hayattır. Kurmaca o kadar giriftleştirilmiştir ki hayat silikleştikçe yaşayan karakter ve inandırıcılık sorunu ortaya çıkar. Sinemamızda hayata en aç olan yönetmen Nuri Bilge Ceylan, hayatın karşısında filmlerinde en çok saygı duruşunda bulunan yönetmendir de, fena olmayan bir paradoks diyelim buna. Doludan kaçarken sanata sığınmak diyelim buna, fena olmayan bir nevroz tedavi biçimidir.

Yazgı... (2001)

Yaşam Alanı Bulamayan Karakterin, Hayattan Aforoz Edilişi...

Sinemaya girişim tamamen tesadüf. Sinemanın ne ticari tarafı ne de entelektüel tarafı beni ilgilendiriyordu. Düşünen bir insanım, kuşkucu ve inançsız biriyim. Bu düşünmenin ilk noktasıdır bana göre. Bana entelektüelmişim gibi muamele yapılıyor, hiçbir zaman kendimi entelektüel gibi hissedemedim. Bu bana uzak bir durum. Hele son altı-yedi aydır iyice uzak oldu, son filmimin çekimleri sırasında psikopatlarla, pezevenklerle, katillerle içli dışlı olduktan sonra kendimi o dünyaya yabancı hissetmediğimi gördüm. Soruları olan bir insanım, bu entelektüelliğe mahsus bir şey değil. (Zeki Demirkubuz, 5, 2005)

Kişiliğimdeki eyleme olan düşkünlüğüm.

Sinema, eylem dolu, canlı bir iş. İnsan ilişkilerinde çok güçlü, heyecanlı ve kudretli olmak gerekiyor. Bu, bütün hayatımın özeti gibidir. Sanıyorum sinemanın da buna olanak veren bir iş olması... Çünkü bir yazar, bir müzisyen, bir ressam kendi yalnızlığında, kendi dünyasında bunları hiç kimseyle görüşmeden yapabilir. Ama ben bir ilişkiyi eylem olmaksızın yaşayabilecek biri değilim. İnanılmaz bir yaşama sevincim var, filmlerimde göründüğümün aksine. Filmlerimin öyle olmasının en büyük sebebi, tuhaf bir biçimde –insanları şaşırtabilir ama– bu yaşama sevinci. Tutkuyla sevdiğimi söyleyebilirim, hiçbir şeyden kaçmayacak ölçüde. (Zeki Demirkubuz, 103–104, 2009)

"*Yabancı*, olay örgüsü alınıp kavramsal dünyası dışarıda bırakıldığında, asal yapısıyla posası arasındaki mesafenin devasa olduğu romanlardan birisidir, "*Yabancı*" olay örgüsüne indirgenemez" (Zahit Atam, 210, 2006).

Tam da buradan başlamak gerektiğini düşünüyorum. *Yazgı*'nın tartışılmasına, *Yabancı*'nın tartışmasıyla başlamak, *Yabancı*'yı modelledikten sonra, *Yabancı* ile Türkiye'den bir pesimist ve eyleme düşkün ve hatta entelektüelliğe içsel olarak mesafeli bir karakterin ilişkisine girmek, nihayetinde ise bu hesaplaşmanın çözümlemesini yapmak. Çünkü Yeni Türkiye Sineması bizim toplumumuz için bir tür yabandır ya da yabancıdır. Bir de çözümlemenin sonucunda, ortaya çıkanla bir yazar olarak benim ilişkim, yani Demirkubuz'un eseri hakkındaki yargılarım, nitelemelerim, aynı zamanda bu filmle kurduğum kişisel ilişki. Böylelikle *Yazgı*'ya ilişkin bu bölümün haritasını da sunmuş oluyorum.

Yabancı 1942 yılında yazılıyor, Fransa'da. Fransa Nazi işgali altındadır, bir kültür geri dönülemez tahribatın eşiğinde, sokaklarda bir tuhaf gerilim olmalı, çünkü ciddi bir yeraltı direniş hareketi var, aynı zamanda tarihten gelen bir düşmanlık da. Bir de bunlara Fransızların ulusal gururunu ve kendi kültürüne tapınma geleneklerini ekleyin. Bizim yazarımız bir insan olarak ne yapıyor? *Yabancı*'yı yazıyor. *Yabancı* Naziler değildir, yabancı "egemen ideolojinin yargıladığı, ama bu yargılamayı yargılananın dilinden ve iç dünyasından anlatan ve onun tarafını

tutan bir yazar tarafından dile getirilen bir karakterdir". Bu anlamda aslında *Yabancı* bizzat yazarın kendisidir.

Meursault, Camus'nün kendini modellediği karakter değildir, ama burjuvazinin ahlaki dünyasının ters yüz edilmesi için yaratılmış bir karakterdir, aynı zamanda yazarın iç dünyasını yoğun olarak dışa vurabilir. İşgal altındaki bir ülkede belirli bir yabancılaşma yaşanmadan, intihar bombacısı ya da türevleri bir kimliğe bürünmek yerine, sömürge topraklarındaki bir karaktere gitmek, onun bir cinayeti vesilesiyle yargılanmasına odaklanmak, aynı zamanda protagonistin iç dünyasına ağırlık vermek, burjuva ahlakını hem modellemek hem de karşı-insanın varoluşuna ve duygusuna yoğunlaşmak: Bu birinci ekseni oluşturuyor. Bu eksenin bizzat kendisi belirli bir yabancılaşmaya tekabül ediyor.

Peki, bu tarihsel durumu bir kenara bırakalım, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra, neredeyse bir hastalık boyutuna ulaşacak olan angajman korkusu ve hayatın içinde bir anlam bulamama hissinin histerik boyutlara ulaşması vesilesiyle, erken doğmuş bir roman olduğunu düşünelim. Çünkü biliyoruz ki söz konusu savaş bir anlamda insanlık ideallerinin nasıl yıkılacağına iyi bir kanıt olduğu için, üstelik bu yıkımın kitlesellik boyutunun büyüklüğü de göz önüne alındığında, suçlu insanlık için, iyinin aranışından gerçekleştirilme çabasına kadar, büyük bir travmaya neden olmuştur. Bu vesileyle, "ideali ya da ütopik" olanı gerçekleştirmek için eyleme soyunmak yerine, eylemin nasıl olsa bir başka yıkıntıyla sonuçlanacağı "öngörüsü" nedeniyle, eylemden kaçınmak bir hastalıktır, her türlü travmadan sonra ilk verilecek tepkidir.

[Tıpkı Türkiye'de 1980'deki 12 Eylül faşist askeri darbesinden sonra, genel olarak bizim insanımızın her türlü eylemden, örgütlenmeden, kolektif vicdanın gerektirdiklerinden, entelektüel olarak aranışlardan, ahlaki olarak tutarlı olma çabası ve bunun gerektirdiği edimlerden uzaklaşarak, kısacası denemeden yenilmek diyelim buna, amaçsızlık içinde yaşamayı bir çıkış olarak görmesi, ten iştahını yüceltmesi, özellikle kadın bedenini yüceltme, meta fetişizmi ve tutarsızlığın bir tür uyanıklık çabası olarak başat seçenek haline gelmesi gibi durumlarda benzeri bir travmanın sonucudur].

Eylemsizlik, egonun geri çekilmesi ya da bilimsel deyişle egonun inhibe edilmesi, inançsızlık ve boşluk, travmanın bütün olağan sonuçları içinde en tipik olanlarıdır. Travma sonrasında, insan bir tür denemeden kendini yenilmiş gibi hisseder, eli kolu eylem korkusuyla tutulur, anlam aranışı ince eleyip sık dokur, boşluk kolayca eklemlenecek çözümlere şüpheyi artırır. Kişi asıl olarak "ne yapacağını" bulmakta da zorlanır, yapacağı iş için adanma gücünü bulmakta da. Eylemsizlik ise rasyonalizasyonun ve kendi kendine yalan söylemenin ilk meşru dayanağı haline gelir. Kitle halinde atıllaşmak, bir tür toplumsal semptomdur.

Şimdi, bu anlamda anakronik olan bir duygu konusunda, yazılmış romanın kendi içine gömülerek, burjuva ahlakı meselesine eğilelim. Bunun için de öncelikli olarak Meursault karakterine.

Yabancı çok kısa bir romandır. Roman da damardan konuya giriyor. Zaten neredeyse sürekli olarak bunu yapıyor. Bu anlamda roman ikili yapısını hemen duyurur: Bir yandan bir eylem romanıdır. Yani sürekli bir şeyler olur. Diğer yandan, roman özü itibariyle bir karakterin dilinden anlatılmıştır, bu karakterin iç dünyası üzerine kurulmuştur. Hatta karakterin kendi diyalogları bile büyük oranda eksiltilmiştir, yok edilmiştir. Hatice'ye değil, neticeye bak babında, özü itibariyle karakterin "ne dediği, zorunlu diyaloglara indirgenmiştir", özü vermek için her şey neredeyse aşırı derecede yalınlaştırılmıştır. Ancak karakterin ruh hali ciddi bir tutarlılıkla anlatılmaktadır. Çünkü aslında romanın esas yapısı, neredeyse eylemsiz bir şekilde, bir karakterin tümüyle iç konuşması olarak verilmiştir. Yani karakterin iç monologuna zaman zaman kendi diyalogları, diğer insanların söyledikleri girer. Romanın en önemli özelliği, bunların hiçbirini bir diyalog halinde vermeden, bir karakterin iç monologu üzerinden anlatmasıdır. Aslında burada iç monolog mu yoksa yalnızca monolog mu demeli? Bence daha çok monolog demeli, ama bu monolog romanın içindeki bir karaktere karşı değil, yazar tarafından tümüyle okura karşı dile getirilmektedir. Eğer yazarın kariyerini daha da derinlemesine incelersek, bunun daha ileri bir formatını *Düşüş/ The Fall* romanında görürüz. Orada düpedüz bir monolog formatında yazılmış, küçük burjuvanın hayatı görüşü kendi dünya görüşünden, dünyayı anlamlandırışı açısından, anlam arayışı açısından, ufkunun sınırları açısından, bir karakterin söylevi gibidir. Hatta daha gerçeği *The Fall/ Düşüş* çok daha önemli bir romandır. Bir kez daha yargıya karşı itirafın üstünlüğü diyelim buna, ekleyelim, kurmaca üzerinde gerçekliğe bağlı kalmanın erdemi ve üstünlüğü de denebilir buna.

Romanın bütünü iki bölümden oluşur. Birinci bölümde Meursault kendi hayatını bütün gündelikliği içinde anlatır: Burada annesinin ölümü ile Meursault'nun işlediği cinayet dâhil, her şey olağanlaştırılır ve hatta sıradanlaştırılır. Daha önemlisi, karakterin iç dünyasında söz benliğinin ya da ruhsallığının bir parçası olarak bir eyleme karşılık gelecek şekilde anlatılmıştır. Karakterimiz yaşadığı hiçbir şey üzerine felsefi söylemlerde, kişileri tasnif etmede, hayat üzerine düşünmede, günün ya da bir başka şeyin değerlendirmesini yapmak için iç dünyasında bir çaba göstermez. Hiçbir şeyin arka planı hakkında düşünmez, müthiş bir sathilik ve önemsizlik, hatta sıradanlık içinde olup biteni nakleder, karakter bir tür üstbensiz gibidir, komik ama gerçektir *Yabancı* romanının karakteri Meursault hiçbir şeyle duygusal tepkimeye girmez. Hatta olup biten hiçbir şey hakkında bir değer yargısında bulunmak için çaba göstermez; ki "insanın konuşmaları"nı hatırladığınızda, inanılmaz derecede zor bir şeydir bu. Eğer roman değer yargıları ve nitelemelerini içerecek şekilde yazılsa, bu etkiyi uyandırması da imkânsızdı,

yabancının bundan daha iyi normalleştirilmesi imkânsız gibidir. Anlatının duruluğu ve değer yargılarından itinayla kaçınması, okurun değer yargılarını sürekli uyarmakta, okuru da bir apathy içine sokmaktadır. Meursault'nun dile getirmediği karşı söylemi, romanın başarılı kurgusu ve dili nedeniyle, izleyicinin ya da okurun zihninde kendiliğinden oluşmaktadır. Hem izleyici hem okur terimlerini kullanmamızın nedeni bilinçlidir, çünkü aslında kurgu bir yazılı metinden daha çok, metnin dili ve kurgusu nedeniyle, sizi aslında jüri üyesi konumuna çıkarmakta ve siz Meursault'nun hayatının mahrem de dâhil bir döneminin anlarına tanıklık ederek yargınızla baş başa bırakmaktadır. Hayatı "en çıplak" ya da "en basit yapısıyla kavrar", Meursault'nun iç dünyasını veren monolog tarzındaki anlatı Meursault karakterini neredeyse iç dünyasız yaratmıştır. Meursault karakteri bir tür soyutlama özürlü gibidir, aynı şekilde aşırı soyutlayarak konuşur: diyalektik sadece diyalektik, boşuna zıtların birliği denmiyor.

Aynı zamanda protagonistimiz büyük oranda "hayatı olduğu gibi kabullenen" birisidir, hatta dertsiz tasasız ya da "olağandışı hiçbir isteği olmayan" birisidir. Bu anlamda Meursault'nun ne kadar samimi olursa, okur nezdindeki itibarı da o denli artmaktadır. Meursault'nun mahrem nedir bilmeyen anlatısı bir anlamda her şeyi en yalın bir şekilde ifade etmesi, okurun mahrem anlarını da pazara çıkarır. Meursault hiçbir şekilde bunlara itiraf havası vermez, ama okur itiraf etmek durumundadır; bir kişi size en mahrem yanlarını anlatırsa, siz de kendinizi kaçınılmaz biçimde itirafa zorlanmış hissedersiniz. Anlatım tarzı beniyle hatta idiyle barışık bir karakter çizmiş, daha da önemlisi büyük oranda üstbeni belirsizleştirilmiş birisidir. En basit haliyle, ya da alay etmek için Amerikan psikolojisinin soyutlamasıyla ifade edersek: İd *(haz ilkesi, pleasure principle)*, ben *(gerçeklik ilkesi, reality principle)*, üstben *(ahlak ilkesi, morality principle)* olarak ifade edilen insanın ilk ikisi Meursault karakterinde hem tatmin yaşamış, hem de açıkça ifade edilmiş gibidir. Ama üstben ya da ahlak ilkesi çizilmemiştir, buna karşın Meursault kesinlikle ahlaksız değildir. *Romanın özelliği de burasıdır: Burjuva ahlaki idealini verebilmek için, Meursault karakterinin "sınırlı sorumlu varoluşunu çıplak bir şekilde vermek", daha sonra adım adım bu varoluşa ilişkin yerleşik düzenin/statükonun/ya da Hıristiyan batı toplumunun ahlaki yargılarını belirtmek, öte yandan yazarın bunları görüşünü ise Meursault karakterinin bütün romanı oluşturan iç monologları ile vererek, örtülü bir şekilde, burjuvazinin yargılarını ters yüz etmek.* Dolayısıyla, Meursault'nun yalınlığı ve içtenliği aslında, bir anlamda yerleşik ve egemen olanın sorgulanmasına da dönüşür, çünkü yerleşik olan "itiraflarını dile getirmekten yoksun olduğu ölçüde, kendinden kaçmaktadır", aynı nedenle "ikiyüzlüdür". Romanın kurgusu, Meursault'nun beninin sergilenmesi ve buna ilişkin burjuvazinin erdemlerinden yola çıkılarak yapılan yargılama sürecinden yazarın dünya görüşünü sezdirmektir. İnsanın hayata anlam bulma çabasına bir karşı örnek çıkarmak: Kısaca burjuva ahlakını ya da egemen ahlakı hem ikiyüzlülükle

hem de ideali için gerçekleri rasyonalize ederek sistematik olarak yalan söylemekle itham eder. İsteyen tam da Victoria Çağı İngiltere'sini düşünsün, idealler in en yüksek keseden atıldığı dönem, yalanların en açık görüldüğü zamandır. Freud'un kaçınılmaz Uygarlık paradoksu burada devreye girer: Ne kadar bastırırsanız, sapma o denli şiddetli olur ve mızrak asla çuvala sığmaz.

Roman bir yandan kurucuyken, diğer yandan yıkıcıdır. Roman, yeni bir ahlaki varoluşun ilkelerini Meursault'nun iç monologlarında verirken, burjuvazi için ahlaki bir karşı saldırı biçimini de "aslında bir tür mazluma oynarken" vermektedir. Camus, Meursault karakterini çok başarılı bir şekilde normalleştirirken, yargıç ya da savcı anormale dönüşmektedir. Meursault kendiyle barışıktır, çatışmayı ve maskeyle yaşamayı seçen düzenin kendisidir ve ahlaki kodlarıdır. En kritik anlarda bile, Meursault hiçbir çarpıtma ya da rasyonalizasyona, bunun da ötesinde kendini affettirmek için gizlemeye, susmaya, doğrudan sakınmaya çaba göstermez. Bu yüzden zaten yargılama sürecinde en kritik anlarda Meursault sadece bazı şeylerden rahatsızdır ve kendisinin yargılanmasına karşı da olabildiğince ilgisizdir, bir tür sade dipnotları koyarak kendi şerhlerini bildirmekten başka bir şey de yapmaz.

Meursault bir tür gönüllü suçlu gibidir, burjuvazinin yargılarından da cezalarından da korkmaz. Varoluşu ile barışıklığı Meursault'nun en büyük erdemidir, çarpıtmadan ve insan için büyük bir erdem olan "ne ise odur", bir başkasına şirin gözükmek için "saklama ve kendini yüceltme" gibi edinmelerin ya da kendine acındırma gibi "sahte duruşların" hiçbirine yüz vermez, *tam boy felakete doğru giderken bile*. Hatta denebilir ki felaket kapının eşiğindeyken bile, yani idam kararı verildikten sonra bile, sahte bir kurtuluş hissine kapılmadığı için pederi de reddeder, *en zayıf anında zaaflarını kullanan kişiye karşı ilk kez hiddet köprüsünden geçer*. Dolayısıyla durum daha da trajikleşir. Çevir kazı yanmasın, en sık görülen –ister soylu deyin isterse en soysuzu– yalandır. İnsanların kendinden kaçtığı yerlerin başlangıcı burasıdır. Hatta denebilir ki psikanalizdeki "analizanın direnç gösterdiği yer"dir burası. Dolayısıyla tam da deşilmesi gereken yerdir.

Şimdi bu kurgusal yapıyı bir kenara bırakalım: Yalnızca Meursault karakteri üzerinde duralım. Ardından burjuvazinin eleştirisine odaklanalım.

Meursault'nun yaşadıklarını, annesinin ölüm haberini almasından cenazesine kadar, Marie ile ilişkisinden Raymond'a kadar, oradan Celeste ya da Masson'a kadar ilişkilerinde olan her şeyi büyük bir yalınlıkla, ama –tekrar olacak– ne iseler o şekilde anlatır, bu anlatımda değer yargılarından itinayla kaçınır. İlişkilerinde ne tam bir angajman, ne bir hedefe yönelme, ne bir süblimasyon vardır. Örneğin patronunun yükselme isteğini yokladığı iş önerisi karşısında heyecanlanmaz, ne Paris'i ne de yüksek maaşı "arzular". Ya da Raymond'la konuşmasında "kadınının kendisini kullanmasından" tiksinmez. Salamano'nun köpeğiyle tuhaf ilişkisine

bile şaşırmaz. Eğer bir deyim kullanılacaksa, Meursault hem kendiyle barışıktır hem de şeyleri olduğu gibi kabul edebilme yetisine ya da aşkınlığına sahiptir. Ama bunlara karşın, Meursault hiçbir şekilde etrafında gördüklerini "fena ya da yüce" olarak nitelemediği için, herhangi bir şeyi yapmaktan, o insanlarla "birlikteliklerde bulunmaktan ya da birlikteliklerin gerektirdiği eylemleri üstlenmekten" de geri durmaz. Yani Meursault hayattan kopuk biri hiç değildir, hatta insanların içindedir, insanların sevebileceği kadar dürüst ve hesapsızdır, kendisine yeterlidir, ötesini ise zaten dert etmemektedir. Ne herhangi birini kurtarmayı düşünür, ne de batırmayı. Bu ölçülülük bir anlamda –bilmeyenler için söylüyorum– Antik Yunan'ın sofrosin –ölçülülük– kavramını hatırlatıyor. Uçlardan itinayla uzaktır. Meursault'nun pek fark edilmeyen bir erdemi de kendine hiç yalan söylemez, aslında gerçek şu ki ne kadar işin içine çatışma ve değer yargıları sokarsanız, inşa ettiğiniz ahlaki yapıyla uyumlu ya da tutarlı olmak için o denli gerçekliği tahrif edersiniz, rasyonalizasyon yaparsınız. Meursault ölçülüdür, çünkü yüceltme de bulunmadığı için, zıttını da aynı anda içermez. Ama diyalektik tam da burada devreye girer, *eğer insanların geneli ölçülü değilse, sözde ideal insan hakkındaki yargıları karşılarındakine karşı hem savunma kalkanı hem de saldırı aygıtı olarak kullanıyorsa, o zaman ölçülü olanın kendisi anomali haline gelir. Ne kadar keskin ve net idealiniz varsa o kadar siz de bizzat kendi ölçütlerinize göre yalpalama adayısınızdır.*

Değer yargılarından, ideallerden, egemen olandan itinayla uzak durmasının nedeni, Meursault'nun hayatla yetinmesi, kendi yüceltimlerinin ya da sahte-yüceltimlerinin tutsağı olmamasıdır. İşte Meursault'yu tutarlı ve hatta sempatik yapan budur. Pek çok insanın anlatımında, eninde sonunda, resmi kimliği ile iç dünyası arasında bir mesafe oluşurken, yani maskeleri ya da personaları belirginleşirken, Meursault'da bu durum oluşmaz. Hayatın akışına kendisini bırakmıştır, hayatın sundukları ile de yetinmeyi iyi bilir. Kimseye muhtaç değildir, aç açık da değildir. İnançsızdır Meursault, ama gerçek şu ki sevgisiz değildir, iyi bir okuyucu Meursault'nun varoluşu üzerinde düşünürken, Shakespeare'in *Kral Lear*'ini hatırlar. Meursault tam da Lear'in kızlarına babalarını ne kadar sevdiği sorulduğunda, yeterince ya gerektiği kadar yanıtını veren kızıdır. Bu yanıyla –Demirkubuz için melodram kavramı çok telaffuz edildiği için söylüyorum– ideal melodram okuru ya da seyircisi romanı okurken yerinde duramaz, Camus'ya bir tekme atar, sandalyesine oturur, kalemi eline alır, art arda saklayacak yönlerini saptar ve onu idamdan kurtarır. Nihayetinde zaten yazar da bu hissi iyi bildiği için bu işlevi avukatına vermiştir. Ama gerçek şudur ki Meursault –romanda açıkça belirtildiği üzere– avukatından daha çok savcıyı yetenekli bulur, hatta avukatına daha çok tepki duyar. Rasyonalizasyon, normalleştirme, derin pişmanlık duyguları, suçluluk hissi, burjuvazinin ahlaki kodlarıyla uzlaşma Meursault'nun en uzak durmak istediği şeylerdir.

Meursault hayatı ve insanları, ilk duyulduğunda şaşkınlık ya da sevgisizlik olarak anlaşılsa bile, bir tür zamanın ve hakikatin, sevginin ya da vefanın anlamlı kantarında sınavdan geçebileceği kadar seviyordur. Kendi yüceltimleri sonucunda hiçbir şeyi daha da zora sokmaz, istemediği bir kimliğe bürünecek kadar kendinin esiri değildir, aynı şekilde el-âlem ne der baskısıyla hareketlerini "ideale" yakınlaştırmak için de eğip bükmez. Hareket ve tavırlarında açıkça duygu bakımından en büyük erdemi ise kibirsizdir. Ne "ne oldum delisi"dir, ne de "o da kim ki" diyerek kendini büyütür. Kararındadır, ölçülüdür, dürüsttür, kibirsizdir. Bu anlamda Meursault'nun hayatını etrafındaki insanlar, onların istekleri, gereksinimleri, hayatını idame ettirmenin gereklilikleri, bedensel ihtiyaçları, doğayla baş etmesi için yapması gerekenler belirler. Meursault her bir insanın kendi yaşamındaki dramatik olaylara karşı da saygılıdır. Ne Salamano'yu ne de diğerlerini küçümser, tiksinir, ya da aşağılayıcı söylemlerde bulunur. Burası garip ama ne birinci bölümde ne de ikinci bölümdeki hiçbir karakterden tiksinmez, ilk anda sanılabileceğinin aksine, pederinden de tiksinmez.

İçinde bulunduğu toplumun yüceltimlerinin altında da kalmamıştır, onun ideallerini benimsemek için "bedeni ve söylemi" üzerinde baskı kurmak için de kendini zorlamaz. Aslında Meursault'nun bu hareketlerinde uyum ile uyumsuzluğun tam bir diyalektiği vardır: Yaşamı içinde bu kadar tutarlı olan, koşullarına ve etrafındaki insanlara bu kadar rahat uyum gösteren karakterimiz, bunları yapabilmek için aslında uyumsuz olmuştur. Düşünün Raymond, aslında bir muhabbet tellalıdır, ama o bile kendisini aldatan kadını namussuzlukla suçlar, bunun için onu cezalandırmaya çalışır. Yine aynı Raymond yaşlı Salamano ve köpeğinin ilişkisi için "rezillik" der ve Meursault'ya "sizi tiksindirmiyor mu?" diye sorar. O da en kısasından hayır der.

Marie bir yandan evlenmek ister, evlenmeden bir ilişki yaşar, bunları normal görür. Aynı Marie bunları yani "özelini" mahkemede anlatıldığında –elbette ki yastaki bir adamla sevişmesi ve yine yastaki bir insanın komedyen Fernandel'in filmini seyretmesi gibi "hassas duruma" vurgu yapıldığında– bunları söylediği için elinde olmadan kurtarmaya çalıştığı Meursault'ya "ihanet eden pozisyonuna" savcının kendisini düşürdüğüne inanır. İstemeden duygusunun tersine kullanıldığı, savunmasının çarpıtıldığı hissine kapıldığı için kendini çaresiz hisseder. Yani Meursault gibi "olağan olarak görmez", kendi özelinde egemen değerlerle uyumlu olmayı bir zorunluluk görmez, bunlarla uyumsuz bir edime giriştiğinde suçluluk hissetmez, ama kamusal alanda onun üstünlüğünü kabul eder, kendini sakınmaya çalışır. Meursault ise bu tip durumlarda "ne mazur göstermeye çalışır" ne de saklamaya. Meursault'yu masum yapan zaten bir anlamda işin mahiyetiyle uyumlu olmasıdır, doğal olanı kabul eder, ritüellerin boyunduruğuna teslim olmaz. Ama yargılandığında da bizzat bu nedenlerle yargının gücü ve meşruiyeti karşısında da kendi "olağanlığını ve ahlakını" reddetmeye kalkmaz. Rasyonali-

zasyon yapmaya da kalkmaz, kendini suçlu olarak da görmez. Burada suçluluğu iki anlamda ele aldığımızda, yaşam tarzı, hayatla kurduğu ilişki, düşünceleri ya da duyguları açısından da suçlu olarak görmez, cinayet işlediğini ise sürekli unutma eğilimindedir, amaçlı ve planlı olarak zaten yapmamıştır.

Buraya kadar Meursault'nun üzerinde durduk: Ancak bunun sonrası ise dramatiktir. İkinci bölümde, Camus soruşturma sürecini, aslında sorgulanan "egemen ideolojiyi, kavramları, değerleri, işleyişi, yüceltimleri" tek bir kişi üzerinden ifade etmek için bir daraltmaya gitmez, olay üzerinde yoğunlaşmaz, olayla kendini daraltmaz. Aksine Meursault'nun yaşamının aktarılan kesitini tümden devreye sokar; hatta denebilir ki romanın içinde cinayet bizzat Meursault'nun yargılanabilmesi için uydurulmuştur ve denebilir ki nedensizdir; güneş, sıcak, ter, başka hiçbir açıklama yoktur. Meursault, gerçekten roman derinlemesine okunduğunda ve tekrar tekrar üzerine düşünüldüğünde çok açıkça görülür ki kendi etrafındaki insanlar için de kendisini yargılayanlar/itham edenler/savunanlar için bile bir yabancıdır. Hatta Meursault'yu bizzat bu nedenle yargılama sürecinin olabildiğince dışında tutarlar. Sanki toplum karşılaştığı vaka karşısında tümden şaşkındır ve bu şaşkınlık ile olayı incelediklerinde "bildikleri tüm değer yargılarını" devreye sokarlar. Romanın bizzat suçtan çok daha fazla Meursault'nun romanda anlatılan tüm yaşam kesitini devreye sokması, bizzat bunu konu edinmesi, cinayetin arka planda kalması, aslında bu "dışsal karakterin mahremi de ya da olağanı dâhil" her şeyi didik didik ederek onu anlamak çabasıdır.

Meursault genelde suskun kalırken, çoğunlukla soru soran, şaşılacak olan şeyi anlamaya çalışan birisidir, diğerleri ise en kestirme yoldan tuttukları taraf için gerçekliği yorumlayarak ona "kendi yüceltimleri ve değer yargılarını" enjekte etmek için can atan insanlardır. Bir yerde sorgulayan ve olağanlaştıran tavır, öte yanda her şeye bir gerekçe bulmaya çalışan ve sonuca ulaşamadığında neredeyse kuduran bir tavır: Yargılamak ve sorgulamak çatışırken, insan yaşamında açıklık ve ikiyüzlülük edimleri neredeyse kendiliğinden su yüzüne çıkmaktadır.[34] Hakikat odur ki gördüğü gerçekliği anlamaya çalışmak insanı geliştirir, gördüklerini daha önceden bildiklerine –aslında bellediklerine– benzetmek için çaba gösterdiğinizde, aslında gerçekliğin her aykırı parçasını deforme etmek durumunda kalırsınız.

Roman, bizzat olayı anlamak için bile, Meursault'nun bize aktarılan tüm yaşamına odaklanmasının tersi yapılıp, olayı çözümlemekle sınırlandırılsaydı, burjuvazi açısından da olsa bile, bir polisiye ya da bir tür "kötü icat etmek" ile kendini sınırlamış olurdu. Meursault'nun iç monologları yoluyla ya da onun aktarımları yoluyla verilen süreç, olayları değil, yaşam muhasebesini içerir. Şurası kesin ki Meursault'nun iç monologları ya da aktarımları hem bir yandan karşıtlık yaratıcı hem de normalleştiricidir. Bütün bunları olabildiğince yalın bir şekilde ve duygusal keskinlikleri törpülenmiş bir şekilde verir. Meursault kendini suçlayanların ha-

reketlerini ve sözlerini bile normal olarak görür, deyim yerindeyse buradaki satırlarda her şeyin mahiyetine ilişkin Meursault'nun anlayışı neredeyse sonsuzdur. Zaten dramatik açıdan bir süre sonra, yargılamanın bir tür Meursault karakterini dışlar bir şekilde, ithamdan savunmaya kadar devre dışı bırakması, hatta Meursault'nun da buna karşı kanıksar tavrı da zorunludur: Çünkü yazarın amacı Meursault'yu yargılamaktan ya da bu süreci anlamaktan çok daha farklıdır. Meursault özelinde egemen ideolojiyi betimlemek ve bu betimleme sürecine anti-tezini tezlerden oluşan bir şekilde değil de, hissettirerek, duyumsatarak vermektir. Aslında yazar içinde yaşadığı toplumun anti-tezini vermek için, toplumun kendi değer yargılarını, yüceltimlerini, bakış açılarını sergilemeyi istemektedir. Bu sergileme için Meursault ideal karakterdir. Egemen olan bu aykırı karakteri anlamak için kendini seferber ettiğinde, kendi anormallikleri çok daha ön plana çıkar, belirginleşir, amaç tersine döner ve sergileme süreci anti-tezini savunmaya zemin hazırlar. Hayat muhasebesi bu nedenle yapılmaktadır, zaten protagonist bu muhasebeyi aktarım sürecinden vermektedir. Egemen olanı sorgulamak için egemen olanın sınırsız ve dizginlerinden boşanarak konuşması onu çok daha iyi deşifre etmez miydi? Bunun için zaten dramatik açıdan Meursault'nun susması ve kendi yargılamasına ara sıra belirli şeylere dikkat çekerek dolaylı anlatım ile katılması ve Meursault'nun kendi hayatıyla sorunsal oluşturarak sürece katılması en etkin işlevlerden biridir, romanın biçimsel kurgusu ve mantığı gerçekten çok başarılıdır.

Biz, Meursault'yu yargılayanların sözlerinden, onlarla karşıtlık halindeki ya da suçlu ilan edilen protagonistimizi daha iyi tanırız, daha çok biliriz, kimileri ise bu karakteri daha çok sever. Meursault her şeyi olağanlaştırmakta, doğallaştırmakta ve hatta sıradanlaştırmaktadır. Ama Meursault'nun her bir yalınlaştırması öte yandan keskinlikleri artırmaktadır, Meursault'nun davranışları ya da eylemleri değil, dünya görüşü, his dünyası ve tepki verdiği olaylara karşı değer yargısı yabancıdır. Yabancı olan Meursault'nun varoluş tarzı değil, iç dünyasıdır, hatta varoluş tarzı neredeyse 'idealdir', sorunsuzdur. Dolayısıyla romanın ikinci bölümünde neredeyse şaşırtıcı ve beklenmedik bir şekilde, aslında Meursault'nun eylemleri ya da cinayeti değil, varoluşu ve ahlakı yargılanır, dünyayı duyumsayışı masaya yatırılır. Üstelik bu kolektif bir biçimde yapılır, yani yandaşları ve karşıtları hep birlikte Meursault'yu yabancı olarak görürler. Çelişki bu noktalarda daha da dramatikleşir.

Romanın büyüklüğü burada yargılama sürecinde, Meursault ile etrafındaki herkes arasında, yandaşları ve suçlayıcıları arasında bir ayrım gözetmeksizin, bir "karşıtlık kurması"dır. Nasıl ve niçin? Bu da roman incelememizin son aşaması olarak öne çıkar.

Meursault hayatının son anına kadar yaşama bağlıdır ve yaşamı mahkûm etmeye çalışan, insanın en doğal isteklerini kontrol etmeye çalışan, hayatı kısıtla-

yan, herhangi bir yerleşik değer için insanı "aşırı terbiye eden", insanı belirli duygulanımları ile yasa boğan, dirim enerjisini sınırlandıran hiçbir anlayışın yargısına boyun eğmez. Yaşarken haz alır, hazlarını ört bas etmeye hiç niyetlenmez. Yalnızca kendini yaşamın akışına bırakmamıştır, yaşamın hazlarına da bağrını sonuna kadar açmıştır.

Meursault'nun kendisi ile ötekinin ilişkisi aslında onun yargılanışı sürecinde ortaya çıkar, onun öncesinde Meursault'yu kimse öteki olarak görmez, onu normal olarak kabul eder. Meursault'nun yargısız ve kinayesiz ifadeleri karşısında, insanlar onu suçlu/öteki/değersiz/ahlaksız olarak görmek için de çaba göstermez. Meursault şu ya da bu nedenle "ahlaki bir gerekçe" için cezalandırıcı/küçük düşürücü eyleme de girişmez. Zaten cinayeti işlemesine gösterdiği gerekçe, onu bunaltan güneşten, o anda kendini bitkin hissetmesine, kendisini dinleyemeyecek, bunalacak, boşlukta hissedecek denli "önemsiz bir pratik içindeki şaşkınlığı"ndan başka bir şey değildir. Edimlerinde zaten belirli bir hedefe kilitlenmiş, yani o hedefe göre kendini sınırlandıran, kendi varoluşunu sınırlandıran, kendi isteklerinden tavizler vererek hedefine ulaşmak için hayatı belirli bir dönem için bile olsa "aşırı disipline ve monotona sokan" hiçbir şeye yüz vermemiştir. Eylemleri belirli bir amaç için, belirli bir yüce için, belirli bir "başarı" için örgütlenmemiştir. O hayatı olduğu gibi sevmektedir, bir yandan aslında toplumsal ideallerden, başarılardan, yücelerden uzaklaşmıştır, ya da bunlar için girişilen her türlü çaba ona anlamsız gelmektedir. Öte yandan insanları oldukları gibi kabul etmenin daha zor bir erdem olduğunu yaşamsal pratik haline getirmiştir, dolayısıyla bu erdemi onu yaşamla barıştırırken, etrafındaki herkesle şu ya da bu nedenle "sorunsuz bir pratik" içine sokar, yani kimseyle aşağı yukarı sorun yaşamaz. Hatta öldürdüğü fellah ya da Arap'la bile bir sorunu yoktur. Ona karşı ya da diğer fellahlara karşı da herhangi bir öfke ya da kin duymaz. İnsan kendisine hedef koydukça, aslında kendinden belirli şeyleri mahrum eder düşüncesi onun pratiğinden çıkmaktadır. Denebilir ki Meursault "aşırı normal" ve kendiyle "aşırı barışıktır". Oysa yerleşik olanın, egemen olanın ahlak anlayışınca kolaylıkla "mahkûm" edilir, hatta insanlığından şüphe edilir. Meursault'nun ruhu onlara bomboş gelir, Meursault iyinin ve kötünün ötesinde bir diyarda yaşamaktadır. Ama gerçek şudur ki romanın anlatısının asıl önemi de burada ortaya çıkar: Diğerlerinin her türlü yücesi, erdemi ya da hedefi aslında onları belirli ölçülerde "gerçekle yüzleşmekten, saflıktan ve hatta dürüstlükten (ikiyüzlü olmamaktan)" uzaklaştırmaktadır. Paradoks tam da burada şekillenmektedir: Hayatla, insanla barışmak ile onu belirli bir şekle sokmak için eğip bükmek arasında. Ama ideali inşa etmek için yapılan her eğip bükme, aslında ideal olarak adlandırılan her türlü etik ilkeden insanı uzaklaştırmakta ve hypocrisy'ye yakınlaştırmaktadır. İnsanlar bir tür onun insanlığıyla, doğallığıyla, yaşamla dolu olmasıyla barışamadıkları için kitle-

sel bir şekilde onu "yok etmek istemektedirler" ve sahte bir vicdan düzleminde Meursault'yu yargılayıp, yarı şaka gibi başlayan yargılama içinde kitleselleşmiş bir sanrı-ahlak yaratarak onu yok etmeye çalışırlar: İdam bir tür sahte arınma için girişilen eyleme dönüşmüştür. Meursault kendisini kurtarmak için hiçbir hypocritical eyleme ve rasyonalizasyona başvurmaz, Meursault'nun uzlaşmaz tavrı ise diyalektik bir biçimde karşılarındakini sertleştirir, çileden çıkarır, egemen olana aşkları neticesinde hypocritical rasyonalizasyonlara yönlendirir. Meursault masumlaştıkça diğerleri o kadar suçlulaşır, zalimleşir.

Yargı süreci bir tür "gerekçe" ister, yaptığı her şeyin bir gerekçesi olması gerekir. İşte bu gerekçelendirme de Meursault'nun gerekçesi "egemen olana", "yargıya" ve "yüceltmeci" olana inandırıcı gelmediği için, "suçu ya da gerekçeyi" protagonistin yaşamında ve değersizliğinde bulur. Şeylerin mahiyetiyle barışık duruşu karşısında, bütün o şeylerin ilişkilendirilmesinde her an devreye giren "ahlaki ve ideal kodlar"ın her türlü nitelemesi bir anda neredeyse etliye sütlüye karışmaz Meursault'yu bir caniye dönüştürecektir. Meursault kendini suçlu görmedikçe, nedamet getirmedikçe, Meursault'nun ruhunun içini boşaltacak ve boşluğa "şeyleri birbiriyle ilişkilendirmek için mahiyetiyle barışık olmayan her türlü yüceltimin" kodlarında bildiği "bütün inhumanness ifadelerini" yerleştirecektir egemen olan. Bunların her birisi için bir olay ve egemen tarafından değerleri ile yeniden yorumlanarak o olaya karşılık gelen ithamlarla Meursault'yu bir garibe, bir ötekiye, bir caniye dönüştürecek kodlar yerleştirilecektir.

Yabancı'nın yorumlanması:

İlk önce *"Yasa çok iyi yapılmıştır"* (63), bütün boşluklar düşünülmüştür. İşte bu yasalar gereği Meursault perdeleri inik bir odada bir koltuğa oturtulur, üzerine ışık boca edilir, sorgucu gölgededir, Meursault bunalmaktadır ve olabildiğince hareketsizdir. Diğeri keşfetmek ya da onun üzerine kazı yapmak için sorgudadır. Buna karşın Meursault onu sevimli bulur, bir sorgusundan sonra hatta ona "elini uzatmayı" bile düşünür, sonra bir anda durumunu fark eder, eylemsiz kalır.

Sorgucu ve avukatı bunaltıcı sıcağa rağmen resmi giyimlidirler, işleri ile kıyafetleri onları boğsa da, herhalde işlerinin yüceliği ve resmiyetin erdemli zorunlulukları ile giyinirler, oysa Meursault avukatı karşısında kolları sıvalı gömleklidir.

İşte sürpriz geliyor, hemen ilk iş bir "gerekçe bulmaktır". Meursault'nun dedikleri yeterli gelmediği için geçmişi araştırılır, amaç "ne menem bir insandır"ı keşfetmek.

İşte ilk atak: Annesi ölmüştür, hem de yaşlılar evinde. Oysa Meursault "duygusuz davranmıştır". İşte ilk kanıt ve yorum için ilk gerekçe, "savcılığın elinde ağır basan bir kanıt" olacak malzeme. Peki diye şimdi avukatı sormaktadır, o gün acı çekmiş midir?

"Bu soru beni çok şaşırttı ve bana öyle geldi ki, bu soruyu soran ben olsam çok sıkılırdım. Ne var ki, kendi kendimi sorguya çekmek alışkanlığımı biraz yitirdiğimi, onun için bu konuda onu aydınlatamayacağımı söyledim. Kuşkusuz anacağımı çok severdim, ama bu bir şey demek değildi. Bütün normal insanlar aşağı yukarı, sevdikleri kimselerin ölümünü az çok istemişlerdir."

[Gerçekten ilginç bir analitik durum burada ortaya çıkıyor: İnsan kendini sorguya çekmez ki bu genelde kendiliğinden olur, isterseniz buna baba yasası diyebiliriz. Üstben egemen olanın, kültürün, uygarlığın içimize dikilen polisidir, bir şeyler rahatsız eder ve sorgu başlar, sorguyu hangi aşamaya götüreceğimiz de irade devreye girebilir. Ama o kadar. Üstben egemen olanın kodları, ahlaki yargıları, elbette tabuları ya da yasaklarının boca edildiği yerdir. Meursault, çiziliş tarzı ile, büyük oranda üstbensizdir, beniyle barışıktır, ama ölçülü ve dizginlenebilir bir beni vardır. Neredeyse beni öteki benlerin sınırlarını çoğunlukla zorlamaz ki. Fellahı öldürmek ise bir arıza durumunda ortaya çıkmıştır, yani bir hedefe kilitlenmiş bir insanın edimi değildir. Zaten daha öncesinde fellah grubuyla karşılaştıklarında, onlar bir şey yapmadan silah kullanmaya da karşı çıkmıştır. Ama aslında genel olarak Meursault geri çekilmiş, sınırlarını bilen, ölçülü bir bene sahiptir, bu anlamda Meursault'nun beni ya gerçekçi değildir ya da idi ile beninin ve elbette ki üstbeninin çatışması yeterince gerçekçi verilmemiştir. Buna karşın, aslında uygarlık ile barışık, sınırları zorlamadığı için üstbeninin kendisini suçlu hissettirmediği bir karakterdir diyelim. Ama şurası gerçektir: Aslında bir cinayet, iki Meursault karakterinin insanın en önemli özelliği olan id-ego-üstben arasındaki çatışmaları yeterince yaşamaması nedeniyle, Meursault yeterince yaşayan bir karakter değildir, bu açıdan *Yabancı* romanının en önemli eksikliği karakterin yeterince yaşayan olarak çizilmemesidir. Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan'ın tespitiyle söylersek, yaşamın içinden değil, bir romanın içinden fırlayan bir karakterdir.]

Bunlar ise avukata göre "mahkemede ve sorgu yargıcının önünde söylemeyeceğim konusunda benden (Meursault'dan) kesin söz" alacak kadar sorunlu bir itiraftır.

"Yine de ona, yaratılışım gereği beden gereksinimlerimin çok zaman duygularımı altüst ettiğini söyledim. 'Anacağımı topraklara verdiğim gün çok yorgundum, gözlerimden uyku akıyordu. Öyle ki olup bitenlerin pek farkına varamadım' dedim. 'Kesin olarak söyleyeceğim bir şey varsa o da şudur,' dedim, 'anam ölmeseydi elbette daha iyi olurdu'. Ama avukatım hoşnut görünmüyordu. 'Bu kadarı yeterli değil' dedi." (*Yabancı*, s. 65)

"Düşündü. 'O gün, doğal duygularınıza hâkim olduğunuzu söyleyebilir miyim?' diye sordu. 'Hayır, çünkü böyle bir şeyin aslı yok', diye karşılık verdim. Benden tiksiniyormuş gibi, tuhaf tuhaf yüzüme baktı. Neredeyse hainceye bir tavırla nasıl olsa yurdun müdürüyle görevlilerin tanık olarak dinleneceğini ve bunun başıma bir iş açabilece-

> ğini' söyledi. Bu işin benim sorunumla bir ilişiği olmadığına dikkatini çektim, ama o bana yalnızca, 'Şimdiye kadar mahkemelere düşmediniz besbelli,' dedi." (s. 65).

Tam bu anda, avukatın gitmesinin ardından Meursault aslında ilk kez iç dünyasını, hislerini açar gibi oluyor, avukatıyla ilişkisini düşünüyor, onunla konuşmalarını yorumluyor, ama gittikçe bunları yapması da seyrekleşecek. Meursault'ya göre kendisi normaldir ki dediklerinin önemli bir kısmı doğrudur, bazen gerçekten abartsa da, ama diğerleri bu duydukları şeyler karşısında ya dile getirmekten korkarlar ya da bunları söylediklerinde veya gizlice duyumsadıklarında bile "baba yasalarının koordinatörlüğünde" bastırılırlar, utanca dönüşürler, çarpıtılarak farklı biçimlerde dışa vurulurlar. Bunu yapmak üstbenin işlevi ve görevidir. Bunları duyumsamak derin bir içgörüyü gerektirir, ama bu içgörü bir barışıklık da yaratır aynı zamanda. Kibir ve kültürle uyum çabası ne kadar güçlü ise bu duyguların çarpıtılma oranları da o denli artar.

> "Yanımdan dargın bir halle ayrıldı. Onu alıkoymak, gözüne girmek –beni daha iyi savunsun diye değil, yalnızca gözüne girmek- istediğimi anlatmak isterdim. Hem onu güç duruma soktuğumu da görüyordum: Beni anlamıyor, biraz da içerliyordu bana. Benim de herkes gibi olduğumu, tamı tamına herkes gibi olduğumu ona söylemek istiyordum. Ama bütün bunların aslında hiçbir yararı yoktu. Tembelliğim tuttu, söylemekten vazgeçtim." (65-66)

Avukatı gelemediğinde, "kendi başıma da karşılık verebilirim" der. Ardından kızılca kıyamet kopar. Rol yapması, rolüne göre ya da avukatının ona biçtiği role göre strateji hazırlaması, Meursault'nun da bu role tam olarak uyması "sorunu" çözebilecekken, o kendini oynar.

Diğerlerine göre "konuşmaz, içine kapanık" denilen protagonist bunu şöyle gerekçelendirir: "Söyleyecek pek bir şeyim yok da ondan konuşmam". Aslında durum giderek çok daha net olarak ortaya çıkar, Meursault egemen olana göre kendisiyle ya da beniyle barışıktır, egemen olan üstbenin yargılayıcı kimliğine ve tehditlerine başvurdukça anormalleşir. Bu açıdan kitabın kendisi aslında Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu'ndan çıkmış gibidir. Peki, Meursault'yu bir üstbensiz karakter gibi çizilirken, onu aynı zamanda aşırı normal gibi görmemizin ya da hissetmemizin nedeni ne olabilir? Burada yukarıda söylediğimiz gibi kendiyle barışık olmasını sağlayan şey ortaya çıkar: Meursault aslında yüceltmedikçe, idealleştirmedikçe, hırslanmadıkça, belirli bir hedef için kendini zorlayıp başkalarını kullanmadıkça, zaten ötekilerin sınırlarını zorlamaya da ihtiyaç duymaz ki! Meursault aslında bunları yapmadığı için gayri ahlaki edimlerin peşinden koşmaya ya da başkalarını gayri ahlaki edimleri için zorlamaya, alicengiz oyunlarına başvurmaya da ihtiyaç duymaz. İşte kendisiyle ya da beniyle barışık olmasını sağlayan, yaşamın olağan akışı içinde diğerlerince kendilerine yakın hissedilmesine neden olan da budur. Meursault'nun bir tür normal yaşamdan mahrum edildik-

çe yani içeri tıkılma süresi uzadıkça, aslında en doğal, en sade, en içten şeyleri ne kadar da büyük bir özlemle sevdiği, yaşamı olduğu gibi kabul ettiği, benini yaşamak için ne kadar güçlü bir tutkusu olduğu çok daha anlaşılır. Aslında Meursault kanaatkârdır ve benini yaşamaktan da olabildiğinde mutludur, yaşamı sevmektedir, belki de tutkuyla. Meursault açıkça doğal duygularına hâkim olmayı, onları bastırmayı, belirsizleştirmeyi, diğerlerine göre dönüştürmeyi yapmaya da gerek duymaz, onun için normal kendini yaşamaktır. Dolayısıyla ölümü de yaşamın bir gerçeği olarak kabul etmiştir.

Savcının anlamaya çalıştığı ve elbette esaslı bir gerekçe bulmaya çalıştığı şey, ilk önce bir el ateş etmesi, ardından dört beş saniye durması, daha sonra dört el daha ateş etmesinin nedenidir, aklı almıyordur bunu. Susması karşılığında;

> "Birden, ayağa kalktı. Büyük adımlarla masasının öbür ucuna gitti, bir dosya dolabının bir gözünü açtı, içinden gümüş bir haç çıkardı, havada tuta tuta bana doğru geldi. Tümden değişik, neredeyse titrek bir sesle bağırdı: "Bunun ne olduğunu biliyor musunuz, bunun?" "Evet, tabii," diye karşılık verdim. Bunun üzerine coştu: kendisi Tanrıya inanırmış, kanımca hiç kimse Tanrının bağışlayıcılığına kavuşmayacak denli kadar suçlu olamazmış, bunun için de insanın pişmanlık getirmesi, ruhu bomboş, her şeyi kabule hazır bir çocuk oluvermesi gerekmiş. Bütün vücuduyla masanın üzerine eğilmişti. Elindeki haçı hemen hemen tepemin üstünde sallıyordu. Doğrusu, dediklerini pekiyi izleyemedim. Bir kere sıcaktan bunalıyordum, sonra da odasında koca koca sinekler vardı, yüzüme gözüme konuyorlardı; hem yargıç da beni biraz ürkütüyordu. Aynı zamanda bunun gülünç olduğunu kabul ediyordum. Çünkü alt tarafı, adam öldüren bendim. Ama o yine devam ediyordu. Şöyle böyle anladım ki, ona göre, itiraflarımda bir tek karanlık nokta vardı. O da, ikinci kez ateş etmeden önce beklemiş olmamdı. Ötesi pek açıktı, ama orasını anlamıyordu o."

Tam da burada işin püf noktasına geliyoruz, bir an için romandan uzaklaşıp Demirkubuz'un *Yazgı*'sına dönelim: *"kendisi Tanrıya inanırmış, kanımca hiç kimse Tanrının bağışlayıcılığına kavuşmayacak denli kadar suçlu olamazmış, bunun için de insanın pişmanlık getirmesi, ruhu bomboş, her şeyi kabule hazır bir çocuk oluvermesi gerekmiş."* Dikkatli bir okur ve dikkatli bir izleyici bu noktada bir şeyleri hatırlar, bu satırlar filmin son repliklerine dönüşmüştür. Yani Musa'nın uzun hapisliğe Amasya'da nokta koyup, karısının patronuna (olmalı herhalde?) babalık şerefini verdiği çocuğunu görmesine rağmen, hiçbir şeyi dert etmemesi, karısından yalnızca bir sütlü kahve istemesi, hatta karısıyla olup biten hiçbir şeyi konuşmaya bile ihtiyaç duymaması... Yanına oturan kadının bir dizini açıkça bırakır halde oturmasından sonra, bakışlarını ona yönlendirmesi, gece sevişmeleri, olup biteni düşünmesi değil, yalnızca ruhunu dinlemesi, hiçbir şeyi hayretle karşılamaması ve ruhunda bomboş bir şeyden başka bir şey görmemesi. Demirkubuz Tanrı söylemini tersyüz ediyor, ruhu bomboştur ve orada şimdi açıkça hiçlik yazmaktadır. İçinde bir tek Tanrı eksik! Pardon bir de nedamet duygusu, yaptığı şeylerin ve tercih-

lerin başına açtığı hiçbir çoraptan da şikayetçi değildir! Sevgili dostlar eğer Meursault yaşamın değil de yalnızca bir romanın karakteri ise Musa bir filmin de değil, aşırı yenik ve çıkışsız insanın gerçeklikle barışmak için bir uslamlamasından, çıkışsızlığından başka bir şey değildir. Musa çok net olarak hiçbir şekilde yaşamayan bir karakterdir, hatta da zihinsel olarak bile yaşamayan bir karakterdir. Duyumsanması bile olanaksız bir karakter, insanın mutlak çaresizlik halinde, kendi derin duyumsamalarının kendisine yük olarak göründüğü bir anda, "Takmayacaksın kafana Beşiktaş'tan başka bir şeyi" diyen bir insanın yorgunluk anındaki, çıkışsızlık içindeki masumiyet aranışı yolculuğunda, bıkkın ifadesini yansıtan bir karakterdir. Zeki hayatı tartıp, onu sorgularken, ürettiği çekincelerini masaya koymuş, hayat alanı o kadar daralmıştır ki Musa'ya yaşam hakkı tanımamıştır.

Şimdi romana devam edelim:

> "Neredeyse ona direnmekte haksız olduğunu, bu son noktanın pek o kadar önemli olmadığını söyleyecektim. Ama sözümü ağzıma tıkadı, bütün heybetiyle ayağa kalktı ve son olarak, beni uyarıp Tanrıya inanıp inanmadığımı sordu. "İnanmıyorum," dedim. Öfkeyle yerine oturdu. Bunun olamayacağını, herkesin, hatta yüz çevirenlerin bile ona inandıklarını söyledi. Onun inanışı bu yoldaymış, bundan kuşkuya düşecek olsaymış, artık hayatının bir anlamı kalmazmış. "İster misin hayatımın bir anlamı kalmasın?" diye bağırdı. Bu, benim bileceğim bir iş değildi. Kendisine söyledim bunu. O masanın üzerinde haçı gözüme sokarcasına uzatmış, çılgınlar gibi, "Ben Hıristiyanım, ben! Senin günahlarını bağışlasın diye yalvarıyorum buna. Senin için acılara katlandığına nasıl inanmazsın?" diye bağırıyordu. Bana sen diye seslendiğinin farkına vardım. Artık sabrım tükenmişti. Sıcak gitgide artıyordu. Sözlerini pek dinlemediğim bir kimseden yakamı sıyırmak istediğim zamanlardaki gibi onaylar göründüm. O, beni şaşırtan bir zafer tavrıyla, "İnanıyorsun, inanıyorsun! Ona terk edeceksin kendini, değil mi" dedi. Tabii bir kere daha "Hayır!" diye karşılık verdim. Kendini koltuğuna bıraktı."

Ne yardan ne serden geçiyor, ehilleşmek ve aynı anlama gelmek üzere ikiyüzlüleşmek istemiyor: savcı Meursault'ya bir üstben yapıştırmak için zorla çabalıyor, Meursault ise "yalanlara karnım tok" deyip, dinliyormuş/inanıyormuş gibi yapıyor, sonunda "hayır" dediğinde, karşısındaki yıkılıyor, nefreti körükleniyor. Savcı bey kendini rolüne fazla kaptırmış kendini, Meursault ise "oynamak istemiyor", hepsi bu. Meursault oynamadığı için "oyunbozan" olarak nitelenip, toplum dışı olarak kodlanıyor. Savcının aradığı yanıt, aslında Meursault için çok açıktır, "ne yaptığımı bilmiyordum", yorgundum, bunalmıştım. Savcı aslında Meursault'nun bir hedefi olmadan birisini öldürdüğünü, her gün önüne yeni bir hedef koyarak kendini belirli amaçları gerçekleştirmek üzere hareket etmediğini kabul edemiyor. "Yaşıyorum işte," diyor Meursault, "çünkü seviyorum, haz alıyorum, başka bir nedeni yok.!" Buna eklenecek her şeyi zorlama olarak görüyor.

> "Pek yorulmuşa benziyordu. Soruşturmayı durmadan izleyen daktilo, son cümlelerini yazarken, yargıç bir an sustu. Sonra, bana dikkatli dikkatli, biraz da üzgün bir ta-

vırla baktı baktı da: "Böyle katı yürekli insan görmedim ömrümde! Karşıma çıkan suçlular, bu 'acı simgesi'nin önünde daima gözyaşı dökmüşlerdi," diye mırıldandı. Neredeyse, onlar katil de ondan diye karşılık verecektim. Ama düşündüm ki, ben de onlar gibiydim. Bu, kendimi bir türlü alıştıramadığım bir düşünceydi." (s. 68–69).

İçinde kini olmayan, kin biriktirmeyen, hayatla ve insanla barışık bir insanın kendini "bir cani ya da katil olarak görmeye alışamaması" normal değil mi? Yaptığı eylem üzerine de derin derin düşünmez, hatta kendini suçlu olarak görmez, yapmasının belirli bir hedefi de yoktur. Dolayısıyla, bir suçluluk sorgulamasına da boğulmaz. Tam da bu nedenle, Meursault için en zoru zaman geçirmektir, hayatla doludur ve yaşamak istemektedir: Hayata dair her türlü isteği ve tutkusu tatmin edilemediği sürece, zorluk olarak Meursault'ya geri döner. O da giderek iç dünyasına kapanır, düşünceler dünyasında ve giderek aşırı kıt nesneler arasında tatmin yaşayabileceği şeylere yönelir: İnsan her şeye alışabilir demiştir annesi, Meursault tam da bunu duyumsadığı anda annesini hatırlamaktadır.

"Tutukluluğumun başlarında, bana en ağır gelen şey, özgür bir insan gibi düşünmemdi. Örneğin, içimden kumsalda olmak, denize doğru yürümek geliveriyordu. İlk dalgaların sesini tabanlarımın altında duymayı, bedenimin suya girişini ve bundaki ferahlığı hayal edince, hücre duvarlarının birbirine çok yakın olduğunu hissediyordum. Ama bu, ancak birkaç ay sürdü. Sonraları, sadece hükümlüler gibi düşünür oldum. Artık avluda yaptığım günlük gezintiyi ya da avukatımın gelmesini beklemeye başladım. Vaktimin geri kalan kısmını oldukça iyi idare ediyordum. O zaman sık sık düşünüyor ve içimden: Beni kuru bir ağaç kovuğunda yaşamaya zorlasalardı da gökyüzüne bakmaktan başka bir işim olmasaydı, yavaş yavaş buna da alışır giderdim, diyordum. Buracıkta, nasıl avukatımın o acayip boyunbağını gözlüyor ve bir başka dünyada Marie'nin gövdesini kavrayıp sıkmak için Cumartesilere kadar sabırla bekliyorsam, orada da, kuşların geçişini, bulutların karşılaşmalarını beklerdim herhalde. Oysa kuru bir ağaç kovuğunda değildim. Benden daha bahtsızlar da vardı. Zaten anacığım da böyle düşünür ve sık sık, "İnsan eninde sonunda her şeye alışır," der dururdu."

Çünkü Meursault'nun hayat dersinde öğrendiği "Herhalde hiçbir şeyi gereğinden fazla büyütmemeli insan. Ama bu şeyler, başkalarına oranla benim için çok daha zararsız oldu." Gibi önermeler ve ruh hali bir tür terapi gibi gelmektedir. Zamanla her türlü koşula uyar ve tepkilerini ölçülüleştirir. Buradaki asıl dinamik, hayatla barışık olmaktadır, hiçbir şeye eklemlenmeyen, hiçbir şeyi yüceltmeyen, hayatın doğasıyla, insanın mahiyetiyle barışık kalmaktan kaynaklanan "bir olağanlaştırma", bir erdemli kabullenicilik vardır, bağlanmadığı için kopuş sancısı da yıkıcı olmaz. Yani tipik bir durum olarak, insanların büyük bölümü gibi, bir elinde olanlar, diğer elinde olması gerekenler, ya da daha doğru bir ifadeyle, üçlü bir çatışma ekseni de yoktur:

İlk önce gerçekliğin somutlanma biçimi, ikinci olarak bireysel istekler/arzular/beklentiler, üçüncü olarak bu ikilinin arasına giren diğer insanların eylemleri

ve sürekli bir çatışma. Hayatı kurallarına göre oynayıp, belirli ara hedeflere kilitlenerek, bir başka hedefe doğru sürekli "başarma" için çırpınmak yerine, olanla yetinip, hayatını güzelleştirmek ve arzularını gerçekleştirmek için hayatın sunduğu olanakları kabul etmek. Her türlü disiplin/boyunduruk artı bir başka üst-mevki, el âleme göre kendi konumunu sürekli tartmak, insanlar için sürekli yargılayıcı ve iğneleyici ifadeler kullanmak... Bunları reddetmek, yani kısaca hedeflilik/boyunduruk diyalektiğinde boğulmamak.

Sıkıntıları içinde de "pek de mutsuz sayılmazdım" diyebilmek, vakit öldürmek için aklını kullanmak, duygu dünyasını bunlara uyumlu hale getirmek. Ama gerçek şu ki Meursault'nun her adımı, her çıkış buluşu, her tür yeni koşullara alışması, aynı zamanda onu "dış dünyaya karşı ilgisizleştirir". Diyalektik durum burada da net olarak ortaya çıkar: Meursault'nun içinde bulunduğu konumla, diğer insanların onun için düşündükleri arasında mesafe arttıkça, Meursault kendisini sınırlayan koşullara da uyum göstermek için, bir tür iç dünyasına gömülmüştür, ama kaybolmamıştır. Ama bu gömülme, onu dış dünyanın değer yargılarından, ahlaki kodlarından, dış dünyanın reelliğinin getirdiği güç dinamiklerinden ve bunların zorunluluklarından da uzaklaşmaktadır. Dışsal dünya ya da sosyal ortam onu "suçlu olarak" gördükçe, Meursault kendi içinde bir özgürlük alanı tarif etmekte, kendi dünyasına sığınmaktadır. Sonuç o kerteye varır ki, Meursault hakkında yargılama bile Meursault'nun müdahalesi ve kişiselliği katılmadan, bir sosyal patoloji laboratuarında paranteze alınıp, onu yok sayarak mahkeme ilerlemeye başlar. Kimileri suçlu olarak görür, kimine göre canidir, bazılarına göre suçsuzdur, delikanlıdır, "kral adamdır", ama bütün bu nitelemelerin hiçbir anında Meursault nasılsa o halde içerilmez. Süreç büyük oranda Meursault'nun varlığını yadsımak üzerine kuruludur, aynı süreçte Meursault ise içine gömülmüştür, biraz da şaşırarak onları izlemektedir.

> "Anılarımı gözümün önünde canlandırmayı öğrendim öğreneli artık sıkılmıyordum. Kimi zaman odamı düşünmeye koyuluyor, düşümde, bir köşeden kalkıyor, yolum üzerindeki eşyaları bir bir aklımdan geçirip yine o noktaya dönüyordum. İlk zamanlar bu gezi çabucak bitiveriyordu. Ama her tekrarlayışımda daha uzun sürüyordu. Çünkü her eşyayı, her birinin üzerindeki nesneleri, sonra bunları, bunların ayrıntılarını, her ayrıntıda örneğin bir çatlağı, kakmayı, onun yenik kenarını, renklerini ya da pürüzlerini bir bir gözümün önüne getiriyordum... O zaman anladım ki, dışarıda bir gün yaşamış olan bir insan, cezaevinde hiç sıkıntı çekmeden bin yıl yaşayabilirdi. Canı sıkılmayacak kadar anıları olacaktı. Bir bakıma bu da bir kazançtı." (s. 77-78)

Bu satırları iyi hatırlayın, çünkü yazının sonlarında Demirkubuz'un *Yazgı*'nın DVD kopyasına eklediği konuşmasına ya da tiradına değineceğim.

"Sonra, bir de uyku vardı. İlk zamanlar, geceleri iyi uyuyamıyor, gündüzleri ise gözümü kapayamıyordum. Sonra, yavaş yavaş gecelerim daha iyileşti. Gündüzleri bile uyumaya başlamıştım. Diyebilirim ki, son aylarda, günde on altı, on sekiz saat uyuyordum. Geriye kala kala, yemekler, doğal gereksinmeler, anılarım, bir de Çekoslovakyalının öyküsüyle öldürülecek altı saat kalıyordu." (s. 78)

Meursault hayatın her anıyla barışabilecek bir karakterdir, uyum karakteri o denli güçlüdür ki, yetinme kapasitesi o denli güçlüdür ki gittiği her yere ve her koşula bir yaşam ünitesi taşıyabilir sanki.

"Böylece, uyku saatleriyle, anılarla, o bildiğim öyküyü okumakla ve sonunda, ışıkla gölgenin birbirini kovalamasıyla günler geçti. İnsan, cezaevinde zaman kavramını yitirir diye bir yerde okumuştum. Ama, bunun benim için pek bir anlamı yoktu. Günlerin aynı zamanda hem uzun hem kısa olabileceğini anlayamamıştım. Bugünlerin yaşanması uzun sürüyordu, kuşkusuz, ama öylesine gevşemişlerdi ki sonunda birbirinin içine taşıyor ve orada adlarını yitiriyorlardı. Benim için anlamı olan yalnız dün ve yarın sözcükleriydi." (s. 79)

Geçmişin anıları, duyguları bugününü dolduruyor, yarın yeni deneyimlerin merkezidir, bugünü yaşamaktan alıkonulan karakterimiz geçmişin yaşanmış güzelliklerini duyumsayarak yaşamaya devam ediyor.

"Avukatım da cüppesinin kollarından birisini sıvayarak kesin bir tavırla, 'İşte, bu davanın aynası! Her şey doğru, ama hiçbir şey doğru değil' dedi. Yüzünden ne düşündüğü belli olmayan savcı, kurşunkaleminin ucunu önündeki dosyaların başlıklarına sokup çıkarıyordu." (s. 90)

Doğru söze ne denir: metin kendi içinde kendini yorumluyor.

"Yalnız bir şey beni belli belirsiz rahatsız ediyordu. Düşüncelerime gömülü olmama karşın, bazı bazı lafa karışacak oluyordum. O zaman avukatım, "Susun! Davanız için bu daha iyi!" diyordu. Benim davamı beni işe karıştırmadan çözümlüyor gibiydiler sanki. Her şey, benim araya girmeme kalmadan geçip gidiyordu. Düşüncemi sormadan kaderimi karar altına alıyorlardı. Arada bir, herkesin sözünü kesip "Ama bu kadarı da olmaz yani! Sanık kim burada? Sanık olmak önemli bir şeydir. Benim de söyleyecek sözüm var!" demek geliyordu içimden. Ama şöyle bir düşününce, bakıyordum ki, söyleyecek bir şeyciğim de yoktu. Şunu da kabul etmeliyim ki, insanları oyalamaya karşı duyulan ilgi pek uzun ömürlü olmuyor. örneğin, savcının söylediği sözler beni çok çabuk usandırdı. Bana dokunan ya da ilgimi çeken, sözlerinin bütünü değil, bu bütünden ayrılmış parçalar ya da jestlerdi." (s. 96)

Meursault içe gömülür, hayatı hakkında konuşurlarken, o iç dünyasında yaşamaya alıştığı için, herhalde mahkeme sürecine yeniden intibak etmekte zorluk çekiyor, intibak süresi uzun birisi. Burada aslında Camus Özcan Alper'in Sonbahar filminde yaptığını yapıyor: Karakterin kendisi hakkında, yaşam hakkında, diğer insanlarla ilişkileri ve diyaloglarını minimuma indirerek çevreyle bir karakte-

ri betimliyor. Bu karakteri daha çok masumlaştırıyor ve sevdiriyor. Fena olmayan bir matematik.

"Bunu kanıtlayacağım; baylar, hem iki katlı kanıtlayacağım. Önce olayların göz kamaştırıcı ışığı, sonra da bu caninin ruh durumunun bana vereceği donuk ışık altında..." (s. 97)

Savcı herhalde kendisine söz verildiğinde bir anda kendini dünyanın merkezi sanıyor, aslında yanlış meslek seçmiş, tiyatroyu seçseydi, her akşam sahneye çıksaydı ve neon ışıklarıyla süslü tabelaların altından girilen salonlarda çılgınca alkışlar alabilseydi daha çok tatmin alırdı.

"Dinliyordum. Bana zeki dediklerini duyuyordum. Yalnız şunu anlamıyordum: herhangi bir kimsedeki erdemler, nasıl oluyordu da bir suçlu aleyhine ezici bir kanıt olabiliyordu. Artık savcıyı dinlemedim. Neden sonra şu sözleri kulağıma geldi: "Bari pişmanlık gösterseydi. Ama ne gezer, buylar! Sorgu sırasında bu adam bir kerecik olsun o iğrenç cinayetinden üzülmüş görünmemiştir." Sonra, bana döndü ve parmağıyla beni göstererek, durmadan suçladı. Doğrusu bunun nedenini pek anlayamadım. Kuşkusuz bu adam haklıydı. Bunu kabulden kendimi alamıyordum. Yaptığıma pek pişman değildim. Ama adamın bunun üzerinde böylesine durmasına şaşıyordum. Ona, içtenlikle, hatta sevgiyle anlatmak istiyordum ki, ben hayatımda hiçbir zaman gerçekten pişmanlık nedir duymamışımdır. Olacak şeyler beni hep çelmiştir. Bu, bugün de böyledir, yarın da böyle olacaktır. Ne var ki, içinde bulunduğum durum bu türlü konuşmaya elverişli değildi. İçtenlikli görünmeye, iyi niyetli olmaya hakkım yoktu. Yine dinlemeye başladım. Bu kez de savcı, ruhumdan söz etmeye başladı."

Değerlerin nasıl ters yüz edildiğini en açık ifade edildiği satırlar: Meursault kendini çok net anlatıyor, "içtenlikli görünmeye, iyi niyetli olmaya hakkım yoktu". Ters yüz ederseniz, onlar içtenliksiz ve iyi niyetli olmayanlardır, Meursault özgürlükçü onlar yasakçıdır, o kendiyle barışık, ötekiler rolüne âşıktır. Bu satırları okuyanlara Brecht'in Kuhle Wampe filmine ilişkin sansürün gerekçelendirmesine karşı yazdığı metni tavsiye ederim.

"Ruhu üzerine eğildim, sayın jüri üyeleri, ama bir şey bulamadım," diyordu. Ona bakarsanız, ne ruhum varmış, ne de insanlıkla bir ilişiğim. İnsanların ruhunu koruyan ahlak ilkelerinden bir teki bile kapıma uğramamışmış. "Kuşkusuz," diye ekledi, "bunu başına kakamayız. Elde etmesine olanak olmayan şeyler için, neden elde etmedi diye sızlayamayız. Ama bu düşüncede, hoşgörürlüğün olumlu erdemi, yerini adaletin daha güç, ama daha yüksek erdemine bırakmalıdır. Hele, bu adamda rastlanan türden bir kalpsizlik, toplumu içine sürükleyecek bir uçurum halini alırsa!" Bundan sonra, anama karşı olan durumumdan söz açtı. Duruşmalarda söylediklerini bir daha tekrarladı. Ama işlediğim cinayetten söz ettiği zamankinden daha uzun konuştu ve sözü öylesine uzattı ki, sonunda günün sıcağından başka bir şey hissetmez oldum. Hiç değilse bu hal, savcının bir an sustuktan sonra, pek hafif ve etkili bir sesle, "Baylar, bu mahkeme, yarın, cinayetlerin en iğrencini işleyen bir başka adamı, bir baba katilini yargı-

layacaktır," dediği zamana kadar sürdü. Ona göre bu vahşi cinayet karşısında insanın aklı dururmuş. "Umarım ki, insanların adaleti, zaafa düşmeden onun cezasını verir!" dedi. Şunu da söylemekten çekinmiyormuş: Bu cinayetin kendinde uyandırdığı dehşet, benim duygusuzluğum karşısındaki dehşetinden daha çok değilmiş. Yeni hep ona göre, anasını manen öldüren bir adam, kendini dünyaya getirenlerin canına kıyan kimse kadar insanlıktan çıkarmış. Şu var ki birincisi ikincisinin hareketlerini hazırlar, onları sanki önceden haber verir ve haklı çıkarmaya çalışırmış. Savcı sesini yükselterek: "Baylar, şu karşınızda oturan adam, yarın yine bu mahkemenin yargılayacağı cinayetten de suçludur dersem, düşüncemi aşırı atak bulmazsınız sanırım. Öyleyse cezasını görmelidir," diye ekledi. Burada, savcı terden parlayan yüzünü sildi. En sonunda, ödevinin üzücü olduğunu, fakat metanetle onu yerine getireceğini söyledi. Temel kurallarını hiç saydığım bir toplumla artık bir ilişiğim olmayacağını ve basit tepkilerden habersiz bulunduğum insan kalbinden de bir şeyler ummayacağımı belirtti. "Sizden bu adamı ölüme mahkûm etmenizi istiyorum," dedi.

Adaletin yüksek erdemi: Ne muhteşem bir söylem. Gerçek şu ki eğer *Yabancı* romanının bir erdemi varsa, bu da adaletin yüksek erdemi değil, sahtekar bir erdem oyunu olmasını göstermesidir. Genellikle insanlar daha yüksek bir erdem olduğunda, kendi benliklerini yeterince bastırmamışlarsa, yeni bir maskeye bürünmenin sesiyle konuşurlar, tam da burası insanın kendisine ve diğerlerine yalan söylediği yerdir. Çünkü Meursault'yu öldürmekle ne toplumu ne de Meursault'yu ıslah edebilirsiniz, yalnızca yalanlarınızla kendinizi ve toplumu kirletirsiniz. Ulvi amaçlar, yüksek erdemlilik feragatle başlar, cezalandırma ile değil. Müeyyideyi fiili hale getirip şiddet biçimine dönüştürerek bir başkasının bedenine yönelttiğinizde toplumu kurtarmazsınız, toplumun onurunu kirletirsiniz. Her askeri darbe bu anlamda "en yüce değerler ile en alçakça yalanları bir araya getirir". Erdemsiz olduğu için zorunlu olarak şarlatanlar üretir, kıyıcıdır, travmatiktir, ama gerçekten de ahlaksızdır: hatta insanın vicdanının kaldıramayacağı düzeyde. Pragmatizm insanlığın bütün tarihi boyunca ortaya çıkardığı en alçakça, en sefilce, en aciz, en iğrenç ve hatta soysuz düşüncedir. Pragmatistlerin mumu nalıncı keseri kendilerine yonttuğu sürece yanar: karşılarına yonttuğu zaman tiksinirler. İnsan gerçekten hayır dediği zaman, nalıncı keseriyle adil bir şekilde yonttuğu zaman değil –bunda anlaşılmayacak bir şey yoktur, nalıncı keseriyle asla adil yontamazsınız, olsa olsa ancak keser kimin elinde kavgası yaparsınız, bu da yeterince alçakçadır-, nalıncı keserini reddettiği zaman kendisi olur. İnsan neredeyse her türlü ideal için benliğine uygun olmayan, insani olmayan, vicdanına uymayan bir şey için her "Evet" dediğinde, doğruyu değil yalanı söylüyordur, kendini bulmaz, kendisiyle çatışır, kendinden uzaklaşır. Hayatın karşısında "düşeş atma özlemi", boş kaleye gol atma isteği, hakemi önceden ayarlama çabası bu düzenin mayasında vardır, bizzat bu nedenle bu düzeni reddetmekten başka insan kalmanın da bir yolu yoktur. Bunun için Camus'dan da Jung'tan da, bütün yenilgiye uğramış ve kendini sorgulamış filozoflardan da sayısız veciz ifade bulabilirsiniz. Hakikaten

oynamayı reddettiğiniz zaman kendinizi oynamayı becerebiliyorsunuz. Ahlaksızlık kuyusundan erdem değil, insanlığın kanıyla beslenmiş acıların kirini kovayla yukarı çekersiniz. Cezalandırmak için her adım attığınızda ruhunuzun bir erdemi ve bir saf kalmış yönü daha gider. Onun ardından gelen ödülü paylaşamayan alçakların sayısız kavgası tarihin sayfalarına eklenmiştir. İsteyen bu kavgaya katılır, isteyen feragatin getirdiği erdem de kendiyle barışık ve kanaatkâr bir yaşama yönelir.

Şunları da hatırlatmak isterim, Meursault inanılmaz şeyler düşünür: Bunların arasında yaşamak için hapisten ya da idam sehpasına götürülürken kaçışlar hakkında daha fazla bilgi edinmediğine hayıflanır. Özel solüsyonlar düşünür: on dokuz öldüren on da bir kurtuluşa olanak veren... o onda birin arzusuyla yanıp tutuşur. Bu olmadığında ise idam sehpasına çıkarken kalabalıkların arzularını, bağırış çağırışlarını, çılgınlıklarını istediği yerde roman biter.

Hakikaten insanlığın harekete geçmeden önce, Hz. İsa'nın mükemmel ikazını hiç akıldan çıkarmasa erdeme giden yola adım atmış olur: "İlk taşı, hiç günah işlemeyen atsın".

Bir Kez Daha Yazgı Hakkında...

Özel bir anlam taşımıyor, sembolik bir anlamı yok. Bugüne kadar, bir şey anlatayım diye sembolik manada hiçbir kare çekmedim. (s. 14)

Ben her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum. Tuhaf bir şekilde insanlar bu filmleri anlıyorlar, kabul ediyorlar, paralar da veriyorlar. Bu da bana güven duygusu veriyor (s. 15)

Ahlakla ahlakçılık birbirine karıştırılan şeyler. Benim anladığım ahlak şu: İnsanın prensiplerinden, erdemlerinden, aklınıza gelecek her türlü şeyinden kendisini sorumlu tutması. Ahlakçılık ise başkalarını sorumlu tutması. Ahlakı ilk dediğim anlamda kullanıyorum. Benden ahlak sözcüğünü duyarsanız lütfen bu anlamda ele alın. Ahlakçılık bizi bir yere götürmez.

Bireyin toplumla ilişkisi ve birey olma çabasını ne kadar önemsediğimi söyledim. Kimliklerinden soyunarak kişilikli, şahsiyetli, karakter sahibi olabilmek çok önemli. Şahsiyetli ve karakterli olan her zaman toplumsal olanla çatışır. Toplum bir hukukun ortaya çıkardığı bir durumdur. Uzun yıllar hapis yatmış bir arkadaşım: "Kalabalıkların insandan oluştuğunu kim söyleyebilir?" demişti. İş dünyanızda bir yanınız vardır, dışarı çıkınca başka bir şey olursunuz. (s. 16-17)

Oyunculuk insanı en tutsak edici şeylerden biridir. Kendimizi en kötü hissettiğimiz zaman bundan için için zevk alırız, buna mazoşizm de derler. İnsanın doğasında vardır. Kimse üstüne alınmasın, kendim için söylüyorum: En sevdiklerimizin ölümüyle ilgili anlarda bile insanın böyle dürtüleri vardır, çünkü doğası bu. Camus'nün "*Yabancı*"sının filmini yapmaya iten sebeplerden bir tanesi de buydu. Yüzyıllardır, doğuşumuzdan, insanlığın başlangıcından beri kötülükle yaşıyoruz. İsa, hikâyeyi belirlediği-

> miz kadarıyla, kendini kötülüklerden en çok soyutlaması gereken kişi. İsa, kendisini çarmıha geren asker hakkında; "Onun için Tanrı'ya dua edin" diyor, nereden buluyor bu hakkı. O bile bir kötülüğü üstlenmeye çalışmış, o bile kendi benini daha büyük bir benin içine bırakmaya, ona feda etmeye çalışmış. Yaşanan bunca kötülükten kendimizi soyutlayamayız. (s. 18-19)
>
> İnsanların, özellikle zayıf karakterli insanların en iyi yöntemi bu. Övgüyle esir almak. Herkes övüyor ve esir alıyor. Herkes de övgü aradığı için esir düşüyor. Gözüme bakarak konuşan, gerektiğinde geri adım atabilen, gerektiğinde atmayan insan arıyorum. İnandırıcılık ve vicdan arayan biriyim. İdeal ekip aramak ideal kadın aramak gibi... (s. 20)

Yazgı filminin gerçekten Demirkubuz'un anlattığı gibi 3 günde yazıldığından hiç şüphe etmiyorum. Ama burada önemli olan böylesine kısa sürede yazılmış olması değil, aksine bir keresinde Zeki'nin dediği gibi romanın belki de 100 kere okunması, her yazmaya kalkıştığında çıkan sonucu berbat bulduğu için projeyi rafa kaldırması, nihai bir aşamada birden tükendiği bir anda bütün senaryonun ortaya çıkmasıdır. Elbette süreci tamamlayan bir başka şey de birden yazabilmesine rağmen, asla projesinden emin olamaması ve teyit için Nuri Bilge'den medet ummasıdır.[35] Bu birinci dikkat edilmesi gereken özelliktir. Yönetmen eserinden emin olamıyor, yarattığı şeyden kuşkulu ve kendi kendine kuşkusunu aşamıyor.

Şimdi süreci özetlemek istiyorum: Bunları Zeki Demirkubuz (bildiğim kadarıyla) daha önce hiçbir yerde anlatmadı, bana da hiç anlatmadı. Anlattıklarından ve tanıdığım Zeki'den geri kalan hikâyeyi berrak bir şekilde özetlemek istiyorum, gerisi ona ve okura kalmış.

Zeki Demirkubuz Camus'den etkilenmiştir. Projesi kafasına yattığından beri bunu nasıl gerçekleştireceğini düşünüp durmaktadır. Hatta Demirkubuz muhtemelen Visconti'nin romanla aynı adla yaptığı ve Marcello Mastroianni'nin başrolünü oynadığı filmi de seyretmiştir. Visconti'nin büyük ölçüde romana sadık kalarak, bizzat bu nedenle romana fazla yakınlaşamadan ve romanın ruhunu yakalayamadan yaptığı *Yabancı*, uyarlamanın bütün kusurlarını taşıyan bir tür kısaltılmış ve basitleştirilmiş roman gibidir. Bu Zeki Demirkubuz'un kendi önsel eğilimlerine, ruhuna, dile getirmek istediklerine hiçbir şekilde uygun değildi. Daha önce söylediğimiz gibi Zeki Demirkubuz hiçbir kitabı şerh düşmeden, bazı yerlerin altını kalın çizmeden, bazı yerleri değiştirmeyi istemeden okuyamayacak birisidir. Demirkubuz romanda kendisini yakalayan ve çeken şeyin ne olduğunu tam olarak anlayana kadar senaryoyu defalarca yazdı ve bunları rafa kaldırdı. Aynı zamanda romanın düşündürdüğü ve giderek bir ahlaki problematik haline getirdiği düzlemde kendi hikâyesini inşa etmek için, Demirkubuz "bir karakter yaratmalıydı", bu karakter belirli açılardan *Yabancı* romanının olay örgüsünü taşıyacaktı, ancak sorun bu değildi. Önemli olan Zeki'nin kafasındaki olay örgüsünü taşıyabilen, ama bir şekilde bu karakterin ahlaki olarak tutarlı kalarak bu olay

dizgesi içinde kendine bir *varlık alanı* tarif edebilmesiydi. Demirkubuz bu karakterin motivasyonunu ve kendini geri çekmesini anlamlı kılacak şeyi arıyordu, aynı zamanda Musa bütün yaptıklarından sonra masum kalabilmeliydi, işte bu yüzden onu suçtan azat etti. Kendisini yargılayanlara karşı her verdiği yanıt bir yandan kendisini ifade etmeliydi, öte yandan Zeki'nin yargılayanlara karşı verdiği yanıtları ya da tepkilerini seyirci protagonistin sözlerinden değil de tavırlarından almalıydı, çünkü karakter konuştukça kibir batağına doğru sinematografik nedenlerle yuvarlanma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Buna edebiyat/sinema ilişkisi ya da uyarlamanın genel paradokslarından birisi diyelim, ki Demirkubuz'un hayatı bu uyarlama ve iki farklı sanatsal formun ilişkisi üzerine kafa yormakla geçiyor. Bu anlamda eğer Zeki'nin kafasında haykırmak istediği, bu anlamda ister avukata, ister savcıya karşı protagonistin verdiği yanıtlar da kimlik ne kadar doğrudan konuşursa, o zaman felsefe yapmaya başlayacak, bir tür sinik karakter ortaya çıkma tehlikesi oluşacaktı. Bu nedenle, aslında problematik, karakterin minimum konuşarak ve zorunlu hallerde "sorulara soruyla yanıt vererek" en kısa halde kendisini ifade etmesini sağlayacak karakteri hem açıklamak, hem onun dürtülerini sergilemek, aynı zamanda karakteri olabildiğince diğerlerinin gözlerinden verebilmekti. Hatta denebilir ki savcıyla ya sorgulayanlarla konuşmalarında Musa özellikle kendisini "mazluma" indirgeyen, eylemlerini örtbas etmeye çalışan şeylere özellikle itiraz edecekti, mesela "işkence görmedim" diyecekti. Demirkubuz *Yabancı* romanının yaptığını yapamayacağını, bunu kısmen deneyen Visconti'nin başarısız olduğunu biliyordu: Camus romanın ikinci bölümünü tümden –neredeyse tüm romanı– bir iç monologla ya da yazarın monologu ile anlatmıştı. Oysa bu iç monolog sinemada işlemezdi, dolayısıyla filme aktarılan düzlemde, sürekli olarak diğerlerinin sözleri ve tavırları ile protagonistin tepkilerini değilse bile sözlerini minimuma indirgemek, aynı zamanda protagonistin iç dünyasını seyirciye sezdirebilmek gerekiyordu. İşte bu gerilimi aşarken, eğer karakteri ne kadar çok konuşturursa, protagonist ya sinik ya da Oblomov olacaktı, bundan kaçınmak için Zeki çırpınırken karakterin diyaloglarını o kadar azalttı, iç dünyasını o kadar yalınlaştırdı ki nihayetinde Musa bir kişi olarak bu dünyadan sürgün edilmiş, yalıtılmış bir karaktere dönüştü. Deyim yerindeyse Musa filmde kendi iç dünyası hakkında doğrudan yalnızca tek bir yerde, filmin finalinde, hapisten çıkıp, karısının evine geldiğinde konuşmaktadır. Bu sırada ise zaten Demirkubuz karakteri göstermez, perde kararır, dış ses olarak verilir. Bu paradoksa daha sonra yeniden döneceğiz.

Demirkubuz'un çalışma tarzına geri dönelim, bana çok açık görünüyor: Demirkubuz bir romanı ya da bir olayı ya da bir filmi seyrederken yakaladığı ruh durumunu, kendisini etkileyen şeyi tamamen kendi dünyasına tercüme eder, orada görsel bir dünya yaratır, ona mekân kazandırır, diyaloglar ihsan eder, onu kendisinin yapar. Aynı zamanda kendi deyimiyle ahlak arar, ahlaki yargılarında

bulunur, bu ahlaki yargılar genel olarak insana dairdir, buradan yola çıkarak ise durumu görselleştirmek için ahlaki bulgusunu görselleştirecek karakterler ve olaylar yaratır. Bunlara göre gerçekliği sürekli yeniden yorumlar. Bu anlamda *Yazgı*'yı "hayatının filmi" olarak görmesi çok önemlidir: Çünkü *Yazgı* filminde bir tür "kendince nasıl yaşanmalı" sorusuna bulabildiği yanıtı, bulduğu yüzlerce yanıtı test ederek, her birini ya rafa ya da çöp kovasına atarak, olumsuzlayarak attıktan sonra, bulduğu yanıtı resmetmiştir. Asıl paradoksta burada başlamaktadır: Biz bitmiş filmden anlıyoruz ki Zeki "nasıl yaşanmalı" sorusuna "yaşamdan ve benimizden vazgeçerek, her şeyi kabullenerek ve (asıl önemlisi) kendimizi yadsıyaraktan" başka bir yanıt bulmamıştır. Aslında nasıl yaşamalı sorusunun yanıtı "benimizi inhibe ederek (sindirerek, bastırarak)" olmuştur: Buna da filmi seyrederseniz iki şerh koymuştur, 1) cinsel arzularınızı bastırmadan, 2) gerektiğinde şiddete de kontrollü olarak yer vererek, ama onu itinayla kontrol ederek, ya da yeterince medenileştiği ve kendisi de maruz kaldığı için şiddeti olabildiğince yadsıyarak. Zeki Demirkubuz ruhunda boşluk yarattıkça varolan yaşamla uyum sağlayabilmektedir. Gördükleri her şeye ilişkin kendi yargısını bastırabildikçe onlara katlanabilmektedir, bu kadar basit. Zeki Demirkubuz gerçeklik dünyasında gördüklerini olağanlaştırmak, kabul edebilmek, onlara uyum gösterebilmek için, "kendini baskı altına almaktadır", kendisiyle dış dünya arasında erişimi daha güç ara duraklar koymaktadır. Her şeyi kabullenebildikçe yaşayabilmektedir, daha doğrusu kabullenebilmek için kişisini tepkisizleştirmektedir: "Benim için fark etmez" dediği sürece "buraya kadar bir sorun yok" diyor, bundan daha açık söylenebilir mi? Buraya kadar bir sorun yok hikâyesini ben *La Haine*/ *Protesto* filminde öğrenmiştim. Aslında La Haine protesto değil, nefret demekmiş. Varoşlar ya da banliyöler üzerine olan bu filmin bir yerinde şu hikâye anlatılır:

Bir gökdelenin tepesinden bir adam atlamış, her kattan geçerken, "buraya kadar bir sorun yok," diyormuş. Paradoks burada çok açık görülüyor, egemen olana karşı öyle bir karakter yaratmıştır ki karakter bir tür "her şeyi kabullenebilirdir", bir tür insan olmayı ve aynı anlama gelmek üzere özne olmayı reddetmektedir. Ancak işi o derece ileri götürmüştür ki karakter aslında "hayali bir karaktere dönüşmüştür", hatta etliye sütlüye karışmama, denilen her şeyi yapma konusunda o kadar ileri boyutlara gitmiştir ki aslında protagonistimiz Musa bir tür iç dünyasızlaştırılmıştır, Musa'nın ruhu bomboştur.

Bu nedenle Demirkubuz senaryo yazım sürecinde, her türlü yargısını bastırana kadar, yazdığı her yeni *Yabancı* versiyonunda başını uzatıp fırlayan egoların farklı yönlerini törpüleye törpüleye –yani onları rafa kaldırarak ya da çöpe atarak- ilerlemiş, sonuçta elinde bir posa kalmıştır, insan posası, kendi varoluşunu "her şeyi kabullenebilir" birisine indirgeyerek. Peki, Demirkubuz böyle midir? Bizzat kişisel ilişkimiz ve tarihimiz, bunun böyle olmadığını defalarca bana gös-

termiştir, kendi hayat deneyimim ise bunun imkânsız olduğunu söylüyor. Kısaca "*Yazgı*'nın protagonisti, yaşayamayan bir karakterdir".

Yazgı sürekli "ucu sivriltilmiş itirazlar eden Demirkubuz'un ahlaki yargılarına" karşı sürekli soyulmuş bir portakaldır, nihayetinde yalnızca etsiz çekirdeği kalmıştır, etli kısmı, yani canıyla kanıyla, hissiyle arzularıyla insan (cinsellik dışında) hariçte bırakılmıştır, bizzat bu nedenle Zeki aslında *Yazgı* filminde hariçten gazel okumaktadır.

Öte yandan Demirkubuz *Yazgı* filminde protagoniste bir tür cinsellik vermiştir, onu yadsımamıştır, buna karşın, şiddet konusunda, *Yabancı* romanına göre çok daha geri planda durmuştur, öyle ki *Yazgı* filminde yalnızca kolluk kuvvetleri şiddet uygulamakta, patronun ailesine bile gösterilen "feci öldürme tablosu bile" sahnelenmeden yalnızca fotoğraf ile verilmektedir. Hatta öyle ki kolluk kuvvetleri bile bu filmde ölçülü şiddete başvurmaktadır. Bence bunun iki nedeni var: Birincisi "Zeki'nin siyasi erkten şiddet görmesidir", hatta bu şiddeti yaşamamaktan bile daha çok "unutmak" istemektedir. İkincisi ise şiddetin her türlüsünden "nefret etmekte", hatta imtina etmektedir. Dünyanın içerdiği şiddeti bile yadsımak istemektedir. Bu nedenle, patronu bile ailesini istemeden öldürmekte, art arda istemeden kendi ailesini "öldürmektedir", öyle ki nihai aşamada patronu bu ifadeleri savcılıkta "vicdan azabı" neticesinde itiraf ettikten sonra bile onlardan şiddet görmemekte ya da o denli "vicdan azabı çekmektedir ki" artık buna dayanamadığı bir noktada kendisini lavaboya gidip vurmaktadır. Tabiî ki savcılığa ifade vermeye giden birisinin savcının odasına silahla nasıl girdiği ise ayrı bir konudur, orasına girmek istemiyorum.

Bu anlamda *Yazgı* kendi gerçekliği içinde kabul edilse bile, belirli noktalarda arıza veren taraflara sahiptir:

- İlk önce *Yabancı* romanında anne bir huzurevindedir. Oradan bir telgrafla öldüğü bildirilir, bunun üzerine Meursault patronundan izin aldıktan sonra, o gün oraya gider. Oysa *Yazgı* filminde anne ile oğul aynı evde yaşamaktadır. Anne uyuyakalmıştır ve oğul anneyi uyandırdığında, başı çatlayacak denli ağrıdığını söyler, sallana sallana odasına gidip yatar. Ertesi gün anne kahvaltıyı hazırlayıp oğlunu uyandıracağı yerde, oğul kendi uyanır, annesine seslenir, bir yanıt alamaz. Kahvaltısını kendi hazırlar, buna rağmen seslendiği annesinden yanıt almayınca ona bakmaya bile gitmez. Ekmek olmadığı için kahvaltısını tam yapamaz, işe gider. Sonrasında ise o gün öğlen aklına gelir. Geri dönmez. Bu tablo biraz "yetersiz", nasıl desem, biraz "gerçekçi değil de filmsel olarak" verilmiştir. Bu birinci zaaftır.
- İkinci olarak protagonistimiz evlenme hikâyesinde, evlendikten sonra, patronuyla karısı arasındaki ilişkiyi anladıktan sonra bile, tamamen tepkisizdir. Bu noktada elini kana bulamaması değil ama bu kadar kabullenici bir tavır

göstermesi "abesle iştigal" boyutlarına varmıştır. Bari ötekiler biraz telaş etselerdi.

∞Patronunun düpedüz kendi evinde olmasını anlayabileceği, hadi sezebileceği diyelim, durumdan sonra karşı dairenin "muhabbet tellalı" ile çıktığı şiddet turunda filmsel gerçeklik tuhaf boyutlara ulaşmıştır: İki kardeşle iki adım mesafeden elinde silahla üstelik defalarca tetik çektiği halde "kimseye bir şey olmaması" biraz abartılı olmuştur. Zaten silahı da pek "korkar ya da eline yakışmayacak şekilde de" tutmamaktadır.

∞Ardından polislerin gelmesi ile kardeşlerden birinin yaralanması ya da öldürülmesiymiş gibi düşündürülerek (aslında onları kahvede görür bir an) protagonistin karga tulumba paketlenip tutuklanması, karısının ise sessizce apartman boşluğuna çıkıp hiçbir şey demeden karanlıkta ardından bakması, gerçeklikte karşılığı ancak "film bu, abi ya" denilecek türdendir. Daha sonra işlemediği bir cinayet üzerinden yıllarca yatmasını kabul etmesi, her şeyi olağanlaştırması ise tuhaf boyutlardadır. Öyle ki bu bölümlerde bir tür jandarmalara bile kendi içini dökmemektedir. Zaten Demirkubuz mahkemeyi göstermekten de hücresinde "insan her şeye alışır"ın karşılığı olarak yaptıklarını da tamamen es geçmiştir. Bu durumda geriye bu süreç iki kez savcıyla görüşmesinde, bir kez de avukatıyla görüşmesi aracılığı ile verilmiştir. Bu uzun diyaloglar durumunda bile Zeki "bizzat sorgulama nedeni olan" cinayeti hiç mevzu bahis etmemiş, bu anlamda yargılamanın ana çıkış noktasını tümden göz ardı etmiştir. Bu nedeni tümden unutan ya da yok sayan Zeki, tüm bunları finalden bir önceki sahnede savcının hükümlü ile diyalogunda -ki aslında bir diyalogdan daha çok monolog gibidir, zaten Musa onu dikkatle dinlemekten daha çok "ortamı inceleyip, çekime uygun mu diye mekân bakan bir sinemacı gibidir"-, savcının patronundan söz ettiği zaman, "gerçek hikâye ile" hatırlamaktadır. Orada da işin aslı astarı "bilmediğimiz bir durum" olarak karşımıza çıkar. Bu da olayın inandırıcılığını, bu şekilde olsa bile bunun ardından olabilecekleri tümden yok sayarak anlattığı için "olabilemezdir". Adaptasyonda değişime uğratılarak farklı bir olay örgüsüne dayanan bu durum "inandırıcılık" hatta olabilirlik boyutunu bile aşabilecek düzeydedir. Bunun yerine yargılama sürecinde ithamları, yargının bakış açısını vermek için ürettiği diyaloglar ise ayrı bir inandırıcılık boyutu taşır: Burada da Nuri Bilge Ceylan'dan alıntıladığımız durum için "aşırı ideal bir örnektir". Gerçeklik değil, "abartılı bir filmsel gerçeklik" düzleminde yaşanabilir.

∞Karısının muhtemelen patronuyla ilişkisinden doğan çocuğunun da yaşadığı evine, her şey olup bittikten sonra, patronunun itirafları açığa çıktıktan, ulusal basında yer aldıktan sonra, –hadi diyelim Musa bunları kabul ediyor ama hem komşularının hem de karısının bile "bütün bunları unutalım" tav-

rı–, hiç söze dökmemesi, bir sütlü kahve ve ardından dizlerini bilinçli olarak açığa çıkartan oturuşu ve ardından gece sevişmeleri ve ruhunu dinlemesi... Bunlar ancak aşırı hipotetik çözümlerdir. Daha bir dizi şey sayılabilir: Ama bunlar ancak benim "Zeki'nin kişiyi masumlaştırma isteğinin, kişiyi yaşamaz haline getirene kadar portakalı soyup, çekirdeğe indirgediği" tezimi kanıtlar. *Yazgı* aşırı hipotetik bir tezdir, hatta bir düş bile değildir, olmayacak bir masumluk aranışıdır. Yaşamı yaşamadıktan sonra, olmayan bir yaşam üzerinden kişi yargılanamaz ki...

∞Bu arada elbette fellah ve patron meselesi var: *Yabancı*'da Meursault bir fellah yani bir Arap öldürür, kendisi ise Fransızdır. Ama *Yazgı*'da Musa zaten kendisi öldürmediği için, zorunlu olarak öldürülen(ler) de örneğin Kürt ya da başka bir etnisiteden olması durumu önemsizleş(tiril)ir.

∞Dikkat edilirse ikili bir durum daha ortaya çıkar. Öncelikle romanı yorumlarken alıntıladığım durum, yani protagonistin iç dünyasında yaşama mahkûm edilmesi, dış dünyada bir alan bulamaması, buna bile alışması nasıl yorumlanmalıdır? Camus'ye göre bu durum kişinin yaşamla barışıklığından ve insanın yaşam tutkusundandır, Zeki'ye göre ise yaşamdan vazgeçme ile olmaktadır. Asıl paradoksta buradadır: Camus bir toplumun yargılarını, değerlerini kendisine konu almıştır, Zeki ise suçsuz yaşamanın peşindedir, o karaktere "bir dünya görüşü değil", yaşama karşı aldığı tavırda yaşamı veri alarak "bir masumiyet alanı" bulma derdindedir. Dolayısıyla, Meursault yaşama ne kadar tutkuyla bağlı ise, Musa karakteri o kadar fatalisttir, Meursault ne kadar hazlarını yaşamak istiyorsa, Musa o kadar hazlarını ötelemekte, kendisini boşluğa bırakmaktadır. Meursault limanın kakafonisini, pis kokusunu, sokak satıcılarını bile özler, Musa ise yaşam belirtilerini paranteze alıp hiçliğe gömmekle meşguldür. İşte tam da burada devreye 12 Eylül giriyor: Meşru ve savunabilecek yaşam alanlarını bırakmadığı için, Zeki'nin buradan çıkardığı ders, yaşamın en iğrenç yönleri de dâhil, ne kadar "olduğu gibi kabul edebilirsen", yani "yazgınla ne kadar barışık olursan" o kadar masum kalabilirsin. Ne kadar itiraz edersen, ne kadar değiştirmeye çalışırsan, ne kadar varolan adaletsiz ve alçak sistemi yıkmaya çalışırsan, o kadar batarsın. Bundan daha iyi fatalist bir söylem ve bundan daha iyi 12 Eylül'ün mesajını doğru anlamak olamaz: Dolayısıyla aslında *Yazgı* varolanla "sınırlı sorumlu bir ilişki" tutturma çabasına dönüşüyor. Ne kadar dışında kalırsan hayatın, o anlamda ne kadar dirim enerjini kontrol edersen ya da inhibe edersen, o kadar "kirlenmekten" kurtulursun.

Yazgı ile Benim İlişkim...

Birinci olarak ben daha 1980'li yıllarda onlu yaşlarımı tamamlarken televiz-

yonda Visconti'nin uyarlamasını seyretmiştim. İyi oynanmıştı ve o zaman *Yabancı* romanını okumamıştım. Ancak yıllar sonra (6 yıl) İngilizceden okuyacaktım. İlk seyrettiğimde öncelikli olarak, darbe ile entelektüel olarak kendi yurdundan sürgün edilmiş diğer insanlar gibi, Avrupa'ya âşıktım. Amerika'ya ise ciddi tepki besliyordum. Aslında Avrupa'ya değil, Avrupa sanatına demeli. Öte yandan Visconti inandığım, sevdiğim, belki de yücelttiğim bir sanatçıydı. Romanı da okumadığım için büyük oranda hikâye formatında filmi seyrettim. Hatta sevdim, etkilendim. Özellikle de hapiste olduğu bölümlerde pederin hücresine gelmesi bölümünü itinayla seyretmiş ve sevmiştim.

Yabancı filmini, *Yazgı*'yı Antalya Film Festivalinde seyrettikten yıllar sonra 2007–8 kışında Nazım Hikmet Kültür Merkezinde 14 hafta verdiğim sinema/edebiyat seminerlerinde tekrar gösterdim ve seyrettim. Bu kez romanı hem Türkçe hem İngilizce okumuştum, üstüne *Yazgı*'yı seyretmiştim. Bir yandan *Yazgı*'nın yaşamayan bir karakter olduğunu daha önceden yazmıştım, üstelik bir dipnotla maddeler halinde sorular da çıkarmıştım, bu makalem 2004 yılında Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde sunuş yapıldıktan sonra, 2006 yılında da yayınlanmıştı. Seminerimde öncelikli olarak *Yabancı* romanını çözümledim: dramaturg olarak üstelik. Visconti'nin filmi üzerine de konuştum, sonra birden bire şunu fark ettim: yılların deneyiminden sonra mıdır yoksa edebi bir eseri bütün olarak aynı çatı içinde görselliğe aktarmanın gerçekten çok kuru bir anlatıma dönüşmesini görmemden midir, nedir bilmiyorum, ama *Yazgı*'yı daha önemli bir deneyim olarak yaşadığımı fark ettim ve seminerimde söyledim. Bugün de aynı şeyi düşünüyorum.

Yazgı bütün "filmselliğine", bütün "neredeyse aşırı kurgu kokmasına", bütün aşırı hipotetik yapısına rağmen, "bir suçluluk hissi üzerine kurulduğu için", genel olarak insanları idealleri karşısında ezilen bir varlık olarak kavramamdan dolayı, çıkışsızlığı çok iyi gösteren bir filmdir. Hakikaten masum değiliz, hiçbirimiz, bu yüzden bir deney olarak da görülebilir. İçten bir şekilde Musa'yı her türlü masumlaştırma çabası, onu yaşamdan el etek çektirerek yapılmaktadır, aksi takdirde zaten masum olmayacaktı. Bu nedenle *Yazgı*'yı bir tür iç dünyada yaratılmış, tartılmış, hesabı verilmiş önemli bir film olarak görüyorum. Tersinden insan kavrayışımın ulaştığı sonuçları yansıtan bir film olarak inanmaz bir şekilde seyretmeme rağmen, seviyorum. Ama aynı zamanda *Yazgı*'yı bir tür kaçırılmış fırsat olarak da görüyorum: Yani bu düzeni, onun ahlaki ideallerini, onun ikiyüzlülüğünü deşifre eden kodlarının özellikle tutuklanmasından sonra, çok daha iyi verilebileceğine de inanıyorum. *Yazgı* cesurca ve dürüstçe bir çabadır, ama ne yazık ki verili sistemi, onun ahlakını, statükonun sahte erdemlerini sorgulama yetisini kaybetmesine ise kızmaktan başka yapacak bir şey yok.

Bence *Yazgı* bir uyarlama değildir. Daha doğrusu bir yönetmenin bir edebi eserle hesaplaşması değildir. Yalnızca farklı bir kültüre ait bir roman yerlileştiril-

meye çalışıldığı için mi böyledir bu? Bence çok daha köklü ve yapısal nedenlerle. *Yazgı* referans olarak verilen romanın karakteristik ve yapıcı, oluşturucu ve tanımlayıcı özelliklerinin büyük bölümünü içermemektedir, bunları arka plana itip daha sıradan öğelerinin öne çıkartılarak, *Yazgı* yönetmenin masumiyet aranışının bu öğelere projekte edildiği bir filme dönüşmüştür.

İddiam ve kanım odur ki; Demirkubuz'un yaptığı budur. Bir felsefi sistem olarak, daha doğrusunu söylemek gerekirse bir ruh hali ve dünya görüşü olarak, Varoluşçuluk *Yazgı*'nın kıyısından, köşesinden geçmemektedir. Varoluşçuluk yaşamak ve deneyim için hayata sarılırken, insanın kendisini kendi iradesiyle yeniden yaratmasına kapılarını açarken, *Yazgı* yaşamı ötelemekte, onda bir suçluluk bulmakta, hayata derin bir ahlaki vizörün içinden yaklaşmakta, onu olabildiğince "kabul etmeye" çalışmaktadır. Varoluşçulukta belirgin öğe özgürlük ve kendini yaratma iken, *Yazgı*'da öne çıkan damar fatalizme yani kaderciliğe yakınlaşmaktadır. Deyim yerindeyse Demirkubuz'un eseri büyük oranda doğulunun ağırlaştırıcı, ahlaki kodları enjekte edici, yaşam enerjisini sınırlandırıcı, insanın kendisiyle barışık olmayan (ahlaki idealleri nedeniyle, ayrıca her ideali yeni bir yasakla karşımıza çıkarmasından dolayı) batılı bir felsefik akımın doğulu tezahürüdür. Batıda kişi ya da birey öne çıkarken, doğuda nesnellik, toplumsal hayat öne çıkmakta, kişi bu ağırlığı duyarak onu ancak kabul ederek akıl-almaz olanla birlikte yaşayabilmektedir. *Yazgı* daha adından itibaren bir romanın yorumlanmasından çok daha fazla doğulu kipte yeniden yazılmasıdır. *Yabancı* bir yabancılaşmanın romanıdır, *Yazgı* ise bir ahlak ve masumluk arayışının.[36]

Yazgı'da neredeyse *Yabancı*'nın öykü akışıyla sınırlanmış bir kaç sayfalık plot'a indirgenmiştir kaynak roman. Sonuçta ortaya fatalist bir karakter çıkmıştır, dolayısıyla ölümü düşünemeyen ve ölümden sonraki hiçbir şeyle ilgilenmek istemeyen bir roman karakterinden, ölüme yazgılı bir tipe geçiş yapılmıştır. Ne düzenin suçlamaları, ne düzenin ikiyüzlülüğü, ne roman karakterinin yaşama isteği, ne de yargılamalar ve savcı kimliği; ama çok daha önemli bir sorun daha es geçiliyor: Ölüme giden insanın iç dünyası olmadan *Yabancı* romanı olur mu? En sinir bozucu yanı budur, masumluk aranırken iç dünya yok edilmiştir. *Yazgı*'da bu iç dünyanın yerine, dolaylı olarak Masumluğun da imkânsız olduğu ve kaderin kendisi karşısında bireyin güçsüzlüğü daha bir öne çıkar. *Yazgı* post-modern anlayışın ve yapısalcılığın yaygın bir fenomeni olarak özneyi öldürmüştür. Saygılarımla.

Not: Demirkubuz'un Yazgı Filmine Eki, Zeki'nin Tiradını Yorumlamak

Zeki'nin filmin sonunda özellikle Beşiktaş logosuyla verdiği tirat hakkında ilk söylenebilecek şey, Zeki'nin hiçbir şekilde analiz yapmadığı, kendi hislerini meşrulaştırmak için Camus ve *Yabancı* hakkında yanlış şeyler söylediğidir. Meursa-

ult karakterinin yaşam dolu olduğu, bağrını bütünüyle yaşamın hazlarına açmış birisi olarak dünyayla ilişki kurduğu, yaşamı bütün olağanlığı içinde sevdiğini yalnızca Marksistler söylemez, romanı okuyup anlayan herkes bunu kabul edecektir. Hatta bu yönüyle karamsar varoluşçuluğun bir tür anti tezi bir karakteri gibidir, yaşamla sorunu olmayan ve onu yaşamak için "yaşam üzerinde kısıtlamalara giden her yaklaşıma karşı" mesafelidir. Daha da önemlisi bu romanın 1942 yılında, yani savaş sırasında, yani olağan yaşamın ve yaşamsal hazların gerçekleştirilmesinin en büyük baskı altında olduğu bir zamanda yazıldığı düşünüldüğünde, Camus'nün olup biten her şeyi anlamsız bulması, yaşama aç portresinin romanın arkasında durduğu, ideolojiler ve direnişin tehlikeleri altında, bunlara da eklemlenmek için çekinik duran insanın yüzü de arka planda görülecektir. Dolayısıyla, Zeki'nin yaşamdan olabildiğince geri duran, hiçbir şey yapmayarak, ya da her şeyi kabullenerek, üstelik bunu bir kadermiş gibi telakki ederek yaşayan karakteri ile Meursault arasında çok ciddi bir farklılık vardır. Ama bu Marksistlerin yanlış Camus yorumlarından kaynaklanmaz, yenilginin diyalektiği ve insanın kendini suçlu hissetmesiyle, düzenle barışmak için düzenin yabaniliklerinden kötülüklerine kadar her şeyi "kendi benini sınırlayarak" bir tür hazmetmeye çalışması Türkiye'ye özgüdür. Bir yandan korkunç bir iktidar, öte yandan yaşamın ahlaki olarak savunulamayacak koşullarda icra edilmesi, toplumsal olarak suçluluk hislerine karşı, toplumu değil, bireysel olarak kendini törpüleyerek bir çıkış arandığı için, kendi karakteri bir "ideal" değil, yaşamayan ve hatta benliksiz birisine dönüşmüştür. Bu nedenle, Meursault yaşamın savunusu için, Musa suçsuz bir yaşam sürmenin peşinde olduğu için, yaşamı ötelemenin sözcüleridir. Aynı şekilde Musa karakteri bir yandan çatışkılı bir karakterdir, çelişkili değil. Yani bir yandan yaşama aç Musa'nın görünümleri ile her şeyi olduğu gibi kabul etmeye yakın Musa arasındaki eşitsizlik film içinde anlamlı bir şekilde çözülememiştir. Başına onca gelen felaketi bu kadar sessizlik içinde kabul eden, ruhunda fırtınalar değil de giderek boşluklar büyüyen karakter tahayyülü çıkışsız Zeki'nin suçsuzluk adına yaşamdan vazgeçtiği noktada Zeki'nin tiradı başlamaktadır. Filmi seyretmek yine bir çekiciliğe sahiptir, ama yönetmenin tiradı büyük oranda beyhudedir.

İtiraf (2001)

Tarihsel olarak ilerliyorduk; buradan devam edersek *Yazgı*'nın hemen ardından *İtiraf* gelir. Bu ikinci filmin çekimine daha *Yazgı* vizyona girmeden başlanılmıştır, Karanlık Öyküler üst başlığı olarak düşünülmüş üç filmin ikincisidir. Üçüncüsü *Hicran* idi ve Özen filmin aynı yıl aynı yönetmenin üç filminin vizyona çıkmasını abes bulması nedeniyle ertelenmiş ve hiç yapılmamıştır.

İtiraf'ın konusu durumun anlaşılması için gereklidir:

İtiraf İstanbul'da başlar, bir inşaatın tepesinde mühendis camdan bakmaktadır, bekleyiş halindedir ve tedirgindir. Ankara'dan eşi arar. Daha sonra, akşamleyin bir kez daha arar. Belli belirsiz bir konuşamama, bir kopuşun sessizliği hissedilir, dile getirilemeyenin suskunluğu hissedilir. Sıcakta omzunda nemden ağrılar olan Harun, toplantıdan sonra otele gider, yıkanır, televizyonu karıştırır ve uyuyakalır, ta ki eşinin telefonuyla uyanana kadar. Bu kez otel odasında kapı açılmaz, onun yerine cam açılır, havada asılı kalır. Tedirgin Harun, hiç kimseye bir şey demeden aniden yola çıkar, bir anda İstanbul Ankara yolunu otomobiliyle hızla kat eder. Eve girdiğinde hiç kimse yoktur. Oyalanır, uyuklamaya çalışır, tedirgindir, karısı gece yarısı gelir, uyanıktır, fark etmemiş gibi yapar. Sabahleyin saatin sesiyle uyanır, karısı hiçbir şey demeden hazırlanır ve gider, fark etmiştir ama hiçbir şey demez.

Sabah kalkar, karısının gece geldiğinde aradığı numarayı "redial" ile arar, otel çıkar karşısına, karısı gibi o da 216 numarayı bağlatır, bir erkek sesi. "kimi aramıştınız" sorusu boşlukta kalır, telefonu kapatır.

Ertesi gün iş yerinde neden işi habersiz bırakıp geldiğine dair bir açıklama yapmaz. İş arkadaşı ile yıllanmıştır, derdi olduğunu anlar, ısrar eder, ama Harun konuşamaz. Karısını arar, akşama yemek yemeye karar verirler, dışarıda. Bir hayli lüks bir yerde yemeğe otururlar. Her şey çok gergindir, açıklama beklenir, hiçbir şey gelmez, "konuşalım yeter, her şeyi bileyim yeter, mesele çıkarmayacağım" diye kozunu oynar. Kozla karşılık bulur, ayrılalım, yapamıyorum yanıtıyla yetinmek durumunda kalır, bu arada "sofradan kalkarsan seni öldürürüm" tehdidi masaya buz kestirmiştir. Ama bir yerden sonra Nilgün dayanamaz, kalkar.

Harun bekleyiştedir, konuşmak istemektedir, böylelikle karısına suçluluğunu hissettirecek, kendisine bir özür dilenecek, zedelenen narsistik benliği tamir olacak, belki birkaç acı şey söyleyecek ve yollarını ayıracaktır, böylelikle arkadaş mekanlarında bir anda mazlumu oynayarak yeni bir gündem konusu olacak, haklı olmanın "rantını yiyecektir". Ama Nilgün bir an için bile buna yanaşmaz, çünkü kendini suçlu görmez, bildiğini yapmaya devam eder. Nihayetinde Harun patlar, şiddete başvurur, biraz tepeler kadını, ama örtülü bir şiddettir, şiddeti uyguladıkça kendisine de kızmaktadır, çileden çıkmıştır. Nihayet aralarında ilk kez kendi geçmişlerini konuşurlar, "suçlu bir aşkla" başlamış bir ilişkidir, kan karde-

şinin eski karısıdır Nilgün, kocası hastayken Harun'la birbirlerini sevmişler, ama Harun arkadaşına bunu hiçbir şekilde söylememiştir, kocası ise Harun'a çok iyi davranmış gizli bir şekilde her şeyin açıkça söylenmesini istemiştir. Gururunun en derinlerinden yırtıldığı bir anda "intihar bir çıkış yolu" olarak seçilmiştir. Kocasının bu keskin davranışı, Harun'da görmezden gelinemeyecek, ihmal edilemeyecek, yok sayılamayacak bir suçluluk hissi yaratmıştır, Harun bu acıyla yaşarken, kan kardeşinin karısıyla sonradan evlenmiş, ama bu işten onu suçlayarak, onun sevgisine inanmayarak, onunla ilişkisinde aralarına her zaman bir mesafe koyarak yaşamıştır. Evlilik bir aşk ilişkisinden, bir suçluluk ilişkisine kaymıştır. Bu kavga sırasında, entelektüel seyirciye bir not: Harun'un bu "konuşmanın" bir yerinde Nilgün'ün ayaklarını öper, bu öpüş sahnesi Dostoyevski'nin İtalya'da başından geçmiş bir olaya göndermedir, ama gerçek şu ki hem kötü oynanmıştır, hem de Zeki Demirkubuz göndermeyi yaparken bağlamı yanlış kurduğu için yanlış göndermedir. Bu sahneyi Demirkubuz dahil bir başka arkadaştan daha dinlemiştim, ikisinin de abes yorumlar yapması beni bir hayli düşündürmüştür. Gerçek şu ki ne Dostoyevski'nin hayatında, ne de Harun'un o anında, gerçek bir aşk nedeniyle, gerçek bir suçluluk hissiyle bu hareket yapılmamıştır. Bu sahnenin anlatımı E. H. Carr'ın Dostoyevski biyografisinde detaylarıyla anlatılmıştır. Hem de kadının o zaman yazdığı mektuplardan "batıya bir hayli düşkün bir Rus dilberinin ağzından" aktarılmıştır.

Nihayetinde aralarındaki gerilimin izleri anlaşılır, kadın ve ona yıkılmak istenen suçluluk ile erkeğin "suçlu sevgisi" anlaşılır, tabloyu tamamlayan ise Harun'un eski arkadaşının gecekondudaki ailesini ziyaretle tamamlanır. Orada Harun artık kendisine saklayamaz olduğu duygularını anlatır, "git günahlarını başka yerde temizle" yanıtı alınır. Benliğin çözülmesini "intihar teşebbüsü" tamamlar. Başından beri onunla konuşmaya çalışan, telefonla dostluklarını hatırlatan, yardıma hazır olduğunu söyleyen mühendis arkadaşını arar. Terapi sonrasında her şey yoluna konmuşken, artık bu utançla yaşamaktan yorulduğu Diyarbakır'a baraj inşaatı için gitmeye hazırlanır, mühendis arkadaşının karısıyla oturur konuşur. Onların aile-çocuk ilişkileri resmedilir, ardından gecenin ilerleyen saatlerinde kahve faslı başlandığında, kadın Nilgün hakkında konuşmaya başlar. Önce ağzını arar, ardından vıcık vıcık bir başka suçluluk hikayesini anlatır. Nilgün bir kez daha kendi aşkının suçlu figürü durumuna düşürülmüştür: işini kaybeder, sevgilisi kendi ailesine döner, adamın kızı intihar eder, etmeden önce babasına iki kere tekrarlanan çok ağır bir mektup yazar. Nilgün hamiledir, bir süre ailesinin yanına gitmiştir. Geri geldiğinde bir gecekondu kiralamıştır, sosyal konumunu kaybettiği bir başka işe girmiştir. Önce Harun onun evine gider, bekler, onu görür, konuşamaz, geri döner. Ertesi gün tekrar gider, onunla geçmişin yıkıntılarına fazla girmeden konuşur. Tamire çabalar, nihayetinde, isterse kendisiyle gelebileceğini söyler. Ya olup bitenler yanıtını alır. Her şey geçip gitti, geçmiş geç-

mişte yanıtını verir. Kadının yanıtı çok sadedir: "geçen yalnızca zamandır". Belki de yeni bir suçluluk hikayesine nesne olmaktan çekinir, belki de kendi gururunu bir kez daha kırdırmaktan kaçınır, belki sevgisizliği ona yetiyordur, biraz da "bağımsız kadın olma, kendime yeterim tripleri" atmosferi tamamlar. Çok iyi bir kurguya sahip olmasına öykü çok iyi yakalanmasına rağmen, her zaman ki Zeki Demirkubuz aceleciliği, abartmayı sevme durumu, yarattığı trajik durumu sürdürmek yerine dile dökmenin ve taşı gediğine oturtmanın hem kolay hem de daha sevilmesi nedeniyle zedelenmiş olmasına rağmen, Zeki Demirkubuz'un gece düşüncelerinin, hislenmelerinin, yıkıntıya meraklarının bir ürünü olarak aykırı bir film *İtiraf*. Bir bölüm kadın filmi "güçlü kadın imajından" dolayı sevdiler, ben ise filmi bir erkeğin yıkıntısını gösterebildiği için seviyorum.

Ve bizim sinemacılarımızın tipik bir özelliği olarak, eşitsiz gelişmişlik olarak adlandıracağım bir üretim biçimine örnek olacak şekilde, çok daha öznel ve çok daha başarılı bir film *Yazgı* ile neredeyse beraber doğmuştur. Ve ikisinin de birbiriyle duygu olarak da, olay örgüsü olarak da, estetik olarak da bir alakası yoktur. *Yazgı* hipotez, *İtiraf* pratiğin analizi gibidir. *Yazgı*'daki yaşamdan kopukluk *İtiraf*'ta gerçeklik karşısında kirli yanlarımız ve itiraflarımıza dönüşür.

İtiraf bana göre bizim sinemamız için gerçek bir başarıdır. *Yazgı*'nın bütün iddialarından uzak, çok daha yalın, öyküsü çok daha tutarlı, yer yer öykü belirli yerlerde kasılsa da (örneğin, boşanma sonrasında kadın karakterin başına gelenlerin mühendis arkadaşının karısı tarafından anlatıldığı hikâyeye bakın, inandırıcılıktan uzak ve kasılmıştır. Ama bana göre bu filmde sırıtmamaktadır, hatta öykünün finali için gereklidir, (işin gerçeği yönetmen çözüm bulamayınca senaryoda kısa devre yapmıştır, o kadar). Bir hikâye anlatmaktan çok daha fazla bir ruh hali, bir insanın gitgelleri ve güçlü kadına ilişkin (direnmeyi seçtiği için güçlenmektedir ve izleyici için de etkili olmaktadır) üretilen epos için seyredilebilir bir filmdir. Ben kişisel olarak bu filmden çok etkilendim. Beni etkileyen kesinlikle kadın karakter değil. O benim için bir yan karakterdi. Ancak ne yazık ki insanların üzerinde daha fazla konuştukları ve etkilendikleri kadın karakter oldu, burası çok ilginçtir: *İtiraf* filmi de yeni Türkiye Sinemasının pek meraklı olduğu ben'in çözülmesi üzerine bir filmdir. Ama gerçek şudur ki aslında sanat tarihinin önemli eserlerinin tümü neredeyse benin çözülmesi, ya da bir etkiyle insanın hayatının muhakemesini yapması ve yön değiştirmesi üzerine kuruludur.

Bence burada bir kez daha bizim öykü anlatma geleneğimiz ve güçlüler ve iyiler ve haklılar diyalektiği devreye girmektedir. Çünkü film incelendiğinde açıkça görülecektir, filmde psikolojik derinliği verilen karakter erkek karakterdir, erkek karakter çatışmaları yaşayan, sürüklenen, yenilen, gitgelleri yaşayan, yaşamın ucuna gidip gelen karakterdir, nitekim intihara da teşebbüs eder. Kadın karakter ise erkek karakterle konuşmaları sürecinde devreye giren ve film boyunca içsel

süreçlerine pek tanık olmadığımız, filmde ayrıntılı işlenmeyen ve tüm film boyunca düz kalan bir karakterdir. Psikolojik gerilim süreçlerini yaşayan ve dolayısıyla yaşatan erkek karakterdir. Filme adını veren de odur. Bu filmi benim için önemli ve yer yer büyük yapan nedir? Filmi büyük yapan evli çiftimizin arasındaki gerilimlerin erkek karakterde yaşattığı çıkmaz, yaptığına inanamayacağı davranışlara sürüklemesi ve çok daha derinlerde bir yerde sürekli karı-koca olarak yaşadıkları çatışmaların benliğin (bir kez daha) çözülmesine götürmesidir. Bir bütün olarak, daha çok duygusal planda kalsa da, kendi geçmişleriyle bir yüzleşmeye doğru sürüklenme filmin ana çatısını oluşturmaktadır-hesaplaşmaya değil, yüzleşmeye, eğer bu ikisini birlikte yapabilseydi film, o zaman gerçekten milliyetine bakılmadan bir büyük eser olabilirdi. Bu yüzleşmede, erkek her tartışmada yerinde duramayıp şiddete başvurdukça, el insaf dedikçe bir adım daha atıp kaçınılmaz olarak geriye gitmektedir. Kadın ise kesinlikle bir savunma yapmadan, kendi ilişkilerinin niçin tükendiğini anlatmaktadır; niçin sorusunun sonucu çok basittir "artık seni sevmiyorum" demektedir ve devamında "beni yargılayamazsın, suçluluk duymuyorum" diye de diretmektedir. Çünkü hayatı gerçek bir sevgi ilişkisine dayandırmadan, kanıksar bir şekilde, karşısındakinin iç dünyasını yadsıyarak yaşamaya çalışan erkektir. Kadın kocasının sevgisizliğinde kendisini paranteze almanın, hatta gizli de olsa küçümsemenin, onu günahkâr olarak kodlamanın, sevmeye cüret edememesinin izlerini gösterdikçe erkeğin benliği çözülmeye doğru ilerler. Kadın dürüsttür, erkek elinden geldiğince her şeyi bastırmaya ve yok saymaya çalışır. Ama hayat kavanozda saklanamaz, durdurulamaz, eylemlerin ve duyguların da bir hakikati vardır. Kadın kendiyle daha barışıktır, erkek bastıralım dedikçe, kadın kabul etmez, karşılığında erkeğin bastıramadığı noktada erkeğin benliği çözülür. Ama kadının meydan okuması ve elbette kendisiyle hesaplaşması erkeğin ertelediği kendisiyle yüzleşmeyi zorunlu hale getirir. Kaçınılmaz itiraf başka yerde yapılacaktır: alınan yanıt ise "Git günahlarını başka yerde temizle"dir.

Kadının bu cesur tavrı erkeği bir yandan çaresizlik içinde bırakmaktadır, çünkü erk alanı kadar oynadığı rolden de bıkılmışlır. Kadını suçlamak-aşağılamak-mahkûm etmek erkek için psikolojik bir destek olacaktır, ama kadın bir adım bile geri atmaz, sonuç saldırganlıktır. Saldırının bile sökmediği yer –ki hakikaten erkeğin saldırganlığı biraz hayvansılık taşır, çaresiz kalınca karşısındakine saldırmak genel bir erkek denklemidir- yani kadının kendiyle yüzleşmiş tavrı adamı kendi geçmişine doğru itelemektedir. İtelene itelene gidilen yerin doruk noktası yapılan muhteşem itiraftır; oraya kadar neredeyse filmden ilgisiz bir sahnedir bu, daha önceden tahmin edilemeyecek, neredeyse öykü dışı bu sahne bizim dramaturgimizde büyük bir ilerleme, büyük bir başarıdır. Çünkü filmde gerilimin doruk noktaya çıktığı bu itiraf hem öyküyü büyük oranda açıklamakta, anlaşılır kılmakta, hem de bir insanın kendi geçmişinde, ya da bir çiftin geçmişinde "birlik-

te işlenilmiş masum bir suçun" diyalektik olarak bastırılamadığı için bir insanı sona getirdiği-getirebildiği noktayı göstermektedir. Karakterlerimizin sevgisi bir başka ilişkinin tüketilişinde doğmuş, yaşanan "o garip tecelli"yle birlikte ölmüştür, bir daha da yeşermesi mümkün değildir. Bastırılmıştır, yıllarca bastırılmıştır ve aşka "suç" galebe gelmiştir. Karakterlerimiz iletişimsizliğin girdabında sessiz suç ortaklığında ve yıllarca söylenmese dahi kendisinden kurtulamazlar, "suçlu aşklarını" yaşayamamaktadırlar. Kurtulmak için bastırmak değil, yüzleşmek gerekmektedir. *İtiraf* bir bütün olarak psikolojik süreçleri anlatabilmek ve sergileyebilmek, yaşatabilmek konularında çok büyük ve yapısal sorunlar yaşayan sinemamızın doruk noktalarından birisidir. Neredeyse bütünüyle psikolojik zeminde kurulması bakımından, bütün film tarihimizdeki 10'dan az sayıdaki filmlerden birisidir denilebilir. Sinema tarihimizin geçmişine gidildikçe, iç dünyasız karakterler üzerine kurulu psikolojik altyapılı, aslında egemen olanın diliyle konuşulan filmler sinemamız için karakteristiktir. Yeni Türkiye Sinemasının sinema tarihimize koyduğu derin şerh burada ortaya çıkmaktadır: yaşayan karakterler yaratmak ve karakterleri harekete geçiren dürtüleri göstermek, karakterlerin otoanalizini yapabilmesini sağlayacak denli karakterleri yaşayan hale getirebilmek ve karakterlerin zaaflarla dolu dünyasına eğildiği için karakterlerin analizini yapılabilir kılmak. Hele bizim sinemamız için yüzleşme ve itirafı birleştirebilmek ve bunlardan yaşayan bir karakter üretebilmek... bir araya getirebilen diğer örnekleri düşünün, çok yok değil mi? Nasıl *Yazgı* hak etmediği olumlu tınılarla anılan, ama üzerinde çok durulmayan bir film olduysa, *İtiraf* ise üzerinden sessizce geçilen, neredeyse hiç durulmayan, kadın karaktere hasta oldum denilerek gönderme yapılan, iç dünyalar-fırtınalar-insanın kendisiyle yüzleşebilmesi , kendi geçmişine ve onun biriktirdiklerine çıplak olarak bakabilmek, bana göre bir sanat eserinin içerebileceği önemli başarılardan birisidir. *İtiraf* haksız bir şekilde bir aşk hikâyesi olarak unutulmaya yüz tutan, üzerinde durulmamış, psikolojik çatışmaları yaşanmamış, kadın karakter eşliğinde güçlü pozlarında model olarak alınarak harcanmış önemli bir filmdir. *Yazgı*'dan çok daha az üzerinde durulmuştur.

Bekleme Odası (2003)

Kronolojik sırayla gidiyorduk; o zaman geldik -baştan belirteyim benim için olmasaydı daha iyi olurdu diyeceğim filme: *Bekleme Odası*. Bunu böyle diyorum ama, Zeki Demirkubuz'u sonradan keşfetmiş, bir şekilde yolları korsan dvd ile çakışıp, sonradan bütün filmlerini görmüş, daha sonrasında ise çıkan her filmini önce sinemada sonra ise korsan dvd'den tekrar seyretmiş bir çifte sordum: *Bekleme Odası*'nı nasıl buluyorsun diye. Kadın olan "hiç seyretmemiş olmayı isterdim" dedi. Erkek olanı ise çok net bir yanıt verdi: "ben de hiç seyretmemiş olmayı isterdim, çünkü ilk kez seyretmenin hazzını bundan sonra yaşayabilirdim".

Bu açıdan *Bekleme Odası* üzerinde biraz ayrıntılı durmamız gerekiyor.

Bekleme Odası'nın temel konusu "kibirdir". O denli ki karakteri betimlemek ve anlatabilmek için, yine karakteri bir tür yaşamayan karakter haline getirmiştir. Bu çevrim ilginçtir. *C Blok* ile gerçekten tanınmayan, bilinmeyen bir dünyaya adım atılmış, stilistik başarı elde edilmiş olsa bile, sosyal doku ciddi bir inandırıcılık sorunu yaşamaktadır. *Masumiyet* ile kendi gençliğinin geçtiği topraklara dönülmüş, özellikle Yusuf ve Çilem adına seyredilebilir, bir gerçeklik duygusu olan film yapılmıştır. *Masumiyet*'in büyük başarısının ardından, seyirciye ve başarıya açlığını doyuran ama bir türlü güvenemediği seyirciye karşı "bir meydan okuma" olarak "yaşamayan karakterler üzerine bir filmsel yapay gerçeklik" inşa edilmiştir. Ardından yönetmenin suçluluk duygusunu alt etmek üzere, bir türlü uyarlayamadığı *Yabancı* üzerine, hayattan geri çekilmenin, benini yok etmiş bir karakterin hikayesini kurmuştur, inandırıcılık sorunu vardır, çünkü insanoğlu genel olarak bunları kaldırmaz, bunlar başına gelirse de kahpe felek diye isyan eder, böylesine kabul etmez. Sonra *İtiraf* gelir, yaşanmış bir hikayeden yola çıkılır, etkileyici bir dramatik yapı kurulur. Artık ismi nam salmaya başladığında, özellikle DVD'sinin üzerine büyük harflerle Cannes Film Festivaline katıldığını duyurduğu *Yazgı* ve *İtiraf*'tan sonra, bu kez yine inandırıcılığı olmayan, kendi kafasında ve özellikle geceleyin kurduğu bir hikâye anlatmıştır. *Bekleme Odası*, bütün bunların içinde en başarısızıdır, en kibir kokanıdır ve anlatılan bağlamı en zayıf olanıdır. Burada bir ara parantez açmak gerekir.

1980'li yıllar dünya sinemasının en ağır entelektüel krizlerine tanıklık etmekteydi. Sovyetler Birliği dağılıyor, dünyanın ezberi bozuluyor, liberalizm şaha kalkıyordu. Bu yıllarda entelektüel olarak tam bir boşluk dönemiydi, post-modernizm dünya genelinde başat hale geliyordu, hastalık inanılmaz düzeyde hızla insanlığa yayılıyordu. Batıdakiler "ahlakın kendileri ve başarı elde etmek için" kendilerine yük geldiğini söylerken, hakikaten tam da Dostoyevski'nin dediği gibi "her şeyi mubah olarak gören bir söylem"e sarılıyorlardı. Doğuda medeniyetin göstergesi, son moda batı akımı, politiklik, bireyin topluma galebe çalması ve toplumu değiştirmek yerine kendini biraz da teşhirci biçimde konu edinmenin

papazlığını yapan söylem yerleşiyordu. Bu yılların dünya sinemalarında en popüler ve en fazla tekrar edilen konusu sinemanın kendine sanatları ve özellikle film içinde filmi konu edinmesiydi. Hastalık düzeyinde bu tip filmler yapılıyordu, tam bir salgındı. Nitekim bunun sinemamıza yansıması, İstanbul Film Festivalinde uluslar arası altın lale ödülleri verilen yarışma konulduğunda, "sinema ve sanatlar" üst başlığı konmuştu. Sinemada neredeyse film içinde film anlatmak, sinemacıların kendilerini konu edinmeleri, bir tür sahte yaratıcılık pozisyonları her tarafı kaplamıştı. Histerik bir durumdu bile denilebilir. Bu tip filmler içinde iyi olanlar dünya genelinde, binde bir ya var ya yoktur, ama ülkemizde ise hiç yoktur. Yaratıcılık üzerine yapılmış, tek bir iyi filmimiz yoktur. Bu histerinin ülkemizde yayıldığı ve herkesin barlarda "yaratıcılık geyikleri" yaptığı yıllarda Demirkubuz sinemaya adımını atmıştı. Yaratıcılık gündemi bir tür popüler kültürün fenomeni haline gelmişti, yaratıcı aşağı yaratıcı yukarı misali.

Demirkubuz neden bir başka alanı değil de sinemayı seçmiştir *Bekleme Odası* için, iyi bildiği için mi? Bence kesinlikle değil, birkaç önemli nedeni vardır. İlk önce Demirkubuz, anlattığı kibrin bir bölümünü zaten içinde taşımaktadır. İkincisi ise entelektüel olarak iki ciddi tatminin ardından bizzat kendisi yaratıcılık krizi yaşadığı için. Üçüncüsü ise Demirkubuz kendi imgesinin altında kaldığı için ya da ezildiği için, tam da filmin en dürüst noktası budur. Ama bir şey daha var, o da önemli, aslında Dostoyevski'den bir uyarlama yapmak düşüncesi yirmi yıldır zihnindedir, bu projeyi yaratamayan bir insanın kısa bir devre yapıp, onun üzerine bir film yapması bir entelektüel çıkış çabasıdır, çok ciddi bir yenilgiyle sonuçlanmıştır. Gerçek şu ki pek çok insan "gülerek, fütursuzluğuna hayran olarak" filmi seyretmiştir, ben de bunlardan biriydim, halen de böyleyim. Yani filmi seyrettiğimde neredeyse alay etmeden seyredemiyorum, hatta biraz kızgındım, bu kadar kolay çekilmiş bir film herkese zarar verir çünkü. Ettiği büyük laflar içinse şunu söyleyeyim, abestir, gerçek dışıdır, hesabı verilemez, insan, insan olduğu için bu lafların altında kalır.

1. Filmi yalnızca iki kez seyrettim, bütün filmleri arasında iki kez seyrettiğim tek filmi. Bir daha seyredip yazmayı düşünüyordum, ama kendimde bu kadar kötü bir filme katlanacak gücü bulmakta zorlandım, neyse ki başardım. Zaman içinde düşündüğümde filmi inanılmaz derecede cüretli bir film olarak görüyorum. Bir insanın neyine güvenip filmde ele aldığı yönetmen karakterini *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan bir yönetmen olarak tanımlar anlamıyorum. Sorularla devam edelim; *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan birisi etrafındaki hiç kimseyle, asistanı dâhil, *Suç ve Ceza* hakkında konuşmaz mı, tartışmaz mı? *Suç ve Ceza*'da oynayacak bir oyuncuyu seçmeye çalışan insan yalnızca insan yüzlerine mi bakar? Peki deneme çekimlerinde yalnızca bir mektup okunurken dinleyen bir karakteri mi çeker, dahası Raskolnikov'un tam bir entelektüel olduğunu görmezden gelmek nasıl bir şey? Çün-

kü apaçık bir gerçek bu. Peki, Raskolnikov'un yarı aç yarı tok yaşayan, avurtları çökmüş görüntüsüyle filmin bulduğu çocuk arasındaki ilişki nasıl olacak; uzun bir açlık grevi mi yapacak? Peki, Raskolnikov'un entelektüelliğine ne diyeceğiz, yaptığı her şeyi rasyonalize etmeye çalışan üniversitede okuyan, kitap kurdu, neredeyse durmadan düşünen bir insan olarak gerçekten ilginç kişiliğine ilişkin yönetmenin hiçbir soyutlama çabası-aranışı olmaz mı? Bu aranışlar yalnızca yönetmenin bilgisayar başında sıkıntı verici ve klavyenin tuşlarına sert sert vurmasıyla mı ifade edilir? *Bekleme Odası*'ndaki yönetmen karakterinin *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışmasının heyecanını taşıdığı herhangi bir sahne var da ben mi görmedim? Yoksa hiç bir yaratı krizi yaşamadan, bütünüyle sıkıntılı sıkıntılı (aman ne büyük yaratma krizi görselleştirmesiii...) denize, sevgilisi onu kafede beklerken, çakıl taşı atmakla ifadele edilebilir mi? Peki bu insanımız yaratma krizine tutulduğu için mi, bu kadar sevgisiz ve kibirli? Niçin bir yaşayan karakter yaratmaktan filmdeki Ahmet değil de Zeki korkmaktadır? Peki, *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalışan bir yönetmenin öykünün merkezinde durduğu bir filmde yönetmenin ilişkileri bu kadar mı dar olur, dünyası bu kadar mı sığ olur, belgesel deyince aslanların ormanda avlanması, haber programı deyince futbol maçı mı aklına gelir? Ya bu yönetmenin evinde kitapları da mı yok? Bu yönetmen tekrar tekrar *Suç ve Ceza*'yı okumaz mı, notlar çıkarmaz mı, ya bu yönetmen çekeceği film için mekân da mı bakmaz? Peki, bu yönetmenin rüyalarına da mı Raskolnikov girmez? Peki, izleyicilerimiz bir yönetmenin gerçeklik duygusu son derece zayıf bir filme çerez olarak *Suç ve Ceza*'yı seçmesini hiç mi dert etmezler? Yahu bu ülkede kimse bütünüyle sıradan ve önemsiz bir filmin Dostoyevski'ye adanmasına bozulan hiçbir sinema yazarı da mı yok? Yahu bu filmin gerçekten yaratı krizine girmiş bir yönetmenin iç dünyası olduğuna inananlar var da, ben mi hiçbir şey anlamıyorum? *Bekleme Odası* bana göre bir cüret filmidir; anlatacak bir şeyi olmayan bir insanın kasıntılı yönetmen pozlarında ve çok kötü bir oyunculuk performansı göstererek, çok zayıf kurgulu bir filmin içinde anti-hümanist bir edimler dizgesiyle savruk savruk çekilmiş sahnelerle oluşturulmuş bir filmdir. *Bekleme Odası* bir film değildir, ben çektim oldu denilerek çekilenler film olmazlar, ya böyle filmlerin sıfatları olur (çünkü tek başına kullanıldığında yapısı gereği olumlayıcı ve başkalarıyla eşdeğer tutan bir adlandırmadır) ya da sevenleri varsa bir filmi yorumlayanı olur. Anlatırlar, bizde öğreniriz.

Filmin içinde benim saptadığım ve garipsediğim örnekler vereyim;

2. Hiçbir bölümde yönetmen bir yaratma krizi yaşamamaktadır.
3. *Suç ve Ceza*'yı ve onun meselelerini kendine dert edindiği hiçbir sahne yoktur.
4. Yönetmenin dünyası ve ilişkileri anlamsız denecek kadar dardır, sığdır, içine kapalıdır, farklı ilişkilerinin kesişimleri büyük oranda boş kümedir.

5. Heidegger üzerine tez hazırlayan delikanlı tipi haddinden fazla sırıtmaktadır.
6. İnsani düzlemde insanı sarsacak hiçbir çatışma sahnesi içermemektedir. *Suç ve Ceza*'yı yazan insanın insana ilişkin dünyası ile Ahmet'in patlayan kibri arasındaki ilişkiyi ben çözemedim. Çünkü sevgili dostlar, *Suç ve Ceza* yoksulluk üzerine inanılmaz pasajlarla doludur, bu yoksulluk ve yoksunluk göz ardı edilerek *Suç ve Ceza* okunamaz, bunun bir yol yoktur, hatta gerçekten diyorum ki "olsa, biliyorsun, dükkan senin".
7. Ne yönetmen ne de bir insan üzerine gözlemler içeren bir yapıya sahiptir. Gözlemleri bir yana bırakın hiçbir derinlikli tahlil (herhangi bir karakter üzerine dahi) içermemektedir film.
8. Sevgili çatışmalarının hiçbiri insan üzerinde güçlü bir tesir yaratacak şekilde yaşanmamaktadır. Hele özellikle ilk sevgili ile üçüncü sevgili biraz abes denecek şekilde çizilmiştir. Ortadaki ise düpedüz kötü oynamaktadır.
9. Yönetmenin dünyası ve gündelik pratiği gerçekten çok sığdır, herhangi bir insan olarak bile kabul edilse, bir gündelik hayat profili çıkmamaktadır filmden.
10. İlk sevgilisiyle o garip tartışmaları ve ayrılmalarından sonra, kadının intihara teşebbüs etmesi, ardından telefonla hastanede yoğun bakımda yattığı bildirildiğinde yönetmenin yanıtı "beni niye arıyorsunuz ki" gibi garip bir yanıttır. Ne açıklayıcıdır, ne dramaturgiye gitmektedir, ne de insani bir düzlemde inandırıcılığı vardır.
11. Evine hırsız girdiğinde hırsızı kovalarken silahla onu geçirmeye inmesi gibi güzel bir ayrıntı düşünülmüş.
12. Çocuğu karakolda tanımamazlıktan geldikten sonra, onunla bir sokak çaycısında yaptıkları konuşma çok ilgimi çekti.
13. Heidegger üzerine tez hazırlayan birisinin nasıl kaygıları olacağı ve bu filmde konuştukları arasında tahayyülümde sıkışıp kaldım. Sonra Anadolu'da gömleğini satıp çocuklarını okutmaya çalışan insanlar var dendiğinde yönetmen "karakter"inin bunlar beni etkilemez yanıtının derinliğine bir türlü vakıf olamadım. Bu yanıtı veren birisinin *Suç ve Ceza*'yı nasıl okuduğunu bilmek isterdim.
14. Filmde evin içinde bir klavyeye basılma sesi ya da bir çay karıştırma sesinin nasıl bu kadar yüksek bir ses çıkardığını anlayamadım (herhalde vurgulamak için yapılmıştır). Ama itinayla değinilmesi gereken bir durum daha var, gerek *Yazgı*'da gerekse *Bekleme Odası*'nda tuvalete gitmeler, sifonun çekilmesi niçin bu kadar ayrıntılı veriliyor, niçin bu kadar özenli dinletiliyor, onu da anlamış değilim. Mesela niye diş fırçalaması değil de tuvalet ve sifon faslı merak ediyorum.

15. Prodüksiyon sürecinde yer alan asistanıyla dahi mekânlar, karakterler, yüzler, yapım süreci üzerine hiçbir şey konuşmamalarını, yönetmenin ketumluğuna veremediğim için, anlayamadım. Elbette, her şey hazırdır. Ama ben hazır olanları daha çok merak ettiğim için, bu diyaloglar beni kesmiyor.
16. Filmsel zaman olarak bu kadar kısa bir sürede geçen bir filmde nasıl bu kadar çok kadınla tensel gerilim yaşamadan birlikte olduğu da garibime gitti. Özellikle soyutlama düzeyi olarak evine gelen son süslü-püslü kadının bir sonraki bölümde hayatının isteklerini sorarak aralarında ki ilişkinin düzleminin yeni aldığı boyutu göstermesini çok kestirmeden ve etkili bir sinematografik bir yöntem olduğunu kabul ederim. Nihayetinde bir tür dördüncü çaycı olmak isteyenler için umut ışığı da doğmuş oluyor. Aynı filmde ne kadar çok insandan bahsedilebileceğini kestirmeye çalışan bir sinema öğrencisi için hesabı içinden çıkılmaz yapabilir, ama ne zararı var. Özellikle çay isteme ve istememe üzerine yapılan vurguların *Suç ve Ceza*'nın kendisinden daha fazla olması çok ilginç bir uyarlama süreci olarak dikkatimi çekti.
17. Kadınlar ayrılık öncesi ağlarken, biri intihara teşebbüs ederken, ötekisinin yıllanmış ilişkisi sarsılırken, yönetmenin iç dünyasında (zaten bu filmde biz onun iç dünyasının dışındayız, bu da filmin başarısı) ve dış dünyasında herhangi bir sarsıntı olup olmadığını ancak varsayabiliriz, ufak bir-iki telefon konuşması hariç bırakılırsa.
18. Filmin asal kişisi olan yönetmenin tek bir dostu bile yoktur. Ama bu adam yalnız yaşayan birisi de değildir. Kestirmeden söylersek ne sosyaldir ne de asosyaldir; ne hiçbir şeyi takmayan birisidir, ne de neyi taktığını biz bilebiliyoruz. Filmden yönetmenin niçin *Suç ve Ceza*'yı çekmeye çalıştığına dair herhangi bir kestirimle çıkan birisini tanımıyorum.
19. Yönetmen karakterinin saçları ve sakallarının neden hep aynı biçimde yeni kesilmiş olduğunu, yürüdüğü yollardan hiçbirinde biçiminin niçin bozulmadığını bilmiyorum; benim saçlarım nedense hep rüzgârda dağılıyor? Ya da yönetmen her gün ayna karşısında saçlarına aynı biçimi mi veriyor.
20. Yönetmenin baştan beri projesine niçin bu kadar inançsız birisi olarak çizildiğini de bilmiyorum, bu kadar büyük bir projenin bile yönetmen karakterimizi niçin hiç heyecanlandırmadığını da ben anlayamadım.
21. Ben bu filmin niçin çekildiğini, ne anlattığını anlayamadım, onun için bu filmi değerlendirme dışı bırakırsam en azından dürüst davranmış olurum diye düşünüyorum.
22. Eğer film bütün bunlara rağmen, kibirli bir karakteri kendine konu ediniyor, diye savunulabilirse, bana göre Ahmet'ten daha çok Zeki'nin kibri ön plandadır.

23. Son olarak da, yıllar önce kendisine de söylemiştim, *Suç ve Ceza* insanı gerçekten çok etkileyen ve sarsan yoksulluk tasvirleriyle doludur, yalnızca Raskolnikov'un yoksulluğu ve pek çok ediminde yoksulluğun oynadığı rasyonalize edici etkiden bahsetmiyorum. Ama romanda geçen diğer ailenin üyeleri arasında da yaşanan yoksulluğu da düşünün. Dolayısıyla böylesi bir romanı çekmeye çalışan bir yönetmenin gerçekten pek çok insanın büyük fedakârlıklara katlanarak çocuklarını okuttuğu söylendiğinde, *Suç ve Ceza*'daki söz konusu muhteşem tasvirleri düşünmeden, yönetmenin nasıl bunlardan hiç etkilenmediği ise benim anlama kapasitemin ötesinde bir şey.

Bir dipnot: *Bekleme Odası*'nı seyretmiş, Türk Sineması Bağlamında Sinema-Yazın İlişkileri adlı bir doktora tezini başarıyla savunmuş bir arkadaşımdan şöylesi iki şey duydum; aktarmaya değer buluyorum; 1) söylediklerinin hepsi doğru ama bir de yönetmenin böyle bir insanın *Suç ve Ceza*'yı çekemeyeceğini anlatmaya çalıştığını düşünemez miyiz? Karakterler sığ ve öykü zayıf ama senin yaptığın vurgularda bir aşırılık var; bizde Heidegger üzerine tez yazanlar da sıradan insanlar gibi konuşur, yönetmenlerimizin de yaratma bunalımları bu kadar sığdır, bu kadar üzerlerine gitme. 2) Ben *Masumiyet*'i daha çok beğenmiştim, burada her şey çok daha yavan. Yönetmen de bir garip insan, zaten filmi çekemiyor. Filmi birde bütünüyle *Suç ve Ceza*'yı hiç düşünmeden seyretmeyi dene. Daha az kızarsın o zaman.

Kader (2006)

Kader için ilk söylenilecek şey, orijinal bir eser olmasına rağmen, *Masumiyet*'in başarısı ve bilinirliği göz önüne alındığında, *Kader* aslında bir uyarlama gibidir. Bu birinci paradoks.

Dolayısıyla, biz aslında bildiğimiz bir hikâyeyi seyrediyoruz.

İkinci paradoksu, en güzel Giovanni Scognamillo tespit etmiştir. Antalya Film Festivalinde jüri üyesi olan Giovanni, jüri konuşmaları sırasında, bir başka jüri üyesi ve Zeki meftunu olan Fatih Özgüven'e çok gerçekçi ve beni gerçekten insan olarak irkilten ve kendine getiren bir soru sormuştur. Fatih Özgüven, filmin ne kadar iyi ve politik olduğunu anlattığında, yani Şerif Gören ve Giovanni Scognamillo'nun politik olan, 12 Eylül'ün yıkıcı etkileri üzerine geliştirdikleri söylemine ve elbette bununla yüzleşilmesi üzerine yaptığı vurgulara karşı, onları kendi silahlarıyla susturmak için, karşı-koz olarak kullanmak için edebiyat yapmış, biraz ucuz edebiyat. Giovanni'de muhteşem yanıtıyla bir anda arkadaşı susturmuş: "Bir orospuyla bir pezevengin hayatı, ne zamandan beri derin politika olmaya başladı?"

Bu açıdan Giovannni'nin söylediği bir başka jüri anekdotunu anlatmak da gerekir: iki kadın bir erkek, iki erkek bir kadın hikâyeleri yüzyıllık Fransız sinemasının has konusudur. Bu temayı Nuri Bilge Ceylan, onlardan çok daha iyi anlatmasına karşın, eninde sonunda "incir çekirdeğidir" ve "hayatın derin muhteviyatını içermez, içeremez, içerebilemez".

Takva son derece başarılıdır, önemlidir, ama Eve Dönüş, bir toplumsal travmadır, üstüne gidilmesi gerekir, yaşamış olanların anılarına duygudaşlık bir vazifedir.

Bu nedenle gerek Giovanni'nin gerekse Gören'in itirazlarının hiçbir kişisel boyutu yoktur, tamamen sosyolojiktir, tarihseldir, politiktir. Tam anlamıyla sanat/toplum ilişkisi için anlamlı bir tartışma başlığıdır, Giovanni'nin sözlerini yabana atmak derinlik değildir, çocuksuluk ve ilkelliktir.

Şimdi *Kader*'i Zeki Demirkubuz niye çekmiştir meselesine gelelim: Demirkubuz ne kadar itiraz etse de kendisinin *Masumiyet*'le gönül bağları çok derindir, aynı şekilde *Masumiyet* filminin ulusal ve uluslar arası başarı hikâyesinin kalbinde özel bir yeri vardır, hayata nereden eklemleneceğini bulduğu andır Masumiyet. 2005 baharında yazdığım Demirkubuz üzerine yazım da yönetmen de bir tıkanıklıktan, kendini tekrarlamaktan söz ederek bitirmiştim, bugün düşündüğümde, tarih yaşanırken geleceği öngörebildiğimi, bunun da metnimin bilimsel yapısından kaynaklandığını düşünüyorum, Demirkubuz'a tarih boyutundan ve yaratıcı kişinin iç dünyasından yola çıkarak yaklaşabilmenin getirdiği bir öngörüden beslendiğini düşünüyorum.

Demirkubuz'un *Bekleme Odası*'ndan sonra yaptığı *Kader*, *Kıskanmak* ve şimdi de *Yeraltından Notlar* filmleri için, kendini yenileyememenin derin izlerinin görülebileceğini düşünüyorum, sanatsal olarak bir tıkanıklık içinde karşımıza çıkan filmlerdir bunlar.

Kader bu hikâyelerden en başarısızı ve en tükenmişidir. Niçin?

İlk önce, yukarıda söylediğim gibi bir uyarlama olma atmosferi taşıdığı için, ama ikincisi çok daha önemli: bütün Demirkubuz filmleri içinde en başarısız oyuncu yönetimi ve tercihleri *Kader* filminde yapılmıştır. Hem de iki ana karakter üzerinden: Hem Vildan hem de Ufuk seçimleri başarısızdır, hem Vildan Derya Alabora'nın yanında, hem de Ufuk Haluk Bilginer'in karşısında ezilmiştir. Niçin? İlk önce ikisi de ses yönünden ezilmiştir, ikisinin de görsel kompozisyonu haricinde, sesleri aynı etkiyi vermenin çok gerisinde kalmıştır, hatta Haluk Bilginer'in çizdiği kompozisyonun gücünün yanında Ufuk'un sesi tuhaf derecede mıymıntı kalmıştır.

Üçüncü paradoks ise, bütün bunları bir kenara bıraktığımız zaman bile daha belirleyici kalmaya devam etmektedir: *Kader* (2006) filmi özellikle ilk yarım saatte sosyal dokuyu çizdikten sonra, bitmiştir, filmin geri kalanı sonu gelmez tekerrürler içinde aşırı ayrıntıdır, filmin dramatik yapısı tükenmiştir ve film uzatmaları oynamaktadır. Bu paradoksun çözülebileceğini de düşünmüyorum, yapıyı değiştirmedikten sonra. İlk önce koskoca niçin sorusu, film içinde asla yanıt bulmaz. Aynı şekilde Cannes Festivalinin seçicileri de aynı soruyu sormuştur, tamam da niçin ve bu soruya yanıt bulamadıkları için *Kader*'in Cannes yolculuğu kesintiye uğramıştır. Evet, ben de soruyorum, niçin?

Buna kader dememizin nedeni basittir, hiçbir açıklama getirilmediği, ruhunun derinliklerinde hiçbir yanıt üretilmediği için, sosyal doku yaratılamadığı için, yönetmen de bir yanıt bulamamış, öyle işteden başka bir yanıt verilmemektedir. Bir de üste çıkmak için, her şeyin bir nedeni mi olması gerekir deniyor. Ama biz psikanalitik bakıştan da biliyoruz, davranışlarımızın arkasında belirli güdülerin olması gerekir, belirli yönelimlerin belirli karşılıkları olması lazım, filmin bunlar için ürettiği tek bir yanıt bile yoktur. Bu nedenle dramatik yapı ilk yarım saatten sonra tükenmiş, zorlama ile filmin üçte ikilik bölümü oynanmaktadır. Neredeyse, ondan sonrası bir belge filme dönüşmüştür. Ben de orospular, pezevenkler, gazino âlemi, vur kır dünyasına o kadar meraklı değilim, bu kadar basit. Ben inandırıcı bulmuyorum, ben severek seyredilecek bir film görmüyorum, bu kadar basit, filmi ise hiç politik bulmuyorum, açıkça Fatih Özgüven'in yalan söylediğini düşünüyorum. Tipik Türk yalanı, öyle yalan söyler ki mızrak çuvala sığmaz, bir de kendinden emin konuşur, entelektüel görünmek için kasılır, zaten Yeşilçam'da tükenmeye yüz tutmuşken, yirmi yıl aynı yalan dünyayı, yalancı entelektüel görüntü-

yü bize yutturmaya çalışmadı mı? Sonuç aşırı bir inandırıcılık bunalım olarak karşımıza çıktı.

Filmi açıklamak ve yorumlarımızı meşrulaştırmak için, konusuna eğildiğimizde, durum çok daha net anlaşılabilir.

Ama güzel bir parantez açmanın zamanıdır: benim etkimle filmi Antalya'dan sonra seyretmiş üç kadının konuşmalarını aktarmak istiyorum, tam bir vaka çalışması gibiydi, çünkü biri otuzlarında, biri kırklarında, diğeri ise ellilerindeydi.

"İlk önce ne kadar gaddar kadınmış, adam evli, üstelik çocuğu da var, ne güzel işinde gücündeydi, pislik kadın, bir kere verseydi de, adam hayatına geri dönseydi."

"Erkeklerin bu hayatını biz pek bilmeyiz, bildiğimiz birkaç kırıntıdan, anlatılan şeyden ibarettir. Hiçbir zaman da elin orospusuna düşkün olmayı anlamamışımdır. Bilmediğimiz şeyleri öğrendik, ama neresinden tutsan orası elinde kalıyor. İnsan gibi çalışıp yaşamak yerine, kafayı çekip ne yaptığını bilmeden yatmak, sigara ve alkolle kafayı bozup, her gün o mekâna gitmek tam bir ahmaklık. Bir de sen anlamazsın derler, anlayıp da ne olacak, insanın köpek gibi yaşamasından başka nedir ki? Bir de oralara gidip dost tutanlar var ki, onu dost tutanın dostluğu da üç kuruşluk olur, dostluk nedir bilmeyenlerin bu saçmalıklarına dostluk lafını nereden sokarlar anlamıyorum ki?"

"Adam gibi kadın da aynı boku yiyiyor. Ama benim anlamadığım, kadın bu boku yiyince daha bir değere biniyor. Adam gibi bir hayat sürmeyince, anlatacak bir şeyi de olmaz ki insanın, düpedüz tükenmiş hayat bunların ki, tüketim toplumuna iyice girdikleri için kendilerini tüketiyorlar."

"Kadını bu kadar kapatırsan evine, evin dışında hiçbir şey yapmazsanız, evin dışındaki itlere düşkün olursun, buyur istediğini seç. Ben bir sürü namus bekçisi tanıyorum, iki genç konuşunca kan temizler diye söze başlayıp, kendisi itlik diyarında bakır kap tezgâhtarlığı yapıyor. Kendisinde her yol var, ama adam namus bekçisi."

"O kadar erkeği doldurmuşlar ki Paris gazinosuna, almışlar ortalarına "erotik shop"tan giyinmiş birisini o da şarkı söylüyor, adam şarkı dinlemeye gelmiyor ki... O kadar erkek bir araya gelse, ortalarına bir kadın da koysalar, elbette erkekler birbirini yer o benim diye. Ama en kötüsü bunlar o kadın için birbirini yer, ama hiçbirisi o kadına da gerçekten saygı duymaz, onların da her zaman bir namuslu özlemi vardır."

"Benim en komiğime giden "delikanlılık, dostluk laflarının bu güzide mekânlarında", kimsenin kendine güvenmemesi, delikanlıların elindeki değneksiz hiçbirisinin delikanlılık yapamaması."

"Ben Eve Dönüş'ü daha çok sevdim, Takva'da çok iyiydi. Demek sanat diye bunlara ödül veriyorlar. Ama ben filmi seyredince Masumiyet'i de merak ettim, onu da seyredeceğim. Tam da onu merak ettim, bunların hayatında masumiyet nerede imiş

diye. Masum olan elini pezevenklerin diyarına sokmaz ki hayatın içinde masum kalmak için, insanın masum da iş yapması lazım. İstemeden yapıyorum diyorsa, ben inanıyorum ki hiçbir pezevenkte kendi işinden memnun değildir, orası da saçma olur artık. Ben insanım bunu düşünemiyorum, o da insan, sevilecek bir yanı yok ki. Adamları seyrederken, bir yandan şaşırdım, bir yandan güldüm hallerine."

Kader neyi anlatır?

Kader esas itibariyle Haluk Bilginer'in monologundan, içinin dışarı çıktığı sahneden, türetilmiştir. Özü itibariyle nedensiz ve hatta tanımsız bir "tutkunun" izinden gider, bir hayatı mahvediş, bir kendini tüketiş, bir saplantı, bir kendi saplantısının peşinde kendi karşısında sürekli küçük düşmüş karakterin hikâyesidir. İşin en dramatik yanı karakterin kendiyle barışık olmaması, kendi nezdinde itibarsız oluşu, meşrulaştırılamayan bir tarihin "küçük ve ezik beni" oluşunun hikâyesidir. Filmin başarısı, bu mahvediş anlarına tanık olmak, filmin başarısızlığı ise mahvoluşa sürüklenen kişinin yaşamındaki yıkımı hazırlayan dürtülerinden bir dizge kuramaması, yaşamındaki "beni ezen üstbenin söylemini" üretememiş olmasıdır. Bekir bir komik âdemdir. Neredeyse iç dünyasız gibidir, hareketlerin ardındaki kişinin dürtüleri saptanamamış, ama karakterin ne yapacağı fazla peşin hükümlü ve otomata bağlandığı için, çekiciliği azalmış birisidir. Kendisine dur diyemedikçe arkadakilerin dramı da daha da önemsizleşir. Daha önemlisi film en uygun yerlerde es veremediği için, etrafındakilerin onu görüşü yeterince verilemediği için durum "nedensiz ve belirsiz" kalmaktadır. O kadar Anadolu yollarında sürteceğine geri dönüş anlarına daha çok odaklansaydı, film çok daha önemli hale gelebilirdi. Ben bu halinin daha kolay bir çözüm olduğunu, dramatik olarak daha basit olduğunu ve işin dramatik yapısını azaltıp, giderek gülünçleştirdiğini düşünüyorum. İnsanın seyrederken, içi burkulduğu kadar, komiğine de gidiyor, rahatsız edicilik ile gülünçlük bir arada. Beyhudelik ile saplantı bir arada filmin belkemiğini oluşturuyor. İnandırıcılık sorununu daha da artıran ise, oyunculuktaki yetersizliktir.

Sözün yetmediği anların dramatik kuruluşu ve duygunun verilmesi açısından, sahnenin yazılışı da oynanışı da yetersizdir. Her kolaycı çözüm gibi, kimi yerlerde sırıtan kesimlerden ötesi acılığın azalmasıdır, gülünçleşmesidir, "ben adamımı bilirim" ancak eksik dramaturginin bir çözüm yoludur, insana gerçek çözümleri vermez, dramatik yapı da dikişler aşırı belirginleşir. İlginçlik artarken, derinlik azalır, filmin duygusal yoğunlu da yıpranır. Karakterin yaşamla ilişkisi zayıflarken, neredeyse folklorik filmler gibi, gece hayatı da merakla bakılan, bilinmeyenin keşfi üzerinden tanımını bulan bir hale gelir. Bu denklemin aşılacağına inanmıyorum. Ama tam da burası Zeki Demirkubuz'un bütün filmlerinin taşıdığı zaafı göstermektedir:

Zeki'nin dramaturgisi ikili bir yapısal defektle maluldür. Birincisi maraz yoksa film de yoktur, bu birinci karakteristik yönüdür. Ama ikincisi ise dramatik yapı içinde karakteristik diyalektiği içerir: filmlerin belirli bölümlerinde yakalanmış bir enteresan durumu vurgulamak için Demirkubuz abarttıkça abartmayı seçmektedir. Bu abartma bölümleri, bütün filmleri için karakteristiktir, ister özgün senaryo olsun, isterse uyarlama, fark etmez. İsteyen bunları kişisel karakteristik olarak alsın, isteyen bunları kolaycı dramatik zaaflar olarak görsün, ben ikincisinden yanayım.

Kader konusu durumun açıklaması için yardımcı olabilir.

İlk önce bir kenar mahalle tablosu çizilerek başlanır, hah mobilya satan bir dükkân, mahallenin kahvesi, mahallenin dilberi, felç geçirmiş bir baba, ailenin iki çocuğu (biri Uğur biri de onlu yaşlarında bir delikanlı), felçli kocanın karısının sevgilisi, kahveye takılan serseri çocuklar. Kahve ortamı, pandik hikâyesi, Vildan'ın sevgilisi Zagor, Üçüncü Şahsın şiiri, felaketim olurdu ağlardım. Derken Zagor ilk önce Vildan'ın annesinin sevgilisini öldürür, ardından iki kişiyi ekler koleksiyonuna, derken polis ile tablo tamamlanır. Vildan uzun polisteki dayak faslından ve epeyce sürtmüş olarak az zamanda uzun yılların tokadını yemiş olarak halıcı dükkânına gelir: para ister, metreslikten orospuluğa kadar bir dizi seçenek sunar. Bekir ise, "nasıl ödeyeceksin" sorusuyla zokayı yutar. Ardından Bekir sürüklenmeye başlar. Buradan sonrası bir saatten uzun sürer, Bekir sürekli askıntı olarak Uğur'un peşinden gider, para pul da kalmadığı için biraz sürter, Uğur'da onun burnunu iyi sürter. O şehir senin bu şehir benim derken İzmir'de ayaklarına sıktırır Zagor Bekir'in. Sonra Sinop'ta Bekir intihara teşebbüs eder. İstanbul'a geri dönüşlerinde hep bir şeyler eksiktir, bir anda boşluğun içinde kaybolduğunda yine yollara düşer. Nihayetinde Kars'ta bulur kendini, dumanlanmış kafanın ardından. Orada daha önceden bildiğimiz tiradını attığında, kader üzerine büyük bir konuşmayı aralarında yaptıklarından sonra da film biter.

Filmin dramatik yapısı basittir: bir mahalle tablosu, orada argonun dibine vurulur, çocuk zokayı yutar, evliliğini berbat eder. Vildan epeyce bir erkek eskitirken başının tatlı belası Bekir'i de bir hayli yıpratır. Sonunda Bekir artık kimliğini kaybettiği ve sözün tükendiği noktada hayat, eski mahalle, kader üzerine konuşurlar. Ama burada mahalle ortamı kısa kesilmiş, gençlik tablosu inşa edilmemiş, Bekir'in iç dünyasına ise açık söylüyorum hiç girilmemiştir, daha doğrusu girilememiştir. Eğer mahalle tablosu erken bitmiş ve yollara düşülmüşse, bunda da senaryoyu yazamayan, diyecek bir şeyi olmayan yazarın büyük payı vardır, ne anlatacağını bilemeyen, film çekmek için film çeken, yani yönetmenliğin en büyük günahını işleyen birisisinin günahı ya da suçu vardır. Anlatılacak bir hikayesi yoktur *Kader*'in ve filmin de baştan aşağı yapısı sakattır, değil önemli bir film olmayı, çerezle seyredilebilir bir film olmaktan öteye gidemez, hatta sadistçe bir seyir tablosu yaşatır. Ben böylesi insanların içinde büyüdüm, Karagümrük'te, inanın o insanlar bile bu hayatı böylesine ballandıra ballandıra anlatmazlar, yapsalar

bile yaptıklarından utanırlar ve en önemlisi de hayatlarının iler tutar yanı olmadığını bilirler.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin aslında özeti çok kolaydır, çünkü yetenekli bir göz, filmin can damarının söylendiği diyalogları bulup, çatışmanın yoğunlaştığı dramatik yapıyı çözünce gerisi zaten adım adım gerilmiş bir yay olduğu için her şey bir anda ve kendiliğinden çözülür.

Örneklerle anlatmak açıklayıcı olabilir.

Zeki Demirkubuz'un Sinemasal Haritası...

Filmlerin kritik yerlerinde kritik konuşmalar Zeki Demirkubuz filmlerinin tipik özelliğidir. Zeki'nin dramaturgisinde, filmin belirli bir zirve anına doğru kasılması, o zirve anında pek çok şeyin söze döküldüğü, normal dışı tepkilerin yoğunlaşması esastır. Tam da bu alanlar aynı zamanda marazın zirve yaptığı yerlerdir. Aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un karakterlerine tam da Cüneyt Cebenoyan'ın belirttiği şekliyle regresif kimlikler hâkimdir. Nerede ise normal olan karakter yok gibidir. Benim deyimimle "öteki Türkiye'nin" halleridir. İster regresif karakterler diyelim, isterse marazi kişilikler, Zeki bunların hayatından dramatik anlar bulur çıkarır, çarpıcı hale getirir, olağan bir akışın içine sokar, bir yerden sonra bayır aşağı fırtınaya tutulmuş gibi sürüklenirler. Bu alanlar bir anlamda mahrem alanlardır, Zeki'nin filmleri bu anlamda mahremin işgali üzerine odaklanır. Çok az filminde insanların normal işleri vardır, ama hiçbirinde normal işleri olsa bile, buna devam edemezler. Dolayısıyla bir başka karakteristik özellik daha çıkmaktadır: maraz ile birlikte "yıkım gelir". Zeki'nin filmlerinin bir başka karakteristik yanı ise marazi yanların devam ettirilmesi ile "dramatik zirvenin ardından benliğin çözülmesi" gelmektedir. Bu açıdan, Zeki'nin belirli bir seyircisi vardır ve bu seyirciler için, Zeki'nin herhangi bir filmini seyretmek yaşamda pek benzeri olmayan tamamen farklı bir deneyimdir. Zeki'nin bütün filmleri aslında itiraf atmosferine sahiptir, genelde kabul edilen bütün anlamlar ters yüz edilmiştir. Gizli niyetler vardır, bunların deşifre olduğu anlar "dramatik zirve anları"dır. Deşifre olmak, aynı zamanda ikili bir yana sahiptir, belirli ölçülerde karakterler de bunları kendi benliklerinin derinliklerinde şifrelemişlerdir ve bastırmak için ellerinden geleni yaparlar. Mızrağın çuvala sığmadığı yerde, etraflarındaki karakterler ile çatışma anı, bunları ortaya çıkarınca, yıkım ve şiddet bir araya gelir. Zeki bir tür deşifre etme ya da gizli niyet sökme uzmanı gibidir. Filmleri de bu gizli niyetleri önce şifreleme, sonra da çözme üzerine kuruludur, yay gibi gerilir gerilir, sonunda bir anda boşalır ve şiddetlidir.

Peki, bunları Zeki ile bağdaştırınca neyi buluyoruz: kötümser ve inançsız Zeki hayat hakkındaki fikirlerini kendine kanıtlamak istiyor gibidir, bu yüzden hayatın içinde bulup yakaladığı bu gizli niyetlere, kendi konuşmalarından ve tanık-

lıklarından yola çıkarak, geceleri uzun yalnızlık ve tefekkür anlarında belirli sosyal ortamlar arar. Aslında Zeki sürekli olarak polemik halindedir, hem kendisiyle, hem geçmişiyle, hem de etrafındaki insanlarla. Bu anlamda sürekli film çeker, kafasında ama. Bunların çok azını da bir filme dönüştürür. Filmleri gibi Zeki'nin senaryoları da büyük oranda bir anda ortaya çıkmış gibidir, kendisini doğuran fikir üzerine kuruludur, bunun ardındaki her şeyi tıraşlar, zirve anı için film kurulmuş gibidir. Bu tuzağa düşmediği filmleri, özellikle de *Masumiyet*, aynı zamanda bir sosyal doku çizmiş gibidir.

Zeki'nin filmlerinde bu kadar çok televizyonun olmasını nasıl açıklamalıyız? Bence bunun dramaturgik bir anlamı olsa gerek: bunları çözmeye çalışalım.

İlk filmi C Blok'ta televizyon var, ama filmin dramatik kuruluş sürecinde aktif olarak yer almıyor, televizyon daha çok karakterlerin birbirlerinden uzaklaşması, yabancılaşmaları, birbirleriyle iletişimsiz yaşamalarının bir parçası. Zaman dolgusu olarak yapılıyor, televizyondaki gösterilenler dramatik yapının kurulmasına ya da dramatik yapı içindeki duruma göndermeli olarak kullanılmamış. Bence bunun da nedeni filmin belirli bir dramatik yapıya, belirli tezsel yapıya sahip olmamasından kaynaklanıyor. Bu filmde yönetmenin de kendisinin ne anlattığına dair köklü bir yargısı ya da hissi yok, sezgileriyle yolunu bulmaya çalışıyor.

Oysaki *Masumiyet*'te durum tamamen değişmiştir, *Saklı Cennet*'teki diyalog ilk önce yazılmış, daha sonra bu diyaloga dayanan senaryo oluşturulmuş, sürekli olarak ne aradığını bilerek arayan ve çok şiddetli duygu salınımları yaşayan bir yönetmenin eseri. Bu nedenle kendi metninin üzerine televizyonda gösterilen filmler çok açık bir şekilde yorumlar yapıyor, bu durumların özellikle Yeşilçam karşılıkları özenle bulunup yerleştirilmiş, dolayısıyla televizyon bir meta-metin gibi kullanılmış.

Üçüncü Sayfa'da aynı durum ilk ikisinin bir karışımından oluşuyor, bir yandan televizyon bir meta metin, öte yandan hayatın durduğu noktada devreye giriyor. Ama *C Blok*'un durumuna hiçbir zaman geri dönülmüyor, genel karakter meta-metin olması üzerine kurulmuş.

Yazgı'da iki durum yine geçerli, yani karakterlerin yaşamında bir yandan dolgu, öte yandan ise dramatik yapıya bir şeyler gönderme yapar halde.

Kıskanmak'a kadar bu durum devam eder: televizyonsuz bir filmi yoktur, *Kıskanmak* filminde ise zaten dönem filmidir, o yıllarda televizyon yoktu.

Peki, nedir hem dolgu malzemesi, hem belirli bir yabancılaşma, hem de meta metin olarak televizyonu kullanmak?

Yanıtın çok karmaşık olması gerekmiyor, anlatılanlardan sezilmiş olmalı. Zeki Demirkubuz'un bütün senaryoları belirli bir dramatik yapının hissedilmesi, ardından bunlara bir sosyal bağlam kurmak ve hikayeyi tasarlamak üzerine kuru-

ludur. Bu sosyal yapıyı kurarken televizyon hem Zeki'nin yabancılaştırma efekti olarak hem de metin içinde kendi kurduğu yapıya bir yorum olarak televizyonu kullanmaktadır. İkili bir durumdur bu: 1) Zeki Demirkubuz anlattığı ve yabancılaştırarak, ayrıksılaştırarak kurduğu dramatik yapının bir tür melodram kipindeki karşılıklarına eğilir, onları bulur ve sahnenin içine sokar. 2) Aynı zamanda televizyon üzerine filmin karakterleri yorumlar da bulunur, bunlar ise filmin kurmaca olduğunu hatırlatır, film kendi içinde film olduğunu seyirciye hatırlatır. Bu durum metin içinde metnin ötesine gönderme yapar gibi durmaktadır.

Ama genel olarak televizyon bir tür hayatın durduğu anlar da insanın ruhsal boşluğuna karşılık gelecek şekilde kullanılır. Bugüne kadar hiçbir filminde televizyon keyifle seyredilen, seyrin bir hazza ya da kolektif bir eyleme karşılık geldiği tek bir sahnesi yoktur. Televizyon genel olarak Demirkubuz filmlerinde yabancılaşmanın, hayattan bir an için bile olsa "mola almanın" aygıtıdır. Örnek vermek gerekirse:

Bekleme Odası'ndaki yönetmen Ahmet'i düşünelim, niye televizyon seyreder? Cevap açık, içine gömülmek için, konuşmak istemediği, kendinde aktif olarak bir şeyleri yapacak gücü bulamadığı zaman, hem zaman dolgusu hem de kendi içine gömülürken, çevreden kendini soyutlamak için. Zaten yeni bir yıkımın öncesi televizyon dolgu olarak da önemlidir, filmleri bir tür daha yaşar, daha olağan hale getirir, televizyon Zeki'nin filmlerinde bir sığınaktır.

Peki, filmleri için de en bilinçli ve dramatik yapı için neredeyse kurucu figürlerden birisi olarak televizyonun kullanıldığı bir filmi var mıdır? Evet, özellikle *Masumiyet* filminde televizyonun böylesi bir işlevi vardır. İlk önce sosyal dokunun neredeyse tümüyle ayrıksı olduğu bu film, bu sosyal dokuyu olağanlaştırmak için televizyona ihtiyaç duyar. Daha sonra karakterleri bir araya getiren de odur. Bunun da ötesinde televizyondaki diyaloglar dramatik yapıya uygun olarak her türlü "duygusal patlamanın, dramatik tansiyonun arttığı dönemde" onun bir karşılığı olarak karşımıza çıkar. Zeki popüler kültürün ürünlerini filmlerinde en yoğun olarak kullanan yönetmendir. Sık sık onlara göndermede bulunur, onları filmin karakterlerinin konuşmaları vesilesiyle, bir kimlik kazandıracak unsur olarak kullanır, en dramatik yerde örneğin "Ama bu sefer başka güzel. Orhan'ın şarkıları gibi" sözü metnin içine gömülür, bu anlamda zaten Zeki'nin filmlerinin kendisi bir meta metin gibidir, yaşadığı topluma sürekli gönderme yapar. Metin kendi metinselliğini bilir, metin içinde metin üzerine yorumlar yapılır. Zeki'nin sosyal bağlam olarak hali vakti yerinde, doğru düzgün bir işi olan karakterler üzerine üç filmi vardır. Birincisi, ilk filmi olan *C Blok*'tur, ama bu film de dramatik yapının aktörü zaten kapıcının oğludur ve akıl hastanesinde son bulur, ama bu dünyaya alt sınıflardan tecavüz girişimleri de cinayet masalları da girer zaten. Onlar da iletişimsizlikten kıvranır, normal bir hayat sürmezler.

İkincisi *İtiraf*'ta bulunur, karı koca tanımlı ve belirli bir mesleği gerektiren, iyi halli insanlardır. Ama orada da durumu sarsılan, aynı zamanda geçen zamanın kendini bulmasını ancak tersine sınıf atlayarak yaşayan karakter üzerine kuruludur. Zaten mühendis Harun'da kentten uzaklaşmak için Diyarbakır'a gitmek üzereyken film biter.

Üçüncüsü bir uyarlamadır: *Kıskanmak* filminde aile reisi mühendistir, ama ailenin diğer üyeleri ya çalışmazlar ya da bu hayatın rutininin ötesine meraklıdırlar, herkes kendi emelleri gereği diğerinin kuyusunu kazarken meşgale bulmuştur. Sonuçta herkes için bir yıkım gerçekleşir.

Bir de *Yazgı* filminde böyle şeylerden söz edilebilir: Musa bir gümrük firmasında çalışmaktadır, ama yaptığı işin uzmanlık alanı filmde sergilenmez, zaten dramatik yapıyı sarsan olay patronun aile üyelerinin öldürülmesi olayı, karakterin patronun evine bilgisayarı çalıştırması gibi abes bir nedenle göndermesi nedeniyle olur. Ama genel olarak filmin karakterlerinin yaptıkları işler "doğru düzgün sınıfına girmezler", uzmanlık ve özel eğitim gerektirmezler.

Bu açıdan Zeki'nin filmlerinin ana harcı, Beyaz Türklerin olmadığı bir dünyadır, hayata tutunamamış karakterler üzerine kuruludur.

O zaman bir başka soruyla daha karşı karşıyayız, Zeki'nin tutunamamışlarını kimler seyreder?

Bence hayatın içinde "kendiyle barışık olmayanlar" seyreder. Duygusal olarak gerilim yaşayan, bunu ifade edemeyen, çatışmalı kimliğiyle hayatla bir şekilde mesafeli ilişkisi olan, rutin meslekten olmayanlar seyreder.

Düşünün hayata tutunmuş, gayet düzenli bir hayat süren kişinin, Bekir, Uğur ve Yusuf arasında kendini nasıl hissedeceğini, en fazla Yusuf'a kendi şirketinde bir çaycılık yapması için öneride bulunur. Öte yandan hayata henüz eklemlenmemiş, hayatın insanın burnunu sürten işlerinde ömür tüketmek için henüz adım atmamış olan öğrenci kesimler seyreder, bunlar ister okumuş olsunlar, isterse okulu yarıda bırakmış olsunlar, henüz hayatın içine fırlatılmadıkları için onu bir şekilde küçümseyen, bir şekilde bundan ürken insanlardır.

Ama genel olarak ben Zeki Demirkubuz'un sinemasının en temel karakteristiğinin kendisiyle barışmamış insanlardan oluştuğunu düşünüyorum. Bir de çok az bir kesim için Zeki'nin filmleri ve bu filmlerin sosyal dokusu turistik bir gezi mekânı gibidir. Ama Zeki'nin filmleri yapısı gereği belirli bir seyirci barajıyla maluldür ve bu sınırı kolay kolay zorlayamaz da. Ama dramatik durum burada hayatta yaşanır, aslında Zeki birinci sınıf bir televizyon yönetmenidir. Eğer Zeki'nin eline "Öyle bir Geçer Zaman ki" dizisini verin, size ballandıra ballandıra anlatır, televizyonumuz başındaki milyonlarca insan hayran olarak bu diziyi seyrederdi, senaryoya müdahale eder, emin olun ki bir haftada hiç sorun çıkarmadan bu filmleri çekerdi. Hakikaten de çok güçlü bir narsistik tatmin de yaşardı.

Bu seyirci potansiyelini aşmaya çalıştığı tek filmi *Kıskanmak* oldu, onu da yaklaşık kırk kopya çıktı, büyük hata olarak sonuçlandı, tek bir binlik seyirci artışı olmadan sonuçlandı. Bu sinemanın seyirci barajı çok keskindir, Şerif Gören haklıdır:

"yazan/yöneten/kurgulayan/oynayan Zeki, ama seyreden de yalnızca Zeki"dir. Bu paradoksun aşılabileceğini sanmıyorum, aşılması ancak bir Zeki Demirkubuz filmi olmaktan çıktığı anda olabilir.

Aykırı Bir Zeki Demirkubuz Filmi: Kıskanmak (2009)...

Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* adlı roman uyarlaması ise beni bir hayli düşüncelere boğmuş bir film. Kelimenin gerçek anlamıyla, katıldığı Antalya (2009) Festivalinin en doğurgan konularından birisi idi. Kısa bir şekilde bunları tartışmak isterim.

Birinci olarak sinema tarihi edebi eserlerden uyarlamalar ile ilgili çok önemli birçok tartışmaya ev sahipliği yapmıştır.

Kendi sinema tarihi bilgime göre Batılı dünyada ben yalnızca iki tane çok önemli uyarlama film biliyorum. Bunlar Bresson'un *Bir Taşra Rahibinin Güncesi* ve Orson Welles'in *Dava* adlı uyarlamalarıdır. Bunların dışında örneğin Volker Schlöndorff'ün uyarlamalarını ya da Wenders'ın *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi* ya da *Yanlış Hareket*, Visconti'nin *Yabancı* ya da *Venedik'te Ölüm* eserlerini, ya da çok daha tartışmalı ve önemli filmi *Leopar*'ı bir kenara bırakmanın iyi olacağını düşünüyorum. Tartışma dallanıp budaklanır, soyutlama yapmak için yazı içinde *Bir Taşra Rahibinin Güncesi* ve Orson Welles'in *Dava* adlı filmleriyle kendimizi sınırlayalım.

Bir de bunun yanı sıra Andre Bazin ve Bela Balazs'ın uyarlamalar üzerine yorumlarını ve elbette Kracauer ve Eisenstein'ın yorumlarını hatırlayalım.

Eğer bu tartışmaları incelersek iki temel sorunla karşı karşıyayız. Bunlardan birincisi iyi edebi eserlerin filme alınması, ikincisi ise sıradan eserlerin sinemaya uyarlanması konusunda ortaya çıkmaktadır.

Önemli eserleri filme alırken, ilk önce metnin egemenliği altında fazla kaldığınızda ya da bir başka deyişle metne aşırı bağlı kaldığınızda, yazılı metnin atmosferi büyük oranda filmsel anlatıda kendi atmosferini kuramamakta ve romanda çok önemli olan pek çok durumun okurun zihninde uyandırdığı anlamsal ve duygusal derinlik perdeye aksetmemektedir. İnsan bu tip uyarlamalar karşısında ne romandaki yoğunluğu hissetmekte ne de bir film seyretmenin genel hazzını yaşamaktadır. Buna iki arada bir derede kalmak diyelim. Niçin?

İki nedeni vardır bunun: Romanı önemli oranda kısaltmanız gerekir, bu nedenle filmin öyküsü birbirine göre eklenti gibi kalır birincisi, ikincisi ise romanı kısalttığınız için yeni bir bağlam icat etmeniz gerekir, taşıyıcı kolonları yeniden dikmeniz gerekir. Genellikle taşıyıcı kolonlar yeniden inşa edilmezse, yeni bir bağlam oluşturmak için çaba gösterilmezse, eksiltilen bölümler iyice belli olur ve uyarlama tek başına ayakta kalamaz. Bir formdan bir başka forma aktarıldığında, yeni sanat dalında o anlatı kendi şeklini şemalini hissettirmiyorsa o uyarlama başarısızdır. Marx'ın mükemmel vurgusu burası için de geçerlidir, ben de bir uyarlama yapar gibi bir bağlamdan başka bir bağlama geçirerek örneğimi açıklamak isterim:

"İşte böyle, yeni bir dili öğrenmeye başlayan kişi, onu hep kendi anadiline çevirir durur, ama ancak kendi anadilini anımsamadan bu yeni dili kullanmayı başardığı ve hatta kendi dilini tümden unutabildiği zaman o yeni dilin özünü, ruhunu özümleyebilir." (Marx; 18 Brumaire). Gerçekten de böyle, uyarlama yapan kişi, yeni taşıdığı mecrada daha önceki formu unutup, bütünüyle yeni mecranın dilinde, anlatılanı tümüyle yeni bir biçimde ifade edebilirse, özgün bir uyarlama olur, yoksa tatsız tuzsuz bir şeye dönüşür. Sinema tarihi de defalarca bu yanlış yöntem nedeniyle, yemesi zevksiz uyarlamalarla doludur.

Zeki Demirkubuz, şimdiye kadar iki uyarlama yaptı, *Yazgı* ve *Kıskanmak*, bir de uyarlama yapmaya çalışan bir yönetmeni çekti, *Bekleme Odası*.

Bunların her ikisinde de özgün bir yöntemi denedi, kendi ilgi alanları ve eserleri yorumlayışı filme damgasını vurdu. *Kıskanmak* önemsediğim ve sevdiğim bir film de olsa, gerçekten kusurlu bir filmdir: Taşıyıcı kolonları eksik, strüktür eksik, tek başına ayakta duramıyor, insan gerçekten zevkle inşa edilmiş ama ayakta duramayan bir eseri seyrediyor.

Çünkü kendisi metnin ana dilini unutamıyor, ağırlık çeviriye verilmiş. İyi bir şiir başka bir dile çevrildiğinde, aşırı çeviri kokarsa, sezgiyle bulunabilecek kimi kırıntılar taşıyabilir, ama başka dilde söylenmezse, estetik hazzı her zaman eksik kalacaktır, bu kaçınılmaz.

Bunun temel nedeni ise film ile romanın anlatı yapısının farklılığı ve elbette ki film seyretme sürecinin yaşantılanma biçimiyle roman okuma sürecinin ayrıksılığından kaynaklanmaktadır. Filmin dili ayrıdır, seyir süreci farklıdır, romanın anlatı yapısı ve söylemi birebir bir filmde inşa edilemez ve romanın okunma süreci ile bir film seyretme süreci farklıdır. Dolayısıyla her birinin kendi dilinden konuşması için yapısal bir dönüştürme zorunludur. Yalnızca eklemeler, kısaltmalar yapma sorunu değildir bu, tümüyle yeni dilde, yeni dilin söylemine göre başkalaştırılarak kullanılabilir. Çoğu kere edebiyattan sinemaya aktarılan eserlerin, iyi bir çevirmenin elinden çıkmış gibi değil de, bilgisayar çevirisi gibi olması bundandır.

İkinci önemli sorun ise, genel olarak kısa romanların bile bir film için çok uzun olmasıdır. Film bir romandan uyarlanacaksa yapısal olarak kısaltılmalı, hatta yoğunlaştırılmalı ve aynı zamanda ciddi olarak kesilip çıkartılarak eksiltilmelidir. Örnek vermek gerekirse Camus'nün *Yabancı* romanındaki birinci bölümde yer alan pratogonist karakterin gözüyle Cezayir'den insanlar üzerine gözlemlerini aktardığı bölümde lokanta da garip görünümlü, tuhaf şekilde yemek yiyen bir kadın tasviri yapılır. Visconti bunu uyarlamasına koyduğunda, *Yabancı* filminde bunun yer alışı tuhaf ve öyküye dışsal gibi durmuştur, hatta anlatı yapısına tümden karşı ve aşırı eklenti olarak kalmıştır. Filmsel metin romansal anlatıdaki pek çok şeyi çıkarmak ve bağlamı bütünüyle tutarlı bir şekilde yeniden inşa etmek zo-

rundadır. Kimi kez belirli bir durumu verebilmek için tümüyle yeniden icat edilmiş ayrıntılar vermeniz de gerekebilir, yeni dili iyi bilmek esastır. Bu seçmelerin rastlantısal olarak yapılması imkânsızdır. Gerçekten tutarlı bir yeni metin inşa edilmesi gerekir. Bu da cesaret işidir.

Öte yandan kötü romanların sinemaya uyarlanmaları sonucunda maharetli yönetmenlerin elinde eser gerçekten anlamlı filmlere de dönüşmektedir. Bu açıdan baktığımızda anlatıların yapısal özellikleri genel geçer formüller üretmese de, sinema tarihi incelendiğinde sayısız önemli eserin son derece sıradan uyarlamalarının genel olarak aşırı çoğunlukta olduğu görülür.

Aksine bir öyküden ya da bir piyasa romanından yapılan iyi uyarlamalar çok daha başarılı sonuçlar vermektedir.

Bir filmin anlatısı bir yönetmenin imzasını taşıyacaksa, yönetmen ya da senaristin bütünüyle tutarlı ve anlamlı bir zenginliğe sahip yeni bir anlatı kurabilme cesareti göstermesi gerekir. Deyim yerindeyse, romanın sayısız yorumundan yönetmenin seçtiği belirli bir yorumu yansıtsa da aynı zamanda kendi başına ayakta durabilen bağımsız bir metin ya da filmsel anlatı kurabilmelidir. Bu süreçte romana aşırı bağlılık çok ciddi sorunlara yol açmaktadır.

Bir Taşra Rahibinin Güncesi filmine baktığımızda, film bağımsız bir anlatıya dönüşebiliyor, romandan ayrı bir varlık kazanıyor, bunu yapmak için çok özel bir atmosferi kurabiliyor. Ancak bunun için sinemasal dil bir metine yaklaşarak tümüyle taşra rahibinin gözünden bir dünyayı algılayış üzerine odaklanıyor.

Bu film kaçınılmaz olarak bağımsız bir sinema üslubu kurmuş ve romanın yapısını beyazperdeye taşımak için genel Fransız uyarlama çabalarından büyük oranda uzaklaşmıştı. Deyim yerindeyse romanı genel bir Fransız filmi havası içinde harcamamıştı. Ne kadar genelden ya da konvansiyonel olandan uzaklaşmak için çaba gösterdiyse, o kadar romanın atmosferine, olay örgüsüne, karakterin iç dünyasına ve gerçek bir anlatıya o kadar yakınlaşabilmişti. Bağımsızlık filmi başarıya götürürken, filme kimlik de kazandırıyordu.

Orson Welles'in *Dava* uyarlaması ise belki de sinema tarihinin en benzersiz uyarlamalarından birisidir. İnsanlığa mal olmuş bir romanı gerçekten çok tutarlı bir sadeleştirme yoluyla tamamen bağımsız anlatıya dönüştürüyor, hatta belki de bir romanın veremeyeceği denli insanı içine alan bir atmosfer kurabiliyor. Bunun için şu soyutlamanın yapılabileceğine inanıyorum: Film kendi içinde pek çok derinlik, gözlem gücü, söylemin biricikliği, iç dünya anlatısı yönünden romana göre daha geri planda kalabilirken, kurabileceği atmosferin etkisiyle gerçekten insanı çok daha içine alabilir ve çok daha yoğun bir psikolojik etkileşimi yaşatabilir. Aslında bu açıdan sinema için denebilirse insanı çok daha içine çekebilir bir atmosferi kurmak romana göre en çekici ve en etkileyici yönlerinden birisidir.

Bu açıdan insan Orson Welles'in filmini seyrettiğinde etkisi romandan çok daha kalıcı ve uzun süreli olmaktadır. Welles de romanı belirli oranlarda kısaltmış, öncelik ve yoğunluk yapısına müdahale etmiş, kendince yeni bir anlatı kurmaya çalışmıştı. Uyarlama konusunda ilk önce bağımsız bir anlatı kurmak esastır. Filmsel metin romanın anlatı yapısından kendi bağımsızlığını oluşturamadıkça romanın atmosferinden ve duygusundan o kadar uzaklaşmaktadır. Bu paradoksal durum uyarlamaların en önemli tartışmalı başlıklarından birisidir.

Zeki Demirkubuz'un durumuna gelirsek, Zeki bağımsız bir anlatı kurma çabasında son derece cesurdur. Bu nedenle *Kıskanmak* filmi sinemamızdaki belki de en güçlü atmosfere sahip filmlerden birisidir. Dolayısıyla *Kıskanmak* filmi atmosferi nedeniyle üzerinde düşünülmeye, anlaşılmaya layık önemli bir filme dönüşmektedir.

İkinci olarak Zeki Demirkubuz, günümüze kadar olan kariyerinin sergilediği belirli temalara, belirli insani durumlara yakınlık gösteren bir şahsiyet olduğu için, romana yaklaşırken kendince belirli çelişkilere odaklanmış bir yönetmendir. Anlatı bir auteur'un elinden çıktığı kabul edilecek kadar karakteristiktir. Çünkü yönetmen yalnızca bir romanı uyarlamamış, bir hikâye anlatmamış, insanların kolayca kötü bir şey olarak kodlayıp ama yaşamının birçok evresinde hareketlerinde tetikleyici bir güç olarak etkisinde kaldığı bir duygunun çözümlenmesinde kendince özgün bir yaklaşım geliştirebilmiştir.

Film incelendiğinde bir yandan fiziksel varoluşu nedeniyle toplumsal yaşamın belirli alanlarından geri çekilmiş bir kadın özelinde arka planda kalarak bir iktidar kurma, bir güç olabilme, daha doğru deyimle ipleri elinde tutan perde arkasındaki iktidar olarak onlara eksik kaldığı alanların dışında bir üstünlük alanı yaratma tutkusuna odaklanmaktadır. Bu bağlamda Demirkubuz özellikle iki kadının yani gelin ve kocanın sığıntı kız kardeşi kimlikleri arasındaki gerilime odaklanmıştır. Tematik seçimi belirgindir ve romana göre yoğun bir sadeleştirme yapmıştır, kendi söylemini inşa etmiştir.

Bunun da ötesinde hiçbir duygu ve ilişki ikililik özelliğinin içinde kalmaz, her zaman gerçekliğin bir parçasıdır ve çok daha geniş bir ilişkiler yığınını harekete geçirir. Bu anlamda Goethe'nin şu sözü gerçekten diyalektik yapısıyla çok anlatıcıdır:

"Doğada hiçbir şeyi tek başına ve diğer şeylerden yalıtılmış bir biçimde görmeyiz, aksine her şey bir başka şeyle ilişki içindedir, önünde, arkasında, altında ya da üstünde bir şeyler vardır mutlaka."

Bu anlamda *Kıskanmak* romanının ve filminin başarısı kıskanma duygusundan yola çıkarak bunun ikili anlamda bağlamını inşa edebilmesidir: Birincisi bu duygunun nasıl bir dizi ilişkiyi tetiklediğini, nasıl bir dizi duyguyla bütünleşebildiğini anlatmasıdır. İkinci olarak ise bu duygunun nasıl iki insan arasındaki duy-

gusal zeminden çıkarak bir toplumsal ortamda birçok insanın hayatını (bazılarınınkini yıkıcı ölçüde) etkileyebilmiş olmasıdır. Bu anlamda Demirkubuz bir ilişki özelinden yola çıkarak bir yandan bir toplumsal kesimi anlatmakta öte yandan duygusal zeminde insanları tetikleyen dürtüler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bütün bunların sonucu film gerçek anlamda önemli bir esere dönüşüyor.

Ancak temelde birkaç sorunu var ki bunların da konuşulması gerekiyor.

Film ne yazık ki belirli olguların anlatısal olarak anlam kazanmasını sağlayacak sahnelerin eksik bırakılması nedeniyle boşlukları olan bir yapıya sahip. Ben kendimce bunların kurgu masasında kesildiğine inanıyordum, ama Zeki ile konuştuğumda böyle olmadığını öğrendim, masa başında senaryo yazılırken eksik bırakılmış, bu ise tam bir baş belasıdır, içinden çıkılmaz dertlere yol açar. Romana aşırı gömülme gibi kurgu masası üzerinde aşırı durma da hoyrat bir elin yardımıyla gerekli dramatik anları da kesip atabilir. Ya da senaryoyu yazarken, romana aşırı gömülme, elinde makas ile romanı okuma da yapıyı deforme edecek sonuçlara yol açabilir. Hem senaryoyu yazarken, hem de filmi keserken, insanın belirli bir uzaklıktan bunu yapabilmesi gerekir; sevginiz eksilmelidir ki onu öldürebilesiniz, yoksa esiri olursunuz. Bu anlamda örnek vermek gerekirse, filmde evde yemek yiyen karakterin gelin tarafından istenmemesi, kız kardeşin ise onu koruması ve finale giden bölümde aynı şahsın yüklüce bir bahşişle gönderilmesinin anlatısal zeminini yeterince vermemiştir uyarlama bize. Ama bunlar kısmen ufak kusurlar, çok daha büyük kusurları var uyarlamanın, o da ilk önce yaşanan ve giderek yıkıcılığın kökeninde yer alan "tutkulu aşkın" hissettirilememesi, aşkın perde üzerinde yaşatılamamasıdır. Bu kusur izleyicinin filme angaje olmasını ve duyumsamasını önemli ölçüde engellemektedir. Dolayısıyla, gelinin aşkının esiri olması da, kız kurusu kız kardeşin ise onu sürekli kollayıp ağma düşürmesinin matematiği kurulamamıştır filmde, bunun için varsayılan aşkın hissettirilmesi gerekir.

Ya da iki kadın üzerinde yoğunlaşırken, kocayı ya da ağabeyi öykünün gelişim sürecinde olması gerekenden fazla ötelemiştir. Mühendisimiz neredeyse filmin yokkişilerinden birisine dönüşmüştür, bu da dramatik çelişkiyi ve iki kadın arasındaki çatışmaların zeminini oluşturmada zaafların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Bir başka önemli sorun ise, 20'sindeki haşin erkeğimiz ile muhteşem güzellikteki gelinimiz arasındaki aşkın duygusal zemininin yeterince hissettirilmemesidir; çünkü erkeğimiz bir karaktere dönüşememekte, varsayılan muhteşem çekiciliği duyumsatamamaktadır. Dolayısıyla gelinimizin bu ilişki için artık her şeyin açıkça anlaşılabileceği durumda bile yerinde duramayıp ona gitmesinin duygusal çatışması, filmin içinde yoğun olarak hissedilememektedir.

Film deyim yerindeyse Seniha ile Mükerrem arasındaki çatışmalar üzerinde o kadar yoğunlaştığı için, bu çatışmaların nesnel çatışma yaratan durumlarını eksilterek bağlamın zayıflamasına neden olmuştur.

Bu anlamda deyim yerindeyse Zeki Demirkubuz iç monologları tümden kaldırarak ya da yazarın doğrudan konuşmalarını verecek bir karakter ve anlatıcıyı yok ederken, bunun yerine kamerayı ya da yönetmenin gözünü yeterince yerleştiremediği için bağlamın duyguların arkasında kalmasını sağladığı için, anlatıyı zayıflatmıştır.

Film hakkında benim için önemli iki şeyi daha anlatmak istiyorum.

Birincisi Antalya Film Festivali'nde belirli filmlerin diğerlerinden ayrıksı bir tepki aldığını anlatmalıyım. Örneğin *Bornova Bornova* basın tartışma bölümünde konuşulanlar yönünden diğerlerinden çok daha düzeyli ve derin bir yapıya sahipti. *Min Dit (Ben Gördüm)* filmi ise daha seyir sürecinde izleyiciyi sürekli tarafını seçmeye çağıran yapısıyla etkili bir filmdi. Hiçbir film onun kadar şiddetli alkışlar almadı, öte yandan bir kısım insan da hiçbir filmde olmadığı denli hırçın bir şekilde salonu boşalttı. Basın toplantısı sırasında ise tartışmalar şiddetli duyguların eşliğinde oldu, insanlar kendi nutuklarını söyleme ihtiyacını hissettiler.

Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* filmi Cuma günü son yarışma filmi olarak 20.30'da gösterildi. Otellerde yemekler 19.00'da başlıyordu. İnsanlar büyük oranda erkenden otellere dönüp, yemeklerini ilk yiyenlerden oldular ve cümbür cemaat sinemaya koştular. Başka filmlere gösterilmeyen bir çabaydı bu. Dahası daha bir gün öncesinden *Kıskanmak* kendi hezeyanlarını yaratmış kendi gündemini oluşturmuştu. Salonda bırakın koltukları, merdivenlerde bile yer kalmamıştı. Hatta yabancı konuklardan merdivenlerde oturup filmi seyredenler vardı. Filmden sonra ise sinema yazarları değil ama özellikle halkımız *Kıskanmak* üzerine büyük tiratlarıyla öne atıldılar. Ben insanların duygusal olarak filmle yoğun bir etkileşime girdiklerine şahit oldum. Bunu şunun için söylüyorum: Çok çeşitli nedenleri olabilir, ancak Batılı dünya sanat eserlerinin artık bir kanıksanmışlık atmosferi nedeniyle insanları duygusal ve entelektüel yönden yeterince etkileyemediklerini söylemektedirler. Oysa Demirkubuz'un filmi deyim yerindeyse insanlar üzerinde ya kendileri ya da tanık oldukları vesilesiyle tam bir ifşaata neden oldu. Sanatın insanlar üzerindeki etkisi yönünden güzel ve etkileyici bir tablo oluşturuyordu.

İki gözlemden söz etmiştim. İkincisi ise filmi seyrederken yaşamımın son kesitinde etkilerini yoğun olarak hissettiğim bir duygu üzerine yapılmıştı film. Kalemimi ve seminerlerimi kıskandığı için sahip olduğu anlamsız yetkeyle inanılmaz eylemlere imza atanlardan kaçarak *Yeni İnsan Yeni Sinema*'dan ayrılmak zorunda kalmıştım. Kelimenin gerçek anlamıyla bir komiser edasıyla hayatımı zindan etmeye çalışan insanların üzerimde iktidarlarını tesis etme çabalarına iyi direndiğimi, kendi özgürlüğümü savunabildiğime inanıyorum. Ama Demirkubuz'un filmi bu anlamda psikanalistlerin çok iyi bildiği bir etkiyi bana yaptı. Bir bütün olarak *Kıskanmak* filmini seyrederken kendi nezdimde analizan konumuna geldim ve yaşadıklarımın çözümlemesini kendime yaptım. *Kıskanmak* bana in-

san nedir sorusunu sordurdu, ben kocanın kız kardeşine yaptığını yapmadım; ama yapmak istemedim, aklımdan bile geçirmedim desem yalan olur. İnsan her yapmak istediğini yapmaz, modernliğin getirdiği bir kendini tutma edimi olarak yaşam bütün bunların çok farklı şekillerde ifade edilmesinin araçlarını da yaratmıştır. Şahsi olarak kendimi en yakın olarak gördüğüm, sinemada ya da dvd'sinden tekrar seyretmek isteyeceğim, acı bir tebessümle ama etkilenmiş olarak hissettiğim filmlerden birisidir *Kıskanmak*. Ben sevdim.

Kıskanmak: Kolayca Mahkûm da Ederiz Esaretine de Gireriz

Aslında büyük oranda kıskanma duygusu, mahrum olduğumuz bir şeye çoğunlukla da en yakınımızdakilerin sahip olması, bu nedenle ona karşı beslenilen haset duygusundan beslenir. Bu anlamda kıskançlık, işte eğitimsiz insanların, işte kötü insanların duygusu değildir, daha önemlisi kadın erkek ilişkilerinde ortaya çıkan bir durumda değildir. Çekememezlik denilen şey, genel insan duygusudur, yok edilemez, ancak aşılabilir ya da esiri olmaktan kurtulabilirsiniz. Ama genel olarak söylenirse, bence hemcinsler içinde daha sık yaşanır, muhtemelen de onları kendimizin daha çok rakibi olarak görmekteyizdir. Ayrıca kıskanmak duygusunun hemcinsler meselesinden çok daha fazla "sahip olma" ile ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Bir başka insan özelliği olarak, düellocular ve pusucular olarak insanların tasnif edilebileceğine inanıyorum.

Düello da barış olmadan yapamamak, aptalca duygularla öfkesinin kölesi olmak gibi bir durum vardır; ama pusuculuk düpedüz iğrençlik demektir, zekâ gerektirir, ama aynı zamanda insan ruhunu da kirletir, alçakça bir yapıya da sahiptir. Düello da asilmiş gibi duran pek çok şey ise aslında son derece basit şeyler üzerinden temellenir. Çekememezlik genel bir insan duygusudur, bundan kurtulmak ise mümkün değildir, daha doğrusu, insan ancak aşkın değerler ile kendini sağaltabilir. Zaten bu nedenle düello erkeğe, pusuculuk kadına yakıştırılmıştır; ama özünde güçlü olmak diyalektiği vardır. Gücünüz yoksa ve hasediniz varsa inanılmaz ayak oyunlarından başka seçeneğiniz kalmaz ki... Düelloda ise eşit koşullar hiçbir zaman sağlanamayacağı için, eninde sonunda aptalcadır, kibir kokar. İnsan kendisiyle barışabildiğinde ancak bunları aşabilir. İnsan hakikaten kendi ruhunu terbiye etmezse, kendi en ilkel duygularının esiri olur. Gözde olmak istemek de genel bir insan özelliğidir, bu nedenle öne çıkan insanın ayaklarının altındaki toprağı kaydırmak isteyen de çok olur. Ben insanın genel olarak suçlu ya da günahkâr olduğunu iyi biliyorum, hayat bunu öğretecek kadar deneyim sundu bana, bunun istisnası olduğunu da sanmıyorum. İnsanın alçak yaratılışlı olduğu bile söylenebilir. Zaaflı bir karakterdir insan, ama güçsüz insanların ayak oyunlarını çok daha iyi yaptıkları da bir gerçektir, haset insanı ahlaken kurutur, bütün masum görüntüsünün altında alçakça pek çok şey vardır. Edebiyat ve tiyatro metinleri içinde bunun sayısız örnek-

lerinin olması bir rastlantı olamaz, insanlığın tarihi kadar eski bir duygudur ve doğal olarak da psikodinamik temelleri vardır. Kıskançlık ve diğer temel insan duygularına tepeden bakmak, kolayca kötü olarak yorumlamak, insana yakıştıramamak, genel olarak insanın kendisini kabul edememesinin doğal sonuçlarından biridir, basit bir biçimde insanın kendine söylediği tipik yalanlardan birisidir. Davranışlarımızın arkasında çoğu kere çok basit dürtüler bulunur.

Nietzsche'nin güçlülük/asillik ile zekâ arasında kurduğu ilişki de, güçlülük ile asillik arasında, zayıflık ile akıl ya da zekâ arasında kurduğu bağlantı da zekâ gerektiren ayak oyunları zayıflara bahşedilmiştir, aslında güçlü olanın da kendini zayıf hissettiren başka güçlüler vardır, bu anlamda asillik oyunu da bir yere kadardır.

Eğer doğada hiçbir şek tek başına değilse, bu duygunun tetiklediği eylemler de hiçbir zaman tekil ve küçük eylemler ile sınırlı kalmaz, sonuçları kimi zaman gerçekten çok yıkıcı olabilir. Bu anlamda kıskanmak için, tepeden bakan söylem aslında ya kendisini tanımıyordur, ya da kendini bilmiyordur, kendini bilmediği için de kendisi hakkında ve genel olarak insan hakkında yalan söylüyordur.

İyi Zeki izleyicileri bilirler, *Kıskanmak* bir Zeki Demirkubuz filmi değildir, her ne kadar Zeki uyarlamış olsa bile, yeterince kendi dramaturgisini üretememiştir, bu da zaten kaleminin yeterince özgür olmadığını gösterir. Bunun çeşitli nedenleri var. Kendisiyle konuşmaya çalıştığım, ama kendisinin girmek istemediği bir durum olduğu için ben de burada bu konuya girmeyeceğim.

Demirkubuz Filmlerinde Zeki'nin Görüntüleri ve daha bir dizi ayrıntı hakkında...

Demirkubuz filmlerinin karakteristik öğesi pek çok filmde oyunculuk kariyerinin başlangıcında ya da kimi durumlarda oyuncu olmayan, insanların çok başarılı olarak oynatılmalarıdır. Demirkubuz oyuncu seçiminde genellikle insan yüzlerine bakar. Olabildiğince doğal bir ortamda çekim yapmaya çalışır. Örneğin *Kader* filminde otele girişte yer alan kocaman akvaryuma hiç müdahale etmemesi buna en uygun örnektir. Hayatın hazırladığı sürprizlerin, tasarımdan daha güçlü olduğuna inanır. Oyuncuya önceden senaryonun verilip onun çalışması yöntemini açıkça reddeder, hatta bunu yanlış bulur. Çekim öncesi oyunculara sahne hakkında bilgi verir, ekonomik çalışan bir yönetmendir, çok az tekrar çekimi yapmaktadır. Filmlerinde kendini de göstermeyi hiç ihmal etmez, *Bekleme Odası*'nda ise bu kez başrolü oynamıştır.

C Blok'ta filmin finalinde ana erkek karakter Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları hastanesine yatırılmıştır. Filmin son kaydırmalı çekiminde Demirkubuz, orada yatan bir akıl hastasını "oynar". Bulunduğu yer hem akıl hastalarının hem de

ziyaretçilerin bulunduğu bir odadır. Ancak görünümünden akıl hastası olduğunu düşünmek daha inandırıcıdır.

Masumiyet'te yine filmin finalinde İstanbul'a gelen ana karakter ve sağır-dilsiz kızın mekân aranışları sırasında, otelimsi izbe bir yerde televizyon seyrederken görünür.

Üçüncü Sayfa'da bu kez filmin ortalarında ana karakter dâhil birçok oyuncu olma adaylarıyla çekim yapan yönetmen görünümünde karşımıza çıkmaktadır. Önce sesiyle sonra görüntüsüyle karşımıza çıkar.

Yazgı'da daha sıradan bir rolle karşımızdadır: Ana karakterin sinemaya gittiği salonda müstakbel çiftimizin arkasında oturan seyirci olarak görünür.

İtiraf filminde, büyük oranda özyaşamsal bir duygu durumunun yansıması olan filmde, Demirkubuz itirafın yapıldığı gecekonduda intihar eden oğlun yaşayan anısı olan fotoğrafında görünür. Aynı filmde Demirkubuz ana erkek karakterin telefonla oteli arayıp konuştuğu tanımadığı insanı da seslendirir.

Bekleme Odası'nda ise filme damgasını vuran oyuncudur ve daha önceki filmlerinin karakteristik öğesi olan iyi oyuncu yönetimi, kendisine söz geçiremediği için olacak, çok kötü sonuç verir. Dramatik yapısı zaten zayıf olan bu film kendi oyunculuğuyla sevenleri için merak unsurunu gidermek gibi bir etkiye sahip olsa da, izleyiciyi etkilemek açısından son derece başarısızdır, filme menfi yönde etki yapar.

Kader filminde bir pavyon ya da gazino sahibini ya da işletmecisini oynar ve bodyguard ile Bekir'i döver.

Öykülerinde bütünüyle gerçek mekânlarda çekim yapmaya çalışır, bu yönden sahne düzenlemesinde dekoratör gibi bir unsur yoktur; yaptıkları kendince seçtiği mekânlarda daha çok yalınlaştırma yapmaktır. Senaryo yazım aşamasında ortalamaya göre çok daha fazla emek verir; belirli açılardan bakıldığında bu aşamada filmi büyük oranda çeker, tasarımını yapar. Uzun yıllar yaptığı asistanlık Demirkubuz için belirli anlamlarda çekim senaryosuyla senaryoyu iç içe yazma olanağı vermektedir. Zaten çektiği filmlerin mekânları, oyunculuk tarzı, diyaloglarının bir bütün olarak yalınlığı da bunu yapmasına izin verir. Bunun yanında ilk filminden son filmine kadar bütün filmlerinin yapımcısıdır, bütün filmlerinin senaryosunu yazmaktadır.

Peki, tartışmalı bir soru daha soralım; Demirkubuz'un filmleri yakın plandan incelendiğinde, ahlaki yaklaşımlar genelleştirildiğinde, nasıl bir tablo ortaya çıkmaktadır? Bence Demirkubuz dünyaya yaklaşırken de, karakterlerine yaklaşırken de diyalektik bir süreçten çok daha fazla durağan, statik bir yaklaşım içindedir ve kısa yoldan insanlara dair değerlendirmelere varmakta, sonuçlara ulaşmaktadır. İnsanları görünce yüzlerine bir öykü kondurur gibidir.

Demirkubuz'un kendisi bir ahlaki bir sistem kurmaya girişmeden, ahlaki bir yaşam aranışı içinde ve ahlakçılığa ya da idealizme soyunmadan, hayatın sorgula-

masına girişir. Böyle bir şey yapabilmesini olanaklı kılan onun kötümserliği ve inançsızlığıdır. Demirkubuz insanlara ilişkin yeni bir şey söyleme iddiasında değildir. Ona göre şimdiye kadar her şey söylenmiştir. Şimdi yapılması gereken ise meddahların yaptığı gibi birbirinden farklı ilginç stiller ve karakterler bulup bunlarla çeşitlemeler yapmaktır. Kötümserlik ve yargılarda bulunurken kestirmecilikle inançsızlık bir araya getirilmesine rağmen, ortaya bir kısırlık çıkmaz; çünkü o aynı zamanda ilginçlikler ve çatışma noktaları aramaktadır. Bu çatışma noktaları filmlerinde olayların, daha doğrusu olaycıklarm peşinden gidenler için gerilimleri de içinde taşımaktadır. Gerilim taşımayan, ihanet etmemiş, savrulmamış, kendi idealleriyle ters düşmemiş, söylediklerinin altında ezilmemiş karakterlere dayanan, istekleri için başkalarına diretme yapmayan bir insan üzerine kurulmuş tek bir öyküsü bile yoktur. O yaşamın ritmini aramaz. Demirkubuz filmlerinin hiçbirinde, örneğin bir Nuri Bilge Ceylan gibi yaşamın ritmini yakalama çabası yoktur; aynı zamanda içinde yaşadığımız "dünyanın" bütüncül bir portresini çıkarma gibi bir çabası da yoktur. O kendi sözlerini söyleyeceği olaycıklar aramaktadır.

Genel olarak karakterlere bir geçmiş yaratma çabası, filmlerin içinde kritik yerlerde geçmiş üzerine konuşma ile olur. Demirkubuz filmlerinde geçmiş ile gelecek durumu değiştirmez, genel olarak bir yıkımın parçasıdırlar, kişiler iradeleriyle değil zaaflarıyla sürüklenirler. Bir şeyi gerçekleştirmek için harekete geçmek değil, daha çok arzularının peşinde kendilerini kaybedecekleri bir yolculuğa çıkmış gibidirler. Zaman bir yerde öykünün de sıkıştığı yerde duracak, öykünün anlatım sürecinde doygunluğa eriştiği noktada bir es verilecek, ondan sonra geçmişi yeniden üretecek bir gelecek zaman kipine geçilecektir. Bu anlamda hakikaten Demirkubuz'un söylemi post-modernist söylemin bir parçası olarak görülebilir.

Bütün filmografisinde, psikolojik gerilimi en yüksek ve en başarılı, en beklenilmedik, umulmadık zamansal geriş dönüş ise *İtiraf*'ta olur; hakkında itiraf yapılan karakter filmde ancak söz edilen ve ancak bir fotoğrafı görülen karakterdir. Genel olarak Demirkubuz filmlerinin psikanalitik olarak en temel özelliği "ego-nun-benin" çözülmesi üzerine kurulmuş olmalarıdır. Diğer filmlerde de benzeri bir seyir vardır. *İtiraf*'taki zamansal geriye dönüş aynı zamanda bütün filmografisinde öyküyle en uyumlu, en açıklayıcı bölüm haline gelmiştir. Harun bir yandan itiraf ederken bir yandan da arınmaktadır, bu da evliliğindeki tıkanmanın hem kökenlerini hem de karakterimizin tükenişini gösterir. Yıllar öncesine bu geriye dönüş hem bir intiharın nedenlerini açıklamaktadır hem de itirafı yapan bundan kendisini sorumlu tutmaktadır. Güçsüzlüğün diyalektiği burada da ortaya çıkar. *İtiraf*'ın büyük başarısı, filmde hiç oynamayan bir karakteri başta itiraf edimi sırasında olmak üzere, dolayımlı olarak rahatlıkla anlaşılacak, bilinecek bir karakter olarak hissettirebilmesidir. Ölenler masum, kalanlar suçludur, bu yaklaşım da belirli ölçülerde suça yapılan vurgu ile tutarlıdır. Zeki'nin mottosu, "Yaşıyorum, öyleyse suçluyum"dur.

Yıllar önce Beyoğlu Sinemasında karşılaştığımızda *Masumiyet*'in ana karakterinin adının neden Yusuf olduğunu sormuş ve bu ismin İslam Âleminde özel bir anlamı olduğu için nedenini merak ettiğimi belirtmiştim. Öylesine bir isim olarak mı seçilmişti, yoksa bilinçli olarak mı? Yanıtı kısaydı ve netti; bilinçli olarak seçilmişti. Ve devamında yeni bir senaryo yazıyorum, oradaki karakter de İsa olacak demişti. Buna ne gibi anlamlar yüklediğini bilmiyorum, ama yukarda adını verdiğimiz belirli karakterler İslam Âleminde özel anlamlar taşıyan peygamber isimleridir.

Demirkubuz, filmlerinin hiçbirinde, burada Nuri Bilge Ceylan Sinemasıyla tam bir zıtlık taşımaktadır; olay akışı olağan bir süreç olarak gerçekleşmez. Her birinde son derece büyük tıkanıklıklar zaten sıkışmış olan süreci parçalayacaktır. O yaşamdan fazlalıkları atılmış bir şekilde bir insan yaşamına tanıklığa çağırmaz bizi. Zaten sıkışmış bir yaşam içindeki parçalanmalarla karşı karşıya bırakmak üzere çağrısını yapar ve bir yerden sonrada yerse gelirsiniz der. Bir Nuri Bilge filmi seyrederken yaşamın ritmine kendinizi bırakırsanız, gerçekten durağan, sakin, doğal ve güzeldir. Patlamalar yaşanmaz, kimse molotof kokteyli atmaz üzerinize. Demirkubuz filmi seyretmek ise insanın sinema salonuna gerilmek üzere gitmesi demektir.

Genelde filmin öykü akışı giderek tıkanmaya başlar, olağan olmayan akış bir yerde olağanlaşmaya başlar kısacası; bu süreçte artık dikkatli ve tecrübeli izleyici uzun bir diyalogu, daha doğrusu monolog tarzında bir diyalogu beklemelidir. Bu diyalog hem öykü hakkında bilgi verecek, hem de karakterler hakkında sinematografik olarak öykülemeyle ve dramaturgiyle verilemeyeni tamamlayacaktır.

Daha da ilginç olanı ilk filminden son filmine kadar eksiltili bir anlatı hâkimdir filmlere; nasıl? *Bekleme Odası*'nda son sevgilinin sevgili olma süreci öykülenmez. *Masumiyet*'te Yusuf'un Bekir'in intiharından sonraki süreçte onun yerini almasının hikâyesi de verilmez. Dikkat edilirse ikili bir eksiltili anlatı vardır; bir yandan sahnelerin içine her şey girmez, oyuncuları sürekli takip etmez kamera ve bunlar genel sinematografik kadrajlamadan önemli derecede farklıdır. İkincisi ise öykünün anlatılmasında oluşturulan boşluklarla hikâye eksiltilerek anlatılmaktadır. Sanıyorum Demirkubuz'un kendine özgü sinema dilinde *Masumiyet* sonrası geliştirdiği sinematografik dilde de, öyküleme de bu eksiltiler bütün filmleri için geçerli bir özelliktir. Filmin anlamsal bütünlüğü büyük oranda izleyicinin kafasında kurulur, perdede değil, çünkü eksiltili anlatılmıştır. Bu da yönetmenin gerilim yaratma isteğinin doğrudan bir sonucudur. Eğer eksiltme yapmasaydı, öykülemek zorunda kalacaktı, bu ise hem öykü anlatma tarzını hem de sahne düzenlemelerini değiştirecekti, bu durumda sinematografik çözüm üretmek yönetmen için altından kalkılamaz hale gelecekti.

Bir başka örnek ise insanların niyetlerini ifade etmek için Demirkubuz'un çeşitli durumları tasarlamasıdır: Örneğin *Bekleme Odası*'nda ikinci sevgilisinin sev-

gilisi şüphelendiği için yönetmenin evine gelir, ona güvenmemektedir. Bu nasıl verilecek, sözcüklerle anlatmayı sevmez Demirkubuz böyle şeyleri; o kısa bir süre için bakkala gider, konuk bütün evi hızla dolaşacak ve sonra hiçbir şey olmamış gibi yerine oturacaktır. Demirkubuz'un insanları genel olarak güvensiz, kuşkucu ve zor koşullarda yaşayan insanlardır, hayatın kenarındaki insanlardır. Eksiltili zamansal gelişim (sıçramalı), eksiltili öyküleme, eksiltili bir sinema dili bir bütün olarak izleyicinin kafasında öykünün yeniden kurulması, hikâyeden daha çok da psikolojik gerilimin tortusunun belirleyici olması; zor koşullar ve yenik insanlar-başarısız insanlar-direnen insanlar-sürüklenen insanlar... Her şey atipiktir, sinematografisinden öykülerine kadar. Nevi şahsına münhasır birisi...

Zeki Demirkubuz, kendine özgü temaları, özgün sinemasal dili, piyasa karşısındaki kişilikli tavrı, kendi seyircisini yaratabilmesi, genel olarak insana ahlakçı olarak yaklaşması, belirli önyargıları kırmak için ilişkileri ters yüz etmesi, filmleri içinde birbirlerine gönderme yapması gibi nedenlerle auteur yönetmen olarak kabul edilebilir.

Bunların dışında, Yeni Türkiye Sineması içinde, belirli kuralların yerleşmesi sürecinde etkili olmuştur: 1) (iki bölümlük bir dizi çekiminin ardından, aldığı bir kararla) dizi çekmeme, 2) reklam çekmeme, 3) siyasi ve toplumsal olaylara karşı tavır açıklamama, 4) piyasa ilişkilerine uzak durma, 5) büyük yapımcılarla çalışmama, 6) ticari film yapmama, 7) sözünü sakınmadan konuşma, 8) filmin senaryo yazımından çekimine, nihai olarak kurgusundan bütün post-prodüksiyon işlerinde yönetmenin etkin olarak bulunması, 9) festivallerde ödül almak için "lobicilik yapmama", 10) siyasi temsilcilerle ve Kültür Bakanlığı yetkilileriyle yapılacak görüşmelere katılmama, 11) sinema dernekleri ve meslek örgütleriyle aktif olarak çalışmama, 12) korsan DVD ile mücadele etmeme ve şikayetçi olmama gibi kurallar koymuş ve uygulamıştır.

6. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Bu öğretmen liseleri Köy Enstitüleri'nin devamıdır. Köy Enstitüleri de, solcu yetiştiriyor, yani komünist yetiştiriyor denilerek kapatılan, yerine kırsal yörelerimiz başta olmak üzere yerleşik düzenin temsilcisi olarak önemli görevler alabileceği düşünülen imam-hatip mektepleri açılan okullardır. Köy Enstitüleri kapatıldıktan sonra da bunların bir kısmı öğretmen liseleri olarak eğitime devam etmiştir ancak yaygınlıkları ve müfredatları önemli ölçüde kesintilere uğramıştır. 1970'li yıllarda giderek tükenmeye başlayan bu liselerin son kırıntıları da kapatıldı ve öğretmen yetiştirme hakları da ellerinden alındı. Bu liselerin müfredatında başından itibaren uygulamalı derslerin, üretime yönelik bir ağırlığı vardı, genel düzeyde halkçı bir anlayış hâkimdi. Öğrenciler büyük oranda kendi kendilerini finanse edecek bir üretim de gerçekleştiriyorlardı. Dolayısıyla yalnızca köylerde ilkokul çağındaki çocuklara öğretmenlik yapmayacaklardı, gittikleri köylerde aynı zamanda halkın üretim yönünden bilgilendirilmesinden, toprağın ve yörenin özelliklerine göre farklı alanlarda üretimin başlatılmasına, kendi geçim kaynaklarından alınan verimin artırılmasına kadar bir dizi yükümlülükler de alacaklardı. Bu sürecin doğal bir uzantısı öğretmenlerin gittikleri yerlerde yerleşik statükoyla çatışmaları ve yeni bir anlayışı da o yörelere birinci elden taşımaları oldu. Köy Enstitülerinden mezun olan öğretmenlerin ülkemizde bir akım haline gelen edebi eserlerine bakılırsa, bu tip bir dizi çatışmanın ve gördükleri azgelişmişliğin yorumlanmasının pek çok romana kaynaklık ettiği kolaylıkla görülebilir. Bu enstitülerin kapatılması bir anlamda modernizmden uzaklaşma ve statükoyu, yerleşik düzeni zorlamadan devam ettirmenin bir politik anlayış haline gelmesi anlamında bir Cumhuriyet projesinden vazgeçme olarak yorumlanabilir. Parantezi kapatırken bu halkçı geleneğin 1960'lı yıllarda ve 1970'li yıllarda büyük oranda solculuğa yakınlaşan bir yönü olduğu eklenmelidir.

2. Zeki Demirkubuz ile söyleşiyi yapanlar Ayşe Pay ve Ebru Afat, Zeki Demirkubuz Yönetmen Sineması, Küre Yayınları, Kasım 2009, s. 103.

3. Zeki Demirkubuz ile söyleşi, Zahit Atam ve Metin Kaya, 15 Haziran 2010.

4. Zahit Atam- Zeki Demirkubuz söyleşisi, 19 Haziran 2003, Nazım Kültürevi, Odakule.

5. Birinci farklılık toplumcu olmanın egemen bir söylem olmasıdır. İkincisi ise Türkiye'nin yakın gelecekte büyük bir toplumsal değişim yaşayabileceği inancıdır. Üçüncü olarak da materyalizm-idealizm ayrımında Türkiye tarihinde en radikal boyutlarda bir denge değişikliğinin görüldüğü yıllardır aynı zamanda. Bu yönden bu kuşaktan pek çok insan için bugünkü Türkiye'de AKP'nin temsil ettiği dünyayı yorumlayışta görülen gericilik aslında anlaşılmaz boyutlardadır. O yıllara kendi özgün dinamikleri açısından bakmak çok önemlidir. Zeki Demirkubuz, Türkiye'nin geçirdiği değişim sonrasında, gerçekliği kabul edemeyip, kötümser olan ve insana olan inancını kaybeden bir yönetmendir. Nitekim *Masumiyet* (1997) ile başlayan film dizisine, genel bir başlık olarak "Karanlık Öyküler" denebilir, ama başlık *Yazgı*'dan sonra konmuştur, tam da kötümserliğin bir yazgı olarak algılanmaya başladığı yerde. Üstelik *Yabancı* adlı bir romandan uyarlanan filmin yerli versiyonuna konulan isim dünyayı algılayış biçimini çok açık olarak ifade etmektedir.

6. Zeki Demirkubuz ile söyleşi, Zahit Atam ve Metin Kaya, 15 Haziran 2010.

7. Edebiyat aynı etkiyi Yılmaz Güney üzerinde de yapmıştır.

8. Zeki Demirkubuz: "Sinemayla ilgili çok fazla derdim yoktu. Zeki Ökten de meseleye çok öyle bakan birisi değildi. O daha çok beni düşünüyordu, hikâyem yüzünden beni kolluyordu." Bkz. *Sinema Söyleşileri 2005*, MAFM, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 4.

9. *Sinema Söyleşileri 2005*, Zeki Demirkubuz: "Her Filmimi Büyük Bir Aşağılanma Duygusu İçinde Çekiyorum", BÜ Mithat Alam Film Merkezi, Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2005, BÜ Yayınevi, 2006, s. 3.

10. Zeki Demirkubuz, 1993 yılına kadar asistanlık yapmıştır, yönetmenliğe başladıktan sonra, asistan olarak kimi filmlere "bilir kişi-danışılacak kişi" sıfatıyla yardımlarda bulunmuştur.

11. Demirkubuz, MAFM, Age, s. 4.

12. Demirkubuz, Age, s. 4.

13. Zahit Atam, Zeki Demirkubuz ile söyleşi, 18 Haziran 2003, Nazım Kültürevi (Odakule). Bu nedenle, Zeki Demirkubuz ilk filmi olan *C Blok* (1994) filmini 17 işgününde çekebilmiştir, çok büyük bir tasarrufa yol açan iş bilgisi, sinema kariyerini belirleyecektir. Maliyeti minimumda tutmak, daha senaryo aşamasındayken seti görebilmek, iyi bir ön çalışmayla hızlı sonuca gidebilmek, teknik sorunlar konusundaki ustalığı sayesinde, kendini bütünüyle sete ya da oyunculara verebilmek gibi artıları vardır. Demirkubuz, *C Blok* gibi bir filmi, 17 günde bitirmenin "her babayiğidin harcı" olmadığını belirtmektedir.

14. Zeki Demirkubuz, ags, 2003.

15. Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2005, s. 5.

16. Genellikle düşük cümlelerle konuşur, cümlelerini tamamlamaz. Kavramsal olarak birikiminin zayıflığı sezilir, buna karşın ahlaki çıkarımları olağanüstü güçlüdür. Sanki bütün hayat hakkında, kendince ahlaki çıkarımlar yapmak, kişi olarak doğruyu bulmak için tarihten de güncelden de gelişmeleri "kıssadan hisse" için kullanmaktadır. Zeki Demirkubuz'u Demirkubuz yapan bilgisi ve entelektüel yetileri değil, kişisel olarak sürekli soru sorması, itiraz etmek istemesi, şüpheci kişiliğidir.

17. Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2005, s. 8.

18. Bkz. Zeki Demirkubuz ile ags, 2003 Söyleşileri MAFM, s. 8

19. Seyirci sayısı söyleşiden alınmıştır, Zeki Demirkubuz ile söyleşi, Haziran 2003.

20. Kendinin de nedenlerini bilmediği ve merak ettiği bir konu da, 1994 yılında çekilmiş diğer filmlerinin televizyon gösterim haklarını ATV kanalı almış olmasına rağmen, sadece *C Blok*'un alınmamış olmasıdır. Zeki Demirkubuz ile söyleşi 2003. Ayrıca bkz. Zeki Demirkubuz ile söyleşi, Görüntü 3, BÜ(S)K Yayını, Ocak-Şubat 1995, s. 13–19, (Söyleşiyi yapanlar Zahit Atam, Bülent Görücü, Yusuf Güven).

21. Hatta İspanya'daki gösteriminde Antonioni ile karşılaştırmalar dahi yapılır (Zeki Demirkubuz ile söyleşi, Görüntü 3, Ocak-Şubat 1995), ayrıca Odakule'deki söyleşi (2003).

22. MAFM, Sinema Söyleşileri 2005, Zeki Demirkubuz ile söyleşi, basım yılı 2006, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s. 6.

23. MAFM, Zeki Demirkubuz ile söyleşi, age, s. 7-8. Demirkubuz'un çekmek istediği Albert Camus öyküsünün adı "Konuk"tur.

24. Panel: "Zeki Demirkubuz Sineması", Paneldeki konuşmasından, katılımcılar: Zeki Demirkubuz, Zahit Atam, Mehmet Demirhan, 25 Aralık 2009, Tarık Zafer Tunaya Merkezi.

25. Zeki Demirkubuz ile değişik dönemlerde yapılan konuşmalar, bunlardan birisi örneğin Zahit Atam ve Metin Kaya, 15 Haziran 2010.

26. Bu ifadeyi iki söyleşide kullanıyor: 1) MAFM, 2005 Söyleşileri (s. 5), 2) Zahit Atam'la söyleşi, 2003.

27. Zeki Demirkubuz ile *Masumiyet* filmi öncesinde bu şiir ve bağrında taşıdığı duygu hakkında konuşmuştuk. Tamamen benliğini saran bir duygu olduğunu söylediğini hatırlıyorum. Yalnız, bence, şiirin adı yanlış çevrilmiş diye ekliyordu: bana göre Şehir olmalıydı, şehir sözcüğü yalana dolanmış hayatımızı daha çok hatırlatıyor ve daha yaşayan bir sözcük.

28. Aynı nedenle Türkiye tarihini yazacak bir tarihçi için sinemamız çok önemli bir kaynak özellik göstermiyor: bkz. Nijat Özön, TSK, s. 17.

29. Bak. MAFM, Sinema Söyleşileri 2005, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006 İstanbul, s. 12.

30. MAFM, Sinema Söyleşileri 2005, age, s. 12–14.

31. MAFM, Sinema Söyleşileri 2005, ags, s. 5-6.

32. Ama genel olarak Türkiye sinemasında böylesine zaman içinde yükseliş ve derinleşme, uzun yıllar her biri birbirinden önemli filmlerle bir büyük yönetmen-sanatçı olma durumu görülmeyen bir durumdur. Yönetmenlerimizin 1950'lerden bu yana ortak özelliği, o da önemli eser vermiş yönetmenlerimizin ortak özelliklerinden birisidir, bütün kariyerlerinin çok büyük iniş çıkışlar içermesi ve kariyerlerinin

bir iki filmle anılmasıdır. Eser üretebilen, eseriyle dünya görüşü arasında paralellikler kurulabilecek, eserlerinde belirli bir dünya görüşünün izlerinin bulunabileceği, zaman içinde bu dünya görüşünün geliştirildiği ve yorumlarının filmlerde bulunabildiği bir tarihsel süreç yoktur, ya da böylesi bir dönemin portreleri yoktur ki. Hiçbirisine saygı duymadığını (Yılmaz Güney dışında) söylediği, ve çoğu gerçekten piyasa yönetmeni olan ve bugünkü Türkiye Sinemasında içinde bağımsız olarak yaşayamayacak sinemacılardır, peki bunlarla Demirkubuz arasındaki paralellik yada yapısal ortak özellik nedir?

33. Türkiye gibi ülkelerde, öykülerde negatif karakterleri merkeze alan eserlerin büyük çaplı toplumsal etkiye sahip olabileceğini ben sanmıyorum. Yapısı gereği insanımız, taşıdığı geriliklerin de etkisiyle imkânsıza indirgeme çabasıyla (reductio ad absurdum) bir esere yaklaşmazlar. Modeli kendileri oluşturmak yerine karşılarında görmek isterler. Modelin psikolojisini yaşamak isterler. Yürü be koçum demek hem daha kolaydır, hem de bizim kültürümüzün anlatı modelinde köklü bir kalıptır. Bu yüzden hem olmaza indirgeme ve böylelikle çıkarsama yapma edimi hem de olumsuz olanda da insani özelliklerin bulunması, kötünün saf bir kötü olmadığı ve kötünün yaşamında toplumsal ilişkilerin öznelik rolünü izlemek, görmek ve tahlil etmek entelektüel geleneğimizin ve ortalamamızın bir özelliği değildir ve ne yazık ki değildir.

34. Kieslowski'nin *Kırmızı* filminde emekli hâkim, mesleği için "en kötüsü" der. Yargıladıkça ahlaki olarak körelen insan diyalektiği diyelim buna.

35. *Yazgı*'nın yapılması konusunda bir türlü emin olamayan Demirkubuz, en sonunda Nuri Bilge'den onay alarak ve sürekli şüphe içinde filmi çekmiştir.

36. Kadere ilişkin varoluşçuluğun söyleminden çok daha uzakta bir yaklaşım mevcuttur. Neresinden bakarsanız bakın en azından bir 30 yıl varoluşçuluk Avrupa'nın göbeğinde milyonlarca insanın referans kaynaklarından birisiydi ve yine bence anakronik olarak doğmuş bu roman büyük ölçüde Avrupalı'nın kendi yaşadığı bir büyük şok olan faşizmin bütün irrasyonel gerçekliğinin altında ezildiği bir dönemde insanın "bütün bunlar benim geçmişimin bir parçası değil" dediği ya da "bu geçmişi taşıyamıyorum" dediği anda doğmuş bir akımdır. Faşizm bir ideolojik formasyon olmaktan çok daha fazla tarihi bir gerçeklik olarak insanların referans kaynaklarından birisi oldu. Faşizm Avrupa kıtası için unutulmaya çalışılan, aynı zamanda unutulamayacak ölçüde büyük ve etkili bir siyasal pratikler bütünüydü ve insanlar üzerinde bir kez daha olmaza indirgeme yöntemiyle yapılan bir çıkarsama da ister bilinçli ister bilinçsiz olsun bir referans kaynağı olmaya devam etti; insana inançsızlık Avrupa kıtası için en azından bir otuz yıl kendi köklerini büyük ölçüde faşizmden aldı. Faşizmin ardında bıraktığı değer ve inanç sistemindeki boşluk elbette Fransa'da bu boyutta ve bu şekilde yaşanmadı, ama orada da hem kendi önderleri için hem de daha felsefi düzlemde insan için "inançsızlık, belirli ölçülerde kayıtsızlıkla birleşmiş bir halde" önemli bir referans kaynağıydı.

37. Hesaplaşabilmesi ise bir başka bahara kaldı, zaten bu filmde yapılabileceğini sanmıyorum, bizim sinemamızdan kısa bir zaman içinde bunu yapabilecek bir eser çıkabileceğini sanmıyorum, umudum yok ve inanın ki bu konuda umutlu olmayı ve elbette ki hak teslimiyetiyle birlikte yanılmayı gerçekten çok istiyorum.

38. W. Goethe, Film Form içinde (Film Biçimine Diyalektik Yaklaşım içinde aktaran S. M. Eisenstein).



Kıskanmak filmini tartışırken, haset niçin insanidir ve niçin yıkıcıdır, ya da yıkıcılığı oranında kurucudur?



Özetle Zeki, haset hakkında dediklerinizin hepsine katılıyorum, ama ben bunları daha yalın düşünüyorum, hayat yanınızdakine öfke beslediğinizde niçin sorusuna yanıt bulunmaz diyor.



İşte bu niçin sorularına yanıt bulduğumda, sinema yapmak için dürtümü de kaybederim ve sinemayı o zaman bırakırım diyerek bağlıyor.



İki kadın arasındaki bir duyguymuş gibi sanılıyor, aksine ağabeyine karşı duyguları daha keskin, kendi yoksunluğu onu daha da yıkıcı yapıyor.



O kadar her şeyden elini eteğini çekmiş ki kendinden yola çıkarak diğerlerini hemen anlıyor, ne kadar dışsallaştırılırsa, o kadar diğer insanların hayatına daha kolay müdahale ediyor.



Aynı evde hem abi hem koca olmak, zor olmalı. İnsanlar aile kurarken en çok kendi ailelerinin müdahalesiyle zorlanırlar.



İşte bir âlem evi, âlemlere konu oldukça hiddeti toplayan ve bir değersizlik kahkahasıyla mezara dönüşen mekân.



Sevgisizliğiyle kendini diğerlerinden ayıran, kibriyle hükmeden, çıkışsızlığıyla aklına rasyonalize etmek için peynir ekmekle yiyen bir "âdem".



Farklı olana yönelen, kendi gibi olmaktan yorgun, sevgisizliğin karşısında dirençsiz, hükmedemediği ölçüsünde biçare bir kadın. Ona yakınlaştıran ona dokunamaması, güçsüzlüğü bundan.



Yeni bir çaycıyla geçici uzlaşma yapmış birisi. Gücünü hiç renk vermemesinden alıyor, personasını kibriyle örmüş.



Deniz kenarında boş boş bakarken, içindeki anlamsızlığa değil de, bir başka kadının araya girmesine yoran çaycı, en derin yıkıntıyı o yaşıyor.



C. Blok'un yorgun gözleri, giderek kendinden kaçmaya dönmüş yolculuklar, erişemediğine sahip olmaya çalışan bir yoksun



C Blok un yorgun gözleri, giderek kendinden kaçmaya dönmüş yolculuklar, erişemediğine sahip olmaya çalışan bir yoksun.



Kimliklerin belirsizleşmesi, bu sahne bana Persona'yı hatırlatır, koca blokların önünde biri ötekine hasret, diğeri kendinden kaçıyor.



Devasa bloklarının önünde modern mimarinin yalıttığı insanlar, insanlar hem en çok yalnızlıktan korkarlar, hem de kendilerini yalıtmadan duramazlar.



Suçun ihalesi kimde kalacak yarışması gibi, kazdıkça sürekli değişiyor, birisi kendine yönelttiği öfkesinin şiddetini yaşamadan ortalık durulmayacak gibi.



Harun bildiklerini bilmemek için neler vermezdi, masuma oynamak için çok suçlu, bütün kartlar açık, ama dile getirilmesi için yalvarıyor, nedamet getirmesi için neler vermezdi?



Git, günahını başka yerde temizle. İhale Harun'da kalmış, bir kez daha benlik çözülüyor, şiddetin kendine yönelmesinden başka bir çıkış yolu bulamıyor.



Yitik Anadolu kentleri içinde bir yitik. Kabul edemediği kendisi, güçsüzlüğü oranında kaybolan birisi.



Yenilginin doruk noktasında iç döküyorlar, ne kendilerini gerçekleştirdiler, ne de kendilerini buldular, kayboldukları oranda, yalnızca kader ile tabloyu açıklayabiliyorlar.



İki kadın Kaderleri hakkında dertleşiyorlar, akşamın karanlığında, sohbet sözsüz devam ediyor, herkes kapıdaki kurtların büyüklüğü oranında tetikte, huzursuz, kaybedeceğini biliyor.



İlk kaybeden Bekir, güçsüzlüğü oranında bakışlarından öfke değil, kendi yaptığına duyduğu şaşkınlık akıyor.



Burada yatan ölü kim, niçin Koma Amed çalıyor, iki masum yitiğin can yoldaşına niçin sessiz ağıt yakılıyor?



Pek çok kadından güçlü kadın imgesi olarak Uğur tasviri dinlemişimdir. İçi dışına çıktıkça umursamadığı ölçüde belirleyici oluyor. Güçlü mü yitik mi, kaybettiğini kabul etmiş mi?



Üçüncü Sayfa belki Demirkubuz'un en çok öyküye dayanan filmidir. Öyküde burada görünen silah iki kere patlıyor, biri gerçek diğeri zihinde, kaybeden sonuna kadar isyanlarda.



Yardım aldığında bile ne olduğunu bilemeyen birisi, burası öykünün yumuşak karnını oluşturuyor, yaşamsal değil hikâyesel çözüm bulunmuş ev sahibinin dünya değiştirmesine.



Isın aslını öğrenirken, kendisinin nasıl yok sayıldığını anlıyor, acıdır ama isyanını anlatabileceği birisi bile yok, feleğin karşısında güçsüz birisi.



Huzurevinden eve getirilince senaryoda bir çözüm bulunamayan anne. Çekirdekle geçirilen sessiz kabulleniş akşamları, rutin içinde boğulmuş bir yalnız.

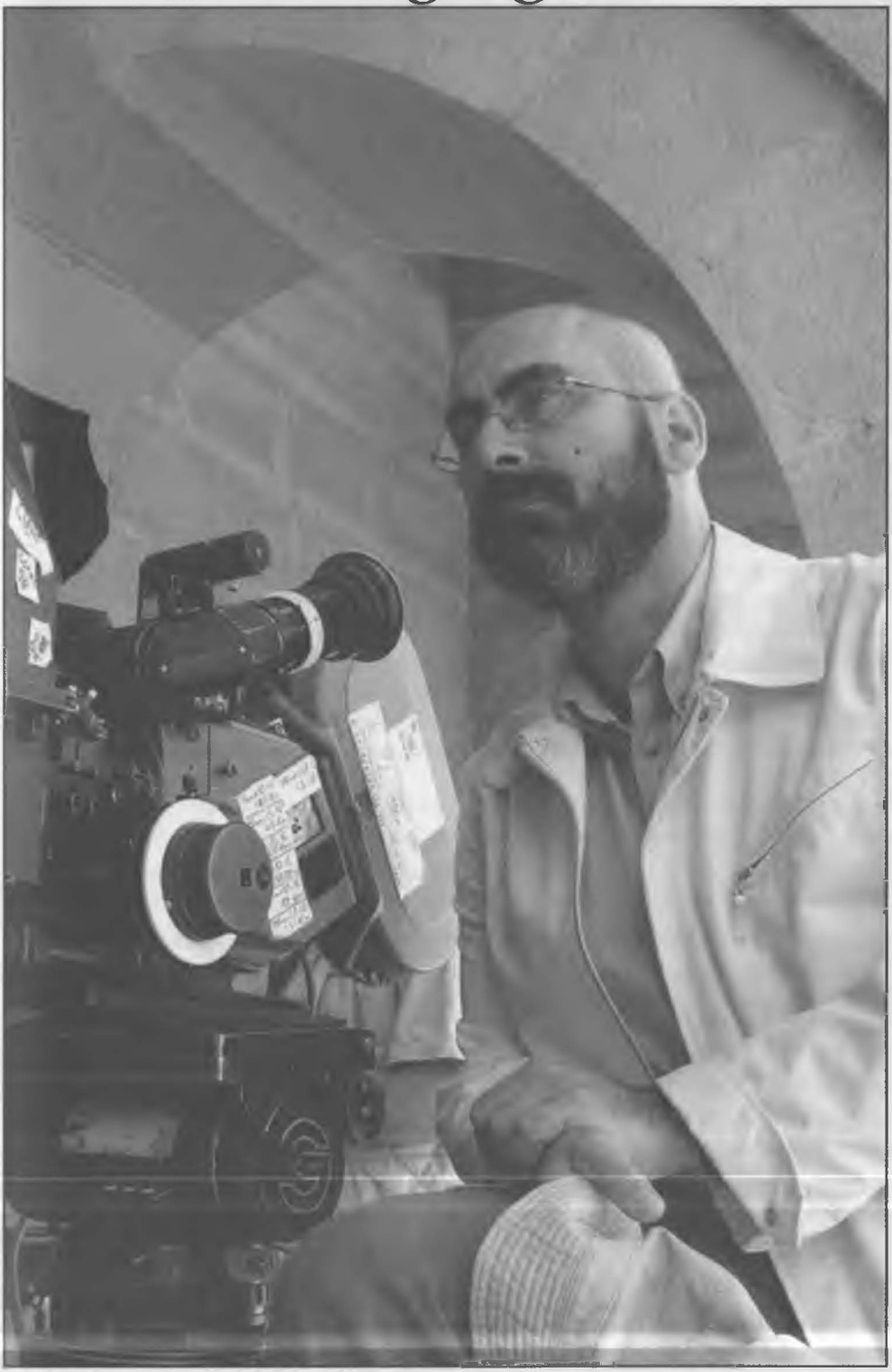


Senaryoda yine yaşamdan koparılmış bir kadın. Gazetecilerin aslında çok da ilgi göstermeyeceği birisi. Suçluluk hissi bile duyamayan bir kadın. Aslında filmin plotu çok büyük boşluklar içeriyor.



Hiçbir şeye itiraz etmeyecek kadar her şeyi kabullenen bir "suçsuz", kaderine " benim için fark etmez" demekten başka şey yapamayan birisi, benliği ötelenmiş birisi. Camus üstbensiz bir karakter, Demirkubuz bensiz bir karakter yaratmaya çalışıyor, paradoks burada.

Derviş Zaimağaoğlu



7

Derviş Zaimağaoğlu: Adalılık, Aidiyetsizlik ve İroni

Biyografi

"Şunu söyleyebilirim: Bundan sonra başka filmler de yapacağım, daha iyi olanlar da, daha kötü olanlar da olacaktır tabii ki; ama *Tabutta Rövaşata*'nın yeri bende her zaman ayrı olacaktır. Yapım süreci ve ilk göz ağrısı olması nedeniyle. Çünkü o tamamen bir aşk işiydi. Kimseyi Mart soğuğunda, saatlerce, üstelik para vermeden, üç hafta sette tutamazsınız. Hakikaten inanılmaz bir ekip ruhu, eğlence vardı. Ben bütün filmlerimde bir ekip ruhu oluşturmaya çalışırım, genel anlamda memnunum o bakımdan, ama *Tabutta Rövaşata*'nın serüveni bambaşka bir şeydi. Filmin çekimlerini bitirdik, aradan 20 gün geçti, ekip sanki çekim varmış gibi yine kahveye geliyordu. "Oğlum, gidin", filan diyorduk. Bir hafta, iki hafta geçti, hala geliyorlardı, kopamamıştık. Böyle bir elektriği vardı, dolayısıyla yeri her zaman farklı olacaktır." [1]

Derviş Zaim 1964 Kıbrıs doğumludur, asker bir aileden gelmektedir. Üniversite çağına kadar Kıbrıs'ta yaşamıştır. 1974 yılında, yani Derviş Zaim 10 yaşındayken, siyasal kargaşanın ve Kıbrıs'ta bağımsızlık mücadelesinin yoğunlaştığı yılda Türkiye Cumhuriyeti Kıbrıs'a askeri müdahalede bulundu. O tarihten beri Kıbrıs iki ayrı ülke olarak sınırları belli, tampon bölgeleri olan, kendi seçimlerini yapan, garantör devletlerin olmaya devam ettiği ikiye bölünmüş bir adaya dönüşmüştür.

Derviş Zaim Kıbrıs'ta doğmuş, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti vatandaşı olan birisi olarak, kendini kısaca "adalı" olarak nitelemektedir. O yıllarda, siyasal olarak Kıbrıs'ta gerek iki halk arasında, gerekse her bir toplumun kendi içinde son derece ciddi siyasal örgütler de vardır. Derviş Zaim bu ideolojik formasyonlar içinde, kendini aydınlanmacı-cumhuriyetçi ve insan haklarına öncelik veren yaklaşım içinde "solcu" bir kimlik olarak tanımlamaktadır. Liseyi bitirip, üniversite çağına geldiğinde, sınavda başarı göstererek Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümünü kazanır. Yabancı dili büyük oranda Kıbrıs'tan bilerek İstanbul'a gelmiştir. Adalı olmak, farklı kültürlere karşı duyarlı olmak ve kendi kültürüne de dışarıdan bakabilmek anlamına gelmektedir. Bunun nedeni içinde yetiştiği çok kültürlü toplumdur. Bir yandan Rum Kültürü, öte yandan adalı Türk kültürü vardır. Bunlara yüzyıldan uzun süre

İngiltere yönetiminde kalmanın getirdiği bir Batılı kimlik, her iki toplum için "anavatan"lardan gelen birer kültür ekleniyor, tarih boyunca "anavatanlarla" kültürel ilişkiler canlı olmuştur çünkü. Anavatanla kültürel ve siyasi ilişkilerin devam etmesi ve kültürel kimliğin bir referans noktası olmaya devam etmesi, bunların dışında adaya adanın yerlisinden daha fazla turist gelmesi eklendiğinde, çok kültürlü bir havuz oluşmaktadır. Kültürlerarası etkileşim yoğun olduğu için, adalı kimlik giderek ayrıksılaşıyor. Bu nedenle Derviş Zaim "Türkiyeli değilim, adalıyım" dediğinde özel bir anlam kazanmaktadır, genel olarak çok kültürlülüğe yatkın ve aynı zamanda Türkiye'nin kültürüne de dışarıdan bakabilen birisi. Daha da önemlisi, adalı olmasının Türk kültürüne de dışarıdan bakabilme yetisinin yanı sıra, ülkemizin siyasal gelgitlerine de dışarıdan bakabilen birisi, çünkü ilginçtir, 10 yaşındayken Kıbrıs'a askeri müdahale, yirmi yaşındayken Türkiye'ye geldiğinde yine askeri müdahale: statüko ile uyuşmamanın sinemacısı anlamına gelir, elindeki en önemli silah da alay ve öteki kültüre gönderme de bulunmak.

"Ben Türkiyeli değilim, adalı olduğum için, Türkiye'deki kültüre dışarıdan bakabiliyorum"[2] dediği zaman, bunun birçok anlamı ortaya çıkmaktadır. İlk önce Türkiye'ye geldiği dönemde (1982) Türkiye'de askeri bir darbe vardır, insanların içinde bulunduğu kuşku ve gerilim ortamında, kültürün arka planda kaldığı, insanların birbirleriyle daha çekinik ve kendi kimliklerini sakınarak ifade etmesini, aynı zamanda "zararsız" kültürel faaliyetlere yönelmesini tespit etmiştir. İstanbul'da insanların yüzlerine yansıyan ve davranışlarının arkasındaki itkide ki korku çok açıktı. Korku siyasi iktidarın en önemli yaptırgacıdır. İnsanlar inandıkları ya da itaat ettikleri için değil, bizzat korktukları için "uzlaşmaya ya da kendilerini geri tutmaya" çaba gösteriyorlardır.

Derviş Zaim 1980 sonrasında, Türkiye'ye geldiğinde, askerlerle iletişimi gerilimli olan bir adadan geldiği için, belirli bir kültürel karmaşa da yaşamıştır, çünkü ada içinde asker belirli alanlar dışında yaşama doğrudan müdahale etmemektedir, oysa Türkiye'de bizzat yaşamın içinde ve hatta merkezindedir. Türkiye'de olağanüstü koşullar altında başlayan üniversite eğitimi sırasında, gerginlik bütün Türkiye'yi, İstanbul'u ve üniversiteyi kaplamıştı. "Korku ve gerilim dolu, insanların birbirleriyle kendi dünya görüşlerini paylaşmaktan itinayla kaçındıkları bir ortamdı. Nispeten Boğaziçi Üniversitesi siyasi gerilimlerin, tutuklamaların, üniversiteden uzaklaştırmaların (hem öğrenciler için hem de öğretim görevlileri için) daha az olduğu, ayrıca mekânın ve çevresindeki yerleşim yerlerinin sakin olduğu bir ortamdı, buna karşın yeterince korku ve gerginlik yaşamın içine sinmişti".[3] Bu ortam içinde "kültür 'bir vaha gibi' önümüzde durmaktaydı, kendimizi koynuna bıraktık". Sinema alanında üretmek isteği ise, "*Dersu Uzala* (1975, Kurosawa) filmini seyrettikten ve aynı yıl Üstün Barışta'nın sinema dersini seçmeli aldıktan sonra"[4] gelişmiştir. Derviş Zaim sinema üzerine çalışmalarını Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübünde (BÜ(S)K) yürütmüştür o yıllarda.

"Sinema Kulübünün oldukça canlı bir atmosferi olduğunu söyleyebilirim. Fakat bana sinema ile ilgili esas virüsü bulaştıran, okulda Sinema Tarihi ve Sinema Estetiği dersleri veren Üstün Barışta'dır. Sanırım ilk kez ikinci sınıfta seçmeli olarak onun dersine girmiştim. Sinemayla ilk ciddi bağım o beş-on kişilik sınıflarda başladı."[6] Daha sonra Barışta Derviş Zaim'i kendi reklâm filmlerini de çektiği Cengiz Topel'deki stüdyosuna çağırır. Zaim, Reklâm çekimlerini izler, bir süre orayı mekânı gibi kullanır. Teknik ekipmanla ilk yakınlaşması bu çekimlerle olur.

> "Üniversite yıllarında Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü bünyesinde bir kısa film deneyimimiz oldu. Bu projenin biraz trajikomik bir hikâyesi vardır esasında. Ben ve arkadaşlarım film çekmeye karar verince düşündük taşındık; amatörlüğün de verdiği cesaretle bir Kafka uyarlaması çekelim dedik. Bu, orta metrajlı bir film olsun, Kafka'nın çeşitli yapıtlarından serbestçe alınmış kısımların bir kolajı olsun istedik ve 50 dakikalık bir film planladık."[6]

O dönemde ekip olarak BÜ(S)K adını kullanarak ardından bir dizi görüşme yaparlar, Illford şirketi ile temas kurarlar ve 10 bin metre siyah beyaz negatif alırlar. Çok büyük bir maddi yardımdır bu, buna karşın çekim ekipmanını tam bulamazlar, kısmi çekimlerle fotoğraflardan oluşan bir storyboard yaparlar. Senaryoyu İngilizceye çevirip, bir dizi şirkete ve BÜ mezunları derneğine ve mezunların şirketlerine giderler. Buna karşın, çekim süreci tamamlanamaz. Ardından BÜ öğrencisi Ufuk Güneş'in kendi videokamerasıyla bir video filmi yapmayı tasarlarlar, çekimleri bitirirler. Negatif filmler ise Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Enstitüsünün yöneticisi Sami Şekeroğlu'na götürülür, yıllarca depolarda bekletilir. Video filmin öyküsü şu şekilde gelişir:

> "İdareye gittik. İdare de bizi Marmara Üniversitesi'ne yönlendirdi... Montaj ünitesinde montajını yaptık; şu an orada öğretim görevlisi olan Selahattin Yıldız montajcı olarak bize yardım etti. Böylelikle film ortaya çıkmış oldu. Her ne kadar ses miksajı doğru dürüst yapılmasa da, bu bile bizim için çok önemliydi... Böyle bir deneyimi gerçekleştirebilmek için kulüp içinde de epey kavga ettiğimizi hatırlıyorum. Çünkü kulüp üyelerinden bazıları filmin çekilmesine karşıydılar. Kavgası, gürültüsü ve dalaşmalarıyla çok canlı bir atmosfer olduğunu söyleyebilirim. O dalaşmaları da Sinema Kulübü'nün tadı tuzu olarak hatırlıyoruz tabii."[7]

Kulüp içinde aktif bir çalışma vardır; özellikle siyasi hareketlerin tıkandığı, gelecekte büyük şirketlerde çalışmak istemeyen ya da çalışacağı güne kadar öğrencilik yıllarında gerçekten kültür sanatla ilgilenmek isteyen ciddi sayıdaki insan kültürel faaliyette yoğun olarak bulunmaktadır. Canlı bir tartışma ortamı da vardır: bu ortam içinde bir yandan batılı bir dili iyi bilmek, öte yandan video döneminin çok çeşitli seçenekler sunması, yabancı dilde çok ciddi bir kütüphanenin Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde bulunması bir araya geldiğinde entelektü-

el "adacıklar" ortaya çıkmaktadır. Kendi ilgi alanlarına göre bu gruplaşmalarda, tiyatrocular, sinemacılar, edebiyatçılar, felsefeciler ayrı gruplar oluşturmaktadır. Bir de bu gruplardan birine ait olmayıp, her birinde bulunan ve bunların arasında geçişler yapan insanlar olmaktadır.[8] Bu kültürel ortam içinde, Derviş Zaim sinema yapmaya net olarak karar vermiş birisi olarak, bir gün sinema yapacağını bilerek, koşulların zorlamasıyla gerçekleştirebileceğini hissederek yıllarca bekledi.

İlk önce BÜ Tarih Bölümünde yüksek lisansa girdi, bu yıllarda kendini edebiyatla, sinemayla, sanatla, felsefeyle ilgilenerek eğitmeye çalıştı. Aynı zamanda başta BÜ öğretim görevlileri ya da dışarıdan aydın ve sanatçılarla anlamlı ilişkiler kurdu, onlardan bir sanatçının yol haritası için bir şeyler öğrenmeye çalıştı. "Başta Üstün Barışta olmak üzere, aydın ve sanatçı olarak Cem Taylan, Hilmi Yavuz, İlhan Arakon, Süha Arın gibi insanlarla yakınlıklar kurdum. Her birinden bir şeyler öğrendim, genellikle saygılı ve ölçülü ilişkiler kuruyorduk. Aynı zamanda bu insanlar kendi alanlarındaki arşivlerini bana açıyorlardı. Kitap, kaset... vs., tek amacım kendimi sinema yapmaya hazırlamaktı, bir yandan yaşamımı idame ettirmeye çalışıyordum."[9] Bu koşullar altında, kendi imkânlarıyla 1992 yılında Boğaziçi Üniversitesinde *"Kamerayı As"* adlı 10 dakikalık kısa filmi çeker. Özellikle sinema yapmanın koşullarını yaratamadığı dönemde, gerçekleştirilebilir bir alan olarak edebiyatla ilgilenir, öyküler yazar, daha kalıcı bir esere dönüşen ise, 1988 yılında başladığı *"Ares Harikalar Diyarında"* adlı romanı olur. 1992 yılında Cumhuriyet Gazetesinin verdiği Yunus Nadi Ödülünü "yayımlanmamış roman" dalında kazanır. Çeşitli televizyonlarda kısa süreli çalışır. "Daha sonra 1994 yılında Warwick Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Bölümü'nden bir yıllık bir yüksek lisans bursu kazandım. Fakat ben Sinema Bölümü ile ortak çalışmak istedim ve kabul edildim... Daha ziyade teorik eğitim veren bir bölümdü orası ve önemli birkaç akademisyen vardı... o aşamada benim ihtiyacım olan şey teorik bir bakış açısını yetkinleştirmekti, teorik bir perspektifti."[10]

Midnight Express üzerine bir tez yazarak bölümü bitirir ve Türkiye'ye kesin kararlı bir şekilde geri döner. Ne olursa olsun film yapmayı elindeki bütün kısıtlı imkânlara karşın deneyecektir. Gelince ilk işi romanını bastırmak olur. Daha önce yazdığı *"Muz Eğrisi"* adlı senaryosu için Yeşilçam'da bildiği bütün yapımcıları dolaşır. "Gittiklerimden 'hayır' yanıtı aldım. Hepsinden kesin bir 'hayır' cevabı alınca da 'kendi göbeğimi nasıl kesebilirim' diye düşünmeye başladım."[11]

Bütün kapıları zorlamaya çalışan birisi, artık yardım bulamayacağını yıllar sonra kabul etmiştir: Daha üniversitede öğrenciyken başlayan, normal koşullarda bir film çekmek için sürekli çabalayan karakter, üniversite yıllarından beri yenik düşe düşe, deyim yerindeyse, "Sabreden Derviş, murada ermiş misali" 1996 yılında ilk uzun metrajlı filmini bitirebilir. Düşe kalka bu uzun 11 yıllık mücadelenin ardından nihayet filmini çekebilmiştir. Ancak ülkemiz için yeni, dünya si-

nemasında sınırlı oranda büyük başarı getiren bir tarzla, "Gerilla tarzı film yapmak" ile.[12]

Bu sürecin öyküsü çok öğretici ve ayrıksı olduğu için incelenmeye ve aşamalandırılmaya ihtiyaç duymaktadır.

Tabutta Rövaşata'nın Öncesi: Mücadelenin Ana Halkaları

1. Film seyretme süreci ve alınan seçmeli bir ders ile "sinemacı olma hayalleri kurma" (1983–84).
2. İlk senaryonun yazılması, edebi bir kolaj olarak Kafka uyarlaması yapma çabası (1985–86). Sonuç olarak bir video filmin üretilmesi.
3. Bizzat bir CV ve niyet mektubu yazılarak, kendince önemli yönetmenler ile asistan olarak çalışabilme çabası (1987–88).
4. Kendini gelecekte senaryo yazması gerekeceği ve o koşullar altında film yapamayacağını gördüğü için, edebiyatla yoğun olarak ilgilenme ve iletişim kurabildiği ve saygı duyduğu aydınlarla ilişkiler kurarak kendini bir sanatçı olarak yetiştirmek (1987–1992).
5. Televizyon deneyimi, romanın bitmesi ve ödül alması, daha fazla sayıda gerçekleştirilebilir senaryolar yazma çabası (1992–1994).
6. İngiltere'de sinema eğitimi almak (yüksek lisans, Kültürel Çalışmalar alanında), teorik açıdan kendini yetkinleştirmek (1994–1995).
7. Türkiye'ye dönüş, ilk romanını bastırmak, ardından başta Muz Eğrisi adlı senaryosu olmak üzere Yeşilçam'daki yapımcılarla görüşmek ve istisnasız hepsinden ret yanıtı almak.
8. İngiltere'de bir haftalık sinema atölyesinden, her zaman bir çözüm yolu bulunabilir inancı ve kararlılığıyla Türkiye'ye döndüğü için, elindeki bütün kaynakları ve ilişkileri yapacağı film için "tek atımlık barut olarak kullanmak", yarı yolda kalacağını bile bile işe girişip, daha sonrasında bir çözüm yolu bulabilirim inancıyla, herkesin kuşku duyduğu koşullar altında filme başlamak. Filme başlarken, filmi kendi koşullarıyla, bütün yardımlara rağmen bitiremeyeceğini bile bile filmi çekmiştir. Filmi bitirdikten sonra, filmin sanatsal açıdan başarılı olursa ancak devam edilebilir riskini bilerek "ya herru ya merru" diyerek yola çıkmak (1995–1996). Aynı yıl içinde, Ekim ayında Antalya'dan birincilik ödülü aldığında ancak rahatlamak.

Filmin Yapım Süreci: Gerilla Tarzı Film Nasıl Yapılır?

Derviş Zaim'in ilk tetikleyicisi, çıkışsızlıktır, film yapabilmek için hem cesaret, hem de elindeki kıt olanaklarla filmi gerçekleştirebilmek için yol yordam aramaktadır, esin kaynağı bir kurs olur.

"*Tabutta Rövaşata* ile ilgili serüvende beni esinleyen şey ne idi... Daha önce Türkiye sinema endüstrisine girmemiş, o dişliden geçmemiş, sadece reklâm piyasasında asistan kimliği ile cılız bir şeyler görmüş, TV deneyimine sahip bir adamı uzun metrajlı film yapmaya iten cesaret, başka birçok şeyin yanı sıra İngiltere'de gittiğim bir kurstan kaynaklanmıştır."[13]

Bu tür workshoplar etkili olabilir, aynı zamanda pek çoğu yetersiz insanların geçinme kaynaklarıdır. Bu nedenle ilk önce kuşkuyla yaklaşır, ancak çok ciddi basın referanslarından sonra harekete geçer.

"Esasen para tuzağı olan kurslar doluydu ortalıkta. Önce bu da onlardandır diye ciddiye almadım. ABD'de çok meşhur olmuş bir adam, Dove S. Siemens, İngiltere'ye gelmişti ve bir haftada sinema sanatını öğretmeyi garanti etmekteydi... Bir film nasıl çekilir, nasıl hazırlık yapılır, nasıl pazarlanır, nasıl ödül alırsınız...! Oradaki ciddi basın dahi, adamla ilgili yazılar yayımlamaya başlayınca benim de ilgimi çekti. 'The Guardian' bir yazı yayımladı mesela. İşte Spike Lee bu adamla ilgili diyor ki, "ben o kursa gitmeseydim şu anda şuradaydım," efendim "Tarantino bunun kursuna gitmiş, şunu demiş," gibi makaleler çıkıyor sürekli... Dove, kursta, 'problem' sözcüğünün ağza alınmasını yasaklamıştı. Mantık da şu: Eğer problem diye bir şeyin varlığını düşünürseniz, kafanız problem sözcüğüyle fazla haşır neşir olursa, siz iş yapamazsınız. 'Hayatta problemler yoktur, hayatta durumlar vardır: durum diyeceksiniz, problem demeyeceksiniz' şeklinde bir kuralı vardı."[14]

İlk önce İngiltere'de burslu bir öğrenci olarak bulunduğu için kıt kaynaklara sahiptir, ama film yapmak da istemektedir ve yıllardır bunun hayalini kurmaktadır. Fiyatını öğrendiğinde duralar, ama çıkışsızlık nedeniyle gitmeye karar verir. 1986 yılından beri film yapmak istemektedir. Aralarında Ömer Kavur da olmak üzere sektörde saygı duyduğu yönetmenlere CV'ler göndermiş, onlarla asistan olarak çalışmaya başlamak için girişimlerde bulunmuştur. Yazdığı senaryolar için yapımcı aramıştır. Türkiye'de zaten sektör bir iktisadi krizin eşiğindedir. Kendi göbeğini kendisi kesmesi gerekeceğini hissetmektedir. Bu nedenle kurstan hem motivasyon sağlamasını hem de kendine güvenini kazanmasında yardımcı olmasını beklemektedir. Aynı zamanda somut olarak 35 mm kurmaca uzun metrajlı bir filmde asistan olarak bile çalışmadığı için, süreci bilen birisinden en pratik, en girişimci ve en ucuza getirecek çözümler öğrenme bakımından mali bir sıkıntı yaşamayı göze alarak kursa gider:

"Ben de tüm bunları öğrenince, telefon edip ne kadar para aldıklarını öğreneyim dedim... Neredeyse bütün burs param oraya gidecekti. Çok düşündüm ve aç kalma pahasına da olsa o adama gitmeye karar verdim. Adam bende cesaret edebilme 'durumunu' yarattı. Esasında anlattığı şeyler daha çok endüstrileşmiş ülkeler için geçerliydi. Mesela "Sendikaları nasıl atlatırsınız?" ya da "Polis size Trafalgar'da çekim için izin vermiyor, bunu nasıl aşacaksınız?" gibi şeyler anlatıyordu... esas olarak bende şu güveni yarattı: "Batıda bile, ki orada sektöre girmek çok zordur, bu göze alınabi-

liyorsa, ben bu işi Türkiye'de de yapabilirim." Bende cesaret duygusu uyandırması dışında, şu anda geriye baktığım zaman adamı tenzilatlı dinlemenin, akıllıca olacağını düşündüğümü söyleyeyim, böyle 'haydi yallah' demek sağlam ayakkabı değildir, söylemem lazım."[15]

Türkiye'ye geldikten sonra koltuğunun altındaki senaryolarla yapımcıları tek tek dolaşırken aldığı 'hayır'lar çoğalınca, İngiltere'de aldığı kurs bir alternatif öneri olarak kafasına daha çok yatar, artık göbeğini kesmek için ihtiyacı olan cesarettir. Bu cesareti de büyük saygı duyduğu Üstün Barışta'dan alır.[16] Kamera ve ışık ekipmanını ise daha sınırlı bir ilişkisinin bulunduğu saygın bir belgeselci olan Süha Arın karşılık beklemeden verir. Çıkışsızlık içinde, koşulları zorlamaya devam eder, gerçekten de "problem yerine durum" demeye başlar, her bir sorun madde madde çözülmeye başlar. Öğrendiği yöntemleri bir yandan uygularken, örneğin storyboard hazırlarken, aynı zamanda en tanıdık mekâna, en bildik karakterlere, sosyal ortama ve öyküsü gerçekten ilginç olan ve bizzat tanıdığı "Dursun"a başvurur.[17] Mekân olarak Hisar'ı seçmesinin çeşitli nedenleri vardır. Birincisi tanıdıktır, ikincisi tek başına pek çok sosyal dokunun iç içe geçtiği bir mekândır. Üçüncüsü ilişkilerinin yoğunlaştığı bölgedir. Aynı zamanda üniversiteden kalma ilişkilerini ciddi olarak korumuştur. Dolayısıyla oradan da yardımlar alabilir. Üniversite yıllarından kalma arkadaşları filmde oynar. Ayrıca üniversitenin yemekhanesinden film için katering hizmeti alır. Bir başka önemli neden, Hisar'ın kültürünün ya da Hisarcıların ortak noktasıdır, 1980'li yıllardan beri Türkiye'de kendini çok ağır biçimlerde ve derinlerde hissettiren statükoya karşı Hisar belirli ölçülerde pasif direnişin mekanıdır ve statüko karşıtı bir hikaye de Derviş Zaim'i çekmektedir.

Film klasik bir pratogonist karakter üzerine kurulmadan, anti kahramanı aracılığıyla statüko karşıtı bir söylem kurabilir, bu nedenle ilgisini ve film yapma isteğini gerçekleştirmek için tematik ve ahlaki bir bağlılık da duymaktadır.

Bir başka gereksinim de bu tabloyu tamamlamaktadır: Derviş Zaim Türkiye'de oluşmuş sinema alanındaki konvansiyonları ters yüz etmek istemektedir, filmin öyküsüyle, karakterlerin hikâyesiyle, konvansiyonlardan uzak ve sokağın diline yakın, yaşam biçimi olarak ise "beyaz Türkler"e öykünmeyen, gerçekçi ve çarpıcı olmasını istemekteydi. *Tabutta Rövaşata* aynı zamanda biçim denemelerinin yapılabileceği, avantgarde denemelerini uygulayabileceği bir film olmalıydı, bu nedenle bütün bu çok değişkenli bileşenlerin ortasında *Tabutta Rövaşata* Türkiye'de başından itibaren sarsıcı olmuştur. Bir tür karşı-film/anti-film olarak Yeni Türkiye Sinemasının manifestolarından birisi haline gelmiştir. Derviş Zaim Türkiye'de eleştirmenlerce ve sinema sektörünce film biter bitmez Antalya'da dört ödül almasına rağmen, hemen "onore edilmemiştir", ama süreci tamamlayan Dünya Festivalleri ölçeğinde bir patlama yaşamasıdır. Tam 22 uluslar arası festivale katılır: "Selanik'te ödül geldikten sonra tavırlarını gözden geçirenler oldu. Sonra Yeni Türk si-

nemasında pek çok insan için başlangıç olarak muteber olduğu anlaşıldı. Doğrusu şu ki, Antalya'da büyük ödül aldığında pek çok insan jüriyi ayıpladı. Sektör ve yazarlar gönülsüz karşıladılar filmi, konvansiyonel sinemanın yanı sıra, kendi yöntemlerinin dışından gelenlere de ellerinden geldiğince kapıları kapadılar."[18]

Oysa *Tabutta Rövaşata* statüko karşıtı söylemi, aykırı karakterleri, bir yerelliği çok etkili verebilmesi, reklam dilinden uzaklığı, hümanist yapısı, ironik dili ile Yeni Türkiye Sinemasının manifestolarından birisidir günümüzde. Türkiye'de ne kadar ötelenmiş ise, uluslar arası festivallerde o kadar önemsenmiş ve büyük başarı elde etmiştir. Yeni Türkiye Sineması nitelendirmesi *Tabutta Rövaşata* filminden sonra batılı dillerde kullanılmaya başlanmıştır. Dünya Festivalleri açısından yaklaşıldığında, günümüze dek ilk filmiyle aynı başarıyı kazanan tek yönetmen Özcan Alper olmuştur (*Sonbahar*, 2008).

Tabutta Rövaşata (1996)

"En ayırt edici ve Zaim'in sinemasını bugünün gerçekliği içinde kendine has ve aykırı kılan, geniş tarihle kişisel tarihin karşılaşma anlarına ve o an içerisinde zayıf düşmüş, çaresiz, insani hatalar yapan insanları ele aldığı filmlerinde kurduğu estetiğinin politik olanla ilişkisidir."[19]

"Örneğin, Atilla Dorsay "hayattan, gerçeklikten, basit biçimde algılanabilecek her şeyden böylesine uzak ve kendisi tümüyle bir büyük bulmaca olan bir film ne sinema sanatına, ne de her hangi bir davaya hizmet eder" diye yazdı. Atilla Bey filmi Türk sinema tarihinin en kötü on filmi içerisine dâhil etti"[20] Dorsay'ın aktarılan sözleri *Çamur* (2003) filmini nitelemek için yazılmıştır. Ama Dorsay ile Zaim'in çatışan ilişkileri aslında *Tabutta Rövaşata* (1996) filminde başlar. Çünkü ilk uzun metrajlı film olarak genelde Türkiye'de bir sansasyona dönüşmüştü. Filmi çok beğenenler, aldığı ödülleri tartışmalı bulanlar, yurtdışında büyük başarı kazanmasından sonra fikirlerini değiştirenler sürecin içinde yer almıştır. Bunların içinde özellikle Atilla Dorsay en uç noktalarda olan isim olarak Derviş Zaim için, "yönetmen olması için kırk fırın ekmek yemesi gerekir"[21] diye yazar. *Tabutta Rövaşata* gerçek bir karakter üzerine kurulmuştur: Hisar'm tanınmış araba hırsızı Dursun'un hayatından esinlenilmiştir.

"Ben Boğaziçi'ndeyken okulun hemen yanındaki semt olan Rumelihisarı'na gidip gelişlerim sırasında Dursun'u tanıdım. Onu tanımak için özel bir çaba sarf etmeniz ya da tanıştırılmanız gerekmezdi. Bir süre sonra onu tanırdınız ya da size söylerlerdi böyle bir adam var diye. Dursun sürekli olarak araba çalıyordu. Herkesin arabasını çalmıştı aşağılarda. Hatta Boğaz'da araba çalındığı zaman doğrudan Rumelihisarı'na gelinirdi. Polisler de alışmışlardı artık, yaka silkiyorlardı. Dövmekten gına gelmişti onlara da. Arabası çalınanlara, "buyurun kahveye, siz oturun, o birazdan gelir," gibi laflar sarf ediliyordu. İnsanlar dehşete düşüyordu, "benim arabam gitmiş, polis ne diyor?" diye. Ama her seferinde de arabayı geri getiriyordu. Enteresan bir adamdı."[22]

Statüko ile çatışan karakter
sinemacıların statü sahipleriyle de çatışır:

Bir hümanist, bir hayvansever, bir dost canlısı, bir evsiz, bir düşkün, ama aynı zamanda malda mülkte gözü olmayan birisi, yaşamak için bulunduğu sosyal doku içinde pek çok şeyi yapan, ama hiçbir şeye zarar vermeyen birisidir. Statüko ile başı sık derde girer, çünkü yaşamak için olağan nizamı sürekli bozmak durumundadır. Genel anlamda hırsızlık değildir Dursun'unki, yaşam karşısında sığınak gibidir. Aynı zamanda Hisar çevresi içinde ne bulursa onu yer, Hisar'ın kolektif söylemi içinde, hayta insanları arasında, zaman öldürme sanatı içinde kendine bir sığınak bulmuştur. Etrafındaki insanlarla ilişkileri hem iyidir hem kötüdür. Aslında Dursun tam anlamıyla itibarsızlığın insanıdır, bir yandan ondan her şey beklenir, öte yandan her suç işlendiğinde ilk sorgulanan Dursun'dur. Malı mülkü olmadığı denli statüsü de yoktur. Bu ilişkiler içinde, Hisar'da yaşayan insanlar içinde bir görünür bir kaybolur. Dursun için, soğuk kış günlerinde otomobiller donmaya karşı alternatif gibidir. Reis'e sığınır, polisin çaresizlik içindeki dayatmasının verdiği olanakla, tanımsız ilişkilerin insanı olarak "umutsuzca âşık olur". Ama karşısındaki ona bu tür hisleri yakıştıramaz. İnsanlar laf kaynatırlar, denizden ne çıkarsa onu yerler, esrar/eroin kullanırlar, bir araya gelmenin anlamı içmek ve içki sohbetidir, ölen arkadaşlarını şarapla mezarlıkta ziyaret ederler. Bir tür ortamın kendisi kaybolmuş gibidir, nihilizm ve kendini koy vermişlik sosyal ortamın özelliğidir. Ama diğerleri hayata bir yerinden tutunmuştur. Mal mülkten, bir ekmek kapısından yoksun olduğu için, Mahsun sığıntı gibi yaşar, ara sıra sığınmak için belediye otobüsünü bile geçici olarak "kamulaştırır". Hisar'ın diğer insanlarıyla arasında temel farklılık, herkesin kendince bir sığınağı varken, Mahsun'un hiçbir şeyi olmamasıdır. Fazla bir beklentisi yoktur, kahvede çay içebilmek, karnını doyurmak, donmayacak havalarda inşaatta yatmak, donulacak gibiyse bir sığınak olarak "artık ne bulursa" bir taşıt. Dayak, hapishane, kovulmak, tehdit kar etmez, yapacak bir şeyi yoktur. Gerçek bir kaybedendir Mahsun. Ama bu tip insanlar için rahatlıkla kullanılabilecek "güvenilmez, ne yapacağı belli olmaz" nitelemeleri onun için geçerli değildir. Bir kere şiddete başvurmaktan kaçınır, hayvanlara bile zarar vermek istemez. Dostlarına karşı kendi bildiğince vefalıdır. Statüko karşısında ise yeri yurdu belli birisidir, inşaatta yatar, Hisar'da dolaşır, çaldığı arabayı geri getirir, aldığı gibi bırakmayı ister. Bu paradoks ona yüklenilen anlamları ters yüz eder, itibarsızlığına karşın güvenilir bir karakterdir. *Tabutta Rövaşata* bu anlamda bu koşullara rağmen, insan olarak kalabilmiş bir insana saygı duruşu gibidir. Dursun'u sevdirir, statükoyla alay eder, haytalığa sıcak bakar, mevkili insanlara karşı uzaktır ve hayatı filmin tümüne sinmiş bir şekilde alaycı bir dille aktarır. *Tabutta Rövaşata*, "Beyaz Türklerin" dünyasında bir esmerdir, ama Beyazların insani normlarına sahiptir, çelişik bir karakterdir. Bizzat filmin yapıldığı dönemdeki Türkiye gibi. Filmin dili de, ele aldığı karakter gibi, tümüyle enteresandır.

Filler ve Çimen (2000): Siyasal Olanın Parodisi

> *Tabutta Rövaşata*'dan sonra konusunu Kıbrıs'tan alan bir başka proje, *Via Beyrut*, söz konusuydu. Onu çekmek istiyordum. Bunun için çeşitli finansal kaynak arayışlarına girdim, fakat finans faktörünün yanı sıra başka faktörler de işin içine girdi ve o proje olmadı. Yaklaşık iki sene sonra bu projenin gerçekleşmeyeceğini anladım. Dolayısıyla başka bir senaryonun yazılmasının daha gerçekçi olacağını düşünmeye başladım. *Filler ve Çimen*'in yazılma süreci böyle başladı.[23]

Via Beyrut projesinin gerçekleşmemesinin nedeni, daha üniversite yıllarından beri tutkuyla istediği Kıbrıs üzerine siyasal bir film yapma isteğinin eşiğindeyken, aldığı siyasal uyarı ya da tehdit ya da ikaz –hangisi kullanılırsa- olmuştur. Bu "siyasal uyarı" Zaim'in kariyerinin devam etmesini yaklaşık iki yıl geciktirmiştir. Dikkat edilirse, Derviş Zaim, 1996'da Antalya Film Festivalinde büyük ödül dâhil 4 ödül aldıktan sonra, 22 uluslar arası festivale katılmış olmasın karşın, 2000 yılına kadar bir film daha çekememiştir. Bu yıllarda tümüyle *Via Beyrut*'u yazmak ve gerçekleştirmek için harcadı, gerçekleşmeyen bu film projesinin çalışmaları ve düşüncesi daha yönetmen olarak kariyeri başlamadan önceki yıllara dayanır.

Geri adım attığında, aynı zamanda yıllardır film yapmaması nedeniyle, toplumsal olarak gündemde olan, tartışmalı bir konuya eğilmeyi bilinçli olarak seçmiştir. Bir anlamda projesini gerçekleştirmesini engelleyenlerin parodisi olarak *Filler ve Çimen* (2000) Zaim'in "vuruşarak geri çekilme" kararını göstermektedir.

> "Hem prodüksiyon, hem de konusu itibarı ile zor işti. Türkiye için çok önemli olan ve hala kanamakta olan bir yara söz konusuydu. Skandalın nedenleri hususunda her kafadan bir ses çıkıyordu, böylesi bir iş ilk kez yapılacaktı. Çizmeyi aşma ihtimali nedeni ile hukuksal problemler çıkabilirdi, birçok insanın hem anlatım hem de içeriğe ilişkin itirazları olabilecekti ve bu, risk katsayısını artırıyordu. Dağıtımı, gösterimi problem olabilirdi. Henüz çözülmemiş, insanların, toplumun rafa kaldırmadığı bir problemdi."[24]

Derviş Zaim, bir yandan sıcak bir konuya eğilirken, öte yandan ele aldığı konu ile arasına mesafe koymaya çalışmıştır. Konu hakkında araştırma yapmaya başladığında, ilk fark ettiği konunun "tükenmez" olduğu ve verilerin inanılmaz derecede çeşitli, zengin olduğudur. Buradan yola çıkarak, bir yol ayrımındaydı. Ya belirli bir tarihsel olaydan yola çıkarak, konusunu daraltacaktır, örneğin Francesco Rosi'nin *Salvatore Guiliano* (1962) filmi gibi, ya da daha kavramsal bir film yaparak Susurluk'taki ilişkilerin belirli ölçülerde parodisi olacak şekilde, *Cezayir Savaşı* gibi (Gillo Pontecorvo, 1966), yasadışı ama devlet içinde de örgütlü yapının sinemasal bir modellemesini yapmaya çalışacaktır. İkisini de düşünen Zaim, özellikle basından yola çıkarak araştırma sürecinden sonra, ikincisine karar vermiştir.

Özü itibariyle, anlatıların bir bölümü için kullanılan "anlatılanların hepsi gerçektir, ama hiçbiri doğru değildir" sözü böylesine modellemeler için kullanılmaktadır. Gerçekten Susurluk olayı sonrasında, yıllarca basında yazılan olgular, tanıklıklar, mağdurların anlattıkları, dünya çapında Gladio tarzı örgütlenmelere ilişkin yazılar, yapılan belgesellere dayanarak bir modelleme düşüncesi sinemamız için yeniydi ve Derviş Zaim'in kendini tekrarlamaktan kaçınma isteğine de uygun düşmekteydi.

> "*Tabutta Rövaşata*'yı yaptıktan sonra nasıl bir yol izlemem gerektiğini düşünürken kendime şöyle bir şey söyledim: Önümde öyle ya da böyle işlerliği olan bir örnek vardı. Hem estetik yapı olarak hem de pratik bir üretim modeli olarak. Ondan sonraki projemi de bir oyuncunun becerilerini alabildiğine sergilediği yalın bir insan hikâyesi haline getirebilirdim. Projeyi yine yarı gerilla usulü çekebilirdim. Bunu yapmadım. Daha farklı şeyler yapmaya çalışacağımı biliyordum. Her defasında aynı şeyleri çekmek yerine değişik olgular denemenin daha hoş, daha enerji verici bir güzergâh olacağını düşünüyordum. Gerek konu, gerek anlatım biçimi, gerekse içerik bakımından kendimi her defasında farklı biçimlerde sınamanın bir zenginlik olacağına inanıyordum." [25]

Konu ise güncel olmasının yanı sıra, hassas nitelikler göstermektedir, bu nedenle yönetmen hem özel sektörden hem de devletten ciddi yardımlar almadan "kendi yağıyla kavrularak" [26] filmi çekeceğini bile bile cesur bir biçimsel denemeye girişmiştir. Çekim süreçleri ise iki bakımdan çok zor geçmiştir, birincisi kaynak sıkıntısı vardır, ikincisi ise konunun hassaslığından ötürü proje yayılmaması gereken bir öyküye dayanır. Çekimin yapılabilmesi, büyük oranda Pan Filmin destekleri, organizasyonu, çalışanların filme ortak edilmesi ve deneyimli bir ekibin yardımıyla olanaklı hale gelmiştir. Çekimler bittikten sonra, neredeyse illegal bir iş yapılıyormuş gibi gizlice kurgusu yapılmaya çalışılmıştır: "Çekimi ne denli problemli oldu ise montajı da o kadar rahat oldu, montajında en rahat ettiğim işlerden bir tanesidir. Üsküdar'da Çingene mahallesinde bir garaj kiralayıp Avid'leri oraya koyduk, kimse bulamadı bizi orada." [27]

Filmin senaryosu ve film fikrinin çıkış noktası gerçekliğe ve güncelliğe dayanmaktaydı, geniş bir basın taramasının ardından oluşturulmuştur. Ancak gerçeklik olduğu haliyle dramatik yapıya sığdırılmaz, sürekli yeniden biçimlendirmek ya da gerçekliğin içerdiği bir başka öyküden bir parçayı ötekine monte etmek gerekir. Özellikle, daha önce örneğini verdiğimiz *Cezayir Savaşı* (Pontecorvo, 1966) filminde olduğu gibi, geniş ve çok katmanlı bir sürecin sinemasal olarak modellemesi yapılırsa, böylesine bir hikâyede başka olaylardan diğerine aktarmalar ve bir dizi gelişmenin zamansal olarak olayların tarihinde oynamalar, kurmaca anlatı içinde yeniden düzenlenir. Genellikle zaman ve mekân ve olay örgüsünün üçünde de değişikliklere gidilmesi gerekir:

"Gerçek bir öyküyü alarak senaryoya bir enerji kattığımı düşünüyorum. Yazdığınız şeyleri daha sonra kurmaca ile zenginleştirebilirseniz; gerçekleri baz alırsanız daha güçlü bir insanlık durumunu tartışabilirsiniz diye düşünüyorum. Susurluk'u seçme nedenlerimden biri sanırım budur. O sıralarda skandala ilişkin yayınlanan ve konuşulmakta olan şeyleri takip ettim, ama ben şunun farkındaydım her zaman: Birebir olup bitenin fotoğrafını çekmek yerine, daha çok bir tablo yapmaya çalışacaktım. Zaten Susurluk'un tüm gerçekleriyle ele alındığı bir film yapmaya kalkarsanız, bu çaba sonucu çıkan şey süre olarak beş-altı saatte bitmez. Ben de olaylara nispeten geniş bir perspektiften bakıp, her biri farklı şeyleri anlatmamı sağlayan beş ayrı kurmaca karakter seçtim. Örneğin, kimseye bir kötülüğü olmamış, kimsenin tavuğuna kış bile dememiş bir insanın bile bu ortam içerisinde başının derde girebileceğini vurgulamak için Havva karakterini ve otel sahibinin oğlunu kullandım." [28]

Derviş Zaim'in senaryosu birçok parçadan oluşmuş gibidir, filmin öyküsü oluşurken her aşamada bir başka "Susurluk aktörü" devreye girer, öykü bu aktörle birlikte yeni bir yöne evrilir, finale doğru ise bütün bu aktörler tek bir hedefe yöneltilir, yolları kesişir, kimi aktörler diğerlerini saf dışı bırakır. Bu nedenle film uzun bir tarihsel süreçten konusunu almasına karşın, bunların yoğun bir şekilde kısa bir zamana sıkıştırılmış hali gibi dururlar. Filmsel gerçeklik içerdiği her bir parçanın hem birbirine nasıl monte edildiğini, hem de her birinin kendi kurgu dünyasını içerir, bu nedenle gerçeklik çok parçalıdır ve parçaların birbirine eklemlendiği yerlerde dikişler açıkça görülür.

"Devleti, mafyayı, kontrgerillayı, devletin çeşitli araçlarını –buna gizli servis de dâhil–, ülkede faal yeraltı politik örgütlerini, üst sınıf mensubu bir aileyi, doksanlı yıllarla dair bir "Türkiye tablosu" yaratabilmek amacıyla bir araya getirmeye çalıştım. Bu karakterlerin her biri için bir film çekilebileceği, Filler ve Çimen'den beş ayrı film çıkabileceği doğrudur. Fakat bu yollardan birine sapıldığı anda, Filler ve Çimen'den arzulanan toplam etkinin elde edilememe durumu hâsıl olabilirdi." [29]

Filler ve Çimen'de yönetmen de genel bir 80-90'lı yılların bir modelini kurmaya çabaladığını kabul etmektedir:

"Esasında ve özetinde, ben bu filmde 80'li ve 90'lı yıllarda yaşadıklarımızı anlatacak bir dünya kurmayı amaçladım." [30]

Ancak Derviş Zaim, *Filler ve Çimen*'den başlayarak sinemasal anlatısında çok önemli biçimsel denemelere yer vermeye başlamıştır. Örnek olarak, *Filler ve Çimen*'de film içinde filmin bir yorumu olarak ebru sanatının kullanılması verilebilir.

Aynı denemeler, bu filminden günümüze dek bütün filmlerinde vardır. *Çamur*'da (2003), kendi kaderlerine hâkim olmayan ada halkı sakat olarak resmedilir ve şifalı çamurdan medet umar, şifalı çamurun ise askerlerin sınır bölgelerinin hemen dibinde olması da böylesine bir metnin içinde kendine gönderme yapması anlamına gelir.

Cenneti Beklerken (2006) filminde ise bu kez modelleme Velasquez'in "Nedimeler" adlı ünlü resmi üzerinden yapılır ve bizzat Osmanlı kültüründeki resim yapmanın yasaklanması ve onun yerine minyatürün öne çıkması alegorik bir anlatım için kullanılır.

Nokta'da (2008) ise filmin kendisi hat sanatının elin kâğıttan hiç kalkmadan yazılması düşüncesinden yola çıkılarak, bütün film tek mekânda ve tek bir çekimle yapılmış gibi anlatılmaya çalışılmıştır. Buna metnin kendini bilmesi, yaratıcının metin içinde kendisine gönderme yapması, metnin kurmaca olduğunu hatırlatması diyebiliriz. Yönetmen bütün bu biçimsel denemeleri, metnin metinselliğine vurgu yapmak için bilinçli olarak seçmektedir:

> "*Tabutta Rövaşata*'dan sonra sadece dramatik yapıda ve senaryoda değil, işin plastiğinde de estetik denemeler peşinde olduğumu söylemiştim. Renk, filmin içerisinden anlatılanları zenginleştiren bir öğe olarak işlev taşır, kurgu ve ışık da yine öyledir. Bu estetik mesafe, filmin muhtemel okunma biçimlerini daha zenginleştirdi. Rövaşata sonrasındaki değişikliklerin nedenine ilişkin bu soruları artırmak mümkün tabii. Üstelik sadece estetik bakımdan farklılıklar arama dürtüsü değil; yapımdaki değişikliklerin filmin farklılaşmasına olan etkileri de sorgulanabilir."[31]

Derviş Zaim'in adalı olmasının ve adalı kültürün çok-kültürlü olmasının yansımaları filmlerinde kolayca görülebilir. Sanki zaman-üstü bir anlatı kuruyormuş gibi, aynı anda farklı gerçekliklerden ve kültürlerden kimi kez sürrealist, kimi kez sembolist, bazı durumlarda natüralist özellikler kazanacak şekillerde filmlerinde kullanılır. Gerçeklik çok katmanlı ve farklı kültürlerde yer alan kodları tek bir mekâna ya da olay dizisine aktarılmış şekilde çok katmanlı olarak kurulur. Aynı zamanda ironi ve kara mizahı yaratmak için esin kaynağı olurlar. Belirli bir durumdaki sıkışmış insanların öz bilinci ya da içinde bulunulan durumun bir parodisini yapmak için belirli bir mekândaki belirli bir olayda çatışmayı yorumluyor gibi karakterlerin aklına yönetmen tarafından bilinçli olarak tarihten bir mesel ya da bir başka kültürdeki sembolik anlamı oluşturacak hikâye getirilir. Bu durum, filmin içinde kendi metinselliğinin bilincinde olmak ve aynı zamanda filmsel metinden sanat tarihindeki ya da insanlığın tarihindeki belirli olaylara göndermeler olarak okunabilir.

> "Gerçekçi anlatımın yanı sıra, sembolizmden sürrealizme dek farklı anlatımların beraber, ama farklı dozlarda kullanımı vardır. Mesela *Filler ve Çimen*'deki balıklar. Ali Sürmeli'nin canlandırdığı iki karakterden birisi hapishanedeyken ipe asılmış balıklar görür, Hızır Aleyhisselam mitine göndermedir o sahne. Benim bütün filmlerimde Hızır olsun, Kibele olsun, tavuskuşu olsun bir takım mitlere göndermeler vardır. Filmlerimdeki karakterler arasında yine benzerlikler yakalarsınız. Bunlar köşeye sıkışmış, ama içinde oldukları koşulların üzerine çıkmaya çalışan karakterler olarak betimlenmiştir. Acı çekerler, ama asla kendilerine olan saygılarından ödün vermezler. Bana kara mizah ve ironi sağlayan karakterlerle uğraşmayı seviyorum."

Karakter yaratmadaki statükoyu zorlayan insanlara özel yakınlık duyulur. Dramatik yapıda duygulara yüklenmek yerine, konvansiyonel anlatı ters yüz edilirken, duygu dünyasında da olağan hisler yerini alaycılığa ve çıkışsızlığa karşı sessiz isyana bırakır. Metin kendi yarattığı durumun bir yandan abesliğini görmekte, abesliği ifade etmek için ise genellikle diğer kültürlerin mesellerine, tarihi sembollerine gönderme yapılmaktadır. Çok katmanlı ve gerçekliğin başka bir açıdan görünümünü vermek için kullanılır.

> "Yine bütün filmlerimde farklı kültürlerin özelliklerinin bir arada, yan yana, iç içe kullanılması söz konusudur. Hızır Aleyhisselam mitiyle günümüzde geçen hikâyelerin yan yana gelmesi, karakterlerin iç içe geçmesi, sözünü ettiğim şeyle ilgilidir. Havva diye Avrasya Maratonuna hazırlanan, bir ebru atölyesinde yarı zamanlı çalışan bir maratoncu kız var; trenler onun evinin önünden sinema tarihinin ilk görüntüsüne gönderme yaparcasına geçip dururlar. Televizyonu ve evin elektrik tesisatını bozarlar, bu sırada Güneydoğu'daki savaşa ya da maratona dair konuşan televizyon spikerini işitirsiniz. Bütün bunların hep beraber bir platform oluşturduğunu, kısa devre yaptığı ve dramanın kendisini sırtladığı işler yapmak benim hoşuma gidiyor."

Derviş Zaim'in bütün filmleri yan öykücükler içerir. Belirli bir sosyal doku ele alınırken, ana karakterlerin yaşamları bir başka dışsal olaydan etkilenir. Ana karakterler, oraya yöneldiklerinde, gerçeklik çok katmanlı olarak kurulmaya başlanır, çünkü farklı gerçekliği oluşturan unsurlar karşı karşıya gelir. *Filler ve Çimen*'le başlayarak, gerçekliğin içinde yan bir öykü olarak hikâyeye giren karakterler, ana gövdeyi oluşturan durum ve karakterlere gerçekliğin bir başka özelliğini ve mağdur olmuş bir diğer kişiyi hikâye içinde sunar bize. Bu karakterin kendine dert edindiği konular, genellikle Zaim'in anlattığı ana hikâyede bir parantez açılmış gibi dursa da, aslında onu yorumlayan ve Derviş Zaim'in yakınlık kurduğu insanlardır. Derviş kargaşa içinde unutulanı gösterir, gerçekliğin öteki yüzünü göstermek için. Zaten *Filler ve Çimen* (2000) filminin adı da buradan gelir: Filler tepişirken olan çimenlere olur sözüne gönderme yapılarak, anlattığı siyasi olaylar içinde, sıradan insanın bir şey bilmediği ve hatta korkuyla söz ettiği güçler, kendi mücadelesi içinde sıradan vatandaşı içine katar, onun hayatını altüst eder, hatta ölümüne yol açar. Oysaki bu güçlerin kendi mücadelesinde her bir siyasi aktör bir diğerinden haberdardır ve oyunun kurallarını bilir.

> "*Filler ve Çimen*'de (2000) öykünün esas kahramanı olacak Havva tozun dumana, gerçekliğin kâbuslara karıştığı bir ortamın içinde her hangi bir bireyin sıradanlığında hayatını kotarmaya, sorumlu olduklarına bakmaya çalışmaktadır. Zaim'in kamerası bakmasa görünmeyecek olandır. Diğer kameraların gözünden kaçacak olan. Ama bu öykünün merkezinde olması ona dramatik bir ayrıcalık da tanımaz; o bu kargaşanın içinden geçendir, geçmek zorunda olandır."[32]

Çamur (2003) filminde aynı durum geçerlidir, bir yandan hasta insanlar gösterilir, çamurdan medet umarlar, kendi çıkışsızlıklarına karşı doğrudan bir çıkış bulamazlar, buna karşın otorite karşısında çekinik ve eziktirler. Sanki bu insanlar yaşadıkları mekânın aktörü değil nesnesi gibi yaşarlar ve bunu kabullenmişlerdir. Doğal olarak, oynamıyor gibidirler, oldukları gibi resmedilmiş gibidirler, bu resmediş biçimi bile bütün doğallığına rağmen, Brechtiyen bir etki yaratır, kendi doğal halleri bir yabancılaştırma jestine dönüşür, bizzat gerçekliğin absürt kuralları nedeniyle. *Çamur* filmi bir bütün olarak alegorik bir anlatı biçiminde kurulmuştur, bizzat bu yönüyle, ne kullandığı semboller ne de toplumsal katmanlarla eleştirmenler bile yakınlık kuramamış, genel olarak anlaşılmaz olarak nitelenmiştir.[33] *Çamur*'da anlatı kendi en önemli paradoksunu, ada halkının kendi yaşamını kendisi yönetememesi, sürekli dışsal faktörler ya da güçler tarafından yönlendirilmesine alegorik bir gönderme olarak, çamurdan medet umma ve kendine yanancılaşma ve çıkışsızlık ile sembolize edilir.

> *Çamur*'da (2003) ise oyuncuların neredeyse oynamıyor halleri, sıraları geldiğinde bir alıntı gibi ortaya çıkışları ve çarpıcı eşitlikleri de geniş anlatının anlamına uygun ama öykü örgüsünde tuhaf bir etki yaratır. Tarih, hatırlama ve unutma, yas ve nekahetin toplumsal öyküsü böylesi bir eşitliği gerekli kılmaktadır. *Cenneti Beklerken*'de (2006) ise, 17. yüzyılda taht kavgalarının, her boyutta kendini tekrarlayan iktidar mücadelelerinin sürdüğü, merkezle uçsuz bucaksız toprakların karşıtlığında, kontrolle ıssızlığın ortasında, bir nakkaş ve cariyede güçlerini klasik öykülerdeki gibi akıl almaz kahramanlıklarından değil, sıradan ve iktidarsız sessizliklerinden alırlar. Bu aynı zamanda tablonun kahramanlardan daha önde olduğu bir algının ürünüdür."[34]

Uzun bir yolculuğun Hikâyesi; Ayrıksı bir yönetmenin izinde... Yönetmenlerimiz Aranıyor, Eleştirmenlerimiz Kısırlaştırıyor: Yola Çıkanların Hikâyesi

Derviş'le ben Boğaziçi Üniversitesi öğrencisi olduğumuz yıllardan beri tanışırız, o işletmede okuyordu, ben ise Matematik ve Felsefe. Bir grup arkadaş Derviş'in yazdığı bir senaryodan yola çıkarak Kafka esintili bir senaryodan video kamerayla bir film çekmeye çalışıyorlardı. Senaryonun ben İngilizcesini görmüştüm, amaç yabancı şirketlerden yapım desteği almaktı. Çekilenler bir süre ekipten birisinin el koymasıyla kayboldu, ama o zamana kadar çekilenler modern bir kurgu masası olmadığı için tam olarak montajlanamamıştı. O yıllar, yani 1986–87, Türkiye'de sinemanın gitgide ağır bir krize doğru ilerlediği yıllardı, Türkiye'de sinema sanatı toplum nezdinde büyük bir itibar krizi yaşıyordu, seyirci sayısı hızla düşüyor, sinema salonları kapanıyordu. Film ne yazık ki bitirilemedi, ama Derviş Zaim kafasına yönetmen olmayı koymuştu. Yazarlık yetisini geliştirmek için kendini bir süre edebiyata verdi, bir yandan yazıyor, öte yandan ise okuyordu. Boğaziçi İşletmenin genel havası içinde büyük bir şirkette menajer ol-

ma hayallerini tümüyle bir kenara bırakmıştı. Özellikle Üstün Barışta ve Süha Arın ile dostane ilişkiler kurdu, değişik senaryolar üretti, elbette bir ara da bir roman yazdı.

Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerinin bir bölümü o yıllarda "burjuvaziye hizmet etmek istemiyoruz" şiarıyla eğitimle kendi aralarına bir mesafe koyarak, biraz entelektüel dünya ile haşır neşir olarak, ama genelde bir bohem hayat sürüyorlardı Hisar'da. Üniversite içinde bunlara Hisarcılar deniyordu. Yıllar sonra Derviş'in bir film çektiğini duyduğumda biraz şaşırmıştım, çünkü Hisarcıları anlatıyor deniyordu. Oysa asıl sürpriz de buradaydı, çünkü bizim Hisarcılar diye bildiklerimizi değil, çünkü onlar üniversiteliydi, onların yerine Hisar'ın tutunamamışlarını, kent yoksulları üzerinde odaklandığını gördüğümde şaşkınlığım sevgiye dönüşmüştü. Ama gerçekten de Hisarın o kültürü filme sinmişti. Bir de bunların üstüne gerilla tarzı film yapmayı eklediğinizde şaşkınlığım sempatiye dönüşmüştü.

Film bittikten sonra Antalya'da yarıştı, büyük ödülü aldı. Film hakkında basında bir verip veriştirme ve hatta küçümseme ile hor görme karışımı bir yaklaşım ortaya çıktı. Sonra film İstanbul'a geldi. Bir süre bekleyip Boğaziçi Üniversitesi Felsefe bölümünden bir arkadaşımın önerisiyle birlikte filme gittik. Daha ilk yarım saatte gülümsemeye başlamıştım: karşımda gördüğüm bir tür "gerilla tarzı film yapmaydı", dahası benim özellikle yakınlık duyduğum Üçüncü Dünya Sinemasının bir parçasıydı. Film tam bir hikâyeye dayanmıyordu, ama neredeyse anarşik yapısıyla insan üzerinde gerçekten tesir bırakan bir yapıya sahipti. Bir tür "imperfect cinema" örneğiydi, ama Üçüncü Dünyada bu eleştiri değil, amaç olarak konmuştur, batılıların perfeksiyon düşkünlüğü, yaşamın karşısında kayıtsızlığı ürettiği, yaşamın kendi dinamiklerine yakınlaşmak için bunu kırmanın duygusal-düşünsel olarak çok daha doğurgan olduğunu anlatıyordu Üçüncü Dünyalı sinemacılar. Hakikaten de bu sinemanın ürünleri iyi anlaşıldığında ve samimi seyredildiğinde, bir batılı filmin size veremeyeceği, hissettiremeyeceği çok daha karmaşık duyguları yaşıyorsunuz, güzellik tutkusunu değil, yaşamın kendisini tartışarak hayata ve insana ilişkin eteklerinizde ne biriktirdiyseniz onu döküyorsunuz. Bunun bir anlamı var: dahası Paris'in sokaklarında bu anlam zamanında çok da etkili olmuştu.

Şimdi duralım ve bir muhakeme yapalım; *Tabutta Rövaşata* nedir?

Soru kavramsal/politik/estetik ve iktisadi yönleriyle incelenmelidir. Aynı zamanda sanatçı ve eser arasındaki ilişkilerde yaşanan dolayımlar açısından da çok önemlidir. Gelin süreci problematize edelim.

Tabutta Rövaşata belirli bir yapımcıya sahip değil. Yönetmenin kendisinin de finanse edecek bir parası yok. Alınmış belirli bir kredi de yok. Zaten ortada sıkı yapılı, ücretli çalışan bir ekip, metne tümden itaat üzerine kurulu bir senaryo bağımlılığı da yoktu, senaryo bir rehber işlevini taşıyordu, pek çok yerde bilinçli

olarak diyalogların bire bir seslendirilmesi yerine, durum içinde insanların kendi tarzlarıyla ama metnin yörüngesinde diyalogları canlandırması isteniyordu. Metne itaat değil, durumun kendi atmosferi daha ağır basıyordu. Bu süreç kurgu sürecinde de devam etti, deneysellik ve farklı oluşan anlamların izinden gidildi. Yaşam önceden masa başında tamamlanmış olana üstün geldi, hayat karşısında kurgu daha geri planda kaldı. Teknik ekipman bile birkaç farklı yerden tamamlanmış, başta Süha Arın olmak üzere, sinemamızın gerçekten değerli insanlarının yardımıyla. Böylesine bütçesiz bir film için oyuncularla da defalarca birebir birçok konuşmayla neredeyse hayali bir projeye ikna edilmişler. 35 mm negatifle çekiliyor, ama elde yeterli ham film yok. Dahası çekilenleri yıkatıp seyretme olanağı da yok. Neredeyse körlemesine çekiliyor film. Dahası varolan filmlerde negatifin en kalitesizi kabul edilen, Agfa filmlerden oluşuyor. Üstelik Agfa filmlerin önemli bir bölümü ömrünü doldurmuş ya da sınırda. Zaten bu nedenle ilk önce birkaç deneme çekiliyor, ondan sonra devamı alınıyor.

Bu koşullar altında sınırlı ve ömrü sınırlı negatiflerle film çekiliyor.

Film bittikten sonra post prodüksiyon için para yok. Filmleri yıkatacak kadar bile. Bir süre bekleniyor. Olaya dönemin önemli reklam firmalarından ve bağımsız filmlere yakınlık gösteren firması İFR giriyor. Sonra filmleri çekende oynayanlar da ilk kez görüyorlar. Sonra kurgulanıyor ve festivale katılıyor. Olan da orada oluyor.

O zaman birlikte filmsel metni okuyalım. *Tabutta Rövaşata* Yeni Gerçekçiliği andıran bir yapıya sahip, ama Yeni Gerçekçi değildir. Lineer olmaktan itinayla uzak duran kurgusu değil yalnızca farklılığı. Çünkü Yeni Gerçekçilik daha İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve savaşın bitiş düdüğü çalmadan en başarılı örneklerini vermeye başlayan, bütün ideolojik önermelerin arka planda kaldığı, toplumsal olarak savaşın getirdiği yıkımlar ile faşizmin ideolojik düzlemesiyle entelektüel zenginliğini yitirmiş toplumda, gerçek anlamda sıfır noktasında, insani bir çığlık üzerinde yükseliyordu. Derin bir hümanizmanın barındırıldığı bu sinema aynı zamanda bir direniş odağına dönüşmüştü. Ama toplumsal olarak Yeni Gerçekçiliğin yönetmenleri ve senaristlerinden yükselen çığlık bir anlamda insanın kendisini yeniden tanımlaması ve perde üzerinde "hayali aşklar, pis kokan sınıfsal kimlikleriyle burjuvaların hayatlarından kesitler, aptalca melodramlar, ırkçı tarihsel öyküler"den bıkmış insanların hayatın karşısında çıplak olarak ve stüdyodan uzakta, sokakta yaşamı yeniden tanımlama çabasıydı. Bu nedenle Yeni Gerçekçilik, daha sonra hızla Hollywood melodramları ve Hollywood'un yeni sınıfsal kimliğiyle kirlenen İtalya'da, doğuşunda pozitif tepkiyle karşılandı. Sinema tarihinde çok belirgin bir iz bıraktı. İtalya'da bir iki yıl içinde izleyici tercihleri bakımından arka planda kalırken, sansürün hışmına uğradı. Buna karşın özellikle Fransa'da olmak üzere, Avrupalı birçok insan için gerçek maddi varoluş

koşullarını anlatıyordu. Yeni Gerçekçiliğin en derin estetik/sosyolojik savunusu da İtalya'da değil, Fransa'da Andre Bazin tarafından yapılmıştı. Ama sevgili dostlar, gerçek şu ki, İtalyan Yeni Gerçekçiler büyük oranda Avrupa için çok kısa bir süre sonra tarihi bir figüre dönüştüler. Buna karşın on yıllar boyunca Üçüncü Dünyalı sinemacılar için gerçek birer ilham kaynağı idiler. Bu ilham kaynağı o kadar geniş bir coğrafyada etkili oldu ki Latin Amerika'da Brezilya, Arjantin, Meksika sinemasında, Afrika'da Mısır, Senegal, Cezayir, Asya'da Hindistan, Çin gibi ülkelerde etkisi görüldü. Ülkemize ise etkisi *Umut* filmiyle 1970 yılında geldi. Trajik yapısına karşın kendisine verilen Umut adıyla filmin de ülkemizde karşılanması pek netameli oldu. Bölge işletmecileri bu pek tuhaf Yılmaz Güney filmini beğenmediler, dağıtmaya gönülsüz oldular. Siyasi iktidar işi abartmış, *Umut* filminin Cannes film festivaline gitmesine izin vermemişti, sonunda gizlice *Umut* Cannes'a gönderildi, ama geç gittiği için yarışma dışı olarak, 3 kez ve sürekli dolu salonlarda ve alkışlar içinde gösterilebildi. Ardından Fransız Sinematek'inde Yılmaz Güney toplu gösterisi yapıldı, bunu ise Güney'in siyasi nedenlerle tutuklanması izledi. Ancak 1974'teki af ile çıkabildi.

Tabutta Rövaşata Bağımsız Amerikan sinemasıyla karşılaştırıldı, ama onlarda toplumun geri kalanıyla arasındaki ilişki ya da böylesi bir toplumsal statüdeki insanların iç dünyaları, deyim yerindeyse taşıdıkları derin bir hümanizma ve eziklik psikolojisi yerine "taşkın egolar" karşımıza çıkıyor. Birer küçük burjuva yaratıyor bağımsız Amerikan sineması, ezik ve statükoyla çatışan insanlar değil. Yeni Dalga ile karşılaştıranlar oluyor. Oysa Yeni Dalga hem küçük burjuvalıkla hem de nedensiz isyanlarla karakterizedir. Kamera hareketlerinden çizilen sokakların atmosferiyle Yeni Dalga, bu film için süper lüks yapım koşullarına sahiptir. Bir başka önemli husus ise hümanizma yönünden ayrışırlar. İnsan Yeni Dalga filminden çıkarken eğlenceyle bulaşık bir "küçük burjuva isyankârın maceralarını" seyretmiş gibidir. Bu nedenle *Tabutta Rövaşata* bir Yeni Dalga filmine benzemez, tek benzeyen tarafı içe kapalı bir öykü kulvarına yüz vermemesidir.

Peki, bir Cinema Novo filmine benzer mi? Gelenekselden kopuşuyla evet, anti-kahraman tipiyle aynı zamanda yerleşik kanılara karşı çıkışıyla benzer mi? Evet, ama bir kurgu olarak tarihten sınırlı beslenmesiyle, anti-kahramanda bir halkı temsil eden bir öykü kurulamadığı için Novo'dan farklılaşıyor, buna karşın gerçek anlamda bir yeniyi temsil ediyor.

Biz bir an için karşılaştırmayı bırakalım ve kendi içinde *Tabutta Rövaşata*'yı inceleyelim. Çünkü kendi içinde çok değerli bir film olmasının yanı sıra, aynı zamanda *Tabutta Rövaşata* gizli gizli Yeni Türkiye Sinemasının manifestosu haline gelmiş bir filmdir. Nasıl ve niçin mi?

İşte burası çok kritik. Birçok bakımdan böyledir, adım adım incelemek gerekir. Soruyu yalınlaştıralım; *Tabutta Rövaşata* niçin bir manifesto filmidir?

"Hiçbir olanağı olmaksızın *Tabutta Rövaşata* filmini gerçekleştiren Derviş Zaim gelecek kuşak Türk sinemacıları adına yeni bir çığır açacağını kanıtladı."[35]

1996–97 yılında Türkiye'de yapılan filmleri ele aldığımızda, filmlerin bütçelerini ve gösterim koşullarını, bunlara yapım ve yapım sonrası süreçleri eklediğimizde, *Tabutta Rövaşata*'nın niçin önemli olduğu çıkar. Bir tür bütçesiz bir film olarak çekilmiştir.

İkincisi yapım şekli yalnızca bütçesizliğiyle açıklanamaz. *Tabutta Rövaşata* belirli koşulların ürünüdür. Bu koşullara göre mekânı, konusu, oyuncuları, senaryosu yazılmıştır. Bu yapım şekline Üçüncü Dünyada gerilla tarzı film yapmak denmektedir. Bir tek yasalarla çekişmemesi ve gizlilik koşullarında yapılmaması eksiktir.

İkinci olarak *Tabutta Rövaşata* ele aldığı konu için egemen "beyaz Türkler"in yerleşik ideolojik kültürel hegemonyasına karşıdır. Öyle ki bir burjuvada olmayan denli hümanist bir karakteri yaratabilmiştir.

Üçüncü olarak *Tabutta Rövaşata* ele aldığı hümanist Mahzun tipinin karşısında siyasi yetke ve onun kurumlarını koymaktadır. Bu yetke içinde siyasi yapıların kendisi, kolluk kuvvetleri, ceza kurumları yer almaktadır.

Dördüncü olarak *Tabutta Rövaşata* yalnızca siyasi yetkenin değil, sürünerek yaşayan insanların bile ötekisini ele almıştır, onların ilişkileri içinde de ötekileştirilenin mahzunluğu içinde Mahsun'u yaratmıştır.

Beşinci olarak *Tabutta Rövaşata* siyasi hicvi içererek, siyasi yetkenin, mevcut düzenin kurum ve kurallarını tefe koymuştur.

Altıncısı belki de en önemlisi *Tabutta Rövaşata* bir tür yok koşullardan yerleşik eleştiri kurumunun sinikliğine/ itaatkârlığına/ yerleşik ideal film kalıplarına / yerleşik "başarı kriterlerine" saldırarak bütün bunları yapmış ve okuduğu meydan çağrısı insanları safını seçmeye zorlamıştır. *Tabutta Rövaşata* yaptığı şeyle tepkisizliğin –ki en büyük engellerden biridir, kayıtsızlık en önemli bastırma ve yok sayma araçlarından biri olduğu bir dönemde- bir kural olduğu yerde insanların dikkatlerini deyim yerindeyse tümüyle namus kurallarına uyarak çekmiştir.

Zaten filmin Antalya'daki yarışma sonrası hem sinemacılar tarafından hem de "yerleşik ve kopyacı" basın tarafından kendi sahte "ideallerine bağlı kalarak" hücum etmelerine neden olmuştur. Dolayısıyla asıl çıkış noktasını bu insanların "tepkisizliğini kırdıktan sonra, hem uluslar arası festivallerden gelen destek ve hem de seyircinin refleksif yanıtıyla" karşı konumlanışları mat ederek sıfır noktasından güçlü bir çıkış elde etmiştir. Yere abanarak sıçrama diyebileceğimiz bu çıkış yerin ne kadar mucurla dolu olduğunu ve kendi uzlaşmaları içinde ne kadar sinik olduklarını da göstermiştir. Bu açıdan denilebilir ki, *Tabutta Rövaşata* yalnızca bir film değil, aynı zamanda "kriterlerin / tepkilerin / ahlaki kodların /

yerleşik güzel algılayışının / ideallerin" tartışıldığı bir sosyolojik ve etik tartışma alanıdır. Bu alanda pek çok şey ters yüz olmuş, aynı zamanda yeniden tanımlanmak durumunda kalmıştır. Tanımların yeniden yapıldığı alan birçok bakımdan en şiddetli tepkileri görmüş, ama öte yandan Yeni Türkiye Sinemasının çıkış noktasını ya da beslendiği damarını oluşturmuştur.

Yeni Türkiye Sineması yalnızca Türkiye'de değil, aynı zamanda özellikle Avrupa'da "izleyicinin ve yerleşik düzenin ürettiği" ve aynı zamanda "en fazla muzdarip olduğu" tepkisizlik ve siniklikten bir çıkış anlamına geliyordu. Bugün pek çok Alman için bile Yeni Türkiye Sinemasının örnekleri Alman sinemasının örneklerinden çok daha etkileyici ve içe işleyicidir. Duygusal olarak Yeni Türkiye Sinemasının örneklerinin üzerlerinde bıraktığı tesir kendi filmlerinden ve aptalca dizilerinden çok daha fazla olmaktadır. Gecekondulardan geliyor halk, diye sosyalist solun bir türküsü vardı: Avrupalılar büyük bir merakla ve kitlesel bir şekilde Yeni Türkiye Sinemasının örneklerine hücum etmediler, onlar hala Hollywood'un filmleri karşısında sıraya giriyorlar. Ama dostlar durun bir dakika, biraz tarihe eğilelim. 1960'ları düşünün. İtalya'dan Antonioni, Fransa'dan Bresson, İsveç'ten Bergman'ı hatırlayın. Ve onların filmlerinin Avrupa düzeyindeki ticari başarılarına bakın. Onların filmleri üzerine yapılan tartışmaları hatırlayın, bunların meşruluğunu hatırlayın. Bir de bunları günümüz Yeni Türkiye Sinemasının kimi örnekleriyle karşılaştırın. Bunu yapanlarla ben 19. yüzyılın Rus aydınları gibi bir semaver kaynatıp bitirene kadar sonuçları karşılaştırmaya hazırım. Yoksa Hollywood'un gişe başarıları üstüne söylev çekip, ardından o devasa rakamlardan sonra bizim filmlerimizle alay edenleri tefe koyarak işe başlamadı mı Yeni Türkiye Sineması? Bir Bresson'un filmi Clark Gable ya da John Wayne'nin filmlerini ticari olarak mat ettikleri için mi sinema tarihinde yer ettiler? Daha geçen yıl *Pandora'nın Kutusu* İspanya'da Türkiye'den daha fazla iş yaptı.

Şimdi diyecekler ki *Tabutta Rövaşata* bir "Para" kadar önemli midir? Karşılaştırma abestir, ama şunu söyleyelim, herkes kendi toprağından yola çıkarsa, iyi eder. Bütün o "muhteşem filmlerin yanında" "bizim filmlerimizin sıradanlığı söylemi" açık bir şekilde terk edilmelidir.

Şimdi *Tabutta Rövaşata* filmini kendi sözlerimizle anlatalım, dramatik yapının kuruluşundan, bir insan olarak seyretme sürecindeki duygusal yaşantımızdan, film seyretme sürecinden yıllar sonra geriye dönerek yaşamımızın içinde farklı durum ve mekânlarda filmin üzerimizde bıraktığı duygusal tortu nedeniyle hatırlama biçimlerimizden, statükoyla kurduğu ilişkiden söz edelim.

Yani filmi çözümleyelim.

Bir üyesi olmadığımız Yapısalcı yöntemin eleştiri tarzından yola çıkarak, "görünür karşıtlıklar üzerinden biçimbilimsel karşıtlıkları" tespit edelim. Mekân İstanbul'un güzide semtlerinden birisi, boğazın kenarında. Bir yandan modern ken-

tin ötesini/sınırını, öte yandan o kentin lüksünü temsil ediyor, doğanın güzelliğinin yanı sıra, zaman öldürme sanatının doruklarında bir yerde; oradan yürüyerek Sabancı'nın ünlü Atlı Köşküne gidebilirsiniz. Hemen yanı başında tarihi bir Hisar var, İstanbul'un fethinden önce yapılmış. Biraz yukarısında Boğaziçi Üniversitesi, en afililerinden birisi. Mekânın ana damarından elli metre yukarıda karakol var. Biraz döküntü bir kıraathane var, boğaza bakıyor. Üniversite öğrencisi, hatta muhtemelen Boğaziçi Üniversitesi öğrencisi bir eroinmanımız var. Balıkçılar var, pek yardımsever, öte yandan onlar da ot-sever. Kıraathanenin müdavimleri büyük oranda "yüksek mevkide yönetici adayıyken sürünerek yaşamayı seçenler". Kıraathanenin çalışanları sıradan halkımızın neferleri. Bir de Hisarın esnafı var gizli oyuncu olarak. Bu bütünün bir diğer parçası çeşitli araçlar ve bunlarla yapılan şehir turlarını içeriyor. Filmin en önemli yapısı, sanılanın aksine atmosferi kuran diyaloglar üzerine inşa edilmiş olması. Hisarı bilen bilir, oranın diyalogları ve karakterleri ayrıksıdır, farklı bir düzlemde yaşarsınız, hayat bir tür ötelenmişlikle yaşanır. Bu ötelenmişliğin genel karakteristiği 'boş vermişlerin sürünürken hayat üzerine beyhude konuşmaları'ndan şekillenir. Burada alkol, ot, eroin, cinsel kaçamaklar, paralı cinsellikler, saatsiz misafirler olağandır. Hayat bir tür memnuniyetsizlerin ve itibarsızların farklı kıstaslarla itibar ettikleri üzerinden yaşanır. Bu sürece müdahil olan bir başka temel karakter var: bu karakter gerçek yaşamda da bir karşılığı olan karaktere dayanıyor, ama orası yalnızca esin kaynağı, film bir tür hayatı yadsımaya çalışanların bir yandan ruh halini öte yandan ise koşullarını anlatıyor. Ama *Tabutta Rövaşata* üzerine gerek Türkçe gerekse İngilizce olarak okuduğum eleştirilerde görmediğim çok önemli bir konuğu var: bence bu konuk dikkate alınmadığında *Tabutta Rövaşata* çöker, statükonun ayak izlerini, baskısını, normlarını, Beyaz Türklerin insan görüsünü içermesi. *Tabutta Rövaşata* Hisarın müdavimleri ve temel aldığı karakterle birlikte, öte yandan önemli bir ölçüde Mahzun'la süper-titiz bir şekilde statükoyu ve onun kırmızıçizgilerini karşı karşıya getirmektedir.

Bu açıdan filmi okuyacaksak, sürekli gölgesini, çoğu kere açık koşullamasını ensesinde hisseden bu insanlarla statükonun ilişkisini incelemeden anlaşılamayacak bir filmdir *Tabutta Rövaşata.*

Dolayısıyla gerek Türkçe eleştirilerde gerekse İngilizce eleştirilerde yapının en önemli temel taşı ihmal edildiği için, yapılan yorumlar ciddi olarak, hadi yapısal olarak diyelim, eksiktir. Niçin?

İlk olarak *Tabutta Rövaşata* belirli ölçülerde mahrumiyet yaşayan insanların arasında geçmektedir. İkinci olarak bu mahrumiyet alanında statü ve itibar büyük oranda mülkiyet ilişkilerinin doğrudan tezahürüyle gerçekleşmektedir. Üçüncü olarak statüko ve "Beyaz Türkler" bu düşkünler semtinden muzdariptir. Çeşitli vesilelerle ve burada düzenlemeyi statükonun araçları olarak kolluk kuv-

vetleri yapmaktadır, yeri geldiğinde dayakla, yeri geldiğinde yere-batası babalıklarıyla, yeri geldiğinde televizyonlarıyla, yeri geldiğinde statükoyu rahatsız eden diğer ceza aygıtlarıyla. Yani kendi içinde sıradan bir mahrumiyet alanında değiliz Hisarda. Hisar statükonun tümden kendi haline bırakabileceği bir yer değildir. Nizamın bile belirli bir nizam kontrolü altında bozulabileceği bir yerdir. Sınıfsal kimliklerin kendini hissettirdiği bir yer, ama Hisarın sakinlerinin zaten varoluş nedenleri sınıfsal aidiyetin ve bunların getirdiği statü ve itibarın reddedilmesine dayanarak oluşması değil midir? Dolayısıyla *Tabutta Rövaşata* teriminin maddi zemini örülmüş durumda; hem belirli bir serbestliğin düşkünlükten kazanılması, bu düşkünlüğün bir yandan yoksulluktan, öte yandan ise varsıllığın gerektirdiklerini reddetmek üzerine kurulması. Mahrumiyetin getirdiği koşullar ve özlemlerin büyüklüğü ve maddi hayatın vaat ettikleri arasındaki çelişkileri ve kontrollü nizamı zorlayan Mahzun karakteri. Mahzun Hisarın kurallarına elinde olmadan itiraz eden insandır, diğer Hisar müdavimlerinin sahip olduklarından bile yoksun olduğu için.

Şimdi bu süreçte "Beyaz Türklerin ideal kodlamasında ya da insan sayaçlama defterlerinde" Mahzun bir yabandır. Yaban olduğu kadar vahşi bir karakterdir, tehlikelidir. Hatta insani erdemlerden uzak bir karakterdir. Ye kürküm ye Beyaz Türklerin ideal sayaç okuma rehberinin ilk maddesidir. Ama gelin görün ki bizim Mahzun neredeyse aşırı duyarlı bir insancıldır, öte yandan hayvan haklarına saygının ötesinde sevgisi de vardır, hatta arkadaş ilişkilerinde vefalıdır. Edimlerinin arka planlarında nesnel koşulların dayatmaları ve varlığını devam ettirme çabası yatar. Sevgisi içten, çekinikliği yokluğu ölçüsünde aşırı, davranışları ölçülü, sesi durgun ve içine gömülmüş bir insanın duyarlı yanlarını içeren, çıkışsızlığın koşullarında yaşarken metanetli ve dayanılmaz olanı sineye çekmiş bir kanaatkâr. Denklem bir kez daha bozuldu: niçin? Çünkü hem statükonun itibar açıklama dizgesinde hem de Beyaz Türklerin insanı pahayla ölçme rehberinde, bunları aynı karakter başlığında gösteren hiçbir madde yok. Şimdi başlarda konuştuğumuz dünya sinemasında izlerini bulmaya çalıştığımız akımlarla karşılaştıralım. Ne İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin karakterleri, ne Yeni Dalganın küçük burjuvaları, ne de Brezilya'da doğup büyümüş Cinema Novo'nun yarattığı karakterlerinin içinde yaşadığı yaşama içkin şiddete meyilli karakterler. Dolayısıyla Mahzun'un biricikliği ve filmin sahip olduğu atmosfer ile statükonun süreklileşen müdahaleleri ile karşılıklı dikotominin sürekli hissettirilmesi filmi ayrıksılaştırıyor. Ayrıca filmin sahip olduğu mizahi yan karakterleri olduklarından çok daha sevimli/sıcak/hatta canlı hale getiriyor. Hiçbir karakter idealize edilmek için zorlanmamış, hipotetik bir yapıya sahip değil senaryo, ispatlar için gerçeklik feda edilmiyor, statükonun beğenilerine göre "görsel güzellik/hayali insan erdemleri/ermiş masalları" üzerinden ne karakterler ne de sosyal gerçeklik deforme edilmiyor. [A very low key film with few plot twists, no sex, no violance, its cross-cultural appeal is in its strong

characterization of Mahsun, inspired by a real person –a homeless, unemployed and essentially lonely man, one of life's real losers. – öyküsü birkaç yerde değişerek farklı alana yönelen yapısıyla sessiz sedasız film, hiç cinsellik ve şiddete odaklı kurgu içermiyor, birçok kültürü birden içerecek şekilde Mahzun karakterinin güçlü olarak çizilmesinin yanı sıra, gerçek bir insandan esinlenilerek oluşturulmuş –bir evsiz o, işsiz ve özünde yalnız bir insan, bir tür hayatın gerçek kaybedenlerinden birisi- Diane Shugart (A resurgence in Turkish cinema- Türkiye Sinemasında Yeniden Canlanma)] Bu yanıyla ayrıksı bir karakter, üstelik itibarsız olana itibar kazandırıyor, itibarsız olanı meşrulaştırıyor, hatta sevdiriyor. Dahası bu yalın yapı içinde en sevimsiz olanlar statükonun "memurları" oluyor. Karşıtlık anlamlı bir şekilde inşa ediliyor. Statükonun değer dizgesi yanında statükonun estetiği de tersyüz ediliyor. Hiçbir şey abartılmadan ve bilinçli olarak eyleme dökülmeden, dökülen statüko oluyor. Mahzun kazanırken, basit fırça darbeleriyle yapılmış abartılı diyaloglar bir yandan mizahı, öte yandan iktidara direnen ve hatta muhalifleşen bir mizahı ortaya çıkarıyor.

Dolayısıyla bu film özellikle Beyaz Türklerden ve sinema dünyasında gezinen "evet Çarına hizmet ettim" diye Dostoyevski'nin romanlarında çizdiği, apoletleri söküldüğünde hayatta hiç bir şeyleri kalmayacak insan tiplerinin ülkemizdeki birer yansıması olan sinemanın yazar-yönetmen-üst düzey yöneticileri için bir toplu hücum alanını açıyor. Beyaz esmere ya da araba sahibi Mahzuna gıcık kapıyor. Film bu yönüyle izleyiciyi olduğu kadar sinema dünyasını da safını seçmeye ve tepki vermeye zorluyor. Mahzun kadar masum bir film, kaçınılmaz bir biçimde sinemanın içinde bulunduğu denklemi değiştirmek için güçlü bir alternatife dönüşüyor. Bu anlamda *Tabutta Rövaşata* sokağa, itiraza, muhalefete, hayatın yeniklerine, sokağın diline, yitirilmiş aşklara, statüko-karşıtlığına, mizaha ve hakikate dayanmaya çalışan ve her türlü sahtekarca ve aşırı hipotetik filmlere ve söyleme karşı içtenliği, yalınlığı ve gerçekçiliği karşımıza çıkarıyor. Tam da yönetmenin dediği gibi oluyor: "Buradaki (ve geçen yıl ki) deneyimlerime göre, Yunanistanlı ve Türkiye'deki yönetmenler arasında bir paralellik görüyorum. Onlar 'sanat' yapmak istiyorlar, fakat değişik nedenlerden ötürü yaptıkları 'sanat' olmuyor" (Derviş Zaim, 1997, Selanik, aktaran Diane Shugart). Masum itiraz güçlü bir alternatife dönüşüyor. Hayali büyük aşklar aranışı, inanılmaz olayların peşinde gitme, büyük abes nutuklara duyulan özlemler, kahramanca olaylara duyulan merak, güzellikleriyle nam salmış oyuncuların endamı, masa başında kafada kurulmuş "ideal doğruların boyunduruğunda" şekillendirilmiş "karaktersiz karakterlerin" oluşturduğu ideale karşı, Mahzun karakteri meşruiyeti taşıyarak sevgili olarak karşımıza çıkıyor. *Tabutta Rövaşata* bir tür bu şekliyle Yeni Türkiye Sinemasının en güçlü ilk itirazlarından birisi oluyor, denklem yeniden kuruluyor, 'galiptir bu yolda kaybedenler' tezini doğruluyor. Ulusal sinemamızın temaları ve anlatım biçimleri yeni bir alana doğru evrim geçiriyor. İşte bu nedenle *Tabutta Rövaşata* bir manifestoya dönüşüyor.

Dolayısıyla ardından bir kervanın geldiğini ya hissedenler ya da bilmeyenler sürekli taş atıyorlar: soru basit, 1996-97 yılında en beğenilen filmler listesi.

Şerif Gören:

1996 yılında sadece *'Eşkıya'* ve *'İstanbul Kanatlarımın Altında'*yı beğendim. Bunun dışında da beğendiğim olmadı.

İrfan Tözüm:

1. *Yeraltı*, 2. *Yağmurdan Önce*, 3. *Yedi*, 4. *Protesto*, 5. *Eşkıya.*

Tomris Giritlioğlu:

1. *Yağmurdan Önce*, 2. *Postacı*, 3. *Protesto*, 4. *Karışık İlişkiler*, 5. *Fargo*, 6. *Eşkıya.*

Zeki Demirkubuz:

1. *Kansas City*, 2. *Yeraltı*, 3. *A Ay*, 4. *Carla'nın Şarkısı*, 5. *Smoke*

Kutluğ Ataman:

İlk beşi, sıralamaya göre verirsem: *'Trainspotting'*, *'Fargo'*, *'Görevimiz Tehlike'*, *'Postacı'*, *'Smoke'*. *'Trainspotting'*in hem konusu, özellikle de anlatım dili benim çok ilgimi çekti. Bu filmden çok şey öğrendiğimi hissettim. *'Fargo'*nun yarattığı dünyayı çok sevdim. Coen kardeşlerin film anlayışlarını zaten çok severim. *'Fargo'*da aynı tutarlılık ve kalitede bir filmdi. *'Görevimiz Tehlike'* çok eğlenceli bir filmdi. *'Postacı'* ve *'Smoke'*u akıllı filmler oldukları için beğendim.

Canan Gerede:

'Tabutta Rövaşata', *'Trainspotting'*, *'Protesto'*, *'Yeraltı'*, *'Yağmurdan Önce'*yi sevdim.

Cemal Şan:

'Postacı' var çok beğendiğim. Tabii *'Tabutta Rövaşata'*. Sonra *'Protesto'*. En beğendiğim film olarak *'Tabutta Rövaşata'*yı gösterebilirim. Samimiyeti ve filme samimi bakışı yüzünden çok beğendim, *'Postacı'*yı da aynı nedenlerden beğendim. *'Protesto'* teknik açıdan beni doyurduğu için daha çok seviyorum.

Mustafa Altıoklar:

1. *Protesto*, 2. *Yedi*, 3. *12 Maymun*, 4. *Smoke*, 5. *Otomatik Portakal*, 6. *Blue In The Face*, 7. *Eşkıya.*

Şimdi bir de eleştirmenlere bakalım:

Mehmet Açar: (Popüler Sinema dergisinin genel yayın yönetmeni)

1. *Yedi*, 2. *12 Maymun*, 3. *Elveda Las Vegas*, 4. *Fargo*, 5. *Olağan Şüpheliler*, 6. *Protesto*, 7. *Casino.*

Sungu Çapan: 1. *Yeraltı*, 2. *Smoke*, 3. *Protesto*, 4. *Fargo*, 5. *Yedi*, 6. *Bisikletçi*, 7. *Eşkıya*, 8. *İstanbul Kanatlarımın Altında.*

Alin Taşçıyan: İlk beş olarak aralarında sıralama yapmadan söyleyebilirim. Bu yıl seyrettiklerimden *'Ulis'in Bakışı'*, *'Bisikletçi'*, *'Ülke ve Özgürlük'*, *'Protesto'* ve *'Tra-*

inspotting'. Genel olarak bu filmleri hayata karşı tavır alan sağlam birer duruşları olan filmler olarak sevdim.

Yukarıdaki listeler ve değerlendirmeler 31 Aralık Radikal'in (1997) Sah günkü sayısından alınma. Daha fazla listeye devam etmek istemiyorum, ama iki ek daha yapmamız gerekiyor.

Atilla Dorsay: "Amatör işi bir bohem öyküsü; Derviş Zaim Antalya birinciliğinden ve filmin görebileceği ilgiden hiç böbürlenmesin. Bir yönetmen olmak için daha çok fırın ekmek yemesi gerekiyor!" (Yeni Yüzyıl).

Uğur Vardan: "İyi bir çalışma ama şut, yandan aut: Filmin en büyük erdemi olan içtenliğine, dürüstlüğüne bizce de 'eyvallah' ama, bütün bunların 'büyük ve önemli' bir film için yeterli kriter olduğunu düşünmüyorum. Ama *'Tabutta Rövaşata'*da ne yazık ki hareket güzel ama top ağlarla buluşmuyor" (Aktüel).

Gönül Dönmez Colin: "Bazı yerli eleştirmenler (ve yönetmenler) yabancıların *'Tabutta Rövaşata'*yı beğenmelerine ve üstelik de *'Eşkıya'*dan daha iyi olduğunu savunmalarına pek akıl erdiremediler. *'Tabutta Rövaşata'*yı ben de *'Eşkıya'*dan ve diğer filmlerden daha çok sevdim. Anlatımı yalındı, derli topluydu, özenti değildi, anlatmak istediğini güzel anlatmıştı. Tüm bunların bir rastlantı olup olmadığı gelecek yapıtlarında görülecek." (Cumhuriyet).

Şimdi denklemi burada sabitleyelim ve öykünün dramatik yapısının kuruluşu yönünden inceleyelim. Böylelikle *Tabutta Rövaşata*'nın niçin outcast-zorla sürgüne gönderildiğini ya da sürüldüğünü anlayalım. Çünkü bu sürgün denklemi daha sonra Yeni Türkiye Sinemasının yapısal karakteristiği olan "kendi yurdunda sürgün" olma özelliğini bağrında taşıyor. Dramatik yapının incelenmesinin ardından, bütünüyle yeni bir düzlemde Yeni Türkiye Sinemasının tarihsel özelliklerini ve daha sonra buna yönelik "statükoyla alıp veremediği olmayan ve sistematik olarak masa başına takım elbise ve kravatla kokteyllerde atıp tutan kesim için niçin yutulması pek "harsh" bir balık" olduğunu inceleyelim. Bir kültürel ürün tümüyle yenilenirken, eskinin ağababalarının azarını işitmesi pek olağandır zaten. Bu soru makalenin temel yanıtını arayacağı sorudur, aynı zamanda denklemin yeniden oluşturulması ve yeni Türkiye Sinemasına sanat ve estetik adına iade-i itibar yapılması amaçlarımızdan birisi oluyor. Ama gerçek şu ki, iade-i itibar yapanların bir bölümü "batı dayağı" yedikten sonra şekerli bal yemiş gibi konuşarak, Yeşilçam'ın klasik özelliği olan "rol çalma" süreciyle sinemaya müdahil oluyorlar.

Dramatik Yapının Kuruluşu ve Aykırılığı: Asıl Özgünlük nereden geliyor?

"*Tabutta Rövaşata*'nın İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden, onun kıt koşullarda kendi estetiğini yaratma dinamizminden etkilendiğini birçok konuşmamda belirttim." (Derviş Zaim).

Dostlar *Tabutta Rövaşata* kendi köklerini belirli ölçülerde İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinden almış olsa bile, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği karakteristik olarak bir estetik çıkış değildir, bir estetik forma da dönüşmeyi arzulamaz. Onun hassasiyetleri ve varoluş nedenleri gerçeklik ile insan ilişkisi üzerinden yola çıkarak, hayata karşı belirli bir duruşa karşılık gelir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yönetmenlerinin fikir babası olarak kabul edilen yazar ve senarist Cesar Zavattini için "ideal film ya da roman ya da genel olarak söylersek anlatı" kendi çıkış noktasını "ekstraordinary" olan şeyden uzaklaşarak, hayata dönerek -ve belki de yaşamı ve yaşam mücadelesini kutsayarak- bir anlatı kurmaya verdiği değerde görülebilir. Bu açıdan Zavattini'nin uzun uzun anlattığı gibi, yeni-gerçekçi sinema bir senaryoyu şu kadar basit bir çıkış noktasından almaktadır: "bir kadın düşünelim, bir mağazaya ya da bir pazara gidiyor, oğluna ayakkabı alacak, orada birkaç liret için pazarlık yapıyor. Bu pazarlıkta mevzubahis olan birkaç liretin o insan için neden önemli olduğundan, bu birkaç liretin nasıl kazanıldığına, bu ayakkabıyı giyecek çocuktan onun yaşadığı mekâna kadar yapılacak araştırma bizim senaryomuzun çatısını oluşturmaktadır."

Dolayısıyla, bu açıdan bakıldığında İtalyan Yeni Gerçekçiliği çıkış noktası olarak hayatı yeğler, hayatı anlatır, özellikle de kendi kurum ve kurallarıyla, statükosuyla ve insanların inançlarıyla bezeli sosyal ortamlarda gezinerek, insan hayatını anlatmanın ve tartışmaya getirmenin aranışıdır. Ama elbette bunun da bir estetik karşılığı olacaktır. Zaten vardır da. Çünkü örneğin Hollywood'un dayalı döşeli villalarında oturan karakterleri, inanılmaz benzin yakan arabalarıyla dünyayı ısıtma pahasına çıkılan yolculuklar, ahlaki hiçbir değeri olmayan kaçma kovalamacalar yerine, bu filmleri izleyen dünya genelindeki büyük oranda yoksul insanlara seslenmek ve onlarla hayatları üzerine konuşmak başlı başına politik anlamlar kazanmış bir estetik duruşa karşılık gelir. Dahası bu estetik duruş, her türlü stilizasyondan kaçarken kendisi çok anlamlı ve insanın içine işleyen bir stilizasyon da üretir, ayrıksılaşır, değerlenir ve samimiyet kazanır.

Bu nedenle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ikili bir paradoks içindeydi. Bir yandan gerek Faşizm döneminin –ki faşizmin çatırdama sesleri ve yenilme sürecinde ortaya çıkmıştı- beyaz telefonlu filmlerinin, gerekse Hollywood'un süslü ve gösterişli filmlerinin hayatın içinde kaybolmuş ve belirsiz bir geleceğin sürekli korkusunu yaşayan insanlara verecekleri nedir ki? Sorusundan yola çıkarak kendi anlatı konusunu ve biçimini bulmuştu. Ama işte o insanlar yaşamdan bezmiş bir şekilde yaşarken, perdenin karşısında kendi yaşamlarını ve kendileri için çıkışsız hayatın koşullarını-ızdıraplarını değil, pek süslü filmlerin hayali ilişkilerini bekliyorlardı. Onlardan daha çok heyecan duyuyorlar, kendileri gibi insanların beyazperdeden kendilerine seslenmeleri yerine pek yakışıklı beylerin karizmatik görünüşleriyle, pek süslü sarışınların ihtişamlı cazibelerini görmek istiyorlardı.

Bu nedenle Yeni Gerçekçilik bütün iddia ve iyi niyetine rağmen Avrupa'da köklü bir akıma kaynaklık etmeden, doğrudan on yıl içinde en az üç kıta üzerindeki Üçüncü Dünyaya babalık yaptı. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ağababası olması iki toplumsal koşuldan kaynaklanmıştı:

1. Sanatçılar ve yazarlar için, Avrupa kıtasında her türlü ideolojik söylem çekiciliğini yitirmişti, savaşın nedenleri ve sonuçları her birisi için köklü olarak pek çok şeyi sorgulamalarına neden olacak denli yıkıcıydı.
2. Plastik olarak ise bu yıkıntı ortamında sanatçılar için dile getirmek istedikleri her türlü şaşayı ve yapaylığı inandırıcılıktan uzak tutacak bir sefalet içinde yaşıyorlardı. Hayatın bir kez daha düşünüldüğü bu ortamda yalnız çıplak/acil olan kendi aciliyetini/doğrudanlığını/aracısızsığını dayatıyordu. Bu ortamda İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ağababası hem ideolojik olarak hem de siyasal olarak maddi varoluş koşullarının bütün hegemonik söylemleri tükettiği sosyal ortam olmaktadır. Ancak iki özelliği bağrında taşımaktadır, İngilizcesiyle hem immediacy hem de directness'i bağrında taşımaktadır. Yani bir yandan durum insanı durmadan çığlık atacak denli yakıcıdır ve hemen dile getirilmelidir, öte yandan durumun kendisi hiçbir süsleme yapılmasına izin vermeyecek denli doğrudan kendisini anlatmalıdır, yani bir tür temsilden uzaklaşarak sunuma dönüşecek denli doğrudan ve aracısız anlatılmalıdır.

Bizzat bütün bu özellikler zaten Üçüncü Dünyanın aradığı özellikler değil miydi? Üçüncü Dünya kendine has geriliği ile yaşamın karşısında bir sıfır yenik başlayan toplumlar olduğu için, Üçüncü Dünyalı sanatçılar, bu denklemin mağduru olan insanlara seslenmek ve onları etkilemek durumundaki insanlar değil miydi? Hemen Glauber Rocha'yı dinleyelim biraz: "Brezilyalıların çoğunluğunun ve Avrupalıların anlayamadıkları açlığı biz anlıyoruz. Avrupalı için bu garip ve yabancı bir tropikal gerçeküstücülüktür. Brezilyalı için bu ulusal bir utanç kaynağıdır. Brezilyalı yiyemez, fakat yiyemediğini söylemekten utanır; ve yine de, bu açlığın nereden geldiğini bilmez. Biz biliyoruz ki –çünkü aklın ve nedenin her zaman egemen olmadığı yerlerde böylesi kederli, çirkin filmleri, bu çığlık halindeki umutsuz filmleri yaptık– bu açlık ortalamacı hükümet reformlarıyla giderilemeyecektir, tedavi edilemeyecektir ve bu renkli filmin pelerini açlığın tümörlerini gizleyemez. Aksine yalnızca daha da kötüleştirmekte ve hatta ilerletmektedir. Bundan dolayı, yalnızca bir açlık estetiği kendi öz yapılarını, bünyesini zayıflatarak kendisini niteliksel olarak aşabilir, sınırlarını ileriye götürebilir: açlığın en soylu kültürel dışavurumu şiddettir." [36] Dolayısıyla, net bir şekilde şu ortaya çıkıyor; sinema yaşamı bezemek için değil, şiddeti süslemek için değil, güzel kadınların muhteşem frikikleriyle çekicilik kazanmış görüntüleriyle değil, hayatla beslenerek ve hayatın acı kurallarına yaslanarak ayakta durabilmek için hamle yap-

tığında, sanatsal olarak derinlik kazanırken, sınıfsal olarak "beyaz Türklerin sofrasından uzaklaşıyor", elbette ki onların sofra adabından da.

Bu uzaklaşmanın doğrudan bir sonucu Klasik Hollywood tarzından ve anlatısından uzaklaşmadır. Kuralların başka olduğu yerlerde halkın kendi söylemi ve yaşayışı kendi normlarını oluşturacaktır.

Peki, klasik anlatının özellikleri nelerdir?

> "Klasik Hollywood sineması bir amacı gerçekleştirmek ya da bir probleme çözüm bulmak üzere yaratılmış karakterlere dayandırılır. Filmin net bir biçimde tanımlanmış bir amaca endeksli olan eksen karakteri bu amaca ulaşmak için bir dizi mücadeleye girişir. Bu sırada, kendisiyle zıt amaçlara sahip olan bir başka karakter veya dış şartlarla da mücadele eder. Seyirci de sırasıyla filmin başında izlediği barışçı, dengeli atmosferin bozulmaya başladığını, çatışmanın yoğunlaştığını ve en sonunda da bozulmanın ortadan kaldırıldığını, ilk duruma geri dönüldüğünü görür. Filmin sonunda birbirine zıt özellikler gösteren iki karakterden biri ötekini şiddet yoluyla ya yok eder, ya da tek bir bütüne dâhil eder. İkincisi daha çok melodram, müzikal tarzlar için geçerlidir. Öykü her türlü soru işaretinin yanıtlandığı; hiçbir şeyin açıkta bırakılmadığı mutlak bir son, mutlu son ile bitirilir."[37]

Oysa gelin hep birlikte *Tabutta Rövaşata*'ya bakalım. Mahzun bir yandan soğuktan korunmak için öte yandan sahip olmadıklarının simgesine dönüşmüş varsılların aracı otomobil ya da hangi araç olursa onu "geçici olarak kamulaştıran" birisidir. Bir süre sonra, örneğin gecenin ayazı bittikten sonra, kışın soğuğunun biraz yarım-güneşle ısındığı vakit olan sabahları araçları aldığı, yaşadığı yer olan Hisar'a geri bırakır. Klasik bir öykü kalıbıyla başlamaz film. Yani Mahsun'un ve hikâyenin mekânı olarak genel olarak sosyal atmosfer tanıtılarak başlamaz film, bu mekân ötekinin mekânıdır, ayrıksı hikâyelerin değil, birbirini neredeyse tekrar eden, monotonluğun ve hayatı-yaşamamışlığın mekânıdır. Burada en erdemli edim hayat üzerine yapılan geyiklerden çıkar. Olaylar birbirinin ardından gelen ve ardından yeni olayların olduğu şekilde gerçekleşmez. Sanki biten günün bir başka tekrarı ertesi gün başlayacakmış gibidir. Hayatın içinde değişen, tutulan balıkların miktarı, mekânın has özelliği olmayan futbol maçlarının "ulusal hezeyanlara gark eden yönleri", polisin yeni bir falaka faslı, o gün kimin arabasına rast geleceği bilinmeyen ödünç alınmış arabalarla yapılan şehir turu, yağmur yağıp yağmadığı gibi değişkenlere göre edimler şekillenir. Geyikler ise söyleyene hiçbir yük getirmeden, söz hiçbir ağırlık taşımadan devam edip gider.

Peki, protagonist karakter ve karşıtları için ne söylenebilir?

> "Mahzun'un karşısında bir 'karşıt karakter' bulunmamakta, onun karşı karşıya kaldığı zıt kutup, tek bir bireyden ziyade belir bir çevre, belki de toplumun ve kültürün tümüdür. O, sadece(belirli) bir kişinin değil, herkesin arabasını çalabilecek biridir. Mahzun'un karşısındaki zıt karakter tek bir bireye indirgenemediği zaman anlatı na-

sıl bir gelişim çizgisi izleyebilir? *Tabutta Rövaşata* böyle bir kutuplaşmayı temel aldığı için klasik bir sinema örneğinde olduğu gibi kesintisiz biçimde gelişen; durmaksızın yükselen bir gelişim çizgisine sahip olmamayı yeğlemiştir."[38]

Yönetmenin bu çözümlemesi benim filmi ilk seyredişimden beri duygumun ve tepkimin özünü oluşturuyor. *Tabutta Rövaşata* kendi basit seyri içinde, olaysız olay dizgesi içinde Mahsun'la sistemi, toplumun statü sahiplerini, kolluk kuvvetlerini ve daha üst düzey erkin yöneticilerini karşı karşıya getirmektedir. Mahsun'un koşulları içinde bu karşıtlık belirli bir mizah yüklü içeriğiyle sağlanabilirdi, nitekim filmin kendi seyri içinde dramatik durumda belirgin olan alayla ve ironiyle karakterizedir. Film belki de kendisini sıradanlaştıracak bir şey olarak Mahsun'un geçmişiyle ve geçmişten yola çıkarak bugünü ona acındırarak açıklamak yönünde hiçbir girişimde bulunmuyor. Daha da önemlisi Mahsun tümüyle ayrıksı bir karakter değil, yaşadığımız toplum için çok geniş bir ortak paydaya sahip "düzene eklemlenememiş bir öteki"dir. Ama düzene yağlı yerinden eklemlenenlerin ona ilişkin ürettikleri basmakalıp değerlerin ve davranışların hiçbirini taşımaz. Neredeyse kendinden beklenemeyecek ölçüde erdemli, vefalı, hatta belki de kendisinden en uzak olarak ifade edilecek şekilde sevgi doludur. İtaatsizliği koşullarından beslenmektedir, ama itaat etmesi istenilenlere karşı büyük bir özlemle dolu da değildir. Dahası itaatsizliği ciddi bir arıza doğuracak eylemlere de dönüşmez, o kendince eylemlerini yaparken, bir tek tavus kuşunun pişirilme girişiminde olacak şekilde bir zarar doğmuştur: ki filmin sonunda hiçbir hayvana zarar verilmediği belirtildiğine göre, geri dönüşsüz hiçbir zarar da söz konusu değildir.

İtaatsizlik kimilerinin konforunda ufak rahatsızlıklar yaratmak üzerine kuruludur. Dahası itaatsizliğine karşın çalışkanlığı ve emektarlığı başlı başına Mahsun'u sevimlileştirmektedir. Efendi gibi balıkları ağdan çıkarır, tuvaleti temizler. Yalnızca iki tane karşıt taraf görüntüye girer, onlardan birisi de sanal bir karşıttır. Birincisi 600 tane ödenmemiş çayın muhatabı kıraathanenin sahibidir, o da bir tehdit-uyarı-babalık günü hatırlatıcısı polisin araya girmesiyle reis tarafından ödenir. Ötekisi, yani sanal karşıt Hisarın bekçisidir: onun da derdi tavus kuşu değildir, işini kaybetme riskidir. Zaten soyulmuş tavus kuşu dediğimiz, marketten alınmış bir hindiye benzetilebildiği için içimiz rahat seyrederiz.

Mahsun'un itaatsizliğinin ve edimlerinin arka planında toplumsal koşullar ile doğa koşulları her sahnede yüzümüze bakar. O zaman bir anlamda karşıt-protagonist diyeceğimiz dengeleri bozan kolluk kuvvetleri olmaya başlar, onun arkasında ise erkin temsilcileri ve onların hizmet için birbiriyle yarıştığı beyaz Türkler olmaya başlar. İşte statükoya karşı dediğimizde bunu anlatıyoruz. Mahsun'un ve elbette yönetmenin statükoya karşı en büyük kozu mizahtır, ce la vie demektir. Hayat işte, hayat denecek kadar çıplak bu film, bütün kurmaca tarafına karşın izleyici için bir temsilden (representation) daha çok bir sunuma (presentati-

on) benzer. Sanki hayatın cilalanmış söylemleri ve rollerinden oluşan toplumsal ilişkilerimize 74 dakika ara verip, soğuk yüzüyle karşı karşıyaymış gibi hissederiz. Dolayısıyla Mahsun'la birlikte tabutta atılan rövaşatayı alkışlamaya başlarız. Gol olup olmaması, hakemin düdük çalıp çalmaması önem kazanmaz, hareket yeterince güzeldir ve dahası evrenseldir.

Klasik anlatıyla *Tabutta Rövaşata*'nın çatışmaları neredeyse sistematiktir. Neredeyse Mahsun ne kadar toplum dışıysa, Derviş'in filmi de o denli klasik anlatılara göre sistem dışıdır. Bu sistem-dışılığın kaynağı ve teorik açıklaması anlatı ile öyküleme süreci arasındaki ilişkide yatar. *Tabutta Rövaşata* içe kapalı, öyküde her ilerleme oldukça öykünün gelişimine göre bunların sürekli açıklandığı ve her şeyin bir sonuca evrildiği bir yapıya sahip değildir. Ama asıl bunun nedeni de daha önemli, çünkü anlatının önemli bir parçası haline gelmiştir.

> "Klasik anlatı içindeki zıt kutupları teşkil eden eksen ve karşıt karakterlerin kozlarını paylaştıkları doruk noktası genelde bir 'deadline (vade' ile belirlenir; Kahraman belli bir misyonu belirli zaman dilimi içinde yerine getirmek zorundadır. Aksi halde zıt karakter onu yenecek; amacına ulaşmaktan alıkoyacaktır." [39]

Oysaki *Tabutta Rövaşata* filminde bir deadline'ı bırakın, zamanın akışına karşı kayıtsızlık esastır, deyim yerindeyse deadline, gerçek ya da literal anlamına indirgenmiş ölüm vaktine, ömrün sonuna gelip dayanmıştır. Geçen günle gelen gün arasındaki ilişkiyi kuracak bir denklem yoktur, en azından temel karakterler arasında. Örneğin o gün çok balık çıkmış mı, ya da çıkma ekmek olup olmadığı gündelik yaşam için önemlidir, bunun ötesinde ise arabası geçici olarak kamulaştırılan kişinin kürkünün fiyatı ya da siyasi yetke içindeki hatırı çok daha önemlidir. Film içinde belirli bir vadeyi hatırlatan tek şey vardır, bu da eroinman arkadaşın şiddetli eroin ihtiyacıdır, kriz kapıdadır, Mahsun'a yalvarmasına neden olur. İnsanın yemek yemesinin bile zamanı yoktur, ne zaman artık balıktan gelinmişse... Üstelik kimi durumlarda çıkma ekmek olup olmamasına bağlıdır karnın ne kadar doyacağı. Dolayısıyla dramatik gerilim yaratmak için vade yoktur, çalınan araba yeterince ısınıldığı, gecenin soğuğu biterken yerine bırakılır. O gün kime rastlanılacağı ya da onunla ne konuşulacağı belli değildir, ne çıkarsa bahtınadır. Geçici kamulaştırmadan sonra başa ne geleceği bile belirsizdir, arabanın sahibine ya da polisin insafına bağlıdır.

> "Klasik anlatıda öyküleme sanat açısından karşılıklı olarak birbirlerine bağlı iki bağımsız çizgi öngörür. Bunlardan birincisi aşk; ikincisi ise misyon veya eylem çizgisidir. Öykü kimi zaman bu çizgilerden birine kimi zamansa ötekine önem verir. Bu iki çizgi anlatının doruk noktasında (çoğu zaman) birleşir." [40]

Oysa *Tabutta Rövaşata*'da bizim Mahsun'un ne Clark bakışları vardır, ne de yere bakan yürek yakandır o. Belki de kendisi gibi ötelenmiş, hayattan belirli ne-

denlerle ve belirli biçimler altında kopmuş bir karakter olarak "güzel kızımız" dikkatini çeker. Üstelik Mahsun'un aşkı sanılanın aksine saftır, yitirilmemiş olan kendi vazgeçmişliğinden beslenmiş, tutunamamış yaşam öyküsü tutunmuşların hesaplarıyla da kirlenmemiştir. Misyon yoktur *Tabutta Rövaşata*'da, eğer bir misyondan söz edebilirsek, bu en basit düzeyde yaşamın devam ettirilmesine yöneliktir. Aşk çizgisinin karakteristik öğesi "tutkulu bir arzu yerine ya da paylaşılmış olan ortak tarih yerine" ötelenmişliğin bir araya getirdiği bir hasrete dönüşür. Hasret çekingenliği artırır. Ama bu aşk bile bir klimaks noktaya doğru gelişmez, olan bir tür "ayrılıkların (güçlükle) kabul edilmesine", "sınırların bilinmesine" dayanır. Ötelenmişlik kendi varoluş koşullarını da getirir çünkü.

Dolayısıyla eğer perdenin karşısına geçerseniz, Mahsun'un başından geçen bir öyküye değil, Mahsun'un hayatına tanık olmaya çağırır sizi. Ama Mahsun'un hayatının dramatik yapısının ilginçliğinden öte, bizzat varoluşunun statükoyla çatışması nedeniyle ironi oluşur, saflıkla statü çatışır. Dolayısıyla belirli şekillerde bağlanan bir hikâye değil, neredeyse anlatılanların bir tür yeniden tekerrür edeceği, denklemin fazla zorlanmadığı bir final gerçekleşir. Bizim protagonistimiz bir kahraman değildir, ama bir insandır: "toplumsal statümüz ve dünya görüşümüze göre farklı kodlarla değerlendirip farklı etiketleri yapıştırarak niteleyeceğimiz" bir insan.[41] Üstelik de çok ayrıksı değildir varoluşu, belki bir nebze "komünal olarak ürettiğimiz etiketlere göre çok daha insancıl kalmış" bir insan. Bir anda bu insan karşısında duygusal kimliğimizle karşı karşıya kalırız, "protagonistime âşık olamadım, benim için vahşi ya da uygar olarak çekici değil, öyküsü inanılmaz zorluklar karşısında muhteşem zaferler elde edecek zekâ ve beceriyi taşımıyor, niye bu üstün insan değil!" diyerek salondan ayrılacaklar yalnızca sinemamızın kodamanları kalıyor. Çünkü sinemada seyredenler hem eğleniyor hem de sempati besliyor. Ama bu kodamanlar Mahsun'u karşılarına alamıyorlar, onu rakip olarak görmüyorlar çünkü: onun yerine yönetmen ve filme ödül veren jüri üyeleri kalıyor. Mahsun'u dövmek isteyenler "uygar oldukları için" bir tür sanal karaktere değil, onu yaratan elle tutulur insanlara saldırıyorlar. Denklem basittir.

Şimdi bu konu üzerinde kavramsal bir tartışma yapalım. Niçin Mahsun'u ve Mahsun'u anlatan filmi sevmiyorlar? Bu soruyu son derece bilinçli soruyorum: çünkü *Tabutta Rövaşata*'nın büyük başarısı, filmi sevdirmeden önce bize Mahsun'u ya da Mahsunları sevdirmesidir, bu nedenle bir kısım insan Mahsun'u çok sevmekte ve Mahsun'u anlatan filmi de sevmektedir. Ama öteki kısım, özellikle Mahsun'u ve Mahsunları sevmediği için, filme doğrudan saldırmakta ve yönetmenin de daha çok fırın ekmek yemesi gerektiğini söylemektedir. Peki, Niçin, yani niçin hem Mahsun'u hem de tabutta atılan rövaşatayı sevmiyorlar? İşte, tam burası hem estetik hem de sınıfsal karakter taşımaktadır.

İlk hoşlanmadıkları şey: *Tabutta Rövaşata* filminde genel planda filmler ve filmlerin protagonistlerinin sahip olduğu misyon çizgisinin oldukça aşağı çekilmesidir. Yani Mahsun'un çabası yaşamak içindir, çünkü o gerçek bir hayatın kaybedenlerinden birisidir, Mahsun memleketi kurtaracak bir kahraman değildir. Dolayısıyla misyon çizgisi bir yandan Mahsun'u meşrulaştırırken, öte yandan izleyicinin daha önceden sahip olduğu yerleşik yargılarına ve bulunduğu statünün ona getirdiklerine karşı çıkmakta, bir anlamda onlarda gizli gizli bir suçluluk duygusu uyandırmaktadır. Mahsun *Tabutta Rövaşata*'da yalnızca bir filmin protagonisti olamayacak denli canlı çizilmiştir. Dolayısıyla daha başından itibaren *Tabutta Rövaşata* onlar için bir filmsel kahraman ya da hayali bir insan olmaktan daha çok yaşamın içinden bir karakterdir, bu karakterin hikâyesi onlar için bu yönden ihtiyaç duydukları heyecanı yaratmadığı gibi, ortada başı sonu belli bir "hikâye"de yoktur. Onların aradığı ideal içindeki heyecan ve kurgu öğesi yokmuş gibi durur. Deyim yerindeyse Mahsun onlar için bir tür "yoksul edebiyatıdır", her ne kadar yoksulun yaşadıkları inandırıcı olsa da. Oysa onların kutsal mabetlerinde "kurtarıcılara âşık" olunur. Üstelik Mahsun'un daha sonra devreye giren bir tür ütopik aşkı ise onlar için değersizdir. Hatta gizli gizli "Mahsun'un aşkından bana ne!" demektedirler. Eğer biz yalnızca estetik planda düşünürsek, oysaki Mahsun'u anlatan film gerçek bir kurgu ve gözlem harikası denilebilecek kadar ayrıksı durmaktadır. Kendine özgü bir deyişi, kendine özgü bir gerçekliği inşa edişi, dahası "mabetlerin yücelerinin sahip olamadığı denli mizahla yüklü" bir eserdir. Bu açıdan sevgili dostlar bir tarihi olguyu anlatmama izin verin. Türkiye'deki hemen her büyük kurgu ödülünü almış Ayhan Ergürsel (en son *Bal* ile Berlin'de altın ayı alan ekibin kurgucusuydu) Antalya'da o yıl *Mum Kokulu Kadınlar*'ın kurgusunu yapmıştı ve yarışmanın adaylarından birisiydi. *Tabutta Rövaşata* filmini seyrettikten sonra, jürinin hiçbiriyle görüşmeden ve sonuçlar açıklanmasına günler varken, kurgu ödülünün bu filme verilmesi gerektiğini bilmektedir, bunu da Preşava'ya söylemiştir.

Yine aynı şekilde, *Tabutta Rövaşata* tam 22 adet uluslararası festivale katılmış bir filmdir. Bunun hele o dönemde sıradan bir olay olmadığını hatırlayalım. Neredeyse dünyanın her kıtasında birkaç festivale katılmış bir filmin başarısı sıradan mıdır, görülemeyecek denli istisnai midir? Yoksa bu 22 uluslararası festivale Antalya'da salya sümük alınmış bir en iyi film ödülü kefaletle hepsine gönderecek kadar dünya çapında değerli midir? Denklem basit, *Tabutta Rövaşata* gerçekten değerlidir ve bu yüzden gittiği yerlerde yalnızca gösterilmemiş, pek çoğunda en çok tartışılan ve sevilen film de olmuştur. Önyargılarınızı bıraktığınızda bunu görmemek kolay değildir. Yukarıda hem yönetmenlerimizin hem de eleştirmenlerimizin uzun uzun *Tabutta Rövaşata*'nın gösterildiği yıl ki değerlendirmelerini verdim, tabloyu görelim diye. Dünya festivalleri örneğin akın akın Yedi filminin peşinden koşmazlar, ama bu ülkede bu kadar çok kodaman meraklısı vardır, ni-

çin vardıra ilişki tartışma yazımızın ana dert konularından birisidir. *Tabutta Rövaşata* kendi seyircimiz için de gerçekten bir kült film oldu. Gençlik içinde şu ya da bu tarihte yıllarca çeşitli şekillerde seyredildi, üstelik seyredilenler içinde özel olarak ayrıksı kalmaya ve hatırlanmaya devam etti, yıllar röveşatayı silikleştirmedi ve unutturamadı.

Yukarıdaki niçin sorusuna yanıt ararken tarih içinde geriye gitmek bizi özellikle 12 Eylüle ve 1980 sonrasında yaşananlara, özellikle de bu sürecin doruk noktası olan Yeni Dünya Düzeninin ilan edildiği 1990'a götürmektedir.

Bu tarihten itibaren bizim gibi bir azgelişmiş ülkede hem siyasal hem de kültürel olarak Amerikanizm ortaya çıkmıştı, bunun doğrudan sonuca önce televizyonların sonra da sinema perdelerinin ABD filmleri tarafından işgal edilmesi oldu. Dolayısıyla buna ister daha doğru ve eski deyimle kültür emperyalizmi deyin, isterseniz yeni ve yumuşatılmış bir terim olarak küreselleşme ya da tek yönlü bağımlılık deyin,[42] kültürel olarak başat olanın hâkimiyetinde kalmıştık. Kurumsal dönüşümleriyle birlikte. Bir dönem Sinan Çetin'in bağıra bağıra, neredeyse şarlatan bir şövalye gibi bunun propagandasını yapmasını, Atilla Dorsay'm ise sinema perdelerimizde Amerika ile eşanlı olarak Hollywood majörlerinin filmlerinin gösterilmesini bir tür devrim sayan tavrını ele alın. Türkiye'de genel planda estetik ve siyasal bir dönüşüm yaşandı. Bunun taşıyıcıları da vardı, bu taşıyıcılar, bir yandan Hollywood'un filmlerine hayran, öte yandan spor deyince vahşi bir merakla NBA'in maçlarını seyreden, estetik ve kültürel olarak Amerikan yaşam tarzına meraklı bir kesim ortaya çıkmıştır. Onların kahramanları arasında Mahsun'un yeri yoktur, Mahsun'u bir tür Üçüncü Dünyalı insan olarak deneysel ve Avrupa sinemasının diline yakın bir tarzda anlatan film olarak "öteki"dir. Gerçek şu ki Mahsun bu topraklardan çıkmış bir kahramandır, kendi toprağından kopmak olarak adlandırabileceğimiz durumdan yola çıkarak türetilmiş "beyaz Türkler"in estetik dünyasında *Tabutta Rövaşata*'da yoktur. Ama *Tabutta Rövaşata*'nın artık "beyaz Türkler"in prototipleşmiş anlatıları ve estetiğinden bıkmış Avrupalı ve Amerikalıları için Mahsun'un hala anlamlı bir yeri vardır. Bu nedenle zaten Avrupa ve Amerika'da festivallerde Mahsun'un hikâyesi yer alırken, sinemasal bir dil olarak Amerikana daha yakın olan *Eşkıya* bu topraklarla sınırlı bir seyir izlemiştir. *Eşkıya* sosyolojik olarak önemlidir, ama peki ya estetik olarak?

Tam da bu soru estetiğin iki temel sorunuyla bizi ilişkilendirmektedir. Sinemamızın kodamanlarına göre *Eşkıya* estetiktir, *Tabutta Rövaşata* değil? Oysa hem festivallerimizde hem de dünya festivallerinde bu karara itiraz edildi. Sevgili dostlar, estetiğin iki temel sorunundan söz ettik: 1) estetik yalnızca ideal bir güzellik olarak biçim değildir. Estetik değerler ve duyularımız, bizim dünya içinde kendimizi nasıl konumlandırdığımız ile ilişkilidir. Eğer *Eşkıya*'nın biz içinde yaşadığımız toplumda "genel geçer ilkeler koyarak, yapay engeller yaratarak" ve bunları "bir

bir aşarak" kazandıran/kaybettiren ve kaybederken yıldız gibi kayarak kalbimizde yer tutturan yapısına baktığımızda, *Eşkıya* bir tür sanal zafer alanı bize sunmaktadır. Kayan yıldızın bile simgeleştirildiği yer, yaşamın değil, sanal zaferin göstergesine dönüşür. *Eşkıya*'ya iyice baktığımızda, bir tür 1980'den itibaren toplumsal yaşamımızda kaybettiğimiz değerlerin adım adım yıkılması, üstelik bu değerleri bir feodal kimlikte biriktirerek altını çizen söylemi, onun hazinli kaybetmesi, isyan ederken bile isyandan geri durması gibi özelliklerini düşünelim. Bu anlamıyla *Eşkıya* bir tür sanal ağıt gibidir. Formu bize sürekli sanal olduğunu hissettirir. Buradaki bütün gündelik yaşamın dilegetiriliş biçimi hem vadeyi (deadline'ı) hem de belirli bir hedefe doğru sürüklenişi içerir. Bu açıdan *Eşkıya* gerçekten bir tür eksikliği hissedilen kahramanın özelliklerini göstermektedir. Ama *Eşkıya* gerçeklik alanında yoksuldur, dahası bir tür ağıt alanında da yoksundur, en önemlisi *Eşkıya*'da gerçek kaybeden de yoktur, kaybederken bile kahramanlaşır, yenilmez bir kahramandır.

Durun bakalım, Yılmaz Güney tam da bu noktada "Yaptığımız bir film, biz sadece bir film yaparak devrim yapamayız. Film içinde devrimi yaparak da sorunlarımıza çözüm bulamayız. Devrim sokakların işidir, perdede kazandığımız zaferlerle kendimizi ancak kandırırız. Perde de ancak devrim için mücadele edecek insanlara seslenebiliriz ve o insanları kazandığımız sürece devrimci güçler çoğalabilir" dediği için umutsuz filmine *Umut* adını koymamış mıydı? Zaten gerçek yaşamdaki çıkışsızlığımız bizim devrim için çalışmamızın en önemli gerekçesi değil miydi? Perdede her kurşun atıldığında rahatlayan seyircisine, bu nedenle bilinçli olarak Umut filminde elindeki boş silahıyla İncirlik üssündeki zenci askerden dayak yedirmiyor muydu? Bunu seyreden klasik Güney seyircisine bizzat bu nedenle "bir bilinç, bir şok" yaşatmayı Yılmaz abimiz istememiş miydi? Estetik dediğimiz kategori insanın kendi konumuyla gerçekliği arasındaki kurduğu ilişkide anlam kazanır. Gerilla tarzı film yapmanın en önemli çıkış noktası da burasıdır zaten. Estetiğin ikinci temel sorunu ise, neyin yerel neyin evrensel olduğudur. Bu sorunun diyalektik çözümü gerçek bir yerel eser yarattığınızda, bir yerellikte gerçek anlamda yaşayan bir dünyayı sanatsal olarak inşa ettiğinizde, dünyanın çok farklı yerlerinde gerçekten bunu anlayan ve hisseden "duyu kardeşleriniz" olacaktır düşüncesiyle anlam bulur. Bu açıdan soralım: Eşkıya hangi yerellikte vardır, hangi toplumsal soruna dayanır, hangi yerelliğin gerçek kimlikleriyle karakterizedir? Eşkıya bir yok-mekânın kurtarıcısıdır. Oysa *Tabutta Rövaşata* bir gerçekliğe dayanır. Mahsun bütün aykırılığı içinde toplumumuzda pek çokları olan birisidir, o bir insandır. Hisarda da yaşayabilir, Berlin'de de. Mekân değiştikçe öykü yapısal olarak farklılaşacaktır. Ama kabul edelim ki Mahsun bizim toplumumuzda yaşayan bir karakterdir. Bu yerelliğe ayaklarını sağlam bastıkça Toronto'da izleyiciden tepki alır, Hindistan'da da, komşumuz Selanik'te de.

Statükonun gizli koruyuculuğuna ihtiyaç duyanlar, statükonun kendisine sağladığı ayrıcalıkları seven insanların Mahsun'un tabutta attığı rövaşatayı sevmemelerinden daha doğal olan ne var ki? Ne güzel eğleniyorduk, hayatın soğuk yüzünü anlatıp tadımızı kaçırma diyorlar, hepsi bu!

Bu anlamda ben Türkiye'deki Amerikanizmin taşıyıcılarını "dövmek" için elin yazarlarından alıntılar yapmaya başlasam tuhaf bir denklem çıkar, ama çıkar yol değil, ama o insanların önemli bir kısmı bizim beyaz Türk yazarlardan çok daha içten ve samimi olarak *Tabutta Rövaşata*'yı hem seyredip hem de anlayarak sevdiklerinden hiç kuşku duymuyorum. Bu yüzden kültürlerarası bir karakter olarak seyrediyorlar Mahsun'u, bu kadar yalın bu.

Tabutta Rövaşata bu anlamda Yeni Türkiye Sinemasının öncü müfrezesi gibi ortaya atıldı, tarihsel olarak çok önemli bir anda. Eğer statüko ve beyaz Türkler'den yola çıkarak bir karşı söylemle kurulu olan filmlere baktığımızda ardından bir çok film geldi.

Masumiyet, önemli bir kavramsal gerçeklik olarak yüzünü başka bir toplumsal kesime döndü.

Güneşe Yolculuk egemen söylemin tersyüz edildiği yapısıyla, iddia edilenlerin aksine barış çağrısı içinde dünyayı gezdi.

Hiçbiryerde anlamlı bir anlatıya dönüştü.

Beynelmilel pek çok yargıyla yüz yüze ve çoğu kere karşı karşıya kalarak ayakta durdu.

Sonbahar'ın devrimcisi insanlara yıllarca söylenilenleri tersyüz etti ve karakterini sevdirdi, izleyici canı gönülden Yusuf'una filmin sonundaki ağıtla veda etti.

Bu anlamda, Yeni Türkiye Sinemasının kuruluşundaki yeri önemlidir *Tabutta Rövaşata*'nın, bir meşruiyet çizgisi çekti, ötekini getirip merkeze oturttu, egemenin egemen değerleriyle çatıştı, bağımsız bir çizgiye oturttu. Hepsini bir kenara koyun ve yalnızca *Tabutta Rövaşata*'daki Mahsun'u sorgulamaya, yani haddini bildirmeye gelen polisleri ve dayağını düşünün. Şimdi onu kesip alın, kurgu masasındaki öbür ekrandan ise *Masumiyet*'teki Yusuf'u otel odasında uyandıran polislerin tavrını gösteren kareleri düşünün. Bakalım bir benzerlik arada bulabilecek misiniz?

O zaman genel planda Yeni Türkiye Sinemasının özellikleri arasında karakteristik değil midir? Peki, bu örnekle yetinmeyelim, Mahsun'la Yusuf'a bir karakter daha ekleyelim: *Güneşe Yolculuk*'taki Berzan'ı alalım, hani şu Zorduç'tan göç eden arkadaşı, siyasal gösteride yediği dayağı hatırlayalım. Niye bunlar birbirine benziyor sevgili dostlar? Şimdi duralım, burası teorinin olması gereken yerdir:

Çünkü Türkiye'de toplumun her tarafına nüfuz etmiş bir iktidar, kendi gölgesini toplumun damarlarının üzerinde bir fallus gibi dolaştırarak, kontrol etmek-

te ve toplumun kendisini bulmasını engellemek için, onun kimliğini ezmek ve direnişinin sesini bastırmak, bastıramadığı yerde kendi gürültüsüyle duyulmasını engellemek için çalışıp durmaktadır. Türkiye 1980'deki 12 Eylül askeri faşist darbesiyle ilk önce özgürlüğünü kaybetmiştir, geride ise bir tür sahte sığınaklar olarak bir yığın –açıkça söylenmeli– irrasyonel/akıldışı ideolojik üretim mekanizmaları ve örgütlenmeleri vardır. Hiçbirisi toplumun gerçek sorunlarını yansıtmaz, hiçbir örgütlenme de toplumun gerçekten dile gelen sesinin temsilcisi değildir, toplum yalnızca susturulmamıştır, aynı zamanda kendisi için düşünemez hale getirilmiştir. Akıl hocaları ya akılsızdır ya da sahtekardır: akıl hocalarının önerdiği hiçbir çözüm gerçeklik için kifayetli değildir, uygulanan her bir "çare/çözüm" kısa bir zaman sonra "mızrak çuvala sığmaz" misali toplum için yeni bir yara açacak araca dönüşür. Türkiye toplumunun en karakteristik özelliği, toplumun bizzat kendisine dair umutsuz olması, toplumun en genel ve en sık dile gelen söyleminin "bu millet adam olmaz" olmasıdır. Bu dönemin bir analizi için 1980 Kırılma Noktasındaki siyasal analize dönmek gerekir. Ama toplumsal histerik davranışın en açık ifadesi "kaçışçı etiğin aşırı yaygınlaşması", insanların kendi yaşamlarında muktedir olabileceği her alandan sürülmesidir. 12 Eylül darbesi ile halkımız kendini taşıyabileceği, erdemi ve aklı koruyabileceği her alandan sürülmüştür, işte tam da bu tarihin peşinde olan, travmalarını, hakikatini, sorunlarını, ilişkilerini, umutlarını/ya da umutsuzluklarını anlatan Yeni Sinemamız bir tür halkı "kendi olmaktan sürüldüğü için", kendi yurdunda sürgün doğmuştur.

İşte bu ortamda, Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri, neredeyse istisnasız bir biçimde açıkça ve rahatça söylenebilir ki öncü olarak Atilla Dorsay ve ardından 1990 sonrasında sinema yazarlığına başlayan ve tekelleşen medyada yazarlığa adım atan genç Hollywood dostları tarafından, her fırsatta linç edilmeye çalışıldılar. Bunların içinde en köklü saldırıları gören film *Tabutta Rövaşata* oldu, öncü olmanın ceremesi denilebilir buna. Çünkü eğer literatür incelenirse *Tabutta Rövaşata* dolayısıyla Derviş'in kişilik haklarından sanatsal yetilerine kadar bir dizi tartışma yapıldı, örneğin yönetmen olmak için daha çok fırın ekmek yemesi gerekir diyenden, şut yandan aut diye nutuk çekenlere kadar. Ama aynı zamanda Türkiye'de Hollywood'a karşı çıkanlara, Hollywood'un egemenliğine ilkesel olarak karşı çıkanlara da yeri geldiğinde haddi bildirilmek isteniyordu. Bu dönem içinde deyim yerindeyse Hollywood artist ya da aktristlerini kapaktan vermek, içeride ayrı bir poster olarak sunmak neredeyse işin yapılması gereken bir zorunluluğu haline gelmişti. Hatta yayınları ciddi olarak incelersek bu tür dergilerin önemli bölümü "çalıntı dolgu malzemesiyle" yapılıyordu, İngilizce yayınlanan en sıradan ve bayağı dergilerden hem fotoğraflar alınıyor, hem de yazılar tercüme edilip ismi konmadan basılıyordu. Birinci gelir kaynağı okurdan edinilen gelir değil reklama odaklıydı, deyim yerindeyse okurun en önemli katkısı sayısı oranında reklam gelirlerini artırması olarak bu dergilere yansıyordu.

Şunu hiç unutmuyorum, size de unutmamanızı tavsiye ederim: 1990 yılında Yavuzer Çetinkaya Boğaziçi Üniversitesinde sinema dersleri veriyordu. Bir gün dersine girdim, dersleri Cuma günüydü, o gün de Atilla Dorsay'ın Cumhuriyet'te yazı yazma günüydü. Derse girdi, sinirliydi ve üzgündü ve haksız yere hakarete uğramış her insan gibi tepkiseldi. Çünkü Yavuzer Hollywood'a açıkça karşı çıkanlardan birisiydi, Dorsay ise gazetede başta UIP ve Warner Bros şirketlerinin Türkiye temsilcilerinden görüş alarak, karşı çıkanlara ve bu arada Yavuzer'e açıkça söz hakkının verilmemesi babında sözler ediyordu. Yavuzer sinirli bir şekilde, "yahu ben film yönettim, oyunculuk yaptım, sinema üzerine Fransa'da doktora yaptım, tiyatroda oyunculuk yaptım, oyun yazdım, şimdi sinema üzerine dersler de veriyorum, ayrıca yazarım da. Söz hakkımın dahi benden alınması nasıl istenebilir ki?"

Tekrar edelim, bu tip tepkiler yalnızca Derviş Zaim ile sınırlı olmadı, Derviş bir öncüydü, en sert tepkinin yöneldiği insan oldu. Ama aynı şekilde uluslar arası festivallerde ilginin artması, yeni kapıların açılması anlamında da öncü *Tabutta Rövaşata* oldu.

Örnekler verelim: Zeki Demirkubuz *C Blok*'tan aldığı ödülü reddedince hakkında bir linç kampanyasına ve görmezden gelinme çabasına tanık olduk. Nuri Bilge'nin çalışmaları *Uzak* ile Cannes'da şaşırtıcı bir beğeni ve ödül alana kadar "amatör işi" olarak nitelendi. Örnek vermek gerekirse, *Mayıs Sıkıntısı*'nın Antalya'da yarıştığı yıl jüride Atilla Dorsay vardı: aynı yıl yarışan *Salkım Hanımın Taneleri* diye o kötü filme birincilik ödülünün verilmesi için gerçekten çok ter döktü. Mayıs Sıkıntısı'm amatör bir çalışma olarak niteliyor, *Salkım Hanımın Taneleri*'ni ise gerçek bir sinema eseri olarak yorumluyordu. Bugün tarihin bu noktasından komik görünse de, o yılda dünya sinemaları ve festivalleri düşünüldüğünde *Salkım Hanımın Taneleri* nal toplasa da, Dorsay Yeni Türkiye Sineması örneklerine sürekli kuşkuyla yaklaştı. Aynı şekilde Semih Kaplanoğlu'nun kendisi ve yaptığı film hakkında Dorsay'ın yazdıklarına dayanamayıp Beyoğlu'nda sinirle bağırmasına neden olacak denli tuhaf yazılar yazdı. Yeşim Ustaoğlu başta *Güneşe Yolculuk* ile *Bulutları Beklerken*'i çektiğinde uluslar arası sinemalardan ve festivallerden çok daha olumlu tepkiler aldı, Dorsay ele aldığı konular için kısaca "ne gereği" var diyordu.

Bir Alman eleştirmen ile Türkiye Sineması hakkında konuşurken, siyasal konular ve Kürt sorunu üzerine yapılan filmleri sayması ve fikirleri sorulduğunda bir türlü *Işıklar Sönmesin* filmini bile hatırlayamıyordu.

Adana film festivalinde, Kasaba yarışıyorken, jürinin bir kısmı, ana babasını çekmiş film diye yutturuyor diye, salondan ilk on beş dakikada çıkmaya kalktı. Türkiye'de yeni sinemanın meşrulaşması için, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15 yıl sonra Sinema ve Yeni adında bir konferans düzenledi, ama Türkiye'de ne akademisyenlerin ne de sinema yazarlarının sinemamızı kökten tartıştığı tek bir konferans ya da paneller dizisi olmadı günümüze kadar.

Derviş Zaim'in *Çamur* filmi gösterime girince "ne dediği anlaşılmaz" diye bir ortak fikir oluştu. Yeri geldiğince konuşacağız, *Çamur*'u ister başarılı ister başarısız bulun, ama kesinlikle anlaşılmaz değildir, hatta kimi yerlerde *Çamur* filmi alegorik simgeyi bile aşırı net hale getirmiştir. Değil anlaşılmaz, tematik yapısı ve öyküsünün yapılanışı ile *Çamur* zaten Türkiye için tarihsel bir tabu konusu hakkında yapılmış, belki de çok açık konuşan bir filmdi.

Mehmet Soyarslan Antalya'da Ulusal Sinema Kurultayı (2004) düzenlendiğinde *Uzak* filminin Cannes öncesi ve sonrası gişe macerasını anlatarak "ticari olarak ödüllerin daha değerli filmlere verilmesi" yönünde tartışmaya katılıyordu.

Sevgili dostlar, yeri gelmişken söylenmesi gerekiyor, Tarantino'nun Kill Bill filmi ülkemizde gösterildiğinde sinema yazarları derneğinin o zamanki üyeleri tarafından hem birinci hem ikinci olarak en iyi yabancı film seçmesini kazanmıştı.

Sinan Çetin *Yumurta*'nın ödül almasından sonra, haftada bir tane o filmden yapabileceğini söylüyordu.

Hıncal Uluç'un yazıları artık gına getirdiğinde Siyad içinde onu bir tek Atilla Dorsay destekliyordu.

Türsak Antalya Film Festivali'ni düzenlemeye başlayınca tek bildiği şey "ihtişamlı partiler ve üçüncü sınıf Hollywood oyuncularını davet etmek" oldu, hem de Eurasia (Avrasya) Film Festivaline. Engin Yiğitgil Türkiye'de co-production'un bir parçası olmak üzere 100 milyon dolar bütçeli filmleri yakında yapabileceğimizi iddia ediyordu. Festivale katılan "yabancı starlar" için örneğin *Bal* filminin bütçesinden çok daha fazla paralar ödeniyordu. Festivale katılan filmlerden daha çok partilerdeki alkollü muhabbet basının ilgisini çekiyordu. Festival deyince "ilk önce serilen kırmızı halının kalitesine ve oraya gelen arabanın markasına" bakarım diyen anlayış festival şampiyonu olmuştu.

Dolayısıyla, Türkiye'de gerçek anlamda ikili bir durumla karşı karşıyaydık: Yeni Türkiye Sineması bir yandan kendi seyircisi nezdinde, ikinci olarak Türkiye'deki hegemonya kurmuş eleştiri nezdinde, kendi yurdunda sürgüne gönderilmişti. Süreci değiştiren büyük oranda dünya festivalleri, sinemamız hakkında özellikle batılıların ürettikleri literatür oldu. Elbette basındaki tüm yazarlar değil, ama denilebilirse, medyatik olma çabası gösteren basında, özellikle sert yazılar yazdığında isminden söz ettirebileceğini düşünen ve fikir/felsefe/estetik açıdan hiçbir mesnet dayanağı olmayan ve kendi yazılarında özellikle yazar kimliği ile değil "gazeteci" kimliğiyle konuşan insanların ürettikleri literatür sinemamızı yoğun olarak küçümsedi. Piyasa içinde önemli figürler olduklarını söyleyen, Yeni Türkiye Sinemasının değil de, kendi yaptıkları piyasa işi filmlerin gerçekten halka seslenen filmler olduğunu iddia eden kesimler açıkça pejoratif bir söylemle sinema sanatımıza yaklaştı. Sinemamız bütünüyle yeniden yapılanırken, statükonun ayak sesleri sinemamızda kendini gösterdi, Yeni Türkiye sineması bu anlam-

da statüko karşıtı anlatıları yanında kendilerini meşrulaştırmak ve film yapabilmek için büyük oranda ikili bir direniş yapmak durumunda kaldı. Yeni Türkiye Sineması gerçekten yeni pek çok şeyi yaparken, kendi sanatlarının "gerçek sanat" olduğunu da savunmak zorunda kaldı.

Bir de çok önemli bir şey var: Yeni Türkiye Sinemasının "babası kimdir?" meselesi.

Hiç unutmuyorum: Fassbinder sinema üzerinde konuşurken, kendisinin babasız büyüdüğünü ve kendisi için baba rolünü büyük oranda beyazperdedeki Amerikan filmlerindeki figürlerin oynadığını hatırlatır (İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı Almanya'da büyümüştür) ve özellikle baba temsilini Humphrey Bogart'ın oynadığını iddia ederdi. Peki, niçin böyle diyordu? Birincisi kendi ailesinin özel konumu nedeniyle, ama yalnızca bununla sınırlı değildi. İkinci Dünya Savaşından sonra Almanya büyük bir ideolojik boşluk yaşamıştı. Bir önceki yönetimin sonucu bütün Almanya genelinde korkunç bir maddi yıkımın ardından, ideolojik olarak faşizmin tasfiye dönemi yaşanıyordu. Pozitif karakteri toplum nezdinde temsil edecek kimlik sıkıntısı çekiliyordu. Yeni siyasal iktidar büyük oranda Soğuk Savaşında etkisiyle ülke genelinde Amerikanlaşma denilebilecek bir süreci öne çıkarıyordu. Nitekim Wim Wenders'ta "bizim bilinçaltımızı Amerikalılar sömürgeleştirdi"[43] diyordu. Bu anlamda en geniş oranda beyazperde üzerinde temsil edilen Hollywood filmleri kültürel iklimin en başat aktörü haline gelmişti. Bu anlamda toplumsal rol modellerini insanlar büyük oranda Hollywood filmlerinden almışlardı.

Bu açıdan ülkemizde Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri olacak insanlar büyük oranda kendi yetişkinlik dönemlerini 12 Eylül sonrasında yaşamışlardı. 12 Eylül'ün uyguladığı korkunç baskılar ve açık tehditlerle örülü sansürü nedeniyle geçmişin toplumcu değerleri yeraltına inmişken, yerüstündeki gerek Evren gerekse Özal bu rolleri oynamayacak kadar "silik ve niteliksiz insanlardı", hiçbir şekilde kültürel bir kimliği, bir entelektüeli temsil edemezlerdi. Bu anlamda Türkiye'de sinemamızın kaderini değiştiren en önemli figürü İstanbul Film Festivali oynadı. Açıkça hem kavramsal hem dünya görüşü hem de estetik planda İstanbul Film Festivali Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri için baba evi rolünü oynamıştır. Kendisine öykünülecek, konuşma ve anlatma yetileri çıkış noktası alınacak, bir anlam yüklenilerek yol haritasında gidilmesi gereken yerleri gösterecek model büyük oranda İstanbul Film Festivalinden alınmaktaydı. Ama burası yalnızca bir baba evidir, baba kimdir sorusuna bir yanıt bulunamaz bu yanıttan. İşte burada en kritik aşamadayız: "baba" rolünü, oynayan sinema ve sanatlar büyük oranda "transandantal sinema" ve eserler oldular. Çünkü 12 Eylül ile birlikte, aslında anlamı üretecek toplumsal yapılarımız da sarsılmıştı ve darbenin ideal anlam sunma reçetesi, anlamsızlığın belki de en karakteristik yeri olan Ameri-

kanizm ve liberalizm idi. Tam da tersi bir eğilim içinde, sinemacılarımız, soyutlayarak daha derindekini arayan sanatçılara eğildiler, her biri kendi göbeğini kendisi kesmek üzere, ama özel olarak bir anlam aranışı içinde yola çıktılar.

Oysa eleştirmenler açısından bakılınca durum biraz tersiydi: sinemacılar kendilerini ne kadar yetiştirmek için çabaladılarsa, eleştiri kurumu genel olarak emek-yoksunu ve kolay çözümlerle işi idare ettiler. Eleştirmenler yalnızca festival filmleri üzerine yazarak mesleklerini devam ettiremezlerdi. Piyasa içinde gittikçe Amerikan majörlerinin filmleri ağırlık kazanıyordu. Üstelik ilanın temel gelirini ise neredeyse tümden Hollywood filmleri üstleniyordu. Bu anlamda yayınlarda ve eleştirilerde büyük oranda Amerikan filmlerinin ağırlık kazandığını görüyoruz. Bunları "kültürel emperyalizm" yönünden eleştirenlere karşı, gayet vefakâr ve övücü bir söylem para getirdiği için ağırlık kazandı, birincisi. Ama ikincisi daha da önemliydi, genellikle sanat yapan insanlar bu filmlerle çok daha yoğun olarak ilgilendiler, dünya görüşü ve estetik planda festival filmlerini, özellikle de Avrupa sinemasının tarihini önemsediler, şunu açıkça söylemem gerekir:

Yönetmenler ile konuştuğunuzda seyrettikleri filmleri çok daha yoğunlaşarak seyrediyorlar, hem anlamı hem de filmsel yapının kuruluşunu çok daha fazla dert ediniyorlar. Burada yola çıkarsak, aslında yönetmenler eleştirmenlerden sinema tarihini daha iyi biliyorlar bile denilebilir. Oysaki eleştirmenlerin önemli bir bölümü sinemayı bir eğlence olarak gördüler, yazıyı ise "meslek" olarak, daha içten bir ilişki ortaya çıkmadı, eleştirmenler belirli akımlara, dünya görüşlerine, estetik kuramlara yakınlık, bir tutarlılık çizgisi sergileyemediler. Piyasada ne varsa onu seyrediyor, onun üzerine yazılar yazıyorlardı. Daha sonra gördüklerinden tümüyle ayrıksı, üstelik Amerikan filmlerinin estetik duruşundan bilinçli olarak kaçınan, genel olarak insanı tartışan ve bizim toplumumuzun insanı üzerine öyküler anlatmaya başlayınca yeni sinema, "eleştirmenlerin perdedeki kahramanları ve film anlatıcıları ile uyumsuz" bir figüre dönüştüler. Bu anlamda sinema sanatımızın pek çok ödül alan filmi "garipsendi", hatta açıkça söylenebilir ki, "küçümsendi". Süreci değiştiren ise dünyaya açılan Yeni Türkiye Sinemasının performansı oldu. Yeni Türkiye Sinemasının örnekleri ülkemizde hiçbir zaman çok büyük bir ilginin kaynağı olmadı, bu yalıtılmışlık belirli tepkilerin rahatlıkla verilmesi için zemin de hazırladı. Tam da bu anlamda Ömer Kavur'u hatırlamak gerekiyor.

1989 yılında Kavur açıklıyordu: "Türkiye'de eleştiri kurumu, sinema sanatının gerisinde kalmıştır". Aynı şekilde, Karşılaşma öncesinde kendisiyle ofisinde yaptığım söyleşide şunları söylemişti: "Türkiye'de film yapmak bir tür kahramanlığa dönüşmüştür. Ya işin suyunu çıkaracak kadar piyasa filmini yapacaksınız. Ya da kendi düşüncelerinizden ve estetik dünyanızdan yola çıkıyorsanız, bunun ne maddi getirisi ver, ne de saygınlığı. Bilmiyorum, bugünkü koşullarda Zeki Demir-

kubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge, Derviş Zaim ya da ben film yapmasak, Türkiye Sineması diye bir şeyden söz edilebilir mi? Kurumsal hiçbir şeyin olmadığı, tek bir ciddi tartışmanın yaşanmadığı, bir yönetmenin bir insan olarak en rahatsız olduğu piyasa ile filminin her aşamasında, özellikle de film bittikten sonra gösterim aşamasında boğuşması, insana ve sanata verdiğimiz değeri mi gösteriyor?"[44]

Anlam aranışı, bulunanlar, bunların görsel ifadesi olan filmler, halkın ve düşünsel dünyanın tepkisi; anlam ile anlamsızlık, aranış ile yalıtılmışlık iç içe değil mi?

Filler ve Çimen ile Çamur: Siyasal Sinema Üzerine Birkaç Söz ya da Anlaşılmayan Nedir Üzerine?

Filler ve Çimen birkaç yıl sonra yapıldı, çünkü *Tabutta Rövaşata*'nın ardından Derviş Zaim'in daha en başından aklında Kıbrıs üzerine bir film yapmak vardı. Ancak yapım koşulları istediği gibi gitmedi, finansman sağlanamayınca proje ertelenmek durumunda kaldı.

Tabutta Rövaşata'nın yapımı sonrası Türkiye'nin gündemi tarihsel bir "açık etme"yle sarsılmıştı. Susurluk Skandalı deniliyordu buna. Açıkçası devletin gizli yapısı içinde on yıllardır çalışan, devlet hesabına çalıştığı söylenen, açıkça hiçbir yasal dayanağı olmayan "siyaseti bütün kirli unsurlarıyla ve kan dökerek yapan bir çete"den söz ediliyordu. Bir ucu eki Devlet Başkanı ve sonrasında Cumhurbaşkanına, hatta Milli Güvenlik Konseyine, bir ucu istihbarat servislerine, yalnızca Türkiye içinde değil, dünya çapında faaliyet gösteren, Türkiye'de yaptıkları siyasi cinayetlerle gündeme gelmiş bir çeteden söz ediliyordu. Bu açılımın basında karşılığı oldu: örneğin Radikal tümüyle bu açılıma karşılık gelerek yayın hayatına başladı. Gazeteler çarşaf çarşaf Susurluk Çetesi adı verilen kirli ilişkileri ve eylemleri yayınladılar. Bir yandan faal iç işleri bakanı, diğer yandan bir bakan, hatta Başbakan ve milletvekilleri olmak üzere pek çok "yüksek yetkili merci" işin içindeydi.

Deniliyordu ki bundan sonra temiz bir Türkiye isteyenler parmak kaldırsın. Bu süreci taçlandıran "sürekli aydınlık için bir dakika karanlık" eylemi oldu, akşamleyin belirli bir saatte ışıkları bir dakika yakıp söndürüyorduk. Hatta ipin ucu kaçmış ve kendisini Susurluk Çetesinin mağduru gibi gösteren Sabancı kendi plazalarını da işin içine katmıştı. Televizyonlarda akşamları kentimizin mutena semtlerinden görüntüler yer alıyordu, Türkiye Aydınlık bir gelecek için kendi sakatatını temizliyor gibiydi. Basında inanılmaz ilişkilerden söz edildi, inanılmaz olaylar tefrika edildi. Temiz Eller operasyonundan ve yüksek yetkili özel savcılardan söz ediliyordu. Örnek olarak İtalya ve İspanya veriliyordu. Mafyatik bağlantılardan, başbakanken yapılan 'devletin kirli işlerinden dolayı" yargılanması gündeme gelmişti İspanya'da. Aslında dikkatli gözler, daha seçimlerden önce NATO'ya karşı kampanyası nedeniyle başta ABD olmak üzere uluslar arası Gladyo'nun bir intikamı olarak değerlendiriyordu İspanya'daki gelişmeleri.

Kıbrıs için finansman bulamayan Derviş, film yapmak için mafyayı kendine konu seçti, özellikle basından olmak üzere, bir dizi kitap da işin içinde olmak üzere "kirli ilişkiler endüstrisine" eğildi. Tümüyle kurgu olan bir senaryo yazdı; ancak bu kurgunun neredeyse bütün adımları "siyasal özneleri olarak karşılığı olan" bir gerçekliğe dayanıyordu. Bir tür Susurluk ile ortaya çıkan, daha doğrusu Susurluk ile kamuoyunun desteğini alarak "derin devletin bir kısmının tasfiyesine yönelinen" bir dönemin "modellemesi" gibiydi *Filler ve Çimen*.

Bu anlamıyla tam bir kurguydu, gerçeklikte karşılığı olan ve gerçekliğin bütün kirli ilişkilerinin bir romana ya da bir filme sığdırılamayacak denli karmaşık ve kirli olduğu bir ilişkiler yığınının ancak kısmi modellemesi üzerine kurulu bir film.

Bu açıdan *Filler ve Çimen* ilk önce tercihi bakımından eleştirilmelidir; Susurluk'u belirli bir dram içinde modellemek mümkün müydü? Susurluk'un tarihsel gelişim sürecini kaçınılmaz biçimde örtbas ederek bir modelleme yapılabilir miydi? Susurluk'a giden yolun sınıfsal temelleri, Türkiye'de siyasal gelenekler içindeki yeri, uluslar arası bağlantıları bir dram içinde verilebilir miydi? Buna net olarak yanıt vermemiz gerekirse, yapılamaz ve sonuç olarak karşımızdaki örnekte bunu başaramamıştı.

İkinci soru şudur: böylesi bir modelleme içinde Susurluk'un genel mantığı, çıkış noktası, işleyiş tarzı hissettirilebilir miydi? Bence bunun için tarihten kesitler sunmak, belirli bir dram sunmaktan çok daha etkileyici olurdu, bu kesitlerin ise epik bir yapıda olmasından başka bir formunu insanlığın bildiğini sanmıyorum.

Üçüncü soru şudur: Susurluk filmi yapısal olarak kendi dramı içinde tarihsel hakikati köklü olarak ifşa edebilir miydi? Bence ortaya çıkan filmin Susurluk'un bir modellemesi olarak, iç örgütlenmenin verilmesi için tarihten footage'ler ve epigraflar kullanmak, tarihteki belirli olaylara göndermeler yapmaktan başka bir hal çaresi yoktur. Yönetmen ise bundan ısrarlı bir biçimde kaçmıştır.

Filler ve Çimen'in en övülecek yanı, böylesine çok önemli bir konuya dair sinemamızdaki ilk çıkış olmasıdır. Ancak ondan sonrasında, ne yönetmen ne de başkaları bu yolun ardından gitmediler, Susurluk yine ayranıyla meşhur bir yer, güzergâh içinde serinletici bir kasaba.

Susurluk gibi benzeri durumlar, yalnızca Üçüncü Dünya Ülkelerinde değil, İngiltere, İspanya, İtalya ve hatta Batı Almanya gibi ülkelerde tarihin değişik dönemlerinde ortaya çıkmış ve bunların sinemasal karşılıkları da olmuştu. Aslında özellikle Soğuk Savaşın bitmesinin ardından çok çeşitli Avrupa Ülkeleri de aralarında olmak üzere, bir tür dünya genelinde "derin devlet temizlikleri" gündeme gelmişti. Farklı biçimlerde yapıldı bu. Hatta dünya genelinde belgeseller yapılıp, dönemin televizyonlarında ne gibi gizli işlerin yapıldığı tanıklarıyla anlatılıyordu, pek çok yerde yüzler tanınmayacak açılardan ve ışıkla çekimler yapılmıştı, ama

sesler gerçekti. Bir tür Soğuk Savaşın stratejisi açıklanıyordu. Temiz ellerin pek kirli olduğu ve hatta kirin bu işin gereği olduğu anlatılıyordu. Ne müthiş stratejiler, ne büyük demokrasiler, ne büyük insanlık idealleri!

Kanlı demokrasilerin göz boyacılığı kadar, akademik dünyanın da bu kirin içinde yeşermesi ise ayrı bir konu, çünkü Soğuk Savaş açıkça kendi akademisini de kurmuştu. Öte yandan bu akademilerin de bir kısmı evrildi ya da kapandı, ama günümüzde batılı demokrasiler kan çanağında kan biriktiren her türlü açılımları için öncelikle akademik bir zemin hazırlamayı moda haline getirmişlerdir. Siyaset kendi iç yapısında kaybettiği inandırıcılık, yalanlarının açık bir yapıya sahip olması ve inandırıcılıktan yoksun olması vesilesiyle, açılımlarında bilimi kemirmek sonucunu da verse, bilimsel bir kılıf uydurmak için yıllardır çırpınıyor, bu çok açık.

Filler ve Çimen bu tarihsel gelişmelerin ardından yapıldı, bir modellemeye dayanıyor, toplumsal olarak çok farklı ilişkiler belirli bir öykü içinde birbirine bağlanmaya çalışılıyordu. Bu anlamda siyasal sinemanın bir parçası idi, zaten Türkiye'de bu anlamda tartışmalar da yapıldı. Ancak *Filler ve Çimen*, bir bağlam inşa etmeye çalışırken, zorlayıcı pek çok unsur kullanmıştır, tam da tarihin mantığı içinde, aslında gerçek şudur ki yönetmenin konusu bu değildir. Örneğin otelin korunmak için ilginç bir kuvvete başvurması fazla zorlayıcıdır birincisi, ama hangi olaya ya da filmin hangi çatışma eksenine baksak, tarihin mantığını bir kenara koyduğumuzda, tarihsel olgu olarak bunların sayısız karşılığını bulabiliriz, ama bu filmi daha inandırıcı yapmaz. Açıkça bir tarih ve "gizli" tartışmasının ışığında filmin siyasal anlamları ve tartışmaları anlam kazanabilir.

Ama *Filler ve Çimen*'in bir başka özelliği ise, filmin kendi yapısının kurulması sürecinde, anlatılan her şeyin kurgu ürünü olduğunu açıkça ifşa etmiş olmasıdır. Film kendi kurgusallığının farkındadır ve bunu ifade etmek için sinema dili içinde oynamalara gitmeye açıkça başvurur. Metin sonuçta metinsel bir ürün olduğunu sayısız kere belli eder. Bir tür meta-metindir.

Ancak eğer *Tabutta Rövaşata* ile *Filler ve Çimen*'i karşılaştırırsak, çok farklı iki tarzın ortaya çıktığını görüyoruz. Rövaşata çok dar alanda etkili bir film olarak tasarlanmıştı, bir gerçekliğe dayanmasına rağmen, o da "yaratılmış-kurgulanmış bir yapı"ya sahipti. Bu yapı aynı zamanda gerçek bir toplumsal dokuya dayanıyordu. Ama film sanki yaşama tanık olunmuş gibi, o anda oradayken sessizce her şey kaydedilmiş gibi bir yapıya sahipti, mizahi diyaloglar bile kendi doğal örtüsü içinde çekilmişti. Yaşamın ötelenmesi kadar, bir tür "tutunmuşların yaşam şeklinin reddine dayanıyordu". *Filler ve Çimen*'de ise zaten siyasi aktörler bir tür yaşamı hiper-realist bir oyuna dönüştürmüşlerdi. Bir tür sürekli kuralların ve güçlerin değiştiği, ama kanlı canlı bir oyuna dönüşmüş eylemlilikler içinde sürekli çatışarak ve merkezinde paranın/gücün/iktidarın durduğu insan katlederek oyna-

nan bir oyundu bu. Çünkü Susurluk'ta itham edilen insanların her birisi döktükleri kanlar bir havuzda biriktirseler kişi başına "bir olimpik havuzda yüzecek kadar" kanlı ve sinir bozucu insanlardı. Ama her birisinin mazereti vardı: dönemin başbakanı Tansu Çiller açıkça söylüyordu: "Bu devlet için kurşun atan da, kurşun yiyen de şereflidir" diye, ama şu şerefi oluşturan eylemleri hiçbir şekilde "açıkça tartışma"ya yanaşmadı. Nasıl bir şerefse bu, örtülü ödenekle elde ediliyor, aynı zamanda saydamlıktan uzak durabildikçe taçlanabiliyordu.

Bu anlamda *Filler ve Çimen*: her sahnesinden ikili söylemi ifade ediyordu. 1) Burada anlatılanlar bir kurgudur, gerçeklikten alınmış bir yapı arz etmez, 2) burada anlatılanların tümü gerçektir, çünkü biz bunları gerçekliğin sinir bozucu olgularından inşa ettik.

Peki, *Filler ve Çimen*'in tarafı neresidir, yani gerçekliğin bir modellemesini yaparken "yönetmenin siyasal söylemi nerede durmaktadır?" Burası bütünüyle açık değil, ama bir meşruluk ve demokrasi isteği kadar, demokrasinin toplum için gerçekleşemeyecek denli kirli ilişkiler ve kurumlar tarafından kollandığı ve toplumun kendi yoksulluğunun/bilgisizliğinin "halk-üstü" bir kirli ilişkiler yumağı yarattığını iddia etmektedir. Hatta denebilirse garip bir paradoksun altını çizmektedir: Türkiye siyasi aygıtın ve kolluk kuvvetlerinin inanılmaz bir kirli güç ilişkileri yumağında boğulmuş olmasına rağmen, halkın yine de hesap sorulsun, ama ben karışmayayım, yetkililer sorsun dediklerini göstermesi ile "hayali demokrasi tezlerine inanmaz bir tavır" ortaya çıkmaktadır. Dahası yönetmen bir anlamda yarattığı "koşucu" tipi ve onun yaşamı ile sokaklardan toplanmış iki Kürt üzerinden "suçlu" yaratmak için çırpınan insanlar nezdinde, filmin adından anlaşılacağı üzerine, masumların yani halkın kaybettiğini, dahası halkın olan bitenleri hiçbir zaman anlayamadığını da ifade etmiştir. Hakikaten filler tepişirken olan çimenlere ya da halka oluyor, halk ise hiçbir zaman ne saydamlığı dayatacak kadar bilinçli, ne de diğer siyasi güçler olup bitenlerin mantığına karşı çıkacak denli temizler. Gerçek şu ki demokrasi de kanlı bir oyundur.

Çamur (2003)

Çamur filminin gösterime çıkmasıyla Antalya'da yarışması aynı döneme denk gelmişti, gösterim biraz daha öncelemişti. Ama denilebilirse film çıktıktan sonra Antalya'da yarışmadan önceki hafta basında bir koalisyon halinde "anlaşılmaz, ne dediği belirsiz" diye bir mutabakat ortaya çıktı. Şahsen ben Antalya'da filmi seyrederken gülümsedim. Hemen aklıma Istvan Szabo'nun sözleri, daha salonda filmi seyrederken geldi. Türkiye, Türkiye güzel ülkemiz, insanı ne kadar da güzel yorarsın, diye düşündüm. Dostoyevski'nin *Cinler* adlı romanında Pascal'dan yaptığı alıntı geldi aklıma: *Et puis, comme on trouve toujours plus de moines que de raison*, ben de aynı kanıdayım. Yani; Hem sonra, her zaman akıldan çok akıl veren bulunduğuna göre... Ben de aynı kanıdayım.[45]

Neydi Szabo'nun sözleri ve anlaşılmaz olan neydi? Szabo TÜRSAK'ın konuğu olarak ülkemize gelmişti, kaçınılmaz olarak kendisiyle basın üyeleri arasındaki tartışma 1990 öncesi ve sonrası Macar Sineması ve seyircisi üzerine odaklandı.

Szabo geçmişteki seyirci ile günümüzdeki Macar seyircisini karşılaştırırken, geçmişte önemli bir sansür geleneği olmasına rağmen, alegori ya da bir başka anlatı tarzıyla toplum hakkındaki görüşlerini çok rahatlıkla anlatabildiklerini söylüyordu. "Biz filmin anlatısı içinde gökyüzünü kaplamış kara bulutları gösterdiğimizde, baskının yoğunlaştığı ve yakın gelecek içinde baskıların azalmayacağını anlatmış oluyorduk. Seyirci ise bunu rahatlıkla anlıyordu, bunu anlayacak kültürel ve siyasi kimliği vardı. Bugün ise toplumsal bütün ortak anlamsal dağarcığımız parçalanmış durumda. Ben eğer kara bulutları gösterirsem, mevsim kış mı, şiddetli yağmur mu bekleniyor diye soruyor seyirci bize. Anlatacak kolektif olarak etkili öykülerimiz vardı, bugün bu öykülerin yerine "gündem parçalanıyor" ve "değerler farklılaşırken, değersizleşme ve kayıtsızlık giderek yükseliyor" diye anlatıyordu. Böylesi gelişmelerin Macar sinemasını belirli bir krize sürüklediğini de buna ekliyordu.

Aynı şey Polonya için de geçerlidir.

"Süregelen sansüre karşın, 60'ların sonlarından itibaren kültür ve düşün hayatı, halkın toplumsal bilincinde uyanma sağladı. Genel anlamda bir paylaşma duygusu hüküm sürüyordu. Yiyecek, ev ve en temel ihtiyaç yokluğu çekildiği için halk, sanat, kültür, din ve birbirlerinin dostluğu gibi manevi ihtiyaçlara sarılmıştı. 1970'lerin ortalarına doğru dayanışma anlayışı iyiden iyiye yayıldı. Seyahat veya kültürel değiş-tokuş açısından Doğu-Batı bölünmesinin daha az telaffuz edilir olması da bu anlayışı pekiştiren bir diğer etkendi. Artan bir sıklıkla Batıdan gelen filmler gösterilmeye ve Batılı yazarların oyunları sahnelenmeye başladı. Polonya tiyatrosu, Wroclaw'dan Jerzy Grotowski ve Krakow'dan Tadeusz Kantor'un yenilikçi çalışmalarıyla yeniden hayat buldu. Faal çalışan bir yer altı basım örgütü insanları sansürsüz edebiyatla besliyordu ve gayrı resmi olarak bir "uçan üni-

versite" kurulmuştu. Evlerde seminerler ve konuşmalar düzenleniyordu. Polis baskınlarından kurtulabilmek için buluşma yerleri sürekli değiştiriliyordu, gene de pek çok insan tutuklandı ya da tacize uğradı, pek çok malzemeye el kondu.

1960'lar ve 70'ler boyunca, sinema Polonya'da çok önemli bir rol üstlenmişti. Etkisi doğrudan ve görseldi, ayrıca içerdiği söze dökülmemiş gizli mesajlar da sansürün gözünden kaçabiliyordu. Sansürcülerin yakalayamadığı ama seyircinin çok iyi kavradığı sinemasal gizli bir dil oluşmuştu. Sinema –hem belgeseller hem de uzun metrajlı filmler- komünistlerin reddettiği bir yaşam tarzını sergilediğinden kısa sürede halkın toplumsal vicdanına dönüştü. Belgeseller en az sinema filmleri kadar önem taşıyorlardı. Ne televizyonun program saatlerini doldurmak için ne de ara program niyetine kullanılıyorlardı. Birçoğu sinemalarda gösterilmek üzere çekilmişti ve halk konulu filmden çok onu destekleyici konumda gösterime sokulan belgeselleri görmek, böylece günlük deneyimlerinin dünyasını izlemek için sinemalara üşüşüyordu.

Polonya'da film yapmak bu dönemde –özellikle 70'lerin ikinci yarısından sonra– Batıda film yapmaktan bir anlamda daha kolaydı. Ticari baskı Batıdaki kadar değildi. Gerekli parayı alabilmek için yapımcıyı ya da seyirciyi memnun kılmak gibi bir zorunluluk yoktu. Film endüstrisi belli bir şahsın parasına değil, devlete dayanıyordu."[46]

Oysa özgürlük adına Kapitalizmin gelişini kutlayarak, kurtuluş reçetesi öneren siyasi figürlerin ardından gittiklerinde, Polonya'da da kültür o kadar değer yitirdi ki, sinema dünyası yozlaşırken, sinemasal dilleri de geriledi. Aynı kitapta Kieslowski'nin bunlara ilişkin acı tanıklıklarını da bulabilirsiniz. Gerçek şu ki ciddi bir entelektüel yoğunlaşmanın olduğu topraklarda baskı ya da sansüre karşı mücadele etmek için yalnızca yeteneğe ihtiyacınız var. Kendilerine özgü bir direniş dili oluşturabiliyorlardı. Bu dil Andrej Wajda'nın deyimiyle "kabul edilebilir ile edilemezin arasında" geziniyordu.

Çamur filmini seyreden bir insanın daha salonda bunlar niçin aklına gelsin?

Nedeni çok karmaşık değil, bir sinema tarihçisi olarak, Türkiye Sinema Tarihini yakından incelemiş birisi olarak, Türkiye'de sembolik anlatının ya çok kötü kullanıldığını ya da hiç kullanılmadığını söyleyebilirim. Bu ülkede izleyicinin ise sembolik anlatı yapısını hemen hiç bilmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Kültürel olarak yoksunu olduğumuz sanatlardan birisidir, burada hayat büyük oranda doğrudan yaşanır, bütün kabalığı ve vahşiliği de içinde olmak üzere.

Eğer *Çamur* filmini seyrederseniz, büyük oranda "bir hikâyeye dayanmak, sözünü doğrudan söylemek yerine" toplumsal ve siyasal tarihe, güç ilişkilerine ancak belirli dolayımlarla, belirli sembollerle yaklaştığını, durumun kendi içinde taşıdığı çelişkileri farklı ifade ediş biçimlerinin izinden giderek ifade etmeye çalıştığını görüyoruz. Bu anlamda *Çamur* dolayımıyla Türkiye'de Kıbrıs üzerine bir

tartışma çıkmak yerine, tümden filmi anlaşılmaz ve bilinemez olana indirgeyerek yok saymak "tipik bir Türkiye eleştiri tarzı ve tipik bir seyirci tepkisidir". Dolayısıyla, dürüstçe söylemek gerekirse, ben daha sinema salonundayken bu içimi burkan durumu gördüğüm için, acı bir tebessüm kapladı yüzümü. Sonuç olarak Venedik'te saygın bir ödül aldıktan sonra Antalya'da hiçbir ödül alamadan, film üzerinde hiçbir yoğun tartışma yaşanmadan *Çamur*'un üstü kapatıldı. Hatta denilebilirse, filmin adı olan *Çamur* bile sembolik bir karakter taşıyordu, adının bile neden *Çamur* olduğu anlaşılamadan filmin üstü kapatıldı. Çamura bulaşmış entelektüel yoksulluğumuz ve estetik yoksunluğumuz ile birlikte.

Bunun nedenleri üzerine düşündüğümüzde, önemli bir konu olan Kıbrıs'ın siyasal ve kültürel alanda "bir tabu konu" olduğunu da rahatlıkla görebiliriz. Kıbrıs, biz Türkler için, güzeldir, sıcaktır ve orada bizi bekler. Hiçbir zaman tarihi ne kültürel ne de siyasi olarak yoğun bir biçimde tartışmadık. Bu konuda siyasi kırmızıçizgiler çok nettir, yasaklar sert ve buyurgandır. Süreç ne o zaman (1974) ne de daha sonra Annan planı dolayısıyla çok açık bir biçimde Türkiye'de tartışılmadı. Hiç unutmuyorum, Kıbrıs Havayolları Genel Müdürü açıkça şunu söylüyordu: "beni buraya Alparslan Türkeş atadı", bunun sıradan bir haber olmanın ve birileri için şişinme vesilesi olmasının ötesinde hiçbir tartışma değeri olmadı ülkemizde. Kıbrıs bizim için ne toprağımızın parçasıdır, ne de ayrı bir ülkedir. Yavru Vatan deriz Kıbrıs'a ve onun orada öylece beklemesini isteriz, hakikaten ne gidip görürüz, ne de inceleriz, ne vatandaşlarına kendilerini özgürce ifade hakkı veririz, işte öyle kendimiz bildiğimizce bekletiriz. Kıbrıs bir ada olarak kendi içine kapalı olarak mahkûm edilmiş gibidir. Dünya çapında komik şeyler de olur zaten, örneğin bir Avrupa ülkesinin Kıbrıs'ta kışın dahi kamp yapmasına izin verilmez, orada hazırlık maçı yapılmaz. Orası bekleyişin memleketidir, kendisi hakkında karar verme hakkı kendisinden alınmış bir memleket.

Dolayısıyla *Çamur*, bir anlamda Derviş'in hala özlemini çektiği, yapmak istediğini yeterince yapamadığı, yaptıklarının ise anlaşılmak/tartışılmak bile istenmediği bir memleket olarak Kıbrıs projesi daha uzun yıllar bekleyecekmiş gibi duruyor. Gerçek şudur ki "ağıtı yakılmamış olanın acısı daha derinlerde yatar". Bir anlamda Derviş'in üçüncü uzun metrajlı filmini belirli açılardan Kıbrıs Rumlarından bir yönetmenle birlikte yaptıkları Paralel Yolculuklar bir anlamda ağıtın sözleri üzerinde bizi düşünmeye çağırıyor. Tınıları ve görsel tanıkları için, tabunun gücü ölçeğinde daha çok bekleyeceğiz, oysaki *Çamur*'un kültürel ve siyasi göndermeleri "hiç de örtük değil"di.

Peki, *Çamur* nedir?

İlk önce Kıbrıs'ta çekilmemiş bir filmdir, Gökçeada'da ve Tuz Gölü civarında çekilmiş bir filmdir. Niçin? Çünkü orada film çekmek hem pahalıdır hem de risklidir, bir anda set durabilir.

İkinci olarak *Çamur* bir yandan geçmişin öte yandan bugünüyle tarihinin içine gömülmüş bir alegoridir.

Filmin yapısı daha başlangıçtan itibaren kendini gösterir:

Komutan: Askerler! Kıbrıs'ta otuz sene öncesini hatırlayın. Bu adada, Kıbrıs'ta, canınız ve malınız güvende değildi. Türk olarak Rumların tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, göçler, ırza geçmeler, kayıplar vardı. Türk ordusu adaya çıktığında kurtaracak Türk bulamayacak deniliyordu. Türk ordusu adaya çıktı. Sizler için güvenli bir bölge yarattı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde; Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar, hem de otuz yıldır. Kimsenin burnu kanamadan. Yalnız son zamanlarda aldığımız haberlere göre, Rumlar tekrar silahlanmaya başlamışlar. Bu yüzden hazırlıklı olmalıyız. Tekrar edin.

Ali ve Askerler: Hazırlıklı olmalıyız.

Komutan: Bir daha!

Ali ve Askerler: Hazırlıklı olmalıyız.

Komutan: Bir daha!

Ali ve Askerler: Hazırlıklı olmalıyız.

Komutan: Kaldırın şunu revire.

Hasta Bakıcı: Adın ne?

Er 1: Adı Ali!

Hasta Bakıcı: Adın ne?

Er 1: Adı Ali!

Hasta Bakıcı: Susar mısın? Adın ne?

Filmin ilk sahnesi bu: ben burada anlaşılmayacak bir şey göremiyorum. Hatta çok açık, fazla açık, ama gerçek şu ki durum zaten çok açık ve yansıması da bundan dolayı açık.

Ada ikiye bölünmüştür, dışarıdan bir müdahale ile: burası eksik oldu, dışarıdan iki müdahale ile, burası da eksik oldu, dışarıdan üçlü müdahale ile. Tabloda eksik olan nedir, Kıbrıs halkı, kendisi hakkında konuşamıyor, hazırlıklar başladığında ilk önce o susuyor, bir kimlik bunalımı yaşıyor. Gerçekten iki tarafta da bir ısınma olduğunda, sinemasal hakikattir bu, her iki ülkede galeyana gelmiş filmler yapılıyor, o ülkelerin kendilerinin ise bir sinemasından söz edemiyoruz. İki taraftan da galeyana gelenler ilk önce anavatanlarına, daha sonra da garantör devletlere bakıyorlar, ona göre durum değerlendirmesi yapıyorlar. Komutan söylüyordu, hazırlıklı olmalıyız, ben de soruyorum anlaşılmayan bir şey var mı?

İkinci gönderme de çok açık:

Doktor I: Kardeşiniz güneşe çıkmayacak! Bu bir! İki, bağırmasın.

Ayşe: Kaşınmasına karşı?

Doktor I: Yazacağım. Merhem. Eski bir hastalık ya da benzer bir şey var mı?

Ayşe: Savaş malulü!

Doktor I: Bakayım. Yok edebiliriz bu izi.

Ayşe: Çok teşekkürler

Çok açık, hatta fazla açık, tekrar soruyorum anlaşılmayan nedir? Eski hastalık ya hastalık benzeri şey, savaş malulü olması, onun izini de karnında taşıyor, yok edebiliriz bu izi diyor, ama bir şey yapılmıyor, aksine hastalığın depreştiği bir döneme giriliyor birincisi, ama ikincisi zaten halkta kendi hastalığının izlerini yok etmeye çalışıyor, bunun için çalışıp çırpınanlar üzerine film kurulmuş.

Halil: Birbirinden nefret edenler birbirlerine heykellerini yollayacaklar demek! Ali'nin heykeli sizin eski eve konacak, Rumlar da Ali'nin heykeline bakacaklar, Ali'yi düşünecekler, barış olacak! Türk ve Rum barışı da böylece gelecek! Saçma! Değil mi? Hadi.

Temel: Ali, işte sen.

Bu Ali. Yarın Rum bölgesine gidecek olan heykelinin yanında. Heykel onun eski evine yerleştirilecek. Sosyal ve politik nedenler dolayısı ile onun gidemediği evine. Ali konuşsa kendi söylerdi belki ama onun yerine biz konuşuyoruz.

Temel Rum ve Türk tarafı arasında işbirliğini artırmak, birbirleriyle konuşmalarını, birbirlerinin çektiklerini bilmeleri, aralarında dostluk kurmaları için Avrupa Birliğine projeler üretmekte, aldığı destekle dostluk kanalları yaratmaya çalışmaktadır. Bunlardan birisi, her iki tarafta da evleri kalmış, yeni sahiplerine eski evlerin sahiplerinin heykellerini göndermek, yanında bir video görüntüsü ile birlikte, bu heykel ve görüntülerin diğer taraftakiler için ziyaret edilmelerini sağlamak. Halil, bu projeyi yaş olarak görür, ama karşı çıkmaz, yeniden dostluğun kurulabileceğine inanmaz. Ama daha sonra bu projeye asıl karşı çıkması, Ali'nin askerlik yaptığı yerde, bir kuyuda değerli bir heykel bulması, bunu gizli yollardan satmaya kalkması, bu sırada ise ziyaretçilerin heykeli fark etmesi kaygısını taşımasından sonradır. Ama bu arada heykeli gönderilen Ali'nin konuşamaması da ayrı bir vurgu kaynağı. Dertleri var ama dile getiremiyorlar, dertlerinin ve yaptıklarının ve elbette çektiklerinin dile getirilememesi, yasın yaşanamaması daha travmatiktir ve daha kalıcı sorunlara yol açar. Nitekim bundan sonraki toplantıların kaynağı da yaşanmış olanı anlatma ve ifşa etme çabasına dönüşecektir. İfşa edilemeyen ve yüzleşilemeyen gerçekliğe karşı herkes kendince bir örtbas etme, herkes kendince onu bastırma çabasına girer.

Anlaşılamayan bir şey var mı? Bir yanda travma, öte yandan dışavuramama, bir yandan açık olmama, öte yandan birbirlerine karşı yöneltilmiş öfke ve dışsal güçler devreyi tamamlıyor. Ne güzel sorunu lokalize edip, lokalize olanların kendilerini de dışavurmalarını engelledin mi, ancak savaş malulü olursun, anlaşılmayan bir şey var mı?

Halil: Temel bu heykel işi. Yaş. Bak, Kıbrıs'ta Rum ve Türkleri bununla barıştıramazsın.

Temel: Hiçbir iş yapmamaktan daha iyi bu.

Halil: Tepki çekeceksin.

Temel: Bak, mezarların yerini söylemek istiyorum. Tuz gölünün oradaki.

Halil: Bunun kimseye bir yararı olmaz, Temel!

Canım tuzu da başka bir yerden al. Eğer orası sende kötü çağrışımlar uyandırıyorsa gitme. Ne var yani?

İşte çözüm, bir yanda bir şeyler yapmak isteyen birisi, itiraf etmek istiyor, öte yandan üstünü örtmeye çalışan yaklaşım, ama her ikisi köklü bir adım atamıyor bir yandan istiyor, öte yandan çözüm bulamıyor. Kendisi hakkında konuşamayan, kendi geçmişiyle yüzleşemeyen bir toplum. Anlaşılamayan bir şey var mı? Basit durum tespiti; 1) ne yapabileceklerini bilmiyorlar, 2) yapılan şeyin sonuç getireceğine inanmıyorlar.

Doktor III: Yanlış! Yanlış! Öf öf öf! Hepten yanlış. Al bunu. Sadece bununla gargara yapacaksın. Bunlar zararlı, anladın mı? Adamı bayıltır bunlar yahu. Güneşte dolaşmak yok. Ya da şöyle gece nöbetine versinler seni. Evet. Gölgede şeyet. Hı?. Al bunu. Komutanına ver.

Komutan: Askerliğinin bitmesine üç hafta var. Çürüğe çıkmak için uğraşma! Bizi de yorma! Değmez çünkü. Sen çürük raporu alana dek terhissin. Seni geri hizmete alırız. Sınırların oraya gitmezsin nöbete. Çamurun oraya göndeririz.

Üç haftaymış!

Üç hafta dediğin nedir ki? Sen sivilde ne iş yaparsın?

Yanlış olan şu: daha önce önerilen bütün tedavi biçimleri, hepsi yanlış, ama doktorun gargarası da yanlış. Sorun sürekli çözümsüzlük üreten çarelerle geçiştiriliyor. Çürüğe çıkmak yok, sürekli askerlik. Yeni bir hazırlık dönemine kadar geri bölgede, ortalık ısınınca yine halk susacak asker konuşacak. Sonuç olarak herkes hasta ya da toplum hasta, travma yaşamış ve travmasıyla yüzleşemiyor hasta insanlar ise çamurdan medet umuyor, yine halkın kendince bir hal çaresi araması. *Çamur*'da askeri sınırın orada, üstelik çamur askeri cezalı, halk da çamurdan medet umuyor.

Çavuş III: Burası, yani çamur, cezalı. Zamanında birileri ölmüş burada bizimkilerden. Ordu da çamura ceza vermiş. Toplardan biri çamura saplanınca namluyu döndürememişler.

Onların başına gelen bela yüzünden rahatsın. Her şey kader, kısmet, asker! Burası sınırdan daha rahat.

Sonuç olarak geri hizmete alınır ve çamurun başında nöbet yerine gönderilir, şifalı çamurun başında, cezalı çamurun başında.

Orada önce insanlara yardım eder, çamur verir yani, sonra kendi derdine düşer, kendine çamur sürer. Susuzluktan kuyuya iner, su bulmak için. Orada bir heykel bulur, Kibele heykeli, onu hamile olan ablasına hediye etmek ister. Oysa ablasının sevgilisi, uyanık çıkar, paranın kokusunu alır, heykeli satmak için çabalar, bu nedenle mafyatik ilişkilere bulaşır ve elbette savaş malullerinin heykellerinden, yerinden yurdundan edilenlerin şikâyetlerinden, eve gelip gidenlerden rahatsız olur.

Bu sırada haberlerde birer gün aralıkla 'bir benden bir ondan' haberi verilir.

TV Spikeri I: Bugün öğle sıralarında, Lefkoşa'nın Rum ve Türk taraflarını ikiye ayıran yeşil hatta bulunan Rum ve Türk mevzileri arasında ateş teatisinde bulunulduğu bildirildi. Karşılıklı açılan ve yarım dakika süren ateş sırasında bir Türk er oldu.

TV Spikeri II: Mağusa Güvercinlik köyü yakınlarında Rum ve Türk mevzileri arasında bugün yeni bir ateş teatisi yapıldığı ve bir Rum erin hayatını kaybettiği bildirildi. Bu eylemin, her iki tarafça BM'nin Kıbrıs'ta görev yapan barış gücü nezdinde protesto edildiği belirtiliyor. Bu olay, adada Türk ve Rum sınırı arasında onlarca yıldır devam eden fiili ateşkesin son zamanlardaki ikinci ihlali..

Yeniden cepheye gönderilir, orada vurulur, bu kez kırık dökük de olsa yeniden konuşmaya başlar.

Bu sırada Temel ise ifşa etme, travmasıyla yüzleşme derdindedir. Başından geçenleri videokameraya kaydeder, sonra kaseti çıkarır, parçalar.

Çabaları her şeyin ortaya çıkması, travmanın atlatılması, kısaca yasın yaşanması ve bir şekilde hayata yeniden dönülerek başlanabilmesidir. Bastırılanın geri dönüşü Psikanalitik bir yaklaşımdır, birincisi. Ama ikincisi daha önemlidir, bastırılanın geri dönüşü kaçınılmazdır, yok saymak ve görmezden gelmek mümkün değildir, çok daha sarsıcı bir şekilde hayatın tam ortasında karşınıza dikilir.

Temel: Bu projeden bir kitap çıkacak!

Kafanızdaki her şeyi bu deftere yazın. Olumlu, olumsuz. Nefret, sevgi! Şu, bu! Her şeyi! Konuştuğumuz gibi, bu mesele sadece sizi ilgilendirmez. Heykeli görmek isteyen bu eve girebilir. Heykeli gören ve deftere yazı yazmak isteyen herkes bir şeyler yazabilir. Şiir, atasözü, taşlama, makale, anı! Küfür dâhil her şeyi! Daha sonra basacağız o yazıları!

Çok güzel. Rum adam sevinecek. Ali'nin sağlığı nasıl?

Halil: Yoksa bu saçmalığın barış getireceğine mi inanıyorsun, Ayşe? İstersen sana Temel'den bahsedeyim. Temel'in ruh hastalıklarından! Tuz gölünün oraya yaklaşamaz, suya heykel gömer, alkolle avunur. Neymiş? Oraya cesetleri gömmüş de falan filan. Temel'in bu saçmalıkları yüzünden para kaybetmek istemem, Ayşe.

Heykeli istemediğimizi şeyet.

Heykelin bulunması ile Halil'in rengi bir anda değişir, artık yalnızca boşuna görmez dostluk çabalarını, tehlikeli de bulmuştur. Şimdi gizli yollardan heykeli satışa çıkarmak, gelen kara para ile sefayı sürmenin derdine düşmüştür.

Halil: Afiyet olsun.

Buralarda, antik çağdan kalma bir tapınak varmış. Sağlık merkezi filan. O dönemin reviri. Hastalar geliyor buraya. İyileşmek için. Gelirken hasta olan yerlerinin benzer bir kalıbını da yanlarında getiriyorlar. Kalıbı tapınağa, rahibelere mahibelere sunuyorlar. Mesela, benim kolum mu ağrıyor? Tapınağa kol heykelimi sunarsam, tapınak kolumu iyileştiriyor. Muş! Tapınaktaki tanrılar iyileştiriyor. Hamile kalmak isteyen de geliyormuş buraya. Güya, şey ediyor işte.

Neyse... Şimdi, bu masalda bizi ilgilendiren taraf ne? Ali, zannettiğimizden fazla eski eser bulabiliriz burada.

Ha bak. Buraya bas! Parayı gösterecek!

Öğren be, ağa! Sen arayacaksın.

Ulan, çok para var burada.

Ne yazıyorsun, kayınço?

Ciddi misin?

Ulan, kalıbın ne işine yarayacak ki?

Kalıbını değil, buradaki naneleri düşünsen...

Hayda bre pehlivan.

Ali, bu işi niçin istiyorsun?

Ben ne acaip bir ailenin içine düşmüşüm meğer.

Sonra birlikte sınırı değiştirirler, Ali de iyileşmenin derdine düşmüştür. Tel örgüleri geri çekerler ve halkın, sakatların şifalı çamurdan yararlanmasını sağlarlar. Halil'in derdi daha fazla heykel bulmaktır, Ali ise şifanın derdindedir, çıkış bulamayınca aklın yolundan şaşmak doğal bir davranıştır, bir tür regresyon diyelim.

Temel: Evet Ahmet, savaş esnasında senin Rumlar tarafından kurşuna dizildiğini ve şans eseri kurtulduğunu biliyoruz. Zor olacak belki, ama kameraya anlatabilir misin?

Nerde oldu bu?

Nasıl olduğunu hatırlıyor musun?

Ali de yanında idi. Ali ile konuştun mu hiç?

Peki, Ahmet! Konu değiştirelim. Bu mekândan söz edelim. Bu mekân bir arıtma tesisi. Türk ve Rumların kanalizasyon atıkları bu tesiste temiz su haline geliyor. Sonra tarıma veriliyor. Birbirinden nefret eden iki toplumun dışkısı temizleniyor. Dışarıdaki havuzlarda! Sınır ötesinden borularla geliyor Rum atıkları. Sonra Türk atıkları ile birleşiyor. Temiz su olmak için. Şu anda! Senin kalıbını burada almak iyi bir fikir mi? Bu mekân hakkında ne düşünüyorsun?

Ahmet: Sen de bazı şeyler yaşadın. Niçin sen de anlatmıyorsun? Beni sadece bu yaralarımla hatırlıyorsunuz. Yaralarım olmasaydı ben bir hiçtim.

Temel Ali konuşamadığı için, malul arkadaşı Ahmet ile konuşur, sakattır. O çok açık söyler, sen de yaşadıklarını anlatmıyorsun. Durum açık, insanlar kendi yaşadıklarım bile anlatmıyorlar, toplumun kendi içinde bildikleri şeyler, kayıt altına alınacağı zaman özenle saklanıyor. Öte yandan sakatlık belirli bir muteberlik getiriyor.

Genç: Hoşumuza gitmeyen işler oluyor. Şikâyetler, gece eve taş atmalar! "Rumlarla barış isteyen, haindir," demeler. Korktuk o yüzden! Korktuk yani biz. Al, paranız.

Süreç içinde bir yanda toplumun kendi yaşadıklarıyla yüzleşmesi, öte yandan ise diğer kesimin yaşadıklarını anlaması, nihayetinde kendini karşısındakinin yerine koyarak düşünmesi ve onun duygularını anlama çabasının hepsi adım adım yenilgiye uğrar.

Mahir: Başlayalım. Kimde sıra? Biriniz kendini Rumlara karşı şiddet uygulamış birinin yerine koyacak! Sonrada bize neler yaptığını anlatacak. Gerçekmiş gibi!

Yani rol değişimi için konuşmak isteyen var mı?

Gönüllü yok mu?

Ali.

İlk durum şu: rol değişimi için bir yandan kendini Rumların yerine koyacak, öte yandan kendi yaptıklarını anlatacak birisi isteniyor, herkes gönülsüz, top dönüp dolaşıyor.

İzleyici I: Ali olur mu?

Mahir: Ali en son geldi. Olur.

İzleyici II: Ali başlasın.

İzleyici III: Konuşabilirse, evet.

İzleyici IV: Ali konuşsun.

Mahir: Hadi, Ali abi!

Ali: Katliamdan sonra herkes perişandı. Akrabalar. Eş, dost, oğul, kız. İntikam için Rum aradık. Kaçamayanlar vardı. Bulduk.

Çamurlara götürdük. Rumları. Kuyuya götürdük. Kafalarına kurşun sıktık. Sıktık attık. Sıktık attık. Bazılarını da gömdük. Kafaları dışarıda kaldı.

İlk itiraf geliyor. Ardından diğerlerinin gelmesi bekleniyor ya da anlatılanlara ilişkin diğerlerinin duygularını anlatması ve kendi itirafını yapması, aynı şey diğer tarafta da yapılması gerekiyor, çünkü proje iki ayaklı yürüyecek bir proje.

Mahir: Soru?

Nasıl hissettiğine dair ya da pişman mı gibi bir soru?

Ali: Cesetlerden eşya aldık. Giysi! Saat filan.

Ama daha ilk itiraf ve bunun paylaşılması süreci ilerlemeden gerilim artıyor. İnsanlar yaşadıklarını itiraf etmeden, kendi tarihiyle hesaplaşmadan, sözü karşı tarafın yaptıklarına getiriyor. Aslında durum çok açık, bu durumun benzeri karşı tarafta da oluyor olmalı. Her iki tarafta gerçekliği örtbas etme, bilinçli yalancı ve siyasal kamuoyu oluşturma, karşıdakinin açığını kollama sanatı olan diplomatik olarak karşıdakini sıkıştırma ulusal politikalar olmuş. Genel düzlemde halk ise bütün bunları edilgin bir biçimde izliyor, hatta diplomasi ve karşıtlık üzerinden pasif halkın duygusal durumu da çok net belirlenebiliyor. Aliler her gerilim çıktığında susmak durumunda, çünkü kendisiyle yüzleşememek adanın her iki tarafında kolektif bir suçluluk hissi yaratmış bilinçaltlarında, dışarı doğru ise sahte bir haklılık söylemi çıkıyor, dolayısıyla şimdilik sınırda bir senden bir benden yaklaşımı hâkim.

Ahmet: Sahtekarlık bütün bunlar! Biz seninle beraberdik. Bunun tam tersi! Anlattıklarının aynısı sana oldu! Seksen cesedin arasında yatıyordun sen. Babanda senin yanında. Babanın beyni yanağıma yapışmıştı. Kokusunu hatırlıyor musun? Et ve kam, ha?

Ben hatırlıyorum. Hiç unutmadım. Rol değişimi, ha!... Kendini başkalarının yerine koymakmış? 74'te üç kurşun girdi çıktı sana, Ali. Daha dün mevzide bacağını dağıttılar senin be. Kurşunlardan biri hala içinde dolaşıyor. O adamlar! Senin yerine koyuyorlar mı kendilerini? "Ali ne hissediyor?" diye düşünürler mi? Söyleyeyim. Ali'nin ne hissettiğini hiç bilmezler, düşünmezler.

Devam edin. Rol değiştirmekmiş. Hepiniz toprakta yatacaksınız. Rol değişimiymiş. Birbirinizin beyni de yanağınıza yapışacak.

İşte ilk tepki geliyor, bu gerilim altında devam etmek çok zor, yasın yaşanamaması, geçmişin derin izler bırakan sorunlarının örtbas edilmesi, on yıllardır süren ayrışmanın ve karşıt söylem üretmenin motoru olmuş. Her iki taraf da diğeri hakkında sistemik yalan üretmek zorunda, yüzleşilemedikçe bu kaçınılmaz. Sonuçta bir iç savaş, kaçınılmaz biçimde içinde inanılmaz mağdur durumlar yaşanmıştır, ama bir yandan itiraf etmek ve tartışmak bile bir suç, hatta ihanet olarak kodlanıyor, çözüm istemek hayalcilik olarak görülüyor, nihai olarak, kendi kozunu zayıflatma çabası gibi gösteriliyor. Örneğin bugün biliyoruz ki Annan Planı hazırlandığında, dosya 10 bin sayfaydı, her iki tarafın halkı da ne bunu enine boyuna tartıştı, ne de bunu inceledi. Oylama yapılırken bile, süreç tartışılamadığına göre, nihayetinde diğerini sindirmek çabası en önemli erek haline gelmişken, yasın yaşanması da aşılması da gerçekleşemiyor.

Temel: Ben iki kişiyi öldürdüm. Yan köyden iki Rum! İntikam için. Ağustos 18'di. Rum aşırılar, köydeki erkek, kadın, çocuk öldürüp çukura doldurmuşlardı... Hırs doluyduk. İntikam peşinde idik. Rasgele adam bulduk. Kaçamayan. Saklanan iki kişi. Silahsız. Öldürdüğüm iki Rum'un eline ölen akrabalarımın fotoğraflarını sıkıştırdım. Ali Sezgin'in. Onu da ölü sandık. Ali karşımda şu an! Mezarları çamurların orda. Kalıntılara yakın.

Hepimiz on beş on altı yaşında, lise öğrencisi çocuklardık.

Temel (Cont'd): Özgürlük kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır.

Yönetmen kendi inancını Temel'e söyletiyor, özgürlük için geçmişte yaşananların aşılması, insanların kendi isteklerini gerçekleştirebilmesi için mücadele etmesiyle olur, uzamış husumet insanı körleştirip, birbirleri hakkında efsaneler ya da karşı-efsaneler üretmesinden başka bir anlama gelmez.

Ali: Ben bir karım olsun isterdim. Çocuklarım! Ama her defasında, ne zaman bir kadın çıksa karşıma... Çok düşündüm ben.

Neyse ben yakınımdakileri kaybetmekten korkuyorum. O yüzden hiçbir zaman bir karım ve çocuğum olmayacak. Acıyı bilirim ben.

Varolan durumun açmazını ve yıkıcılığını ise dışavurmak Ali'ye düşüyor. Ali bir tür Kıbrıslının sembolü gibi. Bir yandan savaş malulüdür, öte yandan ortalık gerilince susmak durumunda kalandır. Yanlış çözümlerle tedavi edilendir, güneşe çıkmaması istenen, karanlıkta kalması istenen, haykırmaması istenendir. Ama öte yandan kendi kendini gerçekleştiremeyen ve neslini devam ettiremeyendir.

Masum niyetleri, örneğin heykel durumunda olanlar; dönüp dolaşıp mafyatik ilişkiler zincirinden geçerek cam alınandır (Ali'nin ve Temel'in), yaralanandır, bir tür maruz kalandır. Sonuç olarak bildiği ve yaşadığı iki şeydir: bir yandan acıyı bilir, bir yandan kendini gerçekleştirmekten kaçandır, durum üzerine de çok düşünmektedir, ama bir çıkış yolu da bulamamaktadır. Dolayısıyla, cezalı Çamur bir anlamda Kıbrıs halkına dönüşmektedir. Cezalıdır ve nöbet tutulmaktadır başında, durum akli değil, ama insanların hakikati değil, durumun vahameti belirleyici olmaktadır: İletişimin koptuğu yerde alegori başlıyor, tarihe ve günümüze göndermelerle dolu, acıya ve yaşananlara, erke, insanlar arasındaki ilişkilere göndermelerle dolu. Anlaşılmayan bir şey de yok, tarihi yok sayarsınız, karşılık bulamazsınız, yapı göndermesiz kalır, ama zaten tarihi yadsımak da bugünlerde ve burada daha muteber.

Cenneti Beklerken (2006)

3,5-4 yıl önce ilk taslaklar için notlar alınmaya başlandı. Epey yazıldı, epey taslak vardı. Resmi kaynaklarda Osmanlı'da taht kavgalarının olduğu çok açık ifade edilmiş... Anadolu Selçuklu döneminde geçen bir hikâye de beni etkiledi. Orada da Sultan Sencer'i öldürmek için yollanan bir casusun robot resminin çizilerek casusun yakalanması söz konusuydu. Keza Velasquez'in "Las Meninas" (Nedimeler) resmine de uzun süre baktım. Senaryoyu yazarken resmi odanın bir köşesine asıp onunla uzun süre bakıştım. Minyatür sanatı nedir ne değildir diye de uzun okumalarımız oldu.[47] (Derviş Zaim)

İlk önce *Cenneti Beklerken* filminde de farklı tarihsel ve mekânsal olaylar bir başka yere aktarılıyor, eldeki malzeme bir yapı oluşturacak denli "karıştırılarak, özgün bir harç" elde ediliyor. Aynı şey Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* filminde de vardı, doğuda uygulanan kırmızı işaretli evler İstanbul'a taşmıyordu. Ama yine biliyoruz ki İstanbul'da bu tip kırmızı X işaretleri kullanılmasa bile, insanların mekânlarını taciz etme açıkça on yıllardır yapılıyor, üstelik sadece Kürt sorunu ile ilgili değildir bu, dahası Nazım Hikmet'in şiiri de vardır bu konuda. Dolayısıyla, gerçekliğin bir özelliği tarihsel ve mekânsal bir yolculuk ile bir başka mekâna ve zamana sanatçı tarafından aktarılabilir, bu da sanatçının hakkıdır, hem Avrupa'da hem de Türkiye'de.

Derviş bunu sürekli yapıyor, dahası yalnızca zaman ve mekân içinde aktarmalar da yapmıyor, aynı zamanda kültürel parçaları bir başka kültüre ve duruma aktarıyor, bunları ironi yaratmak, karakterin iç dünyasını vermek, statükonun mantığını sergilemek, çok-kültürlülüğün savunucusu olarak bir zenginlik katıcı unsur olarak nitelemek Derviş Zaim'in sinemasının karakteristik özüdür.

Bu anlamda *Cenneti Beklerken* nedir? Sanatlar ve sinema başlıklı altyapısı içinde bir yandan minyatür (bir doğulu sanat) ile perspektife dayalı resim arasında bir ilişki kuruyor, üstelik ikisi de resim alanındaki bu yapısal olarak farklı anlatım biçimleri, bir de sanatsal medyumunu değiştirerek sinemaya aktarılıyor. Ama yalnızca bununla da sınırlı değil, daha da derin bir durum var: iki farklı kültürün resim sanatı içindeki gerilimin hem psikolojik, hem kültürel arka planları sorgulanırken, Avrupa Resim sanatının en önemli eserlerinden birisinin sinemasal olarak "ansal yakalanma çabası"na da girişiliyor, gerçek anlamda bir metinlerarasılık ilişkisi kuruluyor. Bu anlamda *Cenneti Beklerken* hem çok kültürlü hem de kavramsal bir sanatsal deneme özelliği kazanıyor. Üstüne bir de sanatçı/özgürlük/iktidar ilişkisi, kişisel yas, ölüme karşı bir direniş olarak sanat kavramsallaştırması var. Son boyut da tarihsel isyanları içinde Osmanlı'nın tarihine eğilinirken, aynı zamanda Osmanlı'nın geleneksel sanatları dışavurumun önemli bir aracına dönüştürülüyor, geleneksel olan ile modernin ilişkisi üzerine anlatı içinde özgün bir söylem üretiliyor, deneyseldir ve sinemamızda bir anlamda ilktir.

Eğer *Benim Adım Kırmızı* ile *Cenneti Beklerken* arasında bir karşılaştırma yapılacaksa, bence en karakteristiği şudur, roman olanı egzotik bir yapıya sahiptir ve otantik gerçekliğini yeterince inşa edemiyor, hatta böyle bir çabası da yok, *Cenneti Beklerken*, tarihsel kaynaklara ve durumlara çok daha yakınsayarak kurulmuş.

> "Mesela Prof. Cemal Kafadar bizzat, set için çalışan sanat grubunun çalıştığı atölyeyi ziyaret etmiştir. Tek tek orada ona gösterildi. Keza oradan çekilen resimler Filiz Çağman'a götürüldü getirildi. Daha yetkin bir hava yakalayabilmek adına böyle çalışmalar yaptık. Minyatür sanatçımız Özcan, sık sık çizip bize getirdi. Danışmanlarımızla onu buluşturduk. Minyatürlerini bugünün gözüyle yapma eğilimindeydi. Yaptıklarını, 17. Yüzyıldaki Osmanlı nakkaşlarının yaptığı şekle daha fazla çekmesini talep ettik. Bu tip çalışmalar herkesle değişik ölçülerde gerçekleştirildi."[48]

Aynı zamanda oyuncu ekibine Derviş Zaim'in konuya yaklaşımına dair bir metin dağıtılarak, ekiple birlikte yorumlanıp tartışılması ve tarihsel dönemin atmosferini kurabilme çabası içinde "belirli bir kavrayışın" sağlanması içinde çalışılıyor. Kısacası film büyük oranda dönemin ruhunu inşa etmeye çabalarken, olabildiğince, olduğu gibi olanı yakalamaya çabalıyor.

Geleneksel sanatların Derviş Zaim'in sinemasında bilinçli ve ısrarlı biçimde kullanılması, ikinci filmi *Filler ve Çimen*'de başlar ve o günden bugüne bütün filmlerinde tarihsel örnekler filmlerin içine bir motif olarak monte edilir.

> "*Çamur*'da (2003) da Kybele figürü vardı. Dolayısıyla *Filler ve Çimen*'deki (2000) ebru motifi ve ondan sonra gelen Kybele motifi ve buradaki minyatürler aslında çok da yolun dışına savrulmak anlamına gelmiyor. Kültür ve tarihin belirli bir kurgusu olduğu bile söylenebilir fikrimce. Böyle bir çaba içerisinde olduğum söylenebilir. Çünkü çok zengin bir coğrafyanın üzerinde yaşadığımızı düşünüyorum. Bu coğrafyanın kaynaklarını kullanıyor olmak sinemayı zenginleştirebilecek bir şey gibi geliyor bana. Dolayısıyla bundan sonra da benzer şeyler yapmak gibi bir niyetim var." [49]

Bunlara *Nokta*'da (2008) Hat Sanatı, *Gölgeler ve Suretler*'de (2010) ise Karagöz eklenmiştir.

Cenneti Beklerken (2006): Sanatsal yaratıcılık ve kişisel yas arasında sıkışmış bir Nakkaş'ın izinde

Cenneti Beklerken'in olay örgüsü ve filmin sergilenim biçimine damga vuran, yapının simplistic[50] olmasıdır. Özellikle müziğin kullanımı bu simplistic biçimin etkisini artırmakta ve filmin tümünü, aslında bir tür psikenin yolculuğuna dönüştürmektedir: aslında istenildiği kadar tarih içinde gezinti yapılsın, ben *Cenneti Beklerken*'i kavramsal bir film olarak görüyorum ve Anadolu içinde yapılan yol-

culuğu bir tür içe yapılmış bir yolculuk olarak niteliyorum ve seyretme sürecinde yaşıyorum.

Daha filmin başında nakkaş çerçevesi içinde bir kent gösterilir, çizimden gerçek bir mekânın gösterimine geçilir: sokakta *"Isyancının sonu, ibret ola!"* diye bir demire takılmış kelle gezdirilir. Eflatun'un oğlu ölmüştür, yardımcısı ile birlikte gizlice çizim yapıyorlar, ailesini kaybetmiş nakkaş minyatürün sınırlarını zorlayan bir şekilde, oğlunun anısını saklamak için Frenk tarzında (tasvir edici) resmini yapmaya çalışır. Sonra saraydan insanlar gelirler ve yaptıklarını da alıp, vezirin huzuruna çıkarmak için alıp götürürler. Orada Frenk resmi örnekleri de ortaya çıkar, ruhani acı kefaret olarak sunulur, Vezir ise zaten onun Frenk tarzında bir resim yapması için çağırmıştır: Anadolu'ya gidecek, isyancı bir şehzadenin kesilen başının resmini yapacaktır. Eflatun korkar, çekinir, yastadır. Yardımcısı İstanbul'da rehin kalacaktır. Vezir nakkaşı teslim ettiği askerine Eflatun'u koruyup kollaması için emir verir, çünkü "Dünyaya Adalet kadar Güzellik de lazımdır."

Anadolu'daki yolculuğa hâkim olan atmosfer, Anadolu'nun bir isyanlar coğrafyası olarak çizilmesidir. Merkezi iktidarın ya da sarayın otoritesi sarsılmıştır, birincisi gerçek bir yoksulluk yaşanmaktadır, ikincisi ise zaten bir alternatif iktidar odağı çıkmıştır.

Daha yolculuğun başında, bir saldırıya uğrarlar, "karşıtlar" bertaraf edilir, ama yaslı Eflatun yoluna devam edemeyecek kadar yorgundur. Kendisine karşı yapılan bir saldırıyı mağaranın içinde bertaraf eder, ardından yardımcısının önerisi aklına gelir: elini yaralar, geri dönmek ister. İsteği kabul edilmez, zorla yola devam ettirilir. Artık yanlarına Leyla'da katılmıştır. Eflatun gördüğü her şeyle sarsılır, içine kapanmak isteyen Eflatun, dış dünyanın sürekli müdahalesi ile kendini daha güçsüz hisseder. Şehzadenin oğlu yakalanmıştır, suretini çizmesi istenir: Başının kesilmesinden önce Şehzade olarak resmedilmesi istenir, ama Eflatun esirin Şehzade olamayacağını anlar, dile getirir, ama sözünü dinletemez. Trajik durum burada ortaya çıkar, oğlunu ve eşini kaybettiği için yasta olan Nakkaş, anısını saklamak için oğlunun Frenk tarzında resmini yapmak için giriştiğinde saraya çağrılmış, bundan dolayı suçlanmıştır. Şimdi ise şehzadenin oğlunun başı kesilmeden önce Frenk tarzında resmini yapması istenir, üstelik yası ve yasın verdiği güçsüzlüğü devam ederken.

Daha sonra yollar bir şekilde Şehzade ile çakışır, şehzadenin başını getirmekle görevli askerler de esir düşer: Kendisine karşı, kendi kellesinin derdine düşmüş saray askeri gittikçe gaddar davranmaya başlamıştır, aynı şekilde Şehzadenin oğlunun da kellesini alan da odur. Ama şimdi durum ortaya çıkınca, şehzade küçük bir bocalamadan sonra doğru kişilerin kellesini alır ve nakkaşı iki nedenle affeder. Birincisi oğluna karşı şefkatli davrandığı için, ikincisi ise nakkaşın kendi de

Frenklerin yaptığı bir resme ek yapılmasını istemektedir, bir kurtarıcı olarak resmedilmesini ister. Artık gücü tükendiği noktada bir başka yaptığı resimden Leyla tarafından Avrupalı bir ressamın yaptığı resime ek yapılır. Canı bağışlanır ve Leyla ile saraya dönerler. Döndüklerinde ise bu kez Şehzadeye yapılan ek için sorgulanır, çünkü isyan bastırılmış, şehzadenin kellesi İstanbul'a getirilmiş, hem de resimle birlikte. Af diler, canını kurtarmak için yaptığını söyler. O da affedilir. Leyla ile evlenir.

Film aslında bir dizi çelişki üzerine kurulmuştur, gidilen her yerde çelişki bir başka görünümde ortaya çıkar, bir başka şekilde çözüme kavuşur.

İlk çelişki daha filmin başında acıya karşı bir yandan acısını dindirecek, öte yandan acısını hatırlatacak olan oğlunun resmini yapma çabasında karşımıza çıkar. Cezası ölüm olmasına rağmen buna devam eder. Yakalandığında, bu kez iktidar kendi ilişkileri gereği ondan Frenk tarzında resim yapmasını istemektedir, bir şehzadenin başı vurulduktan sonra, kafasının resmini yapması gerekir. Oysaki kendisi yastadır ve güçsüzdür. İktidarın ihtiyaçları için yola çıkarken kendi benliğiyle boğuşmaktadır. Yasını paylaşan ve sevdiği iş arkadaşı rehin alınarak yola çıkarlar. Her ne kadar ekip başı ya da canı emanet edilen askere korunup kollanması emir verilmesine karşın, aslında iktidar boşluğu olan topraklara gönderilmektedir, dolayısıyla bizzat ekip başının kendisi iktidar boşluğunda nakkaşın canını da pazarlık konusu yapabilir, nitekim de öyle olmaktadır.

Leyla'nın ekibe katılmasından sonra ekip başının ilk hamle de zaten Leyla'nın canını riske etmesinden "duyarsızlığının boyutları" da, bir sonraki hamle olarak da nakkaş Eflatun'un da başını riske edebileceği rahatlıkla anlaşılır.

Şehzadenin oğlunun yakalanıp şehzade yerine Frenk tarzında başının resmi yapılması istendiğinde bu kez oğlunun yasını tutan ve sarsalanmış bir nakkaşa bir başka oğlun kellesini resmetmesini istemesi nakkaşın ruhani sarsılışını artıracaktır.

Erkin kaybolduğu, nizamın sarsıldığı Anadolu'da otoriteyle birlikte güven de sarsılmıştır, Anadolu kan kokmaktadır: yoksulluk isyanı beslemektedir. Şehzadeye yakalandıklarında bir yandan onun oğlunun kellesinin resmini yapmıştır, canını kurtarmak için, ama şimdi onun elindedir kendi kellesi. Bu kez de Şehzade elindeki resme bir Mehdi olarak resmedilmesini ister, Frenk tarzını bilmeyen Anadolulu için, bu resim bir tür mucize etkisi gösterecek, resim ile birlikte pek çok insan Anadolu'daki her türlü kargaşanın hakim olduğu zamanlarda olduğu gibi yükselmiş olan Mehdi beklentisini kullanarak isyancıları birleştirecek bir malzeme olarak resme yaklaşır. Oysaki Eflatun hem Frenk resminden uzaktır, hem inançları vardır, hem de kendisini gönderen iktidara karşı çıkan isyancıyla birlik olarak resim yapması istenir, oysaki nakkaş ruhani olarak bitik durumdadır. Bu kez de oğlu için yaptığı resimlerden birisinden alınan bir parçayı Leyla

resme ekler. Karşılığında şehzade Leyla ile birlikte canını bağışlar: "Tarih kazananı bilir, ona göre yorumlar, kaybedersem hikayemi nakşet" diyerek onu serbest bırakır. İstanbul'a eriştiklerinde, şehzadenin isyanı bastırılmıştır, elindeki mehdi olduğunu gösteren resimle birlikte kellesi de İstanbul'a nakkaş ve Leyla'dan önce getirilmiştir. İktidar değiştiği için bu kez o yaptığı resim bir suça dönüşür. Savunma aynıdır, "kellemi kurtarmak için yaptım". Filmin asal çatışma noktası bu gibi görünüyor: Yasını yaşamak için başvurulan Frenk resmi, her aşamada "kelleyi kurtarmak için başvurulan bir şeye dönüşüyor". Dramatik olarak iktidarın gölgesinde, zevcesini ve oğlunu kaybetmiş, yasta olan ve en yakın arkadaşını rehin bırakmış bir Nakkaş Eflatun yaratıcılık/tasvir etme/ruhani bir tedavi olarak resimle kurduğu ilişki de hiçbir zaman kendisi için değil, sürekli hayatın dayattıkları ile resimle bir ilişki kurulmaktadır. Bu yapı içinde aslında minyatür/Frenk resmi arasındaki ilişkide sanatçı/iktidar ilişkisi üzerinden de film okunabilir. Aynı şekilde minyatür ile Frenk resminin ilişkisi üzerinden de okunabilir. Film farklı mekânlarda geçer, bu uzun yolculuklar bir sinemasal gösterme yerine, minyatür ile sefer haline getirilerek öykülenir. Bir yandan Anadolu içinde bir yolculuktur, minyatür sanatı içinde, beri yandan ise bir sanatçının iç dünyasında. İktidar boşluğu aynı zamanda nakkaşın farklı çatışmalı durumları yaşamasına ve kendi sanatına yansıtmasına da neden olur. Film büyük oranda yüceltilmiş/önünde kelle koltukta durulan/mutlaklaştırılmış bir iktidar ile kendini dinlemeye sonsuz ihtiyaç duyan güçsüz ve yetisinden başka hiçbir silahı olmayan bir insanın dolayımlanması ile anlatılmaktadır. İktidar odağı farklılaşsa bile, aslında nakkaşın kendi sanatından başka sığınacağı hiçbir şeyi yoktur, her birinde de hünerini bir başka iktidar için kullanmak durumunda kalır, kendi isteğiyle yaptığı tek şey yasını dindirecek/yasını hatırlatacak oğlunun resmini yapma çabasıdır. Aslında iki kültür arasında resmin işlevlerinin bu kadar farklılaşması, kültürlerin ilişkisini de yansıtmaktadır. Resim bir sanattan çok daha fazla fonksiyonel olarak karşılanmış, modern sanat da bu yüzden bir anlamda gerçek kavgasını iktidardan bağımsızlaşmak ve ressamın kendisini ifade etmesi için vermiştir. Filmin parçalarını birbirine bağlayan olayların tarihsel gelişiminden ve hikâyenin dayatmasından çok daha fazla ressamın/nakkaşın iç dünyasıdır. İşte bu yüzden *Cenneti Beklerken* bir yolculuk üzerine kuruludur, ama yaratım ile kendi iç dünyasısın sorunlarına gömülmüş bir insanın içsel yolculuğudur ve simplistic bir yapıya sahiptir.

Film içinde iktidar tartışması, yaratıcılık tartışmasına göre ikincil planda kalır, ama belirgindir:

"*Filminiz tarihi anlatırken, resmi tarihe de bir eleştiri niteliği taşıyor mu?*

Filmin bu konularda bir farkındalık ilişkisi içerisinde olduğunu düşünüyorum. Mesela, Şehzade Danyal, Eflatun'u azad etmeden önce sadece Eflatun'un ve Leyla'nın duyabileceği bir şekilde şöyle bir cümle sarf eder: "Halk kazananı tutar. Kaybedersem hikayemi nakşet". Amacı tarihin onu başka bir şekilde temsil edebilmesine dair bir ted-

bir almaktır. Dolayısıyla, film, tarihin başka temsillerinin de mümkün olabileceğini, aslında hep kazananlar tarafından yazıldığını bilen bir film."[51]

Film içinde set ekibinden hemen herkes kendince bir rol oynamıştır, yönetmen de dâhildir buna.

Serhat Tutumluer: *Söz verip de gelmeyenler olursa ve sette de herkes bir kişi dışında bir şekilde kameranın karşısına geçmişse ne yapılır?*

Derviş Zaim: Ben niye oynadım ondan bahsediyor. Küçük bir rolde, kadı rolünde oynuyorum filmde. O gün söz veren arkadaş gelmemişti. Dolayısıyla etrafa baktım ama etraftaki herkes bir şekilde küçük rolleri oynamıştı ve tek oynamayan bendim. Kadı rolünde gözükmemin sebebi budur.[52]

Filmde Velazquez'in tablosu hem entelektüel olarak Avrupa resmi ile minyatür arasında ilişki kurmak için hem de Avrupa resminden özellikle en tartışmalı eserlerden birini kullanarak nakkaşın iç dünyasının çözümlenmesi için etkili olabileceği için tercih edilmiştir. Velazquez'in resminin bir özelliği iktidar ile ressam arasında bir ilişki kurulması, ressamın kendisi için verilmeyen ama talep ettiği ödülü sözle değil resim aracılığı ile bildirmesini de içermektedir. Bilindiği gibi Nedimeler tablosunda Velazquez kendisini de ressam olarak resmetmektedir, boynunda ise resmin yapıldığı tarihte kendisine verilmeyen bir krallık nişanı taşımaktadır. Resmin yapılmasından sonra, kral resmi beğenerek, bir süre sonra ressama bu nişanı ya da madalyonu vermiştir. Bu anlamda Velazquez'deki ressamın boynundaki ödül *Cenneti Beklerken* filminde bir ödüllendirme değil, canını kurtarmanın aracına dönüşmüştür: Hem sarayda hem de isyancıların başı şehzade nakkaşa ödül olarak kellesinin yerinde durmasına izin vermeyi koymuştur masaya. Elbette Eflatun Frenk resmine sıcak bakmıyor, hatta oğlunun resmini yaparken bile kefaret ödeyeceği hissine kapılıyor, ama Velazquez'in resmi de bir tür iktidar/sanatçı arasında kurulmuş ilişki olarak, Eflatun için hünerin sergilendiği değil, benliğin çözülmesi ya da tam tersi olarak benliğin sağaltılması için işlevler görüyor. Çünkü aynı zamanda benlik kendi yasından kurtulmakta, bir çıkış olarak acısını hafifletecek bir özellik sergilemektedir. Aynı şekilde sarayın baş nakkaşı Eflatun gibi, Velazquez'de kraliyetin baş ressamı idi.

Derviş Zaim: Filmde Velazquez'in Nedimeler tablosu kullanıldı. Nedimeler'in yerine iki şehzademizi ve arkadaki aynaya kralla kraliçenin yerine 3. Murat'ı yerleştirdik. Ayna benim için temel noktaydı. Çünkü ayna o mekânı yansıtmak yerine başka bir şeyi yansıtıyordu. O anlamda da minyatür sanatının içerisinde bulunduğunu düşündüğüm oynak mekân, oynak zaman kavramı ve bu tablo yan yana getirildiği zaman aralarında ortak olabilecek en azından bir nokta bulunabileceğini fark ettirecekti kahraman bize. Dolayısıyla bu tablonun orada bulunuyor olması kâfir resmine karşı ta başından itibaren pek sıcak bakmayan Eflatun karakterinin kendisine ait sorular sormasını bir şekilde hızlandırabilecekti. Velazquez'in bu tablosunun orada bulundurulmasının birçok sebebi olabilir ama bir sebebi budur.[53]

Minyatürün *Cenneti Beklerken*'de kullanılmasının değişik veçheleri vardır:

1. Anadolu içinde belirli yolculukları göstermek için kullanılmaktadır, bu yolculuklara dair kendi çektikleri görüntüler ile minyatüre geçiş yapılmakta, nihai aşama da saf minyatüre dönüşmektedir.
2. Minyatür yapısı gereği özellikle Osmanlı'da seferleri ve büyük şenlikleri anlatmak için kullanılmaktaydı, bu anlamda *Cenneti Beklerken* buna sadık kalmakta, Anadolu içinde bir zafer beklentisi içinde bir sefer olmasa da isyanı bastırmak için yapılan yolculuğu anlatmak için filmde minyatür kendine yer bulmaktadır.
3. Minyatür perspektife dayanmıyordu, ama bir tür öyküleyici yapısı vardı, yarı soyut, yarı kendi dili içinde anlatımcı bir tasvire dayanıyordu. Bu tasvirler de nesnelerin resmedilme biçimleri genel olarak oynaktı, durumu en iyi anlatabilmek için, nesnelere değişik şekillerde müdahale edilebiliyordu, yeter ki o nesnede öne çıkan, anlatılması gereken bir özellik olsun. Bu anlamda nesnelerin büyüklükleri, konumları, kişilerin özellikleri, takıları, şenliğin özellikleri, seferin nerede ve niçin yapıldığı gibi özellikler minyatürün somutlanma biçimlerini etkiliyordu. Bir tür seferin hikâyesi minyatürden okunabilir bir yapıya sahipti.
4. Bu özellikler *Cenneti Beklerken* için biçilmiş kaftan gibiydi, kendi anlatmak istediği için yapılan soyutlamalar kolaylıkla belirli bir tarza ve yüzyılın genel özelliklerine dikkat edilerek minyatüre dönüştürülüp film içinde kullanıldı.
5. Öte yandan nakkaş özelinde iktidar/yas/günah/ruh sağaltımı/tasvir ve bellek gibi özellikleri anlatmak için minyatür ile Frenk resmi arasında sıkışmış bir karakter üzerine anlatıyı kurmak bir tür hem Osmanlı'yı anlatmak hem de bir sanatsal yaratımın kendisini konu edinmek (modern bir sorunsal) için uygun malzemeyi oluşturuyordu.
6. Modern olmayan toplumlarda kişisel hakların meşruiyeti olmadığında, iktidar ve biat içindeki sanatçı arasındaki ilişki önemli bir konudur, bu anlamda modern temaların tarih içindeki yaratısı sanatın işlevi ve toplum tarafından algılanmasına dair tartışmalar için uygun ortamlar yaratabilir ve Avrupa romanı pek çok tarihi romanda bu bağlamı değişik şekillerde kullanmıştır.

Nokta (2008):
Vicdan ve Suçluluk, Kefaret ve İtiraf

Bu bir rüya. Gözleri bozuk bir hattatın rüyası. Rüyamda nefesimi tutuyorum. Çünkü hattatlar yazı yazarken nefes almazlar. Bu nedenle hayatları boyunca yazı yazarken tuttukları nefeslerin toplamı kadar bir sürenin ömürlerine katıldığına inanılır. Rüyamda ömrüm uzayacak.

Kötülüklerimi düşüneceğim. İyiliklerimi.

Kesintisizce. İhcamla yazar gibi. Ara vermeden.

"Allah'ın rahmeti gazabından daha büyüktür."

İlk önce rüya ile gerçek arasında bir gezintiye davet ediliyoruz, dış sesle. Daha sonra Selçuklular dönemine geri dönüyor ve Moğolların saldırısından hemen önceki bir vakte gidiyoruz, Tuz Gölünde yere "Allah onu affetsin" yazılmış, noktası eksik, ama boya döküldüğü için noktası konamıyor. Gerçeklik ile inancın çatıştığı bir noktadayız, eğer Moğollar gelecekse ve bütün uygarlığı ve yerleşik hayatı altüst edeceklerse, insan niçin "Allah onu affetsin" yazar ki... Bu çatışma "imtihanla" açıklanıyor, "ahlaken, ruhen gelişmek için", hikmetleri sorgulanamaz, kimi zaman insanoğlu tarafından (hemen) anlaşılmaz. Burada kameranın birinci kayması ya da göğe yükselmesi olur, ardından gözleri bozuk hattat ile sevgilisine geliyoruz.

Bir randevu verilmiş buraya, belirli bir gizlilik taşıyan randevu, kimselerin dinlemeyeceği düşünülerek bu mekân seçilmiş, aynı zamanda geçmişin iki hattat adayı burada tarihi olan yukarıdaki yazıyı aramışlardır, yazıdaki noktanın konup konmadığını keşfetmek için. Ama filmin problematiki bu tarihi olayın yorumunda kendini ele verir: Allah onu affetsin, yazmıştır hattat, ama biz bugün biliyoruz ki Moğollar Anadolu'ya geldiler ve bir katliam yaptılar. Peki, hattat ne demiştir ondan sonra:

Selim: Evet! Belki de hattat şöyle demiştir.'Emrettiler yazdım. Ama ben, Allahın o barbarları affetmesini istemiyorum!'

İşte burada suç, kefaret ve affedilme meselesi giriyor, bir yandan çıkışsızlık, öte yandan imtihan meselesi.

Selim'in amcası hastadır ve acı çekmektedir, tedavi için Amerika'ya gönderilmesi gerekir. Para için ya evi satacaklardır ya da evdeki Malik Kuran'ı. Kuran'ı kopyalamasını ister Ahmet'ten, Ahmet ise yeni hapisten çıkmıştır, iyi halden, sahteciliğe girer (herhalde). Başkasını da bulamaz. O durumda Selim bir çıkış olarak eve hırsız girer gibi girerek almayı ve onu satmayı düşünür. Bu durumda da satın alacak birilerini bulmasını ister. Ahmet ise sadece hatla uğraşmak istemektedir, evlenmeyi, yazıyla iyileşmeyi medet ummaktadır, bulaşmak istemez. Atölye

açmak istemektedir ve bunun için yardım edileceği teklifini alır.

Burada birinci paradoks ortaya çıkıyor: kutsal kitap ve onun tarihi değeri yüzünden satılması. İlk önce benim aklıma şöyle bir şey geldi, eğer bu gerçekten 13. Yüzyıldan kalma ise nasıl özel mülkiyette oluyor, kamulaştırılması, insanlığın malı olması gerekir, kamu adına esere ev sahipliği yapılması gerekir sadece. Ama özel ellerde, dolayısıyla tarihin bir anında Selim gibi bilmediğimiz bir nedenle satmak isteyen bir üyesi olabiliyor: ama onun da kalbi bu işe elvermiyor.

Ahmet: Bu Kuran. Nedir?

Selim: Moğollar Konya'ya geldiği zaman Konya halkı onu kalenin kapısına koymuş.

İçeri girmesinler diye. On üçüncü yüzyıl. Yazılar, süslemeler.

Eşi benzeri yok.

Çıkışsızlık içinde bir yardım talebi:

Selim: Çok düşündüm Ahmet. Başka çözüm yok.

Eğer bir işin hem iyi, hem kötü sonuçları çıkacaksa niyete bakılır.

Niyet iyiyse devam edersin.

Kabul eder Ahmet, bulundukları yere davet eder; "ötekileri", değer düşkünlerini. Buradan sonrası dramatiktir. Önce teklifi yapan ve arkadaşından yardım isteyen Cengiz, vicdan azabından korkarak, çalmasının ardından gelişecek olaylardan çekinerek vazgeçer; hem hattat yetiştiren bir aileden gelmektedir, hem de Kuran aileyi birbirine bağlamaktadır. Ama bu kez de "ötekiler" kabul etmez. Tehdit ederler,

Cengiz: Eğer o Kuran buraya gelmesin, seni de, Selimi de, babasını, amcasını da çıra gibi yakarım. Anladın mı? Çıra gibi yakarım.

O çıkan seslerinizden de beste yaparım.

Bu kez de Ahmet onların zoruyla Cengiz'i oraya davet eder. Başlangıçta Ahmet kirli işlere bulaştığı için, yetisini ve sanatını uygun olmayan yerlerde kullandığı için hapse girmiş, sonra iyi halden çıkmıştır. Sonra zamansal sıçrama olur, Hamdullah Hocayı ziyaret eder: o da Allah onu Affetsin yazmıştır onu beklerken ve o da noktayı unutmuştur. Nokta ise, hattı öğrenmek anlamına gelir.

Burada filmin temel problematiki ortaya çıkmaktadır: Suç ve kefaret meselesi, suçun kaynağı ise Malik Kuran'mı satma düşüncesiyle başlar, ardından her birisinin istemediği hallere dönüşür ve her birisinin de sonunu getirir. Satmaktan

vazgeçilse bile, aracı olan arkadaşı tehdit edilir, elinde olmadan o da arkadaşına rol yapar ve oraya çağırır, kitabı almak için plan yapılır, Selim onları tehdit eder. Sonrasında konuşacağı için tehlikeli birine dönüşmüştür artık, Ahmet ise Selim'in kitap alındıktan sonra bırakılacağını adamlarla konuşmuştur. Onlar da numara yapmışlardır, şimdi hem Selim'i cezalandırmak hem de Ahmet konuşmasın diye bu işi onun yapmasını istemektedirler. Kargaşada diğer iki uyanık ve Selim ölür, bir tek Ahmet kalır, o ise bu olayın ardından kitabı satmamış, yıllarca beş parasız yaşamasına rağmen kitabı saklamıştır. Ama olayın acısı ve çektikleri yüzünden mesleğinden olmuştur, başlangıçta ise bu işe bulaşmasında çıkış noktası hat sanatına dönmek, bir atölye açmak ve düzgün bir hayat sürüp evlenmektir. Oysa şimdi hem arkadaşını kaybetmiş, hem bir gizli kaçak durumuna düşmüş, hem de hayatını adamak istediği gönülden bağlı olduğu mesleğinden olmuştur. Bir çıkış için kitabı geri vermek ve af dilemek ister. Ama bu kez de işler sarpa saracaktır. İlk önce kitabı verirken olaylar adım adım açığa çıkar, vicdan azabından kurtulmak çabası karşısındakilerin öğrendiklerine verdikleri tepkiler nedeniyle, iyice çıkmaza girer.

Bu anlamda filmin olay dizgesi yalındır. Genel biçimsel özellikler ile filmin asıl tartışmak istediği vicdan muhasebesi ya da suç/kefaret diyalektiğini incelemek gerekir.

Problematikin ortaya konuluş şekli pek çok şeyi açıklayabilir.

13. yüzyıldaki görüntüde şunu görüyoruz, Moğollar Selçuklulara saldırmak ve Konya'yı istila etmek üzeredirler. Hat ustası Tuz Gölünde bir yere "Allah onu Affetsin" yazar, İhcamla. Yazıyı bitirmek için noktalama işaretlerini yazması gerekir, elini yazıdan kaldırmadan yazmıştır, bir tek noktalaması kalır. Ama hat ustasının kalfasının içi içini yemektedir; Moğollar kenti ele geçirince, Anadolu'nun diğer yerlerinde olduğu gibi taş üstünde taş bırakmayacaklardır. Dolayısıyla insanların canlarını da alacaklardır, insan bu durumda "Allah onu affetsin" yazar mı? Burada ikili anlayış karşı karşıya gelir, bir yandan kadere bir teslimiyet ile "her şey de bir hayır vardır" düşüncesi, diğer yandan olanlara ilişkin insan benliğini saran "niçin" sorusuna ise bu bir imtihan, kimi durumlarda nedenini hemen anlayamazsak da ya da ömrümüz boyunca bir yanıt veremesek de olan her şey de bir keramet vardır düşüncesi. Kalfanın ruhunu kemiren korku, karşı çıkma, isyan etme isteğine karşılık, usta kendinden emindir ve yazı bitmeden bırakılmaz diyerek yazının başında bekler. Oysa mürekkep dökülmüştür, bitmesi için kente gidip alıp getirmek gerekir. Kalfa görev bilinciyle kente gidip alıp geleceğini söyler, ama geri dönmez ve usta ise Moğollar tarafından öldürülür. (Hayatta Kalan) kalfaya ise vicdan azabını bırakır, aynı kalfanın yüzyıllar sonraki "deli oğlanından" vicdan azabından ruh sağlığını yitirdiğini anlıyoruz.

Bu arada halk kalenin kapısına kutsal kitabı koymuş ve Moğolların kendilerine saldırmaması için kendi korkularına karşı bir medet ummuştur. Ama biliyoruz ki yalnızca hat ustası değil, başkentte ve halkın önemli bir bölümü de öldürülmüştür.

Bu parantezden yüzyıllar sonrasına geldiğimizde, Selim durumu biraz daha açıklar: Bir işe girişirken niyet önemlidir, eğer niyet temizse yola devam edersin der. Biz *Nokta* filminde Selim'in niyetini öğrenemiyoruz. Yani Ahmet'e söylediği gerekçe olan "hasta amca" gerekçesinin doğru olmadığını öğreniyoruz, ama peki Selim bu işe niye girişmişti? Bunun yanıtı filmin kapsamının dışındadır. Ahmet'in niyeti bir yandan arkadaşına yardım etmek gibi bir çıkışa sahip olsa da, asıl muradı bir hat atölyesi açmaktır, temiz bir hayat sürdürmek ister. Paraya ihtiyacı vardır, kendini sanatına adamak istemektedir, başlangıç için birikmiş sermayesi yoktur, kutsal kitabın satılması düşüncesine bir günah olduğunu bilmesine karşın, evet der. Ama sonrasında, işler sarpa sarar. Öyle ki gittiği yolun yanlış olduğunu fark ettiği anlarda hayat ona geri dönüş şansı tanımaz. Aynı şey Selim için de, onlara baskı yapan ve "arpalık düşkünü" insanlar için de geçerlidir. Ama sonuç her birinin felaketiyle gelir. Bu anlamda Selim'in söylediği söze, yani niyet temizse meselesine, bir ek yapmak gerekir: Niyet temiz olduğu kadar, niyetten yola çıkarak yapılan eylemlerin de temiz olması gerekir. Yani niyet temiz olsa bile niyetin meşrulaştırdığı eylemler dizisinin de meşru olması gerekir. Bu dizgedeki bozulma, suç/kefaret/vicdan azabı ve sonuç olarak yıkımlar getirir. Ama gelin görün ki hem filmde hem de olağan hayatın akışı içinde, hiçbir zaman eldeki niyet ve bunun için girişilen eylemler bir saflık ve olağanlık/meşruluk çizgisinde akmaz, sınırı her aştığınızda, hayatın kirli alanına bir kere daha girersiniz, dengede durmayı beceremediğinizde ise geri dönüşün giderek kapandığını görürsünüz. Niyetin temizliği giderek soyutlaşır, insan sonuç olarak kirlene kirlene yaşar.

Bu anlamda *Nokta* filminin karakteristik özelliği insanlıkla yaşıt bir soruna eğilmesine karşın, önemli bir biçimsel deneme olmasına karşın, problematikin ortaya koyulma şekli, bağlamın inşası ve karakterlerin her birinin soyutlama düzeyi, yani bir anlamda seyirciyi de bir vicdan sorgusuna kendiliğinden götürecek bir derinliğe sahip olmamasıdır. Biçimsel olarak kotarılmasına karşın, bağlamın inşa edilmesi eksiklidir, karakterlerin diyalogları ve çatışmanın ekseni, yani filmin muhtevası problematikin yanında zayıf kalmaktadır. Bu film biçimsel deneme bir kenara bırakılırsa, biçimsel olarak problematikin ortaya konması, yeniden üretilmesi, yazarın kendi söylemini ve dünya görüşünü bir metin olarak inşa etmesi anlamında yetersizdir. Sürenin böylesine kısa olması için de hiçbir gerekçe yoktur, bağlam yeterince inşa edilmeden bitirilmiştir.

Filmi metin içinde gezinerek, mizansenler ve karakterler üzerinden durumları ortaya koyarak incelemek çabasına metni yetersiz gördüğüm için girmiyorum. Yani niyet temiz, yöntem yetersiz ve yolda çıkan sorunlara karşı iyi çözümler bulunamıyor.

Gölgeler ve Suretler (2010)
Yenilik, Eleştiri, Yaratıcılık ve Örnekler

Yeni Türkiye Sinemasında bütün kariyeri boyunca Yeşim Ustaoğlu ile birlikte Derviş Zaim, en çok haksızlığa uğramış yönetmenler olarak öne çıkmaktadır. Bunun en son örneği *Gölgeler ve Suretler*'in 2010 yılında Antalya macerasında gördüğü muamele oldu. Çünkü filmi jüri yalnızca yanlış okumadı, bir tür yok saydı. Burada iki temel önerme üzerinden bu yanlış kararı incelemek gerekir.

Öncelikle Derviş Zaim'in filmini tümüyle yanlış okudular, ama bunun nedeni bir yandan kişisel tercihler ya da öfke idi, ama öte yandan Yeşilçam ile Yeni Türkiye Sineması arasındaki kan uyuşmazlığı idi.

Türkiye'de eleştiri ile sinema yaratımı arasındaki mesafenin açılması daha 1959 yılında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ilk ulusal film yarışmasını yaptığında, Nijat Özön'ün tanıklığıyla eleştirmenler ve gazeteciler ile sinema sektöründen insanlar arasında taraf tutmak budalalık düzeyinde çıktığında başlamıştır. Aslında komik ama gerçek şudur, eleştirmenler ile sinemacılar arasındaki ilk ayrılık ilk yarışma ile başlamışıır anlamına gelir bu. Buradaki eksantrik tavır şu şekilde açıklanabilir: Kendince bir en iyi film seçiyor, ardından diğer iyileri elemek için, kendi iyisine tam puan verirken, diğer iyilere sıfır puan veriyor. Böylelikle bir anda ortalık tam bir kör dövüşüne dönüyor. Ardından tartışmalar şirazesinden çıkarken, taraflar birbirine giriyor. Bu yaklaşım, günümüzde de mülakatla öğrenci alan bölümler de ya da yüksek lisans-doktora öğrenci alımlarında yapılmaktadır. Almak istediği öğrenci için tam puan, diğerlerinin ise daha yüksek puanları varsa ona mülakattan sıfır puan verilerek öğrenci alımı yapılıyor. Dolayısıyla, gerçekçilikten, nesnel kriterlerden, normatif yapıdan uzaklaşmanın böyle abes bir pratiği ortaya çıkmış oluyor.

Bu süreci belirli şekillerde özetlemek çok faydalıdır. Burada özel olarak eleştiri/yaratıcı yönetmen arasındaki ilişkilerin bir dökümünü yapmak, sanatçı ile eleştirmen (çoğu kere gazeteci demek daha doğru olacaktır) arasındaki ilişkiyi modellemek ve teorik olarak açıklamak başlı başına önemlidir, çünkü ülkemizde bu ilişkiler belirli bir hastalık tablosu sergiliyor.

1960'lı yıllar sancılı başlıyor. İlk önce eleştirmenler belirli bir hoşgörüyle yerli filmleri ele alıyorlar. Ama gelişme onlar için yeterli olmuyor. Ama bu arada en karakteristik olay, basında yerli filmlere ayrılan yer ve yerli filmlerin incelenme biçimleri de yetersiz, bir yandan okur film analizlerine büyük ilgi göstermiyor, öte yandan anlamlı ve tutmuş sinema dergileri yok. Sinema eleştirmenleri (gazeteciler) yetersiz birikimleriyle ve geleceğe bırakacakları mirası çok düşünmeden yazıyorlar. Öte yandan sektördeki yönetmenler ise bir yandan piyasada tutunmaya çalışıyorlar, yapımcıların koydukları sınırlar da çok belirleyici, ama en önemlisi yaptıkları iyi filmlere seyirciler itibar etmiyor. Bu sıkışmışlık içinde, kendileriyle kendilerin-

den istenilen filmler arasında sıkışıp kalıyorlar, yani ne İsa'ya ne de Musa'ya yaranabiliyorlar. Kaliteli filmlerin desteklenmesi eleştirmenler ile sinemacıların ortak talepleri, ama nasıl bir uygulama modeli olabileceği konusunda tam bir ayrışma yaşanınca, karşıt kamplara bölünüyorlar.[54] 1950'li yıllarda Türkiye'de özellikle sinemadan alınan vergiler üzerinden kaliteli filmlerin desteklenmesi düşüncesi hem eleştirmenler hem de yönetmenler arasında çıkıyor, bu konuda birleşiyorlar. Özellikle ülkemizde seyircinin piyasa filmlerine aşırı itibar göstermesi, birbirinden aşırılmış filmlerin piyasayı kaplaması, belirli bir düzeyi tutturan filmlerin ise genel olarak sinemada ticari olarak başarısız olmasına karşı, iyi filmlerin yapılabilmesi ve ayrıca önemli yabancı filmlerin ithal edilmesi için bir yasal mevzuat yapılması ortak fikirdir. Aynı yıllarda Avrupa'da da dünyanın pek çok diğer ülkesinde de nitelikli filmlerin desteklenmesi düşüncesi var, desteklemek için adımlar atılıyor. 1960'lı yıllar için ülkemizde altın yıllar ya da Yeşilçam'ın en güçlü olduğu on yıllık zaman dilimi denir, ama gerçek şudur ki aynı yıllar sancılı ve krizli yıllardır da. Sistem bir türlü düzene girmiyor. Kaliteye prim olarak özetleniyor yaklaşım, eleştirmenler aynı sistemin yerli ve yabancı gözetilmeden uygulanmasını savunuyorlar, zaten yerli filmlere ilişkin belirli bir küçümseyici tavır da var. Örnek olay Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* filmi üzerinden yaşanıyor. Filmi ithal eden firma, filmi ne yapacağını düşünürken, bir de eleştirmenlere danışmak istiyor. O zamanlar olmayan bir uygulama ile eleştirmenlere özel bir gösterim düzenliyor. Ardından aynı hafta içinde pek çok gazete de söz birliği ederek Bergman ve *Sessizlik* üzerine yazılar yazılıyor: sonuç ticari açıdan büyük başarıdır. Film neredeyse kapalı gişe oynuyor, sinemanın önünde uzun kuyruklar oluşuyor. Yönetmenler aynı uygulamanın kendi filmleri için de yapılmasını istiyorlar. Eleştirmenler ise kabul etmiyorlar. Bu anlamda belirli bir batı hayranlığı kadar, batıdan yola çıkarak yerli olanı da küçümseme tavrı da var, öte yandan ise eleştirmenlerin yazdıklarını ise yönetmenler beğenmiyor, hoş eleştirmenler de diğerlerinin yazdıklarını beğenmiyorlar. Sinema yasası gündeme geldiğinde, eleştirmenleri ve yönetmenleri birleştiren kaliteye prim düşüncesi, nasıl uygulanacağı konusunda somut düşünceler ortaya çıktığında tam bir anlaşmazlığa dönüşüyor. Sonuç kimi durumlarda histerik bir düşmanlık söyleminin üretilmesi oluyor. Bu aşırı tepkilerin somutlanma alanı da ülkemizde ilk kez köklü bir sinema yasası çıkarılması gündeme geldiğinde oluyor.

İlginç bir şekilde 1963 yılında senatör Baykam Beyin sinema yasası önerisi ortaya çıkıyor. Yasayı en ideal hale getirecek ve ilk kez bir yasa çıkararak "kaosu" yönetmek yerine, eleştirmenler ve yönetmenler, özellikle yönetmenlerin onları yok saymak için çırpınması sonucunda karşıt kamplara düşüyorlar. Aradaki bu ilişki günümüze değin hiçbir zaman sağlıklı bir şekilde kurulamıyor, normatif bir yapı kazanamıyor. Komik bir gelişme olarak ise sektördeki yapımcılar eleştirmenlere kızsalar bile aslında onları çok fazla önemsemiyorlar, çünkü eleştirmenlerin aslında seyirci üzerinde çok fazla etkili olmadığını biliyorlar.

Ama genel düzlemde, eleştirmenler arasında, yerli filmleri batılı filmlerin rulolarını sopaya dönüştürüp, yerli filmi küçümsemek ve yönetmenleri ise azımsamak ortak bir edim. Gerçek şu ki ekonomi politik ve sanatın üretimi konusunda eksik bilgi olunca ayrışma da derin değil, tartışma da, bir kör dövüşüne dönüşüyor: Her iki taraf da "tencere dibin kara, seninki benden kara" söylemini kullanıyor.

Daha sonrasında ise, ayrışmaları gittikçe şiddetlendiren ideolojik kimliklerin öne çıkması, iletişimi neredeyse yok ediyor.

Tarihin bir başka çok önemli dersi ise, sinemanın kendini yenilediği, sinema içinde ayrı bir eğilimin ortaya çıktığı zamanlarda, eleştirinin de kendini yenilemesi gerekiyor, denilebilirse, merhale kat etmesi gerekiyor. Çoğu durumda eleştiri bu aşamayı kat edemediği için, zamanın gerisinde kalıyor ve eleştirmen/sinemacı çatışması şiddetleniyor. Eleştirmenler çoğu durumda bunlara "siz zaten böylesiniz" diyerek bir şecere çıkararak kendini dayatmaya çalışıyor, değişime ayak uyduramıyor. Sinemamız içinde, özellikle Yılmaz Güney ve sonrasında ortaya çıkan eğilim, en çok da yeni Türkiye sinemasının ortaya çıktığı dönemler bu gerilemenin en keskin yaşandığı durumlar olarak öne çıkıyor. Eleştiri yapı içinde büyük silkiniş anlamına gelen filmleri ilk önce küçümseyerek, deyim yerindeyse anlamadan yaptıkları yorumlar ile indirgiyor, hatta saldırıyor. Eleştirinin bu tip zamansal olarak geride kaldığı durumlardaki en tipik göstergesi, filmleri estetik-düşün ürünü-analiz etme üçlüsünde incelemek yerine, eleştirmenin beğenisi daha baskın olarak, filmlere karşı çıkma, hatta saldırma biçimlerine bürünüyor. Elbette eğer filmler belirli bir gelişime karşılık geliyorsa, olan eleştirinin zorunlu olarak kendini yenilemesidir. Ama ülkemizdeki tartışma kültürünün en önemli sorunlarından birisi olarak ise, bu yenilemeye girişildiğinde bile, geçmişin çatışmaları, hınçları, kampları daha sonraya devrediyor.

Bir başka çok önemli nokta ise, ülkemizdeki eleştirinin ne yazık ki büyük oranda fallusosentrik olması bir yandan, öte yandan ise muhakeme sürecinin, yani film üzerine akıl yürütme biçiminin eksik olması, yani eleştirinin büyük bir kibirle kendi bilgeliği, karar vericiliği, yargılarının mutlaklığını veri almasıdır. Bu nedenle eleştiri, genel olarak sanatçılar tarafından beğenilmiyor, yararlı bulunmuyor, çoğu durumda da –üstelik haklı olarak- eleştirmen dar kafalı, seyrettiğini anlamayan birisi olarak kodlanıyor.

Bir sanatsal alanda yenilikçi bir gelişmenin otorite ya da sanatın akademisi ile çatışması, değerinin ise sonradan anlaşılması nadir görülen bir durum değildir, üstelik coğrafik anlamda da tarihsel anlamda da evrenseldir, yani tarihin değişik dönemlerinde de farklı ülkelerde de ortaya çıkar. Örneğin Empresyonistlerin resimlerinin ilk önce Fransız Akademisi tarafından reddedildiğini hatırlatalım, aynı şekilde, Bunuel'in gerçeküstücü çok önemli filmlerinin ilk önce büyük tepkiyle karşılaştığını bilelim, önemlidir bu yerleşik-yenilikçi çatışması.

Türkiye'de ise, yeni sinemanın ilk filmlerinden itibaren eleştiri/statükonun temsilcileri/bürokratlar genel bir kabul etmeme/küçümseme/sıradanlaştırma tavrını açıkça göstermişlerdir.

Örneklerle açıklamak isterim:

Zeki Demirkubuz *C Blok*'u yönettiğinde, filmi ulusal bir kanala satamadı, ardından İstanbul Film Festivalinde ödülü reddettiğinde, bir yok sayma politikası ile karşılaştı. Eğer Demirkubuz yurtdışından ikinci filmiyle ödülle dönmeseydi, bu karşı politika ne derinlikle işlerdi, Allah bilir.

Yeşim Ustaoğlu, *Güneşe Yolculuk* ile Berlin'de ciddi iki ödül aldıktan sonra, art arda onlarca festivalden ödül aldığında, Türkiye'de çok daha fazla yadsındı. Açıkça sakıncalı film yaptığını söylüyorlardı, ondan sonra da bugüne dek Antalya'dan hiçbir ciddi ödül alamadı. Gösterim süreçlerinden, filmlerine yaklaşımlarına kadar, köklü bir önyargı ile karşılaştı.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmi bakanlıktan yapım desteği alamadı, ardından gelen filmi *Mayıs Sıkıntısı* da. Üstelik hem Adana Film Festivalinde, hem de Antalya Film Festivalinde jürilerde küçümseyici yaklaşımlarla karşılaştı. Adana'da Yeşilçam'dan gelen üç isim jüride oldukları halde, filmin başlamasından 15 dakika sonra *Kasaba* filmini terk etmek istediler, onlara göre insan anasını babasını çekip kimseye film diye yutturamazdı. *Mayıs Sıkıntısı* ise *Salkım Hanımın Taneleri* filminin yanında amatör bir çabaydı, daha doğrusu Salkım Hanım gerçek bir sanat eseriydi, sinemaydı, *Mayıs Sıkıntısı* ise eğlenceli, hoş bir home-movie.

Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde*'yi yaptığında, kafası karışık birinin sayıklamalarını filme dönüştürmüştü, bundan film bile olmazdı, "bu ne biçim filmdi?"

Şurası bir gerçektir, Yeşilçam ile Yeni Sinema arasında tam bir kan uyuşmazlığı vardır, aynı şekilde, Yeşilçam'dan gelen eleştirmenler ve zaman içinde Yeşilçam'ın eksikliklerini Hollywood ile kapatmaya çalışan herkes ile Yeni Sinema arasında tam bir kan uyuşmazlığı oldu. Filmleri küçümsediler, alay ettiler, sıradanlaştırdılar, yok saydılar, haklarında bilgiççe ukalalık yaptılar, ermişçe büyüklenerek, gerçek sanat adına bu sanatçıları dövmeye kalktılar.

Bu açıdan, yeni sinema kendi meşruiyetini sınırlı bir yerel destek ile bununla orantısız bir şekilde uluslar arası başarıları ile elde etmiştir, zaman içinde bu tip eleştiriler büyük oranda iyice abesleşerek tarihin çöplüğüne gittiler.

Konuşmalarımızda, Yeşilçam'dan gelen eleştiriyi, en köklü olarak taşıyan ismin Atilla Dorsay olduğunu bütün yönetmenler belirtmektedir. Dorsay'ın bir filmi beğenip beğenmemesi önemli değildir, tek bir filmi bile analiz etmez, ama Olimpos Dağından buyuran eleştirileri ise her daim karşımızdadır. Bu nedenle genel olarak alay konusu olur.

Örnek olarak, iki olayla durumu açıklamak isterim:

2010 yılında Antalya Film Festivalinde Çoğunluk jürinin, *Gölgeler ve Suretler* ise eleştirmenlerin en iyi filmi seçildi. İki kararı da tartışmak gereksizdir, çünkü aslında festivalde yarışan tüm filmler içinde en iyi iki film bence de bunlardı, ikisini de meşru olarak görürüm.

Ama bu jüride olan ve jürinin en çok konuşan ismi olarak, Dorsay'ın birincilik oyu verdikleri *Çoğunluk* hakkında, Sabah'taki köşesinde, Mertkan'ı Meursault'ya benzeten değerlendirmesini ne yapacağız? Camus'nün *Yabancı* romanının kahramanı ile üst ortasınıfın üyesi olan ve sınıfının adamına dönüşme sürecini, milliyetçilik ile din arasında sıkışmasını, sınıfının gizli kodlarını edinmesini öyküleyen *Çoğunluk*'un kahramanı arasında benzerlik ve koşutluk bulmak akıl dışı olduğu için, filmi destekleyip desteklememesinin anlamı kalmaz. Okuduğunu ve seyrettiğini anlamayan insan portresi karşımıza çıkıyor, bu kadar basit.

Aynı şekilde, jüride birinci elden aktarımdan çok iyi biliyoruz ki yaptığı konuşma ile *Gölgeler ve Suretler* filminin bütün dallarda ödül adayı olmaktan çıkartan, tümüyle yadsınması gerektiğini savunan isim de Atilla Dorsay idi. Zaten yukarıda verdiğimiz örneklerde, Adana Festivali ve Bakanlık hariç tümünde Atilla Dorsay çok etkin olarak yer almıştır. Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri ve filmlerini elinde teneke ile karşılamıştır. Aynı şekilde, film deyince Hollywood'u hatırlayan tüm isimlerde bu küçümseme ve tenekecilik ortak bir durumdur.

Derviş Zaim'in filmi, *Çoğunluk* ile birlikte festivalin en önemli filmiyken, ortaya *Gölgeler ve Suretler*'in tam anlamıyla yok sayılması gibi bir durum çıkıyor.

Atilla Dorsay ve Derviş Zaim İlişkisi: (marazi bir durum)

Ya da mazi kalbimde yaradır

Yakın bir zaman önce Semih Kaplanoğlu ile Yeni Türkiye Sinemasının tarihini anlatan belgeselimiz için söyleşi yapmıştım. Kaplanoğlu çok ilginç bir olay anlattı. İlk filmi *Herkes Kendi Evinde*'nin gösteriminden sonra Dorsay çok sert bir yazı yazmış, filmi filme benzetememişti. Ancak zaman içinde, Kaplanoğlu, ciddi sayıda ulusal ve uluslar arası ödüller aldı. Dorsay bu tarihsel kesit içinde yer alan yazılarını derlediği kitap için, Kaplanoğlu'nu aramış, o yazısının onda olup olmadığını sormuştu. Kaplanoğlu o berbat yazının bir kopyasının kendisinde olmadığını söylediğinde, Dorsay iyi o zaman demiş ve telefonu kapatmış. Daha sonra o dönem üzerine çıkan kitabında geçmiştekinin tam aksine övücü bir yazısı çıkmış. Deyim yerindeyse, o yazısının unutulmasından sevinç duymuştu.

Derviş Zaim ile Atilla Dorsay'ın yollarının ilk kesişmesi ise, Zaim'in de ilk filminden başlıyor: *Tabutta Rövaşata* ilk kez prömiyerini yaptığı Antalya Film Festivalinde büyük ödülü aldığında, Dorsay filmi yerin dibine geçiren ve Zaim'in yö-

netmen olması için kırk fırın ekmek yemesi gerektiğini söyleyen evlere şenlik yorumlar yaptı. Ardından *Tabutta Rövaşata* tam 22 uluslararası festivale çağrıldı, ciddi sayıda ödüller aldı. Filmin dvdsi çıktığında ise, özellikle gençler arasında tam bir kült film haline geldi. Aynı zamanda seyredenin hiçbir filme benzemediği için, asla unutmadığı bir filme dönüştü. Uluslar arası ödüllerin yanı sıra ciddi sayıda yurtdışında yazıya konu oldu. Atilla Dorsay bu sürecin belli bir noktasında dayanamayıp film hakkında görüşlerini gözden geçireceğini belirten bir yazı bile yazdı. Biraz ilginç ama basit bir madara olma öyküsüdür. Atilla Dorsay bu durumdan sonra iki tavır seçebilirdi: Biraz mahcubiyetle Derviş'e daha toleranslı davranmak, ya da tam aksi bir şekilde kendi madara olmasından dolayı Derviş'e kin bilemek. Ki Türkiye'de eleştiri genel olarak ikincisini seçmiştir.

Fyodor Karamazov bir kişi hakkında her sözü geçtiğinde en alçaltıcı sözleri söyler. Nihayetinde ona sorarlar, bu kişi ne yaptı ki sen buna yıllardır sayıp sövüyorsun diyorlar. Fyodor çok net konuşuyor: "O kişi bana hiçbir şey yapmadı, ama ben ona öyle bir iğrenç bir şey yaptım ki, o olaydan sonra hayatım boyunca ondan nefret ettim". Derviş Zaim ile Atilla Dorsay arasındaki ilişkiyi bundan iyi özetleyen hiçbir şey yoktur. Zaim'in ilk filminde başta Dorsay olmak üzere bir takım Hollywood'cu yazarların tam cepheden karşı çıkmaları, daha sonra uluslar arası başarılarla bir tür "abes konuma" sürüklenmeleri sonrasında, Dorsay her fırsatını bulduğunda, Zaim'e karşı tam bir huruç hareketi yapmaktadır. Jüride bir sanat filmi olarak *Gölgeler ve Suretler* hakkında, gözler "büyük duayen ve tüm zamanların en yüce yazarı" olarak Atilla Dorsay'a döndüğünde, önce övüp sonra kınama yöntemi gibi en beylik ve fakat çoğunlukla etkili olan bir yöntemle yanıt veriyor: "Derviş büyük yönetmen, ben ondan çok iyi filmler bekliyorum, ama bu ne biçim film, sıradan beylik bir Kıbrıs filmi" çıkışı, ardından şaşkın ve yorgun jüri üyelerinin tavrıyla filmi bütün kategorilerde tartışma dışı bırakılarak baştan elenmiştir. Atilla Bey önce Derviş'in hakkını teslim ediyor, ardından ise bir kez daha haksızlık ediyor. Her fırsatta aynı hamleyi tekrarlıyor, çünkü arada örneğin *Çamur* filminde de bir kez daha açıkça huruç hareketini gerçekleştirmişti.

Atilla Dorsay, ortalama bir seyirci gibi bu filmleri seyretmektedir, beğendiği Zaim filmleri en çok iş yapan filmleridir: *Filler ve Çimen* ile *Cenneti Beklerken.* Beğenmediği ya da anlaşılmaz bulduğu Zaim filmleri ise ya ticari fiaskoyla sonuçlanmakta ya da zaten düşük seyirci önsel olarak beklenmektedir. Özellikle Derviş'in diğer kültürlerden parça taşımaları, başka sanatlardan yararlanması ya da kendi filminde kurduğu metinlerarası ilişkilerin tümü anlaşılmaz bulunmaktadır. *Çamur* filmine karşı çıkışının ardında da aynı çelişki yatar.

Oysa filme baktığımızda neler görüyoruz:

1. 1950–1980 arasında üç farklı on yıllık dönemde, çeşitli defalar Kıbrıs'ta tansiyon yükseldiğinde, sinemamız Kıbrıs'ı anlatan filmler çekmiştir. Bütün

bu filmler göz önüne alındığında Kıbrıs'taki çatışmaları gerçekten anlatan tek film *Gölgeler ve Suretler*'dir, bu anlamda tarihsel olarak ilk Kıbrıs filmimizdir.

2. *Gölgeler ve Suretler*, bir anlamda yalnızca Kıbrıs'a gömülü bir eser değildir, iyi seyredildiğinde, özellikle etnik temelli çatışmalar için bir modellemeye girmiştir, bu filmin dokusunu Kürt/Türk, Bosna/Sırp ya da İrlanda/İngiltere arasındaki çatışmalara da uygulayabilirsiniz. Bir yandan tarihsel gerçeklerden beslenmesi, yükselen tansiyonun nasıl her bir insanı arka planda bırakırken, kontrolün dışına çıkması, ilk önce en masum ve hatta deyim yerindeyse savaş karşıtı insanların öldürülmesi, ardından bu insanların savaş çığırtkanlığına katık edilmesi gibi yönleriyle aynı zamanda savaş karşıtı bir söylemi vardır.
3. Zaim yine filminde geleneksel sanatları kullanarak, meselenin bir yorumunu getirmiş, Karagöz bu anlamda filmin bir yorumu ve siyasi/insani duruşunu anlatan bir bölüme dönüşmüştür. İkisi de adanın gerçek efendisi olamayan, özne olamayan halkların birbirlerine yöneltilen şiddetinde ve öfkesinde, nasıl sürüklendiklerinin bir yorumudur. Bu anlamıyla biçim olarak son derece modernist bir kullanımı vardır, hem de geleneksel bir anlatı formunu kullanarak.
4. Filmin sanat yönetmenliği, oyunculuğu, kurgusu ve hikâyenin işlenişi Derviş'in olgunluk dönemini göstermektedir. Bu açıdan örneğin Settar Tanrıöğen festivalin en önemli iki filminde (diğeri ise *Çoğunluk*) mükemmel bir performans göstermesine karşın, en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülünü alamaması açısından değerlendirildiğinde, filmin yok sayılmasının en ileri örneğidir. Çünkü aklı başında herkes biliyordu ki Settar abi, her iki filminde gerçek bir oyunculuk gösterisi yapıyordu. Sanat yönetmenliği ise ayrı bir vaka: Gerçek bir toplumsal doku ve sanat yönetmenliği deyim yerindeyse yalnızca *Gölgeler ve Suretler*'de vardı, ama bu ödül festivalin en kötü filmine verildi.
5. Tarihin bir ironisi olarak Festivalin Ulusal Yarışma Jürisinde bir Yunanlı da vardı: *Gölgeler ve Suretler*'in hem ilişkilerdeki psikolojik gerçekçiliğinde, hem de tarihsel hakikati yansıtma anlamındaki gerçekçiliğinde yansız ve gerçekçi olduğunu bir de Yunanlı üye jürideyken teyit etmiştir.
6. Selma Güneri ile ödüllerden sonra konuştuğumuzda, çok açık biçimde Yeşilçam'dan gelen insanların Yeni Türkiye sinemasını anlamaktan ne kadar uzak oldukları çok açık bir biçimde tanıklıklarıyla anlattı. Güneri kendi tespitinde bunun entelektüel ve estetik olarak kendini yenilemeyen "sanatçıların" dar görüşlülüğünün örneği olarak ifade etmiş ve çok haklı ve içeriden gözlemleri ile bu görüşünü desteklemiştir. Gerçek şudur ki Yeşilçam'dan ge-

len yönetmenlerin sineması büyük oranda bitmiştir. Öyle ki tutarlı bir biçimde bir öyküyü bile anlatma yetilerini yitirmişlerdir. Buna karşın özellikle festival jürilerinde, Bakanlığın destek kurullarında, şu ya da bu biçimde televizyonların film alım kurullarında etkili olarak Yeni Türkiye Sinemasının açıkça zararına olacak şekilde tarihi "kötülük misyonlarını" halen oynamaktadırlar. Türkiye'de sinema tümden yenilenmiştir, ama ne yazık ki yetkili ve etkili kurullarda gördüğünü anlamayan insanların özel bir ağırlığı vardır, bu da sinemamızın tamamen aleyhine işlemektedir. Bunun en trajik örneği, şu ana kadar katıldığı Venedik ve Antalya film festivallerinde en önemli ödülleri alan *Çoğunluk* filminin zaten bakanlıktan desteklenmeye değer olarak görülmediği için, kendi yağıyla kavrulmaya bırakılmasıdır. Türkiye'de şurası çok açık: sinemamızın yaratım gücü yapım süreçlerini kontrol eden kesimden çok daha iyidir, zaten Avrupalılarla yapılan konuşmalarda, Türkiye'nin gerçek resmi sunulduğunda, hiçbir insan duyduklarına inanamamaktadır. Gerçek şudur ki bu koşullarda Türkiye'de yapılan sinema açık bir anomalidir. Normal anlamında bu koşullardan böylesine bir sinema çıkamazdı, tutkunun, derinliğin, inadın ve cefanın bir ürünü olarak Yeni Türkiye Sineması yüzyılımızın fenomenlerinden birisidir, ama buna karşın her önemli çıkışında çelme yemesi ise trajik olduğu kadar acı da vermektedir. Bu anlamda *Gölgeler ve Suretler* filminin tam bir yanlış okuma ile sistemli bir yok-sayma çabasınca gölgelenmesi çok açık bir haksızlıktır, üstelik kendisine göre çok daha sıradan eserlere ödüller verilerek.

7. Son olarak Kusturica olayı hakkında gerek eleştirmenler, gerekse sanatçılarımızdan açıkça bir tartışma ortamı yaratılmadan, toplu linç olayı yaşanması, AKP'nin yalnızca ülkemizdeki sanatçılar değil, aynı zamanda yabancılardan da, üstelik yalnızca genel politikaları açısından dönemsel açılımlarına da tam bir uyum beklentisi olması... Korkunç, sadece korkunç.
8. Gergedanlaşma, bir tür kalın derilileşme, toplumun diğer üyelerinin yaşamı karşısında köklü bir kayıtsızlık, sinemasal yaratının ustalarını elemek için ve hatta küçümsemek için gösterilen çabalar, bu da sanıyorum en keskin somutlanmasını eleştiride Atilla Dorsay'da göstermek üzere, yapılan filmlerin hiçbir entelektüel/estetik tartışmasına girmeden, snobça ve oportünistçe değerlendirmelerde bulunmak, bana tuhaf geliyor. Türkiye'de AKP ile birlikte yandaş basın ortaya çıktı, ama aynı zamanda yandaş olanların gerçekliğin çarpıtılmasında ve tek yanlı yaklaşımlarda ne kadar uçlara savrulduğunu biliyoruz. Bir üçüncü özellik ise sanıyorum bariz bir şekilde görülebilen düzeysizliktedir. Dorsay bu üçlünün ideal harmanını temsil ediyor.

Filmin Analizi

Filmin konusunu bir paragrafta anlatmak istersek, en yalın haliyle şu söylenebilir: Türklerin yaşadığı bir köy Rumlar tarafından boşaltılır, silahla kovulurlar insanlar. Çoğu kere yayan olarak ve her şeylerini bırakarak yollara düşerler. Biz özel olarak bir baba-kız üzerinden yolları takip ederiz. Baba şeker hastasıdır ve yaşlıdır, kente kadar gidemez, Karagözcü'dür, geçmişinden tanıdığı karma yaşanan bir köye yakın olduğu için giderler. Dinlendikten sonra şehre gitmeyi denerler, Rumlar yollarını keser, baba kız saklanırlar, kız köye döner, baba bir mağarada kalır. Daha sonra babayı bulmak için gittiklerinde bulamazlar, kız babasının öldürüldüğünden şüphelenir, ama cesedi de bulamazlar. Bundan sonra filmin büyük bölümü karma köyde geçer. Ortalık ısınırken, belirli ölçülerde yalıtılmış bu köyde, dışarıyla kısmi temas içinde gerilim tırmanır, iki taraf da birbirinden şüphe eder, Karagözcü Salih'in kızı Ruhsar, kayıp korkusu, komşu Anna'nın oğlu Hristo ideolojik nedenlerle öfkelidir ve sürekli diğerine yöneltilmiş dikkati ve hiddetiyle gerilimi tırmandırırlar. Kaçınılmaz olarak ilk şehitler verilir, ardından önlenemeyen bir karşılıklı çatışmaya dönüşür. İki taraf çatışmanın en şiddetli anında kayıplar vererek, tamamen ayrışır, kaçan Türklerden kurtulanlar kentte Türk birliklerine katılır. Orada ilk kaybolan baba bulunur, anlatılmayan bir şekilde baba kurtulmuştur, şimdi de şehirde Karagöz oynatmaya devam etmektedir.

Derviş Zaim'in filmi yönetmenin tematik özelliklerinden olan geleneksel sanatları hikâyenin içine gömme çabalarını bu kez Karagöz ile devam ettiriyor.

"*Gölgeler ve Suretler*, Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken* (minyatür) ve *Nokta* (hat) ile başladığı 'Geleneksel Türk Sanatları' üçlemesinin son halkası"na, Karagözü eklediği belirtiliyor basın bülteninde. Bana göre ise *Filler ve Çimen*'de ebrunun kullanımı da bunlara eklenebilir, bu da üçleme değil dörtleme olduğunu düşündürmelidir.

Geleneksel sanatlar ve Derviş Zaim ilişkisi Türkiye Sinema tarihi için çok iyi bir parantezdir. Bu parantezi açmak ve hatta deşmek gereklidir. Parantezi yönetmenin sinemasının genel haritası başlığında iyice genişletmeye çalışacağız, ancak şu söylenebilir, geleneksel sanatların kullanımı meselesinden hem modern bir yaklaşım, hem de pre-modern bir biçim arayışı birleşmekte, sonuç ise çok kültürlülük ile metin içinde metni yorumlayan bir yabancılaştırıcı etki ile aynı zamanda belirli bir özdeşleşmeyi sağlayan yönelimi birleştirmektedir. Metnin içinde metni yorumlayan bir etki yaratmak ise deyim yerindeyse bir tür meta-metin üretmek sanat/yaratıcı/seyirci arasında özel bir ilişki kurmak için gereklidir, güncelin ötesinde bir entelektüel çabadır, soyut ve aşırı somutu bir araya getirir.

Filmi analiz etmeye tarihten başlanabilir, filmin geçtiği 1963 yılında Kıbrıs'ta neler oldu?

İlk önce Kıbrıs yüzyıllarca Osmanlı İmparatorluğuna bağlı bir ada oldu, 19.

Yüzyılda egemenlik bir dizi siyasi eylemin ardından İngilizlerin yönetimine geçti. Kıbrıs doğu Akdeniz'in ele geçirilmesi sürecinde İngilizler için çok kritik bir yer tutuyordu, belki de bu yüzden Doğu Akdeniz içinde en son ulusallaşma sürecine giren ve hiç tamamlayamayan ülkesi Kıbrıs oldu.

Yirminci yüzyılda başta ulusal kurtuluş mücadelelerinin ve Bağlantısızlar hareketinin etkisi ile halkın önemli bölümü adayı bir sömürge olarak görmeye başladılar. 1955 yılında Kıbrıslı Rumlar EOKA adlı gizli bir örgüt kuruyorlar, çok açık olarak bu tarih hem Bağlantısız Ülkeler birliğinin kurulma yılıdır, hem de İngiltere, İspanya, Fransa ve Portekiz gibi ülkelerin sömürgelerinde çok ciddi direniş ve bağımsızlık hareketlerinin olduğu bir döneme karşılık gelmektedir. Rumlar adayı sömürge olmaktan çıkarmak için mücadeleye başlıyorlar. Ama tam bir bağımsızlık yerine Yunanistan'la birleşme çabasının merkeze oturması, giderek milliyetçi söylem ve pratiğin baskın olması nedeniyle, İngilizlere karşı oluşan hareket adanın iki asal halkının birbirine karşı da şiddet uygulamasının zeminini hazırlıyor, bu şiddet eylemlerinde Rumların öncülük ettiğini biliyoruz.

EOKA'nın şiddetine ve adada hâkimiyet kurma çabasına karşı, Türkler de TMT örgütünü kuruyorlar. Başlangıçta adanın bağımsızlığını savunan düşünceler giderek arka planda kalıyor, her iki örgüt de daha sonra garantör ülkelerden olacak Türkiye ile Yunanistan'a katılmayı amaçlıyor.

Uzlaşma ise 1960 yılında oluyor, üçüncü garantör ülke olan İngilizlerin öncülüğünde, Kıbrıs bir devlete dönüşüyor, bu gelişmenin karşısında geçici bir uzlaşma yaşanıyor, yeni bir anayasa yapılıyor ve adanın Taksiminden vazgeçiliyor.

Aynı şekilde, Kıbrıs adasının karakteristik bir öğesi, adanın tarihi boyunca sürekli beyin göçü vermesidir: özellikle İngiltere, Yunanistan ve Türkiye'ye yetişen en önemli isimler göç ediyorlar. Örneğin ülkemizin yirminci yüzyıldaki en önemli akademisyenlerinden olan Niyazi Berkes Kıbrıslıdır. Aynı şekilde Derviş Zaim'de Kıbrıslıdır, fakat sanatını Türkiye'de yapıyor, buna karşın Kıbrıslılık giderek bir alt kimlik ve yürekte özel bir bağın olduğu mekân olarak yaşamaya devam ediyor. Bunun bir nedeni ulusallaşmaması, özgürlüğünü hiçbir zaman kazanamamış olmasıdır, yetişen insanlar adaya sığmıyorlar.

Tarihe ve filme dönersek, 1963 yılında Kıbrıslı Rumlar, büyük oranda Rum milliyetçiliğinin etkisiyle megalo idea düşüncesine yakınlaşarak, anayasal değişiklikler istiyorlar, burada kritik nokta, değişikliklerin adanın bütününü birlikte düşünmek yerine, ada halklarından birinin diğeri üzerinde egemenliğini tesis etme amacıyla istenmesi. Bunları Türkler kabul etmiyor.

Ada içinde;

∞Türklerin Müslüman, Yunanlıların Ortodoks olması,

- Tarihsel olarak adanın geçmişinde sürekli egemen olanın yer değiştirmesi,
- Garantör ülkelerden Yunanistan ile Türkiye'nin kendi milliyetçi söylemleri için bir diğerini karşıt olarak bilinçli bir şekilde kullanması,
- İstiklal Savaşı, her iki ülkenin tarihsel nedenlerle diğeri içinde azınlıklarının bulunması ve azınlıkları üzerinden diğeri üzerinde söz hakkı istemesi,
- Dinlerin ise birbirleriyle çekişme halinde olmaları gibi nedenlerle, adada yüzyıllardır devam eden ortak yaşama pratiği çok kısa bir zaman diliminde parçalanmıştır. İşte tam da burası "öğrenilmiş düşmanlıktır".
- Bir diğer belirleyen, aslında EOKA ve TMT örgütlerinin her ikisinin de "anavatanla" köklü bir ideolojik, siyasal ve lojistik anlamda ilişkilerinin devam etmesidir, bir tür kuruluş sürecinden bağımlı örgütlerdir.

Kıbrıslı Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim toplumlar arası çatışmayı ivmelendiriyor, Kıbrıs'ta her gerilimin yükselmesi, ülkemizden de çok iyi hatırlanacağı üzere, "anavatan" ülkelerde bir infiale yol açıyor, iki taraftan da "sabrımızı taşırma" sesleri yükseliyor, uzlaşma yerine "dondurulmuş gerilimler" bırakarak ertelene ertelene yaklaşık yirmi yıl bekliyor. Sonrasında ilk önce Türkiye'de 1971 yılında, Yunanistan'da ise Albaylar Cuntası adı verilen darbeler oluyor, milliyetçi hezeyanlar sonrasında Türkiye'nin 1974 yılındaki askeri müdahalesi sonucunda yeni sınır çizilerek, araya barış gücü konularak, zaman zaman taciz ateşleri eşliğinde bugüne kadar geliyor. Ama şurası bir gerçek ki iki Kıbrıs halkının birbirleri ile araya başkalarını sokmadan kendi adlarına müzakere yürüttüğü bir süreç günümüze kadar yaşanmadı.

Tarihsel olarak bir not daha düşülmeli: adanın İngiliz egemenliğinde olmasına karşı ilk çıkan, anti-emperyalist bir söylemle direnişe geçen Rumlardır. Bu anlamda halen Kıbrıs'ın güneyinde, anti-emperyalist bir söylem ve siyasal yapılanma etkindir, Kıbrıslı Türkler içinde, örgütlenmeler büyük oranda Türkiye'ye bağlıdır, milliyetçidir ve anavatancıdır, bu anlamda ada içinde Türkiye'nin özel bir ağırlığı her zaman olmuştur. Bunun dışındaki siyasal yapılanmalar özellikle son dönemlerde ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ada halkları içinde bir de tersine göç vardır, yani Yunanistan'dan ve Türkiye'den belirli bir devlet politikası eşliğinde büyük oranda adada egemenlik kurmak için göç bir devlet politikası olarak desteklenmiştir. Burada ise Türkiye'den çok iyi bildiğimiz bir başka durum ortaya çıkıyor: Türk milliyetçiliğinin oluşmasında, zaman içinde aşırı uçlar vermesinde Balkanlardan ülkemize yapılan göçün özel bir etkisi vardır. Bu insanlar bir kez haksızlığa uğradıklarını düşünüyorlardı, ikinci olarak Balkanlardaki halklara husumet besliyorlardı, son olarak ise sonradan gelenin bir üst kimlik olarak "anavatana" daha sadık olması, anavatanın sıkı bir savunucusu olması ve ileri düzeyde üst kimliği savunması daha yaygın olarak görülüyor. Son halkayı ise Balkanlardan gelenlerin daha eğitimli, meslekli ve kentli olması ile yer-

siz yurtsuzluk sorunları nedeniyle eğitime daha çok önem veriyorlar, geldikleri ülkenin kültürel hayatında özel bir yer ediniyorlar, bunlarda toplam içinde gölgelerinin demografik yapılarından daha büyük olmalarına yol açıyor.

Kıbrıs'ta ise iki ülkeden gelen "soydaşların" daha milliyetçi ve ayrılıkçı olmaları olağandır.

Bu konuda sinemadan bazı örnekler vermek anlamlıdır: Örneğin Kurosawa'nın *Yedi Samuray* filmiyle başlayıp, Hollywood'da *Yedi Silahşor*'a dönüşen film, 1965 yılında ülkemizde bu kez *10 Korkusuz Adam* (Tunç Başaran) olarak yeniden çevriliyor. Filmin yapısı ve epistemi çok açıktır: Kıbrıs'ta Rum mezalimi vardır, ama Kıbrıslı Türkler masum olmalarına karşın bunlara kendileri yanıt üretemezler. Bu nedenle Kıbrıslı akil adamlar ülkemize gelirler ve işsiz güçsüz, eksantrik ve yiğit adamları toplayıp Kıbrıs'a götürerek, Rum mezalimine karşı "koruyucu, kollayıcı" direniş gösterirler. Yunanistan'da yapılan Kıbrıs filmlerini seyretmediğim için bir şey diyemeyeceğim, ama onların daha nesnel filmler yaptıklarını düşünmemiz için bir neden yoktur.

Anavatanlar içinde Kıbrıs'a dair kurtarıcılık söylemi yaygındır, ada halklarının kendilerini bir özne olarak görmemeleri de. Bu bağlamda Kıbrıs bir yandan ötekidir, öte yandan kendi başına kaldığında acizdir, son olarak ise "bizimdir". Dahası iki anavatan içinde Kıbrıs üzerinden birbirlerine karşı kimi durumlarda histerik boyutlarda "bir ulusal kimlik inşa vakası" görülmektedir.

Peki, ada içinde siyasallaşma süreçlerinin özellikleri nelerdir?

Ada içinde anti-emperyalist mücadele ideolojik anlamda hiçbir zaman saflaşmamış, adalı militanların bir gözü özellikle garantör üç ülke üzerinde olmaya her zaman devam etmiştir. Zaman içinde, adanın yerli halkı olan Rumlar ve yerlisi olan Türkler arasında, ikili bir duygunun yerleşiklik kazandığı da anlaşılıyor; bir yandan olayların müsebbibi olarak diğerini görmek ve ona karşı bir bilinçaltıyla yaklaşmak, ikincisi ise olaylar bir çözüme kavuşmaz diye kendi haline bırakmak, umutsuz bir çıkışsızlık hissetmek. Bu anlamda ada içinde üretilen çözümlerde ne yazık ki iki tarafın birbirlerine karşı müzakereci bir yaklaşım yerine, adada hangi çözüm bulunacaksa, onun için bir dışsal güce baskı yaparak ya da onu yanına çekerek belirli bir çözümü dayatmak genel bir tavırdır. Adalıların en önemli problemi, kendi sorunlarına sahip çıkamamaları, öte yandan ise çözümsüzlük içinde "kendi başlarına bir özne olma"ktan ziyade tepkisel bir ergen davranışının baskın olmasıdır. Yıllar geçtikçe ve herhangi bir ilerleme olmadıkça, adada travma atlatılamamakta, aksine öğrenilmiş çaresizlik büyümektedir, bunun sonucu ise travmanın etkilerinin devam etmesidir.

Gölgeler ve Suretler 1974 yılındaki askeri müdahaleden önce, 1960 yılındaki uzlaşmanın sağlanması ve bağımsız Kıbrıs devletinin kurulmasının ardından, sula-

rın tekrar ısındığı ilk dönem olan 1963 yılında geçiyor. Bu tarihlerde ada içinde yerleşimler ayrışmamış, ortak köylerin olduğu, ortak yerleşimlerin olduğu zamanlardır.

Rumlar adada hem çoğunluğu hem de daha örgütlü kesimi oluşturuyorlar, genellikle gerilimin ilk tırmandırıcısı da Rumlar oluyorlar.

Yönetmenin yaptığı bir anlamda savaşın patlak verme sürecinde, çatışmaların nasıl kontrolsüz bir şekilde topluma yayıldığını modellemektir. İlk kan döküldükten sonra, iki halk içinde neredeyse elde olmayan nedenlerle diğerleri geliyor. İlk vurulan "masumlar" büyük oranda savaş karşıtlarıdır, iç içe yaşamayı savunuyorlar. Ama onların vurulması, savaşa katık oluyor, ardından onu nasıl vururlar ile başlayıp yeni saldırılar için gerekçeye dönüşüyorlar. Bu anlamda "karanlık ve öfke nöbetleriyle" sarılıp örülmüş bir süreç var ortada. Üstelik kendi toprakları hakkında karar veremeyen, özne olmamış bir adanın vatandaşları, anavatanlarının gölgesinde kendi şiddetlerini birbirlerine yöneltiyorlar. Her iki toplumda da anavatana bağlanma eğilimi birer siyasi kanadı gösteriyor. Her iki toplum içinde de silahlar büyük oranda anavatandan geliyor. *Gölgeler ve Suretler* büyük oranda bu modelleme üzerinden kuruluyor: Çatışmanın başlangıç anında öfke nasıl kabarıyor, bu birincisi, ikincisi ilk kan döküldükten sonra nasıl kontrol edilmez bir şekilde yayılıyor. Üçüncü olarak, bütün bu süreçlerin ardında, geçmişten gelen ortak kültürün izlerini görüyorsunuz, ama bu ortak kültürün nasıl ezildiğini, masumun cebbarın karşısında güçsüzlüğünü de.

Gölgeler ve Suretler belirli açılardan:

- Tarihsel bir hakikatten beslenme, tarihi gerçekçi bir şekilde yeniden inşa etme amaçlanmaktadır,
- Kurulan tarihi öyküden çatışmaların genel karakterini, nasıl kontrol edilemez olduklarını, en önemlisi de her iki taraf içinde sürükleyici olarak toplumun üyelerini aşan bir şekilde nasıl kendilerini kaybettiklerini de ve giderek kör bir şiddete dönüşerek husumetin nasıl biriktiğini göstermek istenmektedir.

Birinci açıdan konunun yerel karakteri baskın hale gelirken, ikinci açıdan genel düzlemde etnik temelli çatışmaların başlangıcından itibaren seyrini göstermesi açısından daha evrensel karakterlidir.

Örneğin Yugoslavya'nın durumunda, en başta karma bir şekilde durgun yaşanırken, çatışmalar ilk kıvılcımın çakmasından sonra, bütün taraflar için kontrol edilemez bir şekilde yayılmakta, bütün etnik yapılar çok kısa bir süre içinde ne olup bittiğini anlayamadan kendilerini bir kör savaşın içinde bulmaktaydılar. Daha da önemlisi, farklı etnik yapıların barış içinde bir arada yaşadığı uzun bir dönem olsa bile, bu uzun zaman diliminde kültürel geçişler yoğun yaşansa bile, yerleşim yerle-

rinden ticari hayata kadar karma bir yaşamın maddi koşullarının yeniden üretilmesi gerçekleşmiş olsa bile, bir kez çatışmalar çıkıp düşmanlığın tohumları ekildikten sonra, taraflar üzerinde ağır sekeller oluşuyor. Yani her bir taraf ideolojik olarak daha önce düşünemeyeceği bir yana meylediyor birincisi, ikincisi ise birbirlerine karşı çok köklü önyargılar ediniyorlar, sonrasında yapılabilecek her türlü barış girişimini baltalayan eğilim de bundan besleniyor. Son aşama ise, etnik yapıların birbirlerine müdahalesi toplumlar iç içe yaşamışlarsa, ki genelde öyledir, bir iç savaş biçimini alıyor, oysa en hazini de budur, hiçbir iç savaş temiz seyretmez, insanlar için etkileri çok uzun yıllar devam edecek travmalara dönüşüyorlar, hatta öyle ki bu travmalar daha sonrası için kuşaktan kuşağa geçerek, "öğrenilmiş düşmanlık"a dönüşüyor. Şimdi de en acı sonucu yazmak gerekir: kim kime en yakınsa, ona olan hasedi ve öfkesi çok daha fazla oluyor. Örneğin Kıbrıs'ta iki yerli halk İngiliz sömürgesinde yaşamalarına karşın, İngiltere'ye karşı bir politika yerine, tepkilerini birbirlerine yöneltiyorlar. Aynı şekilde Yugoslavya'nın parçalanması sürecinde, halklar büyük oranda dışsal nedenlerle parçalanmış olmalarına karşın, yaşadıkları travmalar ile öfke nöbetlerini birbirlerine yönlendiriyorlar. İç savaşların yukarıda açıkladığım özelliklerin tümü *Gölgeler ve Suretler* filminde vardır: bu açıdan Suretler önemli bir hümanist filme dönüşüyor ve savaş karşıtıdır.

Şimdi Karagöz ile devam etmek iyi olur:

Karagöz: Hacivat'ım, insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?

Hacivat: Çalar çırpar, ham yaparlardı. İsterlerse katliam yaparlardı.

Karagöz: Hacivat'ım, insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?

Hacivat: Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı.

Karagöz: Peki, Hacivat'ım, hem görünmez olmak, hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?

Hacivat: Gölgene dikkat edeceksin, müdür.

Karanlık tarafına hükmedeceksin.

Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi.

Filmin açılışı bu sözlerle oluyor.

İlk sorumuz şu olsun: filmin başında seyirci olmadan, filmin ortasında bir rüya olarak ve filmin finalinde seyircilere Karagöz bu sözlerle niçin oynatılıyor ve nasıl yorumlanabilir?

İkinci sorumuz ise yönetmen kendini nereye yerleştirmektedir, yani tarihe bakışı nasıldır ve bugüne ilişkin yaklaşımı nedir? Bu soru hakikaten semantik olarak okunması gerekir, çoğu kere de yanlış okunmaktadır.

Gölgeler ve Suretler filminde tarihsel sürece ilişkin yönetmenin yorumunu ve konumunu belirten yaklaşım ise, tipik bir Derviş Zaim filminde olduğu gi-

bi, metnin içine yedirilmiştir: Karagözün seçilmesi, oyun olarak dile getirilen sözler, filmin başında, ortasında ve finalinde sergilenen kısım, insan ve insanın kendi karanlık yönünün bilinmesi üzerine kurulması bilinçli bir tercihi gösterir.

Olayların gelişimi ve sürecin kurulması bilinçli olarak nizamın bozulurken, kontrolün nasıl bireysel iradelerden bağımsız olarak kaybedildiğini açıklamak üzere bir dizi sahne özenle kurulmuştur.

Film içinde iki baba ve bir anne ile ebeveyn temsil edilmektedir: Karagözcü Salih (Erol Refikoğlu), Veli (Osman Aklaş) ve Anna (Popi Avraam). Filmin büyük bölümü ise karma yaşanan bir köyde geçmektedir. Öte yandan ilk gördüğümüz baba, bir Karagöz oynatıcısıdır ve kısa sürede ortadan kaybolur, ancak filmin finalinde tekrar ortaya çıkar. Karagözcü Salih aynı zamanda bir tür meselin kıssadan hissesini söyler.

Diğer iki ebeveyn ise barış yanlısıdır ve kültürel/siyasi olarak ilişkilerini sonuna kadar sürdürmeye çalışırlar.

Film içinde özel olarak öldürülmeleri öykülenmiş iki karakter vardır, Cevdet (çobandır, Settar Tanrıöğen) ve Thanasis (yolcu taşır ve esnaftır, Pantelis Antonas), iki karakter de savaşa karşıdır ve diğerlerine husumet beslemez, her ikisi de husumeti değil, itidali savunur ve her ikisi de masum olmasına karşın, karşıt tarafın saldırısı ile öldürülür. Öldürülmeleri de öfkeyi besler.

Silahlanma ise anavatan kaynaklıdır, Rumlar nezdinde silahlar oradan gelir ve lojistik destek yanında daha ileri boyutlarda yardımlarda bulunulmuştur, Türkler tarafında ise lojistik ve diğer yardımlar talep edilmektedir.

İki taraf için de yaptığını gizlemek ve etki/tepki ile olaylara müdahil olmak, kontrolsüz bir husumete sürüklenmek açıktır, olayların genel seyrinde ise Rumlar daha çok aksiyoner taraf, Türkler ise reaksiyoner taraf olarak karşı karşıya geliyorlar, çoğunlukla ilk hamle Rumlardan geliyor.

Filmin dramatik yapısı her iki tarafı perdeye taşırken, olabildiğince diğerini yadsımamak, her iki tarafın da motivasyonlarını özenle göstermek, daha önemlisi de "kurtarılacak bir ada" imajını iki tarafa da vermemek üzerine kuruludur. Bu anlamda yönetmenin söylemi, kısaca adacıdır ve adanın birliğini savunurken, çok kültürlü yapısının kıymetine de vurgu yapmaktadır, aslında adada egemenliği ele geçirmek çabası adanın kimliğini kaybetmesinin nedenine dönüşür. Özel olarak komşu olan Türk ailesinin babası Veli, Rum ailesinin annesi Anna kimliklerinde, süreç içinde sonuna kadar birliğe, işbirliğine, çatışmaları dinginleştirmeye, müzakereye yakın isimler olması, ama sürecin kaçınılmaz bir biçimde bireysel iradeleri aşması modellemenin belirgin temasıdır.

Dolayısıyla bu anlamda Karagöz'den yapılan alıntı yönetmenin "eylem içinde ahlak felsefesi" anlamında kişisel duruşunu sembolize etmektedir:

"Gölgene dikkat edeceksin, müdür.
Karanlık tarafına hükmedeceksin."

Hakikat şu ki anavatanların gölgesi çok büyük, gölgenin karanlığında, insanlar kendilerine hükmetmekten hızla uzaklaştıkları için, her iki taraf da kaybediyor. İlk kaybeden adalılıktır, ikincisi adalı kültürün hiçbir zaman sağlıklı bir evrim geçirmemiş olmasıdır, sağlıksızlık hem çatışmayı getiriyor, hem de ergence tepkiler vermeyi.

Örneğin, başlangıçta Rumların baskını ile bir köyün boşaltılması ile nizam bozulur, Rumlar silahlıdırlar. Halk ne olduğunu bilmeden kaçmaktadır. Boşaltma süreci ve kaçış karma yaşanan yerlerin tekleştirilmesi, iki tarafa ayrıştırılmasına neden olmaktadır. Ama merkezkaç kuvvetlerin baskın olması ile iki ucu doğru savrulan kesimler arasında, tekrar sağlıklı bir kaynaşmanın olması çok daha zordur, her uca savrulanın kendi travması vardır, ayrıca hedef zaten bu süreçte yeniden kaynaşmadan daha fazla bir diğer uçtakini biraz daha sürüp denize dökmeye dönüşmüştür.

Silahlanma ve saldırılar ise uzun dönemli çabaların ürünüdür, bir yandan ada halkları içinde belirli destekçileri olmasına rağmen, her biri kendi örgütlenmesine sahip olmasına rağmen, Rumlar hem çoğunluktadır hem de daha örgütlüdürler. Savaş çığırtkanları kadar savaşa karşı olanlar da vardır, ayrılıkçılar kadar, birlikte yaşamayı savunanlar da vardır. Ama çatışmaların en önemli sonucu, başlangıcından itibaren bir tür karanlık şüpheyi topluma yerleştirmesi olur. Her iki taraf başlangıç anında, diğeri hakkında sınırlı bilgiye sahiptir, ama saflaşma başladıktan sonra, her birinin yaptığı diğeri için bir savaş çağrısı olarak görülür, her birinin yaptığı bire bin katılarak diğerinin yeni bir hamlesi için malzeme olur. Bu anlamda filmden çıkan bir diğer sonuç da çatışmaların belirli ideolojik derinlikler taşımayan ayrışmalar üzerinde kurulmasıdır: Yani toplumsal yapı düşünsel akımlar ve bunlar üzerine olan ayrışmaları çok rahatlıkla boğacak denli etnik temelli ayrışır. Ayrışma çok rahatlıkla sağlanır bu anlamda, iki halklı ada aynı zamanda kendi sesini bulamamıştır, ayrışmaların kökenlerine gidildikçe bütünden kaynaklanan ideolojilerden çok daha fazla kendilerine dışsal nedenler üzerinden şekillenir. Film iyi okunduğunda, köy içinde de çatışmalar sürecinde dışarıdan gelen gücün köye daha sonra egemen olması çabasını da görürsünüz, zaman içinde ise köyün içinde de santrifüjün etkisiyle ilk önce etnik ayrışma sağlanır, ardından ise çeperden de atma çabası öne çıkar.

Zaten bunun doğal sonucu, ada halklarının özne olmaktan uzaklaşması, her birinin bir garantör ülke ile temsil edilmesi, bir de bunlara adayı sömürgeleştiren ülkenin sürece eklemlenmesidir. Ada halkları ergenleştirilmiş, olayın belirli aşamasında ebeveynleri olarak "anavatanlar" sürece müdahil olmuşlardır.

Tarih içinde geçmişe gidildikçe bir yandan kaynaştıran, öte yandan ayrıştıran

olgular bulunur, siyasal idealler bütünü temsil etmedikçe, diğerine olan egemen lik çabasının sonucu, siyasetin hem kirlenmesi, hem de yapısı gereği ancak kar şıtıyla tanımlanabilir olmasıdır.

Bu anlamda ortada tam bir kör dövüşün olması kaçınılmazdır. Masumiyet v barış bu saflaşmada yaşatılamaz, dahası her iki halk da ciddi kayıplar verdikle için de bu kez ayrıştıran tarihsel duygular başat hale gelir. İki ada halkı da kend aralarında sular kaynarken, özellikle bir gözleri karşıtlarında, diğer gözleri ana vatanda olduğu için, asla kendi seslerini bulamazlar. Yenilgi kaçınılmazdır, çün kü bu ayrışmanın galibi olmaz.

Dolayısıyla *Gölgeler ve Suretler* de herkesin gölgesi kendininkinden daha büyü yansır, ama hiçbirinin sureti net olarak görülmez.

Tarihsel ayrışma, barış, kökleşmiş önyargılar: Düşmanlık ve "öğrenilmiş düşmanlık" versus Sanatsal Yaratıcılık ve sanatın sorumluluğu Yönetmenin Notları ile başlamak kritik bir önem kazanmaktadır:

Derviş Zaim: 'Gölgeler ve Suretler' farklı etnisitelerden insanlar arasında umut ve barış bir saygı duruşu olarak tasarlanmıştır. Dışarıda sürüp giden bir savaşa karşı bir ailey sahip olmak ve aileyi korumak çabasını dinamik bir şekilde incelemektedir. 1960'ları Kıbrıs'ında biri Türk diğeri Kıbrıslı Rum iki orta yaşlı akıllı pratogoinst toplumsal fela ketin arka planı oluşturduğu sürece karşı yaşam mücadeleleri hikâyeyi sürüklemekte dir. İkisi de hiç kimseye zarar vermeksizin bu altüst oluş içinde var kalmak için çaba lıyor, mutlu ve uyumlu bir yaşamın peşinde koşarken her biri diğerini desteklemey çabalıyor, diğerine ihtiyaç duyuyor. Aynı zamanda bu karakterler kendi oğulların genç erişkinlerini yönlendirmeye ve onları akla davet etmeye ihtiyaç duyuyorlar, çün kü gençler kendi amaçlarına ulaşmak için en iyi aracın şiddet ve misilleme olduğun inanıyorlar.

'Gölgeler ve Suretler' bireylerin ancak kendi karanlık, kötü yanlarının farkında olara kendi içlerinde bir uyum yaratabileceği fikri üzerinde odaklanıyor. Barış ve uyum t maları da aynı zamanda gölge oyunu olan (Karagöz) geleneği içinde sunulmaktadı Gölge oyunu hayatın kutsanması ve akıl yürütmeye karşılık gelen bir anlatı aracıdır

Güçlü psikolojik bileşenlerle drama sunulmaktadır. Siyaset, bu bağlamda farkl güçlü insan durumlarını ve kayda değer karakterlerin geliştirilmesi için yalnızca v yalın bir arka plan olarak kullanılmaktadır. Gölge tiyatrosunun geleneksel çeşni aynı zamanda hikâyenin ahlaki niteliklerini güçlendirmeye yardım etmektedir.

Kıbrıs'ta doğdum ve büyüdüm. Hikâyenin temaları benim çocukluk anılarımda kend köklerini bulmaktadır. Bundan dolayı çağdaş yaşamın insanlığı ayrışmaya yönlendi diği bir çağda belirli bir zaman dilimi içinde, insan varlığının dinamiklerini keşfetme istedim."

"Derviş'in filmi neydi öyle, beylik bir Kıbrıs filmi, savaşta haklı Türkler, sıradan bir gerilim, milliyetçi bir film" (Antalya'da bir yönetmen yardımcısının sözleri).

"Filmde üç kez Karagöz gösteriliyor. Bir kere gösterirsin, bilemedin iki kere gösterirsin, ama üçüncü de sıkar" (Antalya Ana Yarışma jüri üyesi).

Son iki tespit üzerinden başlamak istiyorum, bence ikisi de yapısal olarak sorunlu, sorunun kaynağı ise birincisinde filmin semantik olarak yanlış okunması, ikincisinde ise anlatı yapısının çözümlenememesi, karakterin gelişim sürecinin anlaşılamamasıdır.

Filmin strüktürünün çözümlenmesi ile başlayalım.

Film bir Karagöz oynatıcısının (Karagözcü Salih –Erol Refikoğlu) yukarıda verdiğimiz sözleriyle oyununu prova etmesiyle başlıyor, seyirci yoktur, kızı gelir, duyar ve Karagözün de oyunun sözlerinin de zamanın gerisinde kaldığını düşünür, dinlemek de istemez. Oyunu gören kızı, bunların devrinin geçtiğini belirtiyor. Ardından bulundukları köy Rumların müdahalesi ile boşaltılır ve bütün köy halkı yollara düşer. Şehre babanın hasta ve yaşlı olması nedeniyle erişemeden, bir dostlarının olduğu karma bir köye yönelirler. Bir süre sonra baba şehre ulaşmak için yola çıkarlar, yol çevrilmiştir, kaçarlar ve bir mağaraya gizlenirler. Baba kız ayrılırlar, kız köye gider, babayı daha sonra aramalarına rağmen bulamazlar, Ruhsar babasını Rumların öldürdüğünden şüphelenir, fakat cesedi de bulamazlar, kuşkuyla korku karışık ve bu nedenle sürekli gergin bir şekilde bekleyiş halindedir. Aşırı öfke biriktirmiştir. Aynı şekilde komşu Rum anne Anna ve oğlu Hristo arasında da itidal ile duygusal gerginlik ve karşıtına bilenmiş öfke ayrışması da vardır. Ortalık ısınırken, karma köy içinde Türkler ve Rumlar birbirlerine karşı silahlanmaya başlar, köyün atmosferi ısınır. Köyün içinde Rumlar daha örgütlüdür ve silahlı ve örgütlü yardım alırlar. Hristo ise silahlı-örgütlü Rumlarla temas halindedir, Anna Hristo'yu Veli Ruhsar'ı kontrol etmeye çabalar ve başaramazlar. Ruhsar gerilimin yükseldiği bir anda babasının oyununu rüyasında görür, kabus gibi korkar, aynı şekilde Hristo'nun niyetlerini iyi bilen ve sezen annesi sürekli onun için korkar ve uyarır, onu dizginlemek için oğluna karşı şiddet kullanır. Her bir gelişme karşısında, bir yandan tepki öte yandan korku ile misillemeci/saldırgan bir yaklaşım gençler ve köylüler arasında belirleyici olur, gözleri birbirlerinin üzerindedir. Bir yandan köyde tansiyonun yükselmesi, ilk kurbanların verilmesi, sonra önlenemeyen bir çatışmaya dönüşmesi süreci, nihayetinde Türklerin kente sığınması, Türk birlikleriyle buluşmaları filmin finalinde gerçekleşir. Orada ilk önce kaybolan baba ile karşılaşırlar ve Karagözcü baba, yine verilen bölümü halka oynatmaktadır. Karagözcü Salih aynı oyunu bir kez daha ama bu kez seyircilere sergiler, ancak süreç kontrol edilemeyen bir şekle bürünmüştür.

Süreç içinde eğer akil adamlar olarak karakterleri incelersek, iki orta yaşlı insan, bir Rum kadın Anna (anne) ve orta yaşlı Türk Veli olduklarını görürüz. Bir yandan ortalık ısınırken dahi sükûneti savunurlar, öte yandan diğerlerinin aşırı hareketlerine karşı yönlendirici ve sakinleştirici etkide bulunurlar, deneyimlidirler, üstelik daha da önemlisi uzun erimli olarak ilişkileri düşünebilirler.

Filmin temelinde iki genç vardır, biri Rum diğeri Türk kızıdır, ikisi de kendince nedenleri ile aşırı tepkiseldirler. İki kişinin öldürülmesi belirli bir öyküleme içinde ve diğerlerinden ayrı verilmiştir: biri Türk çobandır, diğeri ise Rum şoför- esnaftır.

Türk kızının tepkiselliği köylerinin boşaltılması ve babasının (zannettiği) kaybına binaen yükselmektedir (reaksiyonerdir) Rum delikanlı ise ideolojik olarak milliyetçiliğe-kurtuluşa-Rumlaştırmaya endekslidir (aksiyonerdir). İlk önce Türk çoban öldürülür, belirli bir şüphe üzerinden, tepki olarak Rum şoför öldürülür.

Bu anlamda filmin dramatik yapının kurulması açısından bakıldığında iki önemli belirleyen öne çıkar:

1. Birincisi tarihin dersleri ve tarihsel hakikattir, bu açıdan filmdeki aksiyoner-reaksiyoner olarak süreci inşa etme, Rumların daha örgütlü ve güçlü olması, olayların gelişim dinamikleri bunlara uygundur.
2. İkinci olarak ise, olayları inşa ederken, bir kesimi ötekileştirerek, olgusal gelişim inşa etmekten çekinmektir, dolayısıyla hem karakter yaratmak, hem de olayların gelişim seyri içinde süreci çift taraflı inşa etme çabasıdır.

Filmin çatışmaların başlangıç döneminde geçmesi, olayların gelişim seyri ve tarihsel gerçekleri inşa etmek için karma bir köyü merkeze alması bunları yapabilmesine daha çok olanak verir. Öte yandan olayların gelişim seyri içinde kontrol edilemezlik olarak ifade ettiğimiz, kişilerin niyetlerinden bağımsızlaşarak, insanları peşinden sürüklemesi, her iki taraf için de acı kayıplarla sonuçlanması hem tarihsel olarak doğrudur, hem de ele alınan tekil olayın çok daha geniş toplumsal kesimleri içeren olayları modelleyebilmek ve dersler çıkarabilmek için de uygundur. Aslında belki de en kritik olanı burasıdır: Diğer yeni sinemanın yönetmenleri için söz konusu olan burada da geçerlidir, yani belirli bir tekilliği anlatırken, bu tekilliğin toplumun bütününü temsil edecek nitelikte olması, yani daha geniş bir toplumsal düzlemi yansıtabilmesidir.

Bu açıdan temel iki karakterin hem iletişimi, hem itidali ve barışı savunması, olayların merkezinin karma bir köyde geçmesi, üçüncü olarak film içinde üç kez verilen Karagöz ile filmsel metnin yorumlanması ile yönetmen kendi duruşunu da açığa vurmaktadır. Barış yanlısıdır ve bence genel düzlemdeki gelişimi, film, temsil edecek zenginliğe ve içerdiği hikaye ise psikolojik olarak insanların haleti ruhiyesini vermesine imkan verecek bir doğurganlığa sahiptir.

Bu açıdan filmin iki taraftan birini tutması, basit bir savaş ya da kahramanlık hikâyesi anlatması, beylik bir Kıbrıs filmi olması saptamaları tamamen ge-

çersizdir ve Kıbrıs hakkında bilgisi olmadan film hakkında bir fikir ileri süren yaklaşımdır.

Peki, film içinde Karagözün üç kez verilmesine ne diyeceğiz? Burası ise anlatımda karakterlerin gelişim süreci açısından incelenmelidir: Dikkat edilirse, Karagöz'ün üç kez oynatıldığı bölümlerin hepsinde genç kız vardır. İlk önce filmin başında oynatıldığında, Karagöze tepeden bakar, söylenilenleri dinlemez, modası geçmiş olarak niteler. İkinci olarak ise babasını kaybettiği ve karma köyde sıkışıp kaldığı ve olayların gittikçe ısındığı bir zamanda rüyasında "kâbus benzeri" olarak görür, bu onun için bir tür ikaz gibidir. Çünkü gittikçe tepkileri şiddetlenmekte ve kontrolünü kaybetmektedir, bu durumlarda geçmişteki babasının söylemi Karagöz formatında ve dilinde rüyasında ortaya çıkması ve kendi karanlık yönlerinden ürkmesi son derece normaldir. Filmin finalinde ise bir yandan sevinç yaşamaktadır, çünkü öldüğünü düşündüğü babasına kavuşmuştur, yaşamaktadır ve sağlığı da iyidir, yine Karagöz oynatmaktadır, üstelik bu kez kalabalık bir seyirciye, güzel bir yaz akşamı: işte şimdi genç kızımız ilk kez Karagözün sözlerinin anlamına ürkmeden, severek, daha da önemlisi anlayarak yaklaşmaktadır. Karakterin gelişimi ve tepkileri düşünülmeden, arada sırada hiç ilgisizken filme Karagöz girmemektedir yani. Karagöz filme turistik kadrosundan girmemiştir ki...

Son olarak ise bir başka noktadan konuya eğilmek gerekir, bu da filmin tarihsel önemini açığa çıkartır. Filmin karma bir köyde geçmesi, öte yandan temel karakterler olarak Rumları ve Türkleri içermesi, bunları ilişki halinde gösteren bir bağlam kurması, tarihsel gerçeklere uyan gerçek bir olaya dayanması gibi nedenlerle film iki taraftan birini nesneleştirmeden Kıbrıs'ı anlatan bir eserdir. Yunanistan ya da Güney Kıbrıs'ın bu konudaki sinema tarihi hakkında bilgisizim, ama Türkiye Sinema Tarihi açısından tam anlamıyla bir ilktir, üstelik konu hakkında yarım yüzyılı aşan bir dönemde değişik yönetmenler ve senaristler tarafından denenmiş olmasına karşın. Dahası film iki ülkeden insanların kendilerini oynamaları ya da kendi etnisitelerinden bir karakteri oynamaları vesilesiyle tam anlamıyla bir ilktir.

Derviş Zaimağaoğlu'nun Sinemasal Haritası

Derviş Zaim ve Kıbrıs ile başlanabilir:

"Sadece okuduklarım ya da Kıbrıs'la ilgili anılarım rol oynamış değildir *Çamur*'un şekillenmesinde. Mesela dram sanatına dair belirli tercihlerimin, belli temaların da bunda rolü vardır. Tutkuyla ve o tutkudan kurtulma çabası ile ilgili bir hikâye yapmayı düşünüyordum. Bir şeye bağlanmış, onunla güçlü bir bağı olan bir karakter yaratacaktım ve karakterin bağlandığı obje bana metaforik bir anlatı sağlayacaktı. Aklımda böyle bir kurgu vardı. Sonra bir gun *Filler ve Çimen*'in gösterilmesi nedeniyle Gökçeada'ya

gittik. Sahilde otururken, tepeden tırnağa çamura bulanmış üç kişi gördüm. Sahilin arkasındaki kurumuş küçük tuz gölünde şifalı bir çamur vardı: o çamuru üstlerine başlarına sürerek şifa bulmaya çalışıyorlardı ve tesadüfen benim önümden geçtiler. Marslı gibi, simsiyah iki kişiyi görünce ben de merak ettim. Sonuçta öğrendim ki bu şifalı süren insanlar iki saat boyunca öyle dolaşmak zorundalarmış. O an kafamda bir şimşek çaktı; ben bir karakter peşindeydim ve o karakterin bir obsesyonu olacaktı: "bu neden çamur olmasın" dedim.

Şöyle bir düşüncem vardı: Kıbrıs'ta yıllardır yaşanan şeylerin oradaki insanların hayatında bir çeşit travma yarattığı kanısındaydım. İnsanlar iyileşmek istiyorlar. Hastalık motifini filmin içinde bir metafor olarak kullanmanın fonksiyonel olacağını düşündüm. Filimdeki her karakter öyle ya da böyle hastadır. Ve hastalıklarından kurtulmaya çalışmaktadır. Sesini kaybetmiş, konuşamayan Ali (Mustafa Uğurlu) var mesela, sesini kazanmak için çamura gider. Hamile kalmak isteyen Oya (Tomris İncer) çamura gider, Temel (Taner Birsel) çamura gidemez, çünkü orada insan öldürmüştür. Çamurla olan hesaplaşmasını bitirememiştir, ama aynı zamanda çamurdan korkmaktadır. Çünkü Rumların cesetlerini oraya gömmüştür, yine Ayşe (Yelda Reynaud), bencil kardeşi Ali'nin ısrarıyla çamura gider ve çamurda düşük yapar. Filmde karakterlerin iyileşme umuduyla çamura gitmelerini ele alırken, toplum-birey, birey-tarih, birey ve geçmiş arasındaki ilişkileri de irdelemeye çalıştım. Bir mekandaki tek bir objeyi ele alarak toplumun, zihin ve ruh haritasını ortaya koymaya çalıştım. Dahası bu metaforik motiflerin ortasına bir takım sürreel öğeler katmanın zenginleştirici bir tavır olacağını düşündüm.

Filmde gerçekçilik, sembolizm, sürrealizmden öğelerin yer aldığını söylemiştim. Bu noktada Kıbrıs'taki günlük hayattaki sembolizmden birkaç örnek vereyim: Dünyanın en büyük bayrağı Kıbrıs'ta Beş Parmak Dağları üzerindedir. Altı-yedi futbol sahası büyüklüğünde beyaza, kırmızıya boyalı bir Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti bayrağı Beş Parmak Dağlarının Lefkoşe'ye bakan yüzünde durmaktadır. 2003 sonbaharında Türk ve Rum sınırında, barışseverler eşeklere pasaport hazırlatıp hayvanları birer insanmışçasına sınırdan geçirmeye kalkıştılar. Benim de filmde simge olarak kullandığım Atık Su Arıtma Tesisi bizzat Kıbrıs'ta varolan bir yerdir. Rumların atıkları adanın öbür tarafından, Türklerin atıkları ise Türk tarafından borularla Haspolat'taki atık su havuzlarına gelir. Ve barışsever insanlar bu kirli suların birleştiği ve temizlendiği yerin etrafına gidip ağaç dikerler. Bazılarının sembolik olarak kullandığımı düşündüğü bu yer Kıbrıs'ta bir gerçeklik olarak var. Sürrealizme gelince, doğrusu sürrealizmin alası Kıbrıs'ta var. Benim büyüdüğüm Maraş, otuz yıldır yerleşime kapalı olan, Etiler ya da Bebek büyüklüğünde, eskiden Rumların oturduğu bir bölge. Otuz yıldır oraya sivil halktan kimse girmedi. Ve otuz yıldan sonra orada, asfalttan çam ağaçları çıkıyor, bu bölge benim mahallemin tam karşısındaydı. Biz otuz yıl boyunca evlerin, apartmanların, lüks dairelerin arasından çıkan çam ağaçlarını, çürüyen evlerin pencerelerinin durup dururken yere inmesini, besili farelerin gündüz cirit atmasını gördük. Dolayısıyla Kıbrıs'la ilgili yaptığım filmde sürreel motiflerin olması tamamen beni besleyen kaynaklarla, hayatın kendisiyle ilgilidir; entelektüel mastürbasyonla alakası yoktur. Ayrıca bu farklı anlatım tarzları demin anlattığım arkaplanın daha iyi çizilmesini sağlamıştır."

Şimdi de Peter Harcourt'u dinleyelim: (*Avrupalı Altı Yönetmen*, Luis Bunuel bölümü, Doruk Yayınları, 2008, s. 126)

"Benim burada göstermeye çalıştığım ise Bunuel'in hayatında yapıcı bir role sahip olan entelektüel ve sanatsal atmosfere dair birkaç görüşten ibaret. Bunuel'i biçimlendiren başka parametrelerde var elbette; İspanya'daki hayatının ilk yıllarıyla bağlantılı parametreler... Bir akım olarak gerçeküstücülük, başlangıcında edebiyatla ilişkilendirildiği için Fransız kökenliymiş gibi görünse de, şimdi bu akım üzerine düşündüğümüzde, hatırlamaya eğilimli olduğumuz isimler (Eluard dışında) çoğunluğu İspanyol olan ressamlardır. Dali, Miro ve Picasso gibi sanatçıları gerçeküstücülükte birleştiren ve gerçeküstücü bir dünya görüşünün en sezgisel öğelerine sadakatle bağlanmalarını sağlayan belki de bu sanatçıların İspanyol olmalarıdır. Birçok yönden, İspanya'nın gerçeküstücü bir ülke olduğunu söyleyebiliriz. Bu ülkede Ortaçağa özgü iki ucu; zarafeti ve zulmü bir arada bulmak mümkün. İspanya'nın en gerçeküstücü ülke olması gibi, Luis Bunuel'de en çok sorgulayan gerçeküstücü sanatçıdır.

Denizlerle çevrili devasa bir çukur gibi gözüken İspanya, kültürü ve iklimindeki uç değerlerle, soyluluğu hayvansal vahşilikle birleştirmesiyle, gerçeküstücülüğün kalbinde yatan keskin zıtlıkların hayat bulduğu topraklardır. Ulusal sporu olan boğa güreşi bu açıdan semboliktir. Zarif ama kanlı bir bale gibidir. Tıpkı İsveç gibi İspanya'da kültürel açıdan Avrupa'nın dışındadır. Ancak İsveç'in tersine, İspanya'nın Avrupa tarihinden dışlanması kurnaz bir tarafsızlığın sonucu değildir. Tarihte, Avrupa'nın büyük savaşları olurken, İspanya'nın bunlarla kesişen kendi savaşlarını yaşamıştır. İspanyollar için, belki de, Avrupa'nın sorunları yerel olarak görünmüştü. İspanyol halkı savaşlarda yenilgiye uğradı.

22 Şubat 1900'de Saragosa'da bir taşra kasabası olan Calanda'da dünyaya gelen Luis Bunuel'in İspanyol olması gerçeküstücü olmasından önce gelir ve daha önemlidir. Hayat görüşünü biçimlendiren de bu birincil gerçektir. İspanyol geleneğinden gelir; hayattaki duruşu da bu yüzden büyük oranda sezgiseldir. Yalnızca neşeli zamanlarında hırçın öfkesini zihninin yüzeyinden atmaktan memnun olur."

İlk önce toprağın teri sanatın damıtılmış özü olarak karşımıza çıkıyor, bu birinci karakteristik durumdur.

Dolayısıyla, Türkiye'de yaşanan ilk karmaşa Kıbrıs gerçekliğini bilmemek ya da görmezden gelmekle başlamaktadır. Daha da önemlisi "bizim olan Kıbrıs" üzerinden bilmemeye devam etme noktasında sorun yaşanmaya devam etmektedir. Gerçek şu ki Türkiye'de halk büyük oranda Kıbrıs meselesine ilgi duymamaktadır, Derviş Zaim'in Kıbrıs üzerine ilk filmi olan *Çamur*, büyük oranda biçimsel denemeleri, anlatının genel özellikleri ile değerlendirilmiş, mevzua karşı olan direnç nedeniyle ötelenmiştir. *Çamur* yapısı gereği, sinemamızın anlattığı Kıbrıs filmlerine büyük oranda uzaktır, ama aynı zamanda sinemamızın anlatı geleneğine de uzaktır. Daha da önemlisi Derviş Zaimağaoğlu'nun bütün filmleri as-

lında Kıbrıs üzerinden konuşan bir sanatçının ürünleridir, büyük oranda çok kültürlülüğü yansıtır ve muhafazakarlık ve statüko ile sorunlu olan bir yönetmenin eserleridir. Bu nedenle Zaim'in bütün filmleri sinemamız için ayrıksıdır. Yeni sinemanın kurucu yönetmenleri arasında bulunmasına karşın, filmleri genel yeni sinema profiline de aykırıdır denilebilir.

Niçin?

Genel hatlarıyla anlatmak ve aykırılık özelliklerini ortaya çıkarmak açıklayıcıdır.

1. İlk önce Derviş "belirli bir toplumdışılık, kuraldışılık, yerleşik olanla çatışma" konularına ilk filminden son filmine kadar ilgi duyar. Öte yandan ise bütün filmlerinde kuralları ihlal etme, sınırları zorlama genel bir özelliktir, bu zorlama belirli bir kaybı getirse dahi.
2. Statüko ile uyumsuz olma, genel olarak statükoya karşı bir söylem oluşturma genel bir özelliktir, bu nedenle statükonun kuralları kadar kurumlarıyla da çatışan karakterler filmlerin karakteristik özellikleridir.
3. Üçüncü olarak ise filmlerinde çok-kültürlülük söylemini kurmak için gösterdiği çabalar, filmlerine belirli bir oyunsuluk ve kurmacalık karakteri getirmektedir. Bu bütün filmlerinin genel özellikleridir.
4. Dördüncü özellik ise en ayırt edici olanıdır, bu da filmlerin çok-kültürlülüğün izlerini taşıması, tarihten, farklı kültürlerden, mitoslardan, edebi eserlerden kültürel imgelerin ve söylencelerin filmlere taşınması sonucunda ortaya çıkan anlatıları semiyolojik olarak rahatlıkla görülebilir ve incelenebilir hale getirir filmleri. Burada bir yandan hiper-realist/soyut-figüratif özellikler kazanır, metnin oyunsu olarak seyredilmesi ve algılanmasını sağlayan da budur. Filmlerinde baskın bir damar olarak ironi bu nedenle öne çıkar. Bu anlamda Derviş'in filmleri göndermesi bol bir okuma ile okunabilir, çözümlenebilir, metin taşıma açısından karakterlerin iç dünyasına açılmış parantezler gibi kültürel kodlar filmin içine yerleştirilirler. Entelektüel bir yapı taşır, semiyolojik olarak bu göndermelerin her birisi bütün göstergeleriyle görülebilirdir.
5. Son olarak ise filmleri entelektüel planda seçilmiş metnin içine saplanmış parçaları taşır. Bu parçalar metni parçalamakta, metinüstü özellik kazanmaktadır. Bir yandan metinler anlatıcıyı içerir, anlatanın sesini metni kuran kişi olarak duyarsınız, ama sanki senaryoları yazarken, bir yandan anlatıya kendini kaptırmayan, metni yazdığı kadar da okuyan ve kendi kişiliğinden hayatından getirdiği özellikleri ironik bir biçimde metni yorumlamak için metne sokan bir author daha vardır. Bu anlamda metinde bir oyunsuluk kazanır. Bu oyunsuluğu sağlayan iki özellik ise çokkültürlü bir söylemi inşa eden, filmi metinlerarası bir bağlama taşıyan göndermelerin yanı sıra, geleneksel sanatların filmler içinde açıkça kullanılması ve anlatının belirgin bir

parçası olmasıdır. Tek tek filmleri tematik olarak incelerken, geleneksel sanatlar ve onların işlevleri açısından filmin içindeki yerini ve bağlamdaki rolünü göstermek gerekir. Geleneksel sanatların kullanımı modern/ile premodernin bir arada kullanılması hem entelektüel bir metin haline getirir filmi hem de toplumsal çatışmaları modelleyebilmek ve metin içinde özdeşleşmeyi parçalayacak nitelik kazanır. Aynı şekilde neredeyse bütün filmleri epizodiktir. Epizodik anlatı aynı zamanda metin içine yorumlayıcı özelliklerin girmesini sağlayacak boş alanları da yaratır. Bu nedenle "bir aksiyon hikâyesine dayanan", zamanla yarışma içinde belli bir hedefe doğru ilerleyen tek bir filmi bile yoktur.

Eğer filmleri içinde gezinirsek neler görüyoruz? Tematik kimlik kartında neler vardır?

Tabutta Rövaşata filmi bir yandan hiper-realisttir, ama öte yandan bir oyun gibidir, sonuna kadar rolünü seven bir karakter düşünelim, Mahzun Süpertitiz, kendi yaşam biçimini olduğu gibi yaşar, bütün yoksulluğuna, itirazlara, ikazlara rağmen. Adından öte soyadı zaten kurmacalık yanı kadar ironik bir özellik de göstermektedir. Mahzun'u Hisarlılar olduğu gibi kabul etmişlerdir, bir tek normatif yaşamı seçen ve üst-orta sınıf mensupları ve onların temsilcisi konumundaki "yetkili" kişilerin huzurunu kaçırır. Mahzun'un ait olduğu sınıfın yanı sıra, bu sınıfa iliştirilmiş bütün kültürel kodları da altüst eden bir kimliğe sahip olması çelişkileri büyük oranda artıran bir işleve sahiptir.

İkinci filmi *Filler ve Çimen* filminin adı zaten kurmacadır. Filler tepişirken olan çimenlere olur sözünden yola çıkarak, Türkiye için önemli ve hatta kitlesel sonuçları olmuş Susurluk sürecini öykülerken, bütün film kurmaca bir karakter taşır, aynı zamanda filmin bütün unsurları şu ya da bu şekilde gerçeklikten alınmış gibidir. Sanki toplum içinde siyasallaşmış, örgütlenmiş olan kesimlerle halkın kendisi arasında mekik dokunurken, bir dizi parça birbirine eklenmiş gibidir. Metin içinde metni yorumlamak süreci özel olarak bu filmde ebru sanatı ile verilir. İlk kez filminde geleneksel bir sanat kullanılmaktadır: Ebru sanatının özelliği üretilen her eserin kaçınılmaz bir biçimde bir asıl kopyasının üretilebilmesidir. Yapan istese bile ikinci bir kopyasını yapamaz, buradan yola çıkarak, Susurluk da patlayan tekere giden sürecin bir dizi değişik ulusal/uluslar arası dengelerin bileşimiyle gerçekleştiğini, bir kez daha aynı karmaşa ve olağanlık içinde tekrar edemeyeceğini ifade etmek için kullanılır. Çünkü Susurluk'a giden yol, ilk önce dünya genelinde Sovyetler Birliği ve diğer sosyalist ülkelere karşı başlatılan Soğuk Savaşın içinde NATO bünyesinde örgütlenmiş devletlerin içinde kurumsallaşmış bir yerel ayak dayanağı vardır. Öte yandan Türkiye'de resmi ideolojinin sarsılmasıyla üç darbe yaşamış bir toplum olmasının etkileri vardır. Üçüncüsü Türkiye'nin ulusal sorun meselesini de içeren bir yönü vardır. Dördüncüsü ülkemiz için belirleyici olmuş apolitikleşme ve yaşanan depolitizasyon ile birlikte halkın

"hiçbir şeye tepki vermez, devlet ali kıran baş kesen olurken, halkın her şeyi sonsuz bir itaatle kabul eden" yönelimi vardır. Türkiye'de demokrasi bir tür askıya alınmıştır, ama halktan da tepki gelmez ki bu konuda. Öte yandan ise bu süreçte Susurlukta patlayan tekerin altında hakikaten besleme tetikçiler değil, bu halkın has evlatları kalmıştı, yıllarca canlarını vererek, akıl almaz işkencelerden geçerek. Bu anlamda tekeri patlatan da halk olmadı, bütün bu süreci yaratanlar ve kabul ettirenler artık bu kadarı yeter deyip, kendi kirli çamaşırlarını belli bir yere kadar halkın önünde yıkadılar. En komiği de buna bir tür "halkın demokrasi isteği kisvesi" büründürdüler. Oysa güzel halkımızın hiç böyle bir isteği yoktu, o yine etliye sütlüye bulaşmamak için kıçını sağlama almaya bakıyor, hiçbir şeye karışmamak için özenle çırpınıyordu. Hakikaten filler tepişiyordu ve çimenler ise fillere –ezilseler bile- ot gibi hiçbir tepki vermiyordu. Bu süreç bir daha bu boyutlarıyla oynanabilmesi için, yine çok özel konjonktürlerin birleşmesi gerekir, ama başka biçimlere bürünür, Türkiye'deki bu derin devlet imajı farklılaşarak yeniden ortaya çıkabilir:

1. Aslında olan da kısmi bir temizliktir, yoksa Susurluk sonrasında Türkiye'ye demokrasi falan gelmiş değildir, bunun da birinci nedeni halkımızın demokrasi ya da başka bir rejimle falan uğraşmak istememesidir, Türkiye halkının en genel özelliği statüko ve erk karşısında el pençe durmaktan başka bir şey bilmediğidir.
2. İkinci olarak çok iyi biliyoruz ki Susurluk bir derin devlet içi hesaplaşmadır, şimdi belli bir bölümünün safra olarak dışa atılması çabasını gösterir, süreç kaldığı yerden devam etmektedir. Hayatımızı bir oyun oynar gibi, siyasi erk ve onun kurumları kana bulamaktadır, halka düşen de bu kanlı oyunun kendisine gösterilen parçalarından bir kurmaca imaj çıkarıp, toplu linç eylemleri için psikolojik destek harekâtları yapmaktır. Bu kanlı oyun da halka düşen sonsuz itaat, devletimize güven, görevlerini yerine getirmesi, en çok susması ve her şeyi kabullenmesidir. Kader diye de akıl almaz olaylara karşı kabullenici tevekkülcü bir yaklaşımla her şeyi kendisinden öteleyerek ve sazı hiçbir zaman eline almayarak ot gibi yaşamaktır.

Bu anlamda *Filler ve Çimen* yetersiz bir modelleme içermesine karşın, belki de en doğru yanı, sistemin bir kanlı oyunla ayakta durması, halka ya da medyaya yansıyan yüzünün altında, düpedüz biçim değiştirerek ve yanlış hedeflere yönlendirilerek gerçeklerin yansıtılmasıdır. Türkiye'de halk bir tür rejimin figüranı dır ve bunun ötesinde bir rolü de yoktur. Bu anlamda statüko, oyunsuluk, kurmaca bir ilişkiler ağı, herkesin kendi niyetini ötekinden saklaması, en önemlisi de bütünüyle görünür bir düzeyde kanlı oyun sahnelenirken, halkın bu sürece hiç karışmamasını içermesi gibi özellikleri nedeniyle *Filler ve Çimen* yeni sinemanın genel olarak çekinik durduğu bir şeyi yapmakta, toplumsal süreçlerin siyasal modellemesini perdeye taşımaktadır.

Filler ve Çimen belirli açılardan bir parodi özelliği de göstermekte, bütün filme yerleşik bir ironik anlatı belirleyici bir karakter kazanmaktadır. Deyim yerindeyse Türkiye'de oynanan kanlı oyunun sinemasal parçası bir oyunsuluk atmosferiyle ifade edilmeye çalışılmıştır.

Çamur'a geldiğimizde, filmin bütünü bir alegorik nitelik kazanmakta, filmin içinde gerçekliğe sürekli göndermeler yaparak bir oyunsuluk içinde bir toplumun kimliği masaya yatırılmaktadır.

Çamur filmi anlatı geleneği olarak sinemamızın hemen hiç yapmadığı bir formu içerir, bir yandan hiper-realist olan, öte yandan bir toplumun tarihiyle ilişkisini sürreel biçimlerde anlatan, filmin içinde semboller yerleştirilmiş yapısıyla, kurmaca bir gerçeklik ve kurmaca bir mekân yaratılmıştır.

İlk önce travmatik bir toplum tasarımı vardır. Bu anlamda Kıbrıs'a ilişkin söylenilen durum Türkiye için de geçerlidir, biz darbelerin travmasını yaşarken, Kıbrıs iç savaşın ve ardından gelen askeri müdahalenin ve belirli ölçülerde emanetçi bir iktidarın, nihai aşamada ise uluslar arası düzeyde yalıtılmanın travmasını yaşar.

Toplum bir yandan hasta olarak modellenirken, öte yandan bütün tedavi önerileri de yanlış olarak sunulmaktadır. Toplumsal olarak iyileşme çabası neredeyse bir histeri boyutuna çıkmıştır. Yine kültürlerarası göndermeler kullanılır, bunların içinde Kibele heykeli, antik bir tapınak gibi semboller kullanılır. Ayrıca statükonun resmedilmesi ve hastalığın ortaya çıkması tablosu çok net biçimde alegorik bir gerçeklik düzlemi yaratır. Hiçbir insan kendi gerçekliğiyle cepheden yüzleşmez, herkes bir başka kaçamak yoluna başvurur. İnsanlar arasındaki iletişimde birbirlerinin buldukları çözüme de diğerleri inanmaz, çıkışsız bir ilişkiler tablosu sunulur, zaten resmedilen toplumsal gerçekliğin en belirgini insanların kendi hayatlarının ve toplumun da kendi geleceğini tasarlayabilmesinin öznesi olamaması üzerine kuruludur. Öğrenilmiş çaresizlik iki sonuca yol açar: bir tanesi garip şeylerden medet ummaktır, batıl inanç gibi kaçamak çıkış noktaları ararlar. Diğeri ise diğerlerinin sundukları çözümlere ilişkin baştan bir kayıtsızlık ve inanmazlık durumunun öne çıkmasıdır.

Kıbrıs toplumu ve tarihine ilgi gösterilmeden, filmin sembollerinin, gerçeküstü durumlarının, alegorik göndermelerinin, insanların davranışlarının anlaşılması mümkün değildir. Bu anlamda neredeyse hiper-realist gibidir. Her bir toplumsal karakteristik belirli sonuçlara yol açmış, bunları anlatmak için toplumsal sonuçları bir bağlam inşa edecek şekilde birbirine dikilmiştir. Filmin adının *Çamur* olması neredeyse ele aldığı topluma karşı ilk elden travmatik bir toplum olarak yaklaştığını göstermektedir, öte yandan hastalık tablosunun yanı sıra erk ve silahlı kuvvetler tablosunun filmin önemli bir parçası olması da dikkat çeker, hikâyenin neredeyse merkezine gömülmüştür.

Cenneti Beklerken filminde anlatının karakteristik öğesi simplistik bir anlatı yapısının ve görselleştirmesinin merkeze oturmasıdır. Bu anlamda minyatür ile modern resim arasında kurulan ilişki, minyatürün hikâye anlatma tarzının filmin sinemasal olarak somutlaşmasında doğrudan yararlanılan bir kaynağa dönüşmesi ve aynı zamanda tarihsel süreç içinde toplumsal isyanın merkezine bir minyatürcünün yerleştirilmesi filmin simplistik yapısını daha da öne çıkarır. Aynı şekilde statüko, isyan, kişisel olarak insanın erkle başının derde girmesi, kendi öznel niyetlerinden bağımsız olarak içinde bulunduğu gerçekliğin dayattığı rollerle çatışması, yaratım ve iç dünya, tarihsel bir bağlam ve modern temaların, kişisel dramla toplumsal çatışmaların iç içe geçerek bütünü oluşturması nedeniyle oyunsuluk/kurmacalık/hakikat arasında gezinti devam eder.

Cenneti Beklerken filminin anlatı yapısı bir yandan biçimsel özellikleri diğer yandan hikâyenin kendisi açısından ayrı ayrı incelenebilir.

Hikâye yapısından başlayalım.

Başkarakter baş minyatürcü Eflatun Efendidir. Eflatun Efendi oğlunu yeni kaybetmiştir, yastadır ve bir hatıra olarak oğlunun Frenk tarzında bir resmini yapmak ister, yılların belleğinde silikleştireceği görüntüsünü saklamak üzere. Saraydan fark edilir bu çabası, günah olarak kodlanır, korkar Eflatun Efendi. Sarayda ise siyasi nedenlerle ondan bir isyancının kellesi getirilmeden önce son kez Frenk tarzında resmini yapması istenmektedir. Cezalandırılmaktan korkarken, bu kez siyasi amaçlarla resim yapması istenmektedir. Bu çatışma ile üstelik yas içindeyken Anadolu'ya gönderilir. Anadolu ise isyanlar ile kaynamaktadır, nizam bozulmuş, halk yoksulluk içinde, üstelik bir şehzade isyanın başını çekiyor.

Tarihten bir örnek bir başka zamana aktarılarak dramatik yapı kurulmuştur:

> "1151 tarihinde Sultan Sencer'e bir suikast yapmak için kiralanmış bir katil bir casusun çizdiği 'gerçekçi' portrenin yardımı ile yakalanır. Ben bu tarihsel olayı aldım ve 17. yüzyıla taşıdım."

Dolayısıyla kurmaca yapıtın kendisi dramatik çelişkiyi oluşturmaktadır: Yasta olan ve oğlunun hatırasını yaşatmak için gömülmeden önce Frenk tarzında resmini yapmaya çalışan baş minyatürist cezalandırılma korkusu içinde saraya çağrılır. Suçunun cezasını ruhani olarak yaşadığı ıstırap ile ödediğini yani kefaretini yaşadığını söyleyerek affedilmeyi ister vezirden. Oysa vezir zaten siyasi nedenlerle isyancı bir Şehzade'nin kellesi uçurulmadan önce Frenk tarzında resmini istemektedir, onu affeder, hem yeteneğine ihtiyaç duyar, hem de "dünyaya adalet kadar güzellik de gerekir".

Ardından seçilmiş askerler ile yola çıkan baş minyatürcü bir baskınla karşılaştıklarında, yasının da etkisiyle ruhen dağılır ve geri dönmek ister: Kendisine yapılan bir fiziki saldırıya karşılık verir, kurtulur, bilerek elini yaralar, İstan-

bul'a dönmek için. Ama dileği kabul edilmez. Bu kez tutunacak bir dal olarak Leyla ile karşılaşır, o da bir cariyedir, orada bırakılırsa saldırıya uğrar, kirletilir ya da öldürülür düşüncesiyle Eflatun Efendinin ısrarıyla ekibe katılır. Ondan sonra Leyla ile merhameti ve ruhani zenginliği nedeniyle yakınlaşırlar, oysa ekibin başı Leyla'yı bir yem olarak tasarlar. Olayların gelişimi sürecinde erk el değiştirecek, Şehzade Danyal ve adamlarının eline düşeceklerdir. Bu kez yaptıkları ve hassasiyeti nedeniyle bir kez daha kurtulur: Şehzade Danyal'ın isteği doğrultusunda bir kez daha Frenk tarzında yapılan bir resme nur inmiş bir şekilde Danyal'ın resminin eklenmesi istenmektedir. İyice derinleşen ruhsal çatışmalardan yorulmuş Eflatun efendiye bu kez Leyla yardım eder, eski resminden alınan bir parçayı ekler oraya. Süreç içinde kanla boğulmuş bir ortamda Eflatun ve Leyla kurtulur, sürekli erk ile çatışarak İstanbul'a döndüklerinde cariyeyi azat ettirir ve onunla evlenir. İsyanlar bastırılmış, bu kez de Şehzade Danyal'ın resmine yapılmış ek vezirin eline geçmiştir. Bir kez daha canını kurtarmak durumunda kalır, o resmi de zaten canını kurtarmak için yapmıştır. Kan ve ölüm kokan bir yüzyılda, isyanların ortasında, zaten kişisel bir yasın içine gömülmüş Eflatun Efendi özelinde hatıra/gerçek/günah/yaratıcılık tartışmaları eşliğinde acılı ve insana sürekli ölümü hatırlatan ve tevekkülcü bir şekilde her şeyi sineye çekmeye çağıran bir müzik eşliğinde 17. yüzyıl Osmanlı tarihi içinde gezinip dururuz. Filmin başında ve sonunda isyancı kelleleri meselesi de ilginçtir: Osmanlı bir devlet olarak neredeyse dış dünyadan kopmuş, kendi içinde kendini yemektedir, isyancının başı ibret olsun diye dolaştırılır, ama isyanların bitmesi de söz konusu değildir. Bu anlamda ruhani olarak isyan edemeyen ve sonuna kadar dayanmaya çalışan Eflatun Efendi bir anlamda Leyla'nın yardımıyla bir kendini bulma süreci yaşar.

Biçimsel aranışlar ise ikili bir yapı gösterir. Çünkü modern ile geleneksel arasında hem felsefik olarak hem de biçimsel olarak gezinilir.

Filmin geliştirilme sürecini etkileyen ilk faktör İslam'ın insan resmini yasaklaması düşüncesidir.

Derviş Zaim zaten sürekli olarak kültürler arası belirli etkileşimleri ve kültürel olarak birisine ait bir öyküyü, biçimi, sembolü diğerine taşımakla ve bunların geçiş sürecindeki dönüşümleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla minyatür gibi geleneksel bir sanata eğilinirken, tarih içinde 17. yüzyıla giderken aynı zamanda geleneksel sanatla batılı/gerçekçi/ya da Frenk resmiyle ilgilenmesi, bağlama bu yönde müdahale etmesi çok olağandır. Öte yandan 17. yüzyılın seçilmesinin bir başka nedeni de zaten bu yüzyılın Osmanlı içinde taht kavgalarından, halkın içindeki memnuniyetsizliğin doruk noktasında olmaya kadar bir dizi değişken büyük önem kazanır. Bu anlamda Eflatun Efendi aynı zamanda tipik bir Zaim öğesi olarak statüko ile çatışmalı, statükonun niyetlerine uyarken bile işin paradoksal yönlerini yaşamalıdır. Aynı

zamanda 17. yüzyıl Osmanlı'da gerileme döneminin yoğun olarak yaşandığı ve buna bir çözüm olarak batılılaşmanın ilk kez gündeme geldiği yüzyıldır, deyim yerindeyse eski sistemin tıkandığını nesnel ve tarihsel gelişmeler açıkça gösteriyordu, buda Osmanlı İmparatorluğu için büyük bir şoka karşılık gelmekteydi.

"Tartışmaya açık olan konular arasında İslam'ın insan resmini yasakladığı fikri de olduğunu düşünüyorum. Burada altını çizerek söylüyorum belirli Müslüman teologlar böylesi bir İslami yasağın olmadığını iddia etmektedirler. (Değişik İslami ülkelerde resim yasaklarına farklı yaklaşımlar olduğunu görmekteyiz ve söz konusu yasaklar büyük oranda hükümran otoritenin şahsi görüşlerine dayandırılmaktadır.) Kültürel ve dini değişik nedenlerden dolayı, 18. yüzyıldan itibaren Türklere ilk kez Batılı (Avrupa Rönesans'ının) resim geleneği takdim edilmiştir. Takdimin bu dönemi çok heyecan verici sonuçlara yol açabilen içerik ve biçim alanında değişik türde potansiyellerin uzlaştırılması ile olmuştur. *Cenneti Beklerken* filminin arkasında yatan hikâye için ilham kaynağı olan birkaç tarihsel anlatıdan beslendim." (Derviş Zaim)

Bunların arasında gerçekçi resme zaman zaman ihtiyaç duyan iktidar, aynı zamanda gerçek bir şehzade ayaklanması, Osmanlılarda seferleri minyatür formatında resmetme geleneği, aynı yüzyılda yavaş yavaş batının kurumlarına ve kültürüne yönelik ilgi de yatmaktadır.

Film içinde *Las Meninas-Nedimeler* tablosu üzerinden gerçekçi resim/kurgusal durum, tablonun portre karakteriyle değil, ele aldığı durum yönünden öne çıkması, belirli ilişkileri yansıtmak üzere kurgulanmış olması nedeniyle filme dâhil edilmiştir. Aynı şekilde film içinde tablo canlandırılmaya çalışılır. İlginç bir şekilde, minyatür zaten belirli ilişkileri pre-modern formatı içinde anlatmaya çalışan, perspektife dayanmayan, bunun yerine belirli ilişkileri, mekânları, hikâyeleri barındıran bir yapıya sahip olması da film içinde anlatı formunun kurulmasına yardım etmektedir. İstanbul dışında, Anadolu'da geçen mekânlar ve olayların zamanları belirli ölçülerde belirsizleştirilmiştir. Anadolu'ya geçen askerler ve orada olan isyanlar, toplumsal bir çatışmanın adım adım izlenmesi için değil, özel olarak ressamın iç dünyası için, kişisel olarak yasına gömülü karakterin olgunlaşması, diğer kültürün resmiyle kurduğu ilişki, gördükleri karşısındaki ruhani evrimi filmin temel izleğini oluşturmaktadır. Aynı şekilde statüko/iktidar/yaratıcılık/iktidarla kişisel çatışma filmin anlatısı içinde öne çıkan özelliklerdendir.

Nokta filmi tam bir hipotetik film türüne girer. Baştan çok keskin bir biçimsel model vardır:

Otantik Kaynaklardan Yararlanmak

Acaba filmlerimizin sahip olacağı içeriği ve anlatım dilini, yaşadığımız coğrafyanın geleneksel sanatlarından, geçmişinden yararlanarak zenginleştirmek mümkün müdür?

Otantik kaynakları ele alıp farklı bir sinema anlayışı yakalamaya çalışırken çağdaş sinema sanatına ait düşünsel ve biçimsel mirasın farkında olarak bu işe soyunmanın da eş derecede önemli olduğunu düşünüyorum...

Biçim ve İçerik

Projemiz, geçmişindeki bu suçtan ötürü pişman olan ve artık affedilmek isteyen bir adamın günümüzün değerleri ile geçmişin değerleri arasında sürdürdüğü mücadelenin hikâyesidir. Bir karakterin olumluya doğru değişme ve gelişmesinin hikâyesidir.

Bu yönü ile de öykünün hat sanatının altında yatan bazı değerlerle ve biçimsel uygulamalarla aynı doğrultuda bir mantık ve inanışa sahip olduğu ileri sürülebilir. Bunlardan biri aşağıda açıklayacağımız "İhcam" kavramıdır.

Filmin Görsel Yapısını Oluşturan Düşünce:
Kesintisiz Tek Plandan Oluşan Bir Film:

Film, Osmanlı hat sanatının kimi biçimsel özelliklerini temel almaya çalışıp o doğrultuda bir atmosfer yaratmaya, sinemasal anlatımını bu merkeze göre kurmaya gayret etmektedir.

Bu amaç için geleneksel Osmanlı hat sanatından ödünç aldığımız kavramlardan biri "İhcam" kavramıdır.

İhcam

"İhcam", hat sanatında, bir çırpıda bitirivermek, harfi bir defada yazıvermek anlamında kullanılmaktadır. Hattatlar ihcam ile yazdıkları zaman, ele aldıkları yazı motifini veya figürü bir çırpıda çizip kompozisyonu süreklilik içinde, ara vermeden bitirmeyi kastetmektedirler.

Nasıl ki bir hattat çalışacağı motifi, bir defada bitirmek gibi bir tercih içinde olabilirse, biz de filmin anlatımını kesintisiz biçimde, süreklilik duygusunu kesmeden, baştan sona tek planda götürmek gibi bir fikri takip etmeye çalıştık. Ancak bu noktadan sonra filmin zaman ve mekân kurmak konusunda farklı bir tasarımı bulunmaktadır.

Farklı Bir Tek Plan Filmi

Filmin içindeki olaylar, ister geçmişte, ister şimdide geçsinler, sanki içinde yaşadığımız, gerçek zamanda gerçekleşiyormuş gibi kesintisizce ve süreklilik duygusunu verecek şekilde, -kesmelere başvurmadan- "bir defada" anlatılmaktadır. "Flashback" ya da flashback'ten şimdiki zamana geri dönüş söz konusu olduğu zaman dahi bu yöntem devam ettirilmiştir. Bu anlamda, farklı zaman ve mekânlar filmin içinde iç içe, yan yana ama süreklilik duygusu verecek bir biçimde inşa edilmiştir.

Filmlerimde Devam Eden İzlekler ve Üslup

Film bu ve buna benzer başka yönleri ile *"Cenneti Beklerken"* adlı çalışmanın değişerek devam eden bir başka halkasıdır.

Tuz Gölü: Devam Eden Bir Başka Motif.

Çekimler için mekân olarak dünyanın ikinci büyük tuz gölü olan Konya Tuz Gölünü kullandık ve filmin tümümü açık havada çektik. Tuz gölündeki uçsuz bucaksızlık ve zemindeki sonsuz beyazlık sayesinde filmin görüntülerinin hat sanatında kullanılan beyaz kâğıtları ve kâğıtların üzerindeki siyah mürekkeple yazılmış yazıları hatırlatmasını sağlamaya çalıştık. Bu yönü ile filmin görüntüleri Osmanlı hat sanatının kâğıt üzerindeki örneklerini hatırlatacak siyah beyaza yaklaşan bir renk yapısına sahip olacaktır."

Ben bu modele dayanan bir filmin senaryoda baştan itibaren düşünülmek kaydıyla yapılabileceğine, ama bunun için gerçekten içsel bir yolculuğa dair önemli ve sıkı dokunmuş bir metnin yazılması gerektiğine inanıyorum.

Bu anlamda *Nokta* filmine dair en temel eleştirim çok yalındır: Fikir temiz, ama metin yetersizdir, yani *Nokta* suçluluk, affedilme, kefaret süreçlerini –evrensel temalar olarak kabul edilebilir bunlar- bir bağlama taşımış, ama ne bağlam bunu taşıyacak denli derin kurulmuştur, ne de karakterin iç dünyası yeterince farklı durum ve ilişkiler içinde bu iç dünyanın sürekliliğini sağlayacak denli tutarlı çizilmiştir.

Biçimsel bir deneme olarak önemli olmakla birlikte, filmin bizzat kendi temasını yeterince çok boyutlu inceleyemediğini ve açıklayamadığını rahatlıkla ileri sürebilirim. Bu açıdan kendi düşüncemi bir kez daha genelleyerek söylemek istiyorum: Yeni Türkiye Sineması genel yapı içinde senaryo aşamasında, metin olarak özgünlük yönünden kısırdır, ele aldığı konuları yeterince derinlikli, entelektüel olarak sorgulayıcı ve felsefik olarak bir kimlik kazanacak kadar derin bir metin inşa edememektedir. Deyim yerindeyse, sinemasal olarak kat edilen mesafe edebi olarak ya da doğurgan metin olarak kat edilen mesafeyi fersah fersah aşabilecek boyuttadır. Yeni Türkiye Sinemasının en karakteristik yanı özgün metin üretebilme yetisinin sınırlı olmasıdır.

Nokta'da bu eğilim daha ileri boyutlara gider, metin kaçınılmaz olarak kişinin iç dünyasına girmesi gerekirken, metinsel kifayetsizlikten bağlam derinlere işleyecek karaktere ulaşamaz.

Biçimsel olarak gayet keyifle izlenebilen, düşünülebilen, özgün bir konu yakalamak açısından başarılı: kalem yeterince güçlü değil. Bu da önemli bir çelişkidir.

Bu açıdan geleneksel sanatlarla filmin ilişkisi en doğrudan kurulan, geleneksel sanatın bir hedefinin filmin biçimsel olarak kurulmasında merkezde durduğu bir projedir.

Şimdilik son filmi *Gölgeler ve Suretler*'i, başarılı bir film olarak yorumluyorum. Bir kere yalın gerçekçi formatta, ülkemiz sineması için tam bir ayrışıklık içerecek denli özgündür. Burada ise tarihsel tanıklığın ve hakikate bağlı kalma çabasının önemli olduğunu düşünüyorum. Kıbrıs meselesini incelerken, yalnızca Kıbrıs'ı

değil, genel olarak çok etnisiteli ve iç savaşlara konu olmuş ülkeler için, belirli bir denge durumundan, her iki tarafı da sürükleyecek bir türbülansa doğru sürecin modellenmesi olarak da filmin okunabileceğine inanıyorum.

Filmin içine geleneksel sanatlardan Karagözün yerleştirilmesi, üç kez aynı uyarının –yönetmenin kendi konumunun- bir karakter için her defasında farklı hislerle karşılayacağı şekilde metne yedirilmesini de başarılı bulduğumu ifade etmeliyim.

Hakikat budur ki "Gölgene dikkat edeceksin, müdür. Karanlık taraflarına hükmedeceksin" sözünü kendi ahlaki ilkem olarak da kodladığımı, dünya görüşümün bir parçası olduğunu belirtmek isterim. İnsan için ahlak dediğimiz şey, aynı zamanda insanın kendine ilişkin içgörüsüne dayanır, çünkü dünya ve öteki hakkında bildiğimiz en önemli kaynak aslında kendimizizdir. Kendimizle yüzleşmemizin sonucunda ahlak ve erdem dediğimiz şeyler anlam kazanır, aslında hayat karşısında da yalnız ve yalnız kendi vicdanımıza hesap veririz ve vermeliyiz. Ama tam da burada paradoks başlar: Kendi vicdanımızın sesini dinlemek için yeterince cesur ve dürüst olmamız gerekir ki genel olarak eksik olan budur. Yoksa Kieslowski'nin filmlerine gömdüğü şekliyle, suça, günaha teşne olduktan sonra, harekete geçilen her anda en kritik yerlerde vicdanın sesinin duyulduğunu, vicdanın insanın benine karşı, başını uzatıp sınırı aşmaması için uyardığını, insanın yalnızca bencilliği değil, aynı zamanda ahlaki bir duyumsuzluk ve ikiyüzlülük ile bunları yadsıdığına inanıyorum.

7. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1. Derviş Zaim, "Sanat tarihi belirli tercihlerin tarihidir", Sinema Söyleşileri 2003 içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi 2004, s. 50.

2. Derviş Zaim ile Söyleşi, Zahit Atam ve Metin Kaya, 16 Haziran 2010.

3. Derviş Zaim ile Söyleşi, Metin Kaya ve Zahit Atam, 2010.

4. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ yayınları, 2004 s. 38.

5. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, ags, s. 37-38.

6. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, ags, s. 38.

7. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, ags, s. 39.

8. Aynı yıl içinde, daha sonradan sinema yazarı olmaya çabalayan Mehmet Açar tiyatrodaydı, Murat Ertel İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde olmasına karşın müzikle ilgileniyordu, aynı zamanda sinema filmlerini yoğun olarak takip etmekteydi, Zahit Atam sinema kulübü başkanı olmuştu ve Derviş Zaim de aralarında olmak üzere hepsiyle yoğun tartışmalı ve öneri/eleştirilerle dolu yılları paylaşmıştır.

9. Derviş Zaim ile Görüşme, Metin Kaya- Zahit Atam, Cihangir 2010.

10. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ Yayınları, 2004, s. 43.

11. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, ags, s. 43–44.

12. Bak. "Gerilla Tarzı Film Yapmak", Derviş Zaim ile Söyleşi (Zahit Atam), "(dertli) Yönetmenler Konuşuyor yazı dizisi 1, Birgün Gazetesi, 7 Ağustos 2009 Cuma.

13. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ yayınları, 2004 İstanbul, s.44.

14. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ yayınları, 2004 İstanbul, s.44.

15. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ yayınları, 2004 İstanbul, age, s. 45.

16. Zahit Atam ve Metin Kaya-Derviş Zaim görüşmesi, 16 Haziran 2010, Cihangir.

17. MAFM, Sinema Söyleşileri 2003, BÜ yayınları, 2004 İstanbul, s.45-48.

18. Derviş Zaim, "Gerilla Tarzı Film Yapmak", Birgün Gazetesi, 7 Ağustos 2009 Cuma.

19. Süalp Z. T. Akbal, Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri, Derviş Zaim Sineması içinde, ed. Aslıhan Doğan Topçu, De Ki yayınevi, 2010 Ankara, s. 12.

20. "Derviş Zaim: 'Sanat tarihi belirli tercihlerin tarihidir", MAFM Sinema Söyleşileri 2003, BÜ Yayınları, 2004 İstanbul, s. 61.

21. Zaim Derviş, age, s. 50.

22. Zaim Derviş, age, s. 51.

23. Derviş Zaim, age, s. 52–53.

24. Derviş Zaim, age, s. 53.

25. Derviş Zaim, age, s. 53.

26. Derviş Zaim, age, s. 54.

27. Derviş Zaim, age, s. 54.

28. Derviş Zaim, age, s. 55.

29. Derviş Zaim, age, s. 55.

30. Derviş Zaim, age, s. 55.

31. Derviş Zaim, age, s. 55–56.

32. Z. Tül Akbal Süalp, Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri, Derviş Zaim Sineması içinde, Aslıhan Doğan Topçu (ed), DeKi Yayınevi 2010, s. 22.

33. MAFM, age, s. 61. (Atilla Dorsay'ın örnek eleştirisi için 362. dipnotta gösterilen nitelemesine

bakılabilir).

34. Z. Tül Akbal Süalp, Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri, Derviş Zaim Sineması içinde, Aslıhan Doğan Topçu (ed), DeKi Yayınevi, Ankara 2010, s. 21.

35. Nicolas Monceau, Le Monde.

36. Glauber Rocha, An Esthetics of Hunger, Bir Açlık Estetiği, Yeni İnsan Yeni Sinema sayı 22, s. 152 Kış 2008-09, çeviren Zahit Atam.

37. Derviş Zaim, Gösteri Dergisi, s. 46. Aylin Kırılmaz ile söyleşi, Mart 1997.

38. Zaim, Gösteri, s. 47.

39. Derviş Zaim, age, s. 48.

40. Zaim, age, 49.

41. Mevlana...

42. Küreselleşme versus kültür emperyalizmi: euphemistic denilen, tam olarak karşılığı "daha sert ve insana hoş gelmeyen bir deyimin ya da terimin toplumsal olarak kabul edilebilir bir sözcükle ya da daha ılımlı bir terimle yer değiştirmesine denmektedir. 1950'li yıllarda Kültürel emperyalizm çözümlemeleri özellikle Latin Amerika olmakla birlikte, ABD dışındaki dünyada yaygınlaştığında, bunun yerine iktisadi ve kültürel hayatta ABD'nin giderek merkezde durduğu bir dünyada tekleşmeye gidilmesi için küreselleşme terimi yine alternatif olarak ve ABD tarafından gündeme getirilmişti. Bak: Global Hollywood 2, BFI publishing, Kültürel Emperyalizm, s. 64-84.

43. Wim Wenders, Global Hollywood 2 içinde alıntılanmıştır, yazarlar: Tobby Miller, Nitin Govil, John Mcmurria, Richard Maxwell ve Ting Wang, s. 1, BFI Publishing, s. 1 (Introduction), 2005 İngiltere.

44. Ömer Kavur'la söyleşiyi yapan Zahit Atam, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, s. 127-132, sayı 14, Sonbahar/Kış 2003-2004.

45. Dostoyevski, Cinler, Can Yayınları, 1984 baskısı, s. 59.

46. Danusia Stok, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor, Afa Yayınları Ocak 1997, s. 13-14.

47. MAFM, Sinema Söyleşileri 2006, Derviş Zaim: "Sinema Sanatının seyirciyle barışık olması gerektiğine inanıyorum", BÜ Yayınları İstanbul 2007, s.71.

48. Derviş Zaim, age, s. 73.

49. Derviş Zaim age, s. 80.

50. Simplistic: basitleştirilmiş, gerçekçi olmayan bir üslup içinde basit bir form inşa etmek.

51. MAFM, Sinema Söyleşileri 2006, Boğaziçi Üniversitesi yayınları, 2007 İstanbul, s. 80.

52. Age, s. 84.

53. Age, s. 85.

54. Kaliteli filmin desteklenmesi yasası çıktığında ise, bu kez ülkemize has bir şekilde bütün yabancı filmler Siyad'dan festivalden ödül almıştır belgesi almak ve bunun karşılığında derneğe bağış yapmak için çabaladığından, 1970'li yılların ikinci yarısı ve sonrasında hemen her film kaliteye prim yasasından yararlanmıştır. Öyle ki sektörde "hepsi kaliteliymiş, abi" diye dalga geçiliyordu.



Çamur aslında gerçekliği kabul edilemez bulunca gerçeküstü bir hikâye kurularak anlatılmaya çalışılmış bir film. Filmin yapısı bir yandan çok yalın, hatta hiper realist, öte yandan gerçeküstücü



Terk edilmişlik kokan bir sahne, cezalı çamur kadar insan hikayeleri de absürt, sığınaklarını kaybetmişler, rasyonalize etmek için doğaüstüne sığınmışlar...



Filmin naifliği içinde ayakta kalabilen karakteri, Yelda, bu rolünden sonra, "dünyayı kurtaran kadın"ı oynamak istediğini söylemişti



Heykellerine sığınmış, gerçekliği kabul edemeyince tasarımlarına sığınmış Temel, temel de yatan çelişki, kendiyle barışamamak, eyleme geçecek gücü bulamamak



Bu filmi seyrederken gizli gizli 80'leri hatırlarım. Herkesin yaratım bunalımına girip, film üstüne film yaptığı yıllardı. İlk kez yaratıcılık /sanatçı/iktidar ilişkisi sinemamızda problematize edilmiş gelir bana



Doğu ile batı arasında, perspektif ile hikâyeleştirme arasında, güçsüzlüğün egemen olacak kadar güçlü olduğu an



Hikâyenin çok boyutluluğu sahne derinliği ile anlatılmasına vesile olmuş, bu film metinlerarasılık için örnek olacak kadar bol göndermeli



Kanlı isyanlar arasında, ayakta kalmak için baş almak, buyruklarla isyancının yüz yüze geldiği an, toprak kan kokuyor



Dengelerin sürekli değiştiği, sanatçının iktidar karşısında yetisi oranında güçsüz kalması, ancak yetisiyle kellesini kurtarabilmesi, güçlü iktidar saflaştırır, sanatçı hiçbir zaman bağımsız kalamaz



Cenneti Beklerken filmini bir tür Faust gibi de seyrederim ben. İktidar sürekli insana kendini reddetmesini, canını bağışlamak için biat etmesini emrediyor. Ruhunu satmadan olmaz, diyor.



Minyatür filmin simplistik anlatısını besleyen araca dönüşmüş. Bir tür doğu formuyla varoluş sorunu, sanatçı/iktidar/özgürlük kavramlarının felsefik olarak sorgulanması amaçlanmış gibi





Hayatı bir oyuna dönüştüren iktidara karşı, gerçekliğin oyunsulaştırılarak verilmesi çabası. Kimsenin bulaşamadan kalamayacağı kadar kuralsız ilişkiler yığını, en çok en güçsüzleri yıkıyor.



Silahlar çekildiğinde en sona kadar gider, kimvurduya gitmemek asıl zor olan...



Masumluğu oranında en çıkmaz ilişkilere tanık olmak, kaçışı olmayan güç dengelerinde bir kaybeden



Yıkıntıların arasında aşk, "mutlu aşk yoktur"u bilmek, ama aşık olamadan yapamamak



Biçimi ve konusu gereği felsefe yapmaya en uygun filmi. Ama problematik yaratmak için yeterince emek verilmemiş gibi.



Neye niyet neye kısmet, kimsenin hesabı çarşıya uymuyor, kimse kimseyi affedemiyor. Asıl sorun da bu galiba, Allah onu affetsin yazıp duruyorlar, ama affeden yok, azap dünyası



Sığındığı aşkı için kurduğu rüyalar, bir bir yıkılıyor, gerçekliğin karşısında çaresiz bir hattat.



Af dilemek, huzura kavuşmak için gelmişti, gerçekliğe dair kurgusunun bir kez daha yanılsama olduğunu öğreniyor



Niyet temizse yola devam edersin, ama niyetin için blöf yapmaya başlarsan, karşındakini de oyunun parçası yaparsın, yöntem meselesi, ötekileştirme, kullanma..



Bu film de hiper realist, bu yüzden aynı zamanda bir masal havasında kıssadan hisse anlatır gibi, ama öte yandan yalınlığı ölçeğinde, statükoya isyana dönüşen bir tat bırakıyor



Süpertitiz arkadaşımız bereketli olsun ağalar diyerek masaya oturuyor, Reis aldığı "resmi görev" ıslah etmek için kendi ekmek teknesini kaybediyor



Saf bir aşk saflığı ölçüsünde boğazın serin sularına gömülüyor, ötelenmiş insan kendine ilk kez zaman ayırdığında "ilk kez kötü olarak resmediliyor", adam olmazdan suçluya dönüşüyor



O da Mahzun kadar gerçek bir kaybeden, kendini kaybettiği yerleri artık hatırlamıyor



Mahzun artık nefsine yenilmiş, o kadar da direnmişti ki, tavus kuşundan başka bir öğünü yok, o da bu ağaç kadar çıplak artık



Gölgene dikkat edeceksin müdür, karanlık taraflarına hükmedeceksin, sanıyorum bilgeliğe giriş meselidir Ahlaki olmak kendi huzurunda suçsuz olmak için bir çabadır



Herkes ötekinden korkuyor, insanlar kendi acılarını ötekilerinin katli için gerekçe yapıyor, kimse ötekinin niyetini bilmiyor, hiçbir şey planlandığı gibi gitmiyor



Karagözün bilgeliği bir kâbusa dönüşüyor, hırsına en çok yenildiğinde, kendi niyetlerini en net görüyor





Bir yandan ekmek derdi, öte yanda arkadaşıma ne yaptın göreceksin gününü söylemi, birbirleriyle yaşayamayınca ötekini denize dökmek çıkış yolu yanılsamasını üretiyor



Sonuç herkesin kaybettiği bir oyun, çünkü ilk önce masumiyetlerini kaybettiler, sonra her attıkları adım biraz daha kirletti, kara dumanlar acılı insan çığlıklarını örtmek için yükseliyor

Yeşim Ustaoğlu



8

Yeşim Ustaoğlu: Siyasal Hesaplaşma, Geçmişle Bugünün İlişkisi

Biyografi

"Yine çocukluğumdan hatırladığım ve etkilendiğim bir şey Sovyet televizyonu izlemek. Dilini bilmeden bir şeyi izlemek ve onu hayal etmek. Onun senaryosunu yazmak gibi. Benim çocukluğumu tüm bunlar çok etkilemiştir. Bütün bunlar mı yoksa yazma eğilimi mi, bakma görme arzusu mu...? Aynı zamanda müzik, bütün bunların toplamı mı başka bir dünyayı hayal etme, gitme arzusu mu bilmiyorum, ama sinema yapmaya çok erken yaşta karar verdim, Trabzon'da karar verdim. İstanbul'a geldiğim zaman ilk işim bu sinema denen büyüyü tanımaktı. Sınırın ötesine bakmak gibi bir şeydi benim için, yani Sovyetleri görmek gibi, çok korkunç olan dünyayı algılamaya çalışırken onun içine nasıl girileceği merakı..." Yeşim Ustaoğlu [1]

Sarıkamış doğumluyum ama hayatımın büyük bir kısmı Trabzon'da geçti, ilköğretimden üniversite bitimine kadar. Trabzon Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünü bitirdim. Karadeniz'in denizine, dağlarına bakarak biraz da yola bakarak büyüdüm, kendimi hep o yol üzerinde görmek, ne zaman gideceğimi düşünerek... Beni hem Karadeniz'e bağlayan güçlü bağlar vardı, hem de orada kalmamam gerektiğini de sorgulatan başka bir şey daha vardı, kabına sığmama hali.

Yeşim Ustaoğlu göz mütehassısı bir baba ile edebiyat öğretmeni bir annenin ikinci kızı olarak dünyaya gelmiştir. Babasının görev yeri nedeniyle bulundukları Sarıkamış'ta doğmuştur. Yeşim iki yaşındayken, babası emekliliğine kadar gidecek kariyerinin son bölümü için tayinini Trabzon'a çıkarır, sahilde cadde üzerinde bir eve yerleşirler, arka tarafta bütün karanlığı ve öfkesi ile deniz vardır. İlkokuldan üniversite bitene kadar Trabzon'da kalırlar.

Çok orta sınıf bir aileydi, kendi emeğiyle çalışan. Babam göz doktoruydu, Trabzon'daki hastanenin göz doktoruydu, annem edebiyat öğretmeniydi, bizlere baktığı için çok çalışmamıştı. Ankara Dil Tarih'ten mezundur. İyi bir edebiyatçıdır, annemden çok şey öğrendim, dedelerim de öğretmendi, öğretmen bir aileden geliyorum. Dedem, anneannem, teyzem onlar hep öğretmendir, tarih, felsefe, dedemin (annemin babası) özel-

likle büyük etkisi vardır üzerimde. Edebiyat okunan bir evdi bizim ev, kitabı olan. Kitapla çok erken haşır neşir oldum, babam tarafı müzikle ilgilenir daha çok, soy isim de oradan geliyor. Kuşaklar boyunca müzisyen yetiştirmiş, Osmanlı'daki ilk orkestrayı kurmuş bir aileden geliyorum. Dedem tarafından kuzenim, kardeşim bir şekilde müzik ağırlığı olan müzisyen yetiştirmiş bir aile. Çok da kendi halinde bir ailedir.

Ustaoğlu'nun çocukluk yılları 1960'larda geçer, doğumu zaten bir darbe ile yaşıttır, ilk darbe ile. Bu yıllarda Türkiye belirli ölçülerde Kemalizm'den aldığı miras üzerinden bir hesaplaşma yıllarıdır, çünkü tarihimizde, ilk hesaplaşma ikinci dünya savaşının sonrasında yaşanır, dışa açılma, içe kapanma tartışması gibidir. Türkiye dışa açılmak için ABD'nin yörüngesine girer, Birleşmiş Milletler yetmez Türkiye'ye, ABD ile müttefik, onun askeri örgütü NATO'ya girmek gerekir, bunun ilk bedeli sanayileşmekten vazgeçmektir. Ardından dış borçlanma sarmalına girmek gelir, aynı şekilde toplumda eğitimli ile eğitimsiz, doğulu ile batılı ayrışmaları köklü bir biçimde yerleşir. Dönemin karakteristiği ilericilik/gericilik üzerinden yaşanır. Ustaoğlu ailesi ilericidir. Eğitimlidir, iş güç sahibidir. Hatta köklü bir ailedir. Bu yaşam içinde, kültürel olarak açık bir aile içinde, dış dünyaya karşı sorular sorarak yaşanmış bir çocukluk dönemine tanıklık ediyoruz. Ama karakter ya da mizaç dediğimiz şeyler de, toplumsal koşullar kadar, kişinin kimliğinin oluşmasında önemlidir, çocuk için kendini ispat etme çabası çok erken başlar, deyim yerindeyse hanyayı konyayı öğrenmeden önce. Bir tür kendini bulma, ifade etme süreci, belirli bir delişmenlik ve farklılığını gösteren bir unsur olarak yazmak çocukluğun iki önemli uğrağı olmuştur: yazmak ve yaratım, hem farklılığını göstermek ve hem de kendini bulmanın bir vasıtası olmak işlevini üstlenir,

(...) Soruları sorma hali daha çok kendi başıma kalarak, neden bilmem bir farklılık hissederek, kardeşlerimle olan ilişkilerimde hala bir parça hissederim onu. O yüzden yalnız kalmayı tercih ederdim ve yazmayla kapatırdım yalnızlığımı. Yaşadığımı hissettiğim ya da ifade etmek istediğim her şeyi yazdığım için, bunlar daha çok hissettiğim şeyler olurdu, gözlediğim şeyleri pek yazmazdım. Annemle iyi bir ilişkimiz vardı ama bugün bile söyler, sen kendini bana anlatmazdın diye, hala kendimi anlatmayı çok sevmem mesela, festivalden dönerim, nasıl geçti kızım diye sorar, çok fazla anlatmam, anlatmak beni yorar, anlatmayı çok sevmem evin içinde. Hâlbuki ben kendimle paylaşırım, yazarım daha çok. Kendimle kurduğum bir ilişkidir. Biraz çocukluğum böyle geçti. Zor sorular tabi, ölümle ilgili sorular, mana-anlam, ihtimalle çok küçük yaşlarda sormaya başladım.

Bu farklılık ve kendini bulma çabasının bir sonucu yetişkinlik döneminin ikinci eserinde açığa çıkar; Magnafantagna, yani büyük (magna) fantezi (fantagna) filmi bir çocuğun bir ölümle, hayatla, kendisiyle kurduğu ilişki üzerine odaklanmıştır. Aynı şekilde o yaşlardaki Yeşim Ustaoğlu'nun hayatına gittiğimizde, dedelerini kaybetme dönemine karşılık gelir, kayıp iç dünyada bir anlam bulma çabasını da getirir. Karakterin olgular ve olguların betimlenmesin

değil de, anlama ve iç dünyada yaşanılanlara yönelmesi, anlam aranışına, kimlik inşa etme çabasına karşılık gelmektedir.

Bir diğer önemli olgu ise, kabına sığamayan çocuğun belirli şeylerin üstüne gitme çabasıdır, sınırlarda dolaşmak isteyen birisi, baş etmekte zorlandığı şeylerin üstüne gitme çocukluktan kişiliğin bir parçası olmuştur:

> Aslında ilk çocukluk dönemimde çok yaramazdım, ele avuca sığmaz bir yaramazlığım vardı. Duvarların üzerinde yürürdüm, 7-8 yaşlarındayken, 5-6 katlı kocaman bir blokta otururduk o bloğun terasının parapetine çıkar ve yürürdüm, ölümle ilgili bir kafa tutma halim vardı, neden bilmiyorum. Hiperaktif bir hal gibi neredeyse; düz duvara tırmanmak...

Kendini ispat etmek çabası, aynı zamanda kendini bulma çabasının bir parçasıdır.

Ustaoğlu, büyük oranda babasından etkilenerek üniversite sınavında üç tıp fakültesi tercihinde bulunur, ama dördüncü tercihi olan Mimarlık bölümünü kazanır:

> "Herhalde babamdan etkilenerek tıp tercihleri yapmıştım, kazansaydım ne olurdu, bilemiyorum. Ama annem karşıydı Tıp Fakültesine girmeme. Bana sürekli şöyle diyordu: "sen hayalcisin, tasarlaman gerekir, kendini özgür hissetmelisin, kendine uygun bir bölüme gir". Sonunda ilk tercih olmasa da dediği oldu, aynı zamanda ne kadar haklı çıktığı da anlaşıldı. Mimarlık ilk tercihim olmasa da, girdikten sonra yapıma en uygun bölüm olduğu anlaşıldı, çok yaratıcı çizimler yaptım, daha ilk yıldan yeteneğim hem hocalarımın hem de arkadaşlarımın dikkatini çekmişti". [2]

Karadeniz'de büyümesine karşın, oraya sığamayan bir çocuktur, bir tür gelip geçici bir yer olarak kodlamıştır zihninde. Ama buna karşın Karadeniz'in kozmopolit yapısından etkilenmiş, sevmiştir: "Bir gün çeşitli tasarılarımı gerçekleştirmek için geri döneceğimi sezerek ayrıldım Trabzon'dan." Mekânın ötesini düşünmesi çocukluk yıllarından Üniversite çağma kadar devam eder.

> "Karadeniz'in denizine, dağlarına bakarak, biraz da yola bakarak büyüdüm, kendimi hep o yol üzerinde görmek, ne zaman gideceğimi düşünerek... Beni hem Karadeniz'e bağlayan güçlü bağlar vardı, hem de orada kalmamam gerektiğini de sorgulatan başka bir şey daha vardı, kabına sığamama hali. Çocukluğum aslında yola bakarak geçti. Bir anayol üstünde oturduk yıllarca, arkası simsiyah bir denizdi. Ne zaman buradan gideceğim diye düşünüyordum. Bu gitme duygusu yıllarca sürdü ve ilk fırsatta, üniversiteyi bitirdiğim anda da bavulumu toplayıp kendimi İstanbul'da buldum. Küçük kente sığamamak, tasarıları olmak, baba toprağını arkada bırakmak hep gerilimlidir, İstanbul'da yaşıyordum, ama sürekli Trabzon'a hesap veriyor gibiydim. Attığım her adımda, gelecekte kendimi ispatlamam gerektiği biliyordum. Mimarlık mesleğinde ilerlerken, bir yandan 80'li yılların kapkaççı atmosferi içinde temiz kalmaya çalışıyordum. Biriktirdiğim paralar, kısa zamanda ürettiğim bir projeye gidiyordu. Her iktisadi açıdan rahatlama dönemi, tamamını kendi finanse ettiğim dört kısa filme gitti. Bugün gidiyor, yarın mesleğim olacak diye düşünüyordum" [3]

Daha çocukluk yıllarında keşfetme, daha derin duyguları içinde biriktirme, hayalleri ile gerçekliği iç içe yaşama, egemen olan normlara karşı kuşkulu, hayatı sorgulayan bir karakter olarak büyümüştür. İtiraz etmek, belirli oranlarda babasının etkisiyle, aynı zamanda ona kendini ispat etmenin bir aracı olarak, Ustaoğlu'nun ilk gençlik yıllarına da damgasını vurmuştur.

Yeşim Ustaoğlu, Cumhuriyet tarihinin en isyancı olmuş kuşağının üyesidir, bugün kurumlaşmış adıyla 78'liler derneği olarak bilinen bu kuşak yalnızca isyan etmedi, aynı zamanda ölümü yüceltti ve kendini Tam Bağımsız Cumhuriyet inancıyla feda etti. Aynı nedenlerle bu kuşak Cumhuriyet tarihinin en acılı kuşağıdır, isyanının gücü/meşruiyeti/adanmışlığının büyüklüğüyle orantılı bir bastırma/ezme/yok etme tepkisiyle karşılaşmıştır. Cumhuriyet bu kuşağın isyanını bastırmak için, Cumhuriyet'in yörüngesini değiştirmeye karar verdi: 1980 Askeri Darbesi, bu kuşağın yenilgiye uğratılması için yapıldı, ama yeniden gelmemeleri için de Cumhuriyet'in temel siyasi yapılanmasını, insani ideallerini değiştirdi. Bu kuşakta ne kadar adanma, vefakârlık, toplumu yüceltme var ise, darbe sonrasında o denli pragmatist, gemisini kurtaran kaptancılık, lüks tüketime övgü, adamına göre muamele, kayırmacılık ve yararcı bir dincilik söylemi o kadar şiddetle piyasaya sürülmüştür. Toplumun bütün maddi ve manevi değerleri, varlığını piyasanın çürütücülüğüne karşı mücadele etmiş kuşak göz önüne alındığında, piyasaya bağlandı, alınıp satılır metalara dönüştürüldü. [4]

1970'li yılların önemli öznelerinden birisi olan 1973–80 dönemi TMMOB başkanı yüksek mimar Teoman Öztürk'ün konuşmaları Teknik Üniversitenin mimarlık duvarlarını süslemekteydi, KTÜ'lü devrimciler bu konuşmaların ardından mücadelenin haklılıklarına inanmakta, yoğun ve çatışmalı hayatın içinde sisli yollarda meydanlara çıkmaktaydılar. O günlerin söylemi bugün pek çok kişiyi şaşkınlığa uğratacak bir yapıya sahipti, her şeyin net, ayrışmaların keskin olduğu ve siyasi adlandırmalar ile hedeflerin açık olduğu bir dönemdi:

> "Osmanlı Devletinin son zamanlarında, sınaî ürünlerini satıp, ucuz hammadde temin edecek pazarlar arayan Batılıların ülkemize göz dikmeleri ile başlayan sömürü; o günden bu yana, bazen yavaşlayarak, bazen hızını artırarak süregelmiştir. Azgınlaşan tekelci sermayelerin istilasına da uğrayan ülkemizde, 50 yıl önce, bir bağımsızlık ve özgürlük mücadelesi verilmiştir. Bu mücadeleyle temellenen Cumhuriyet dönemimizin başında, ulusal bir ekonomi yaratılma çabalarına girişilmiş, fakat aradan yirmi beş yıl geçmeden gözlerini ülkemizden ayırmayan yabancı tekellerin ve onlarla ortak olmaya gönüllü çevrelerin, bu çabaları baltalamaya başladıkları görülmüştür. II. Dünya Savaşından galip çıkan ülkelerin; Marshall Planı, ikili anlaşmalar ve bunun gibi yollarla, ülkemizin ekonomik ve politik yapısı üzerinde egemenlik kurmaya başladıkları bu dönemde, uluslar arası sermayenin sömürüsü, yeniden kaynaklarımıza musallat olmayı başarmıştır." [5]

"1970 yılında yabancı teknik hizmet ithali için 1,5 milyar liraya yakın harcama yapılmıştır. 1963–70 yılları arasında yabancı mühendislik hizmetlerine ödenen para 6,5 milyar liradır. Bu miktar aynı yıllar arasındaki sanayi yatırımlarının % 23'üne ulaşmaktadır. Aynı dönemde yerli mühendislik hizmetleri karşılığı ise yatırımların % 1'ine dahi varamamaktadır. Projelerin yabancılara hazırlatılmasının yanı sıra patent, know-how, lisans satın alınması yoluyla da teknoloji ithali sürdürülmektedir. Petrokimya tesisleri kurulması için satın alınan yabancı teknolojiye ülkemizin 880 milyon lira lisans ücreti ödemek durumunda kalması buna bir örnektir" [6]

"Dış yardım ve krediler yabancı ülkelerce, teknolojik hâkimiyetin geliştirilmesi yolunda kullanılmaktadır. Dünya Bankasının, İstanbul Nazım Plan çalışmaları için Türkiye'ye açacağı 32 milyonluk kredi anlaşmasına göre, bu kredinin 23 milyonluk bölümü –yani üçte ikisi- müşavirlik hizmetleri adı altında yabancı teknik elemanlara ödenecektir ve bu para TC hudutları içinde geçerli bütün kesinti ve vergilerden muaf tutulacaktır." [7]

Yeşim Ustaoğlu'nun üniversitede okuduğu bölüm 1980'li yılların en popüler mesleklerinden biriydi, çünkü İstanbul büyük oranda yeniden inşa edilmekteydi bu yıllarda. Ama aynı nedenle, yasaların uygulanmaması, mimarın para sahibi için yasaları zorlaması, işi yoluna koymak için "rüşvet verilmesi" kentin gittikçe değerlenen semtlerinde daha fazla kaçak konutların yapılması, her seçimden sonra yeni afların çıkarılması, İstanbul'da plansız kentleşmeyi yoğunlaştırmış, sorunları çözülemez hale getirmiştir.

"Kentin kültürel dokusu kayboldu. Ben paradan ısrarlı bir biçimde kaçınmak, kültürel değerleri korumak için bilinçli olarak restorasyon yüksek lisansına girdim. Dahası restorasyonu seçerken dahi birinci tercihlerim maddi kazanç değil, kültürel değerlerdi. Ama ne yazık ki TMMOB eski gücünde değildi. İki nedenle sürekli iş bırakıyordum. Birincisi filmlerimi yapmak için, ikincisi ise kültürel kimlikle çatışan uygulamalar istediklerinde, mimarlığa sadık kaldım, paraya değil." (Yeşim Ustaoğlu-Zahit Atam Görüşmesi, 2 Haziran 2010)

Mimarlık Fakültesinin duvarlarını süsleyen son konuşma metni belli ölçülerde gelecek acıları çekmekten çekinmeyeceklerini ifade etmektedir:

"Yüreğimizde insan sevgisini ve yurtseverliği, baskı ve zulüm yöntemlerinin söküp atamayacağının bilinci içinde, bilimi ve tekniği, emperyalizmin ve sömürgenlerin değil, emekçi halkımızın hizmetine sunmak için her çabayı güçlendirerek sürdürme yolunda inançlı ve kararlıyız". [8]

Ama öyle olmadığını söylemektedir Ustaoğlu, çünkü toplum kendi hakkını savunanlara sahip çıkmamıştır. Kentler ve kültürler yağmalanırken de, parsayı toplamak isteyenlere karşı duyarsız kalmış olduklarını belirtmektedir. "Öyle oldu ki kaçak gökdeleni dikmek için, belediye sınırları değiştirildiğinde, işin rengi değişti. Yasalar bile uygulayanlara yük gibi geliyordu demek." [9]

Mimarlık eğitimi, bir tür kendini ispat etmek için pek çok olanak sundu Yeşim Ustaoğlu'na. Pek çok çizimi seçilip sergilenmek üzere okul duvarlarına asıldı. Bütün bu süreçler bir kendini bulma için anlamlı etkilerde bulunmuş olmalı. Ardından darbe öncesinde, bursla Salzburg'a gitmesine neden olan yeteneği Yeşim'i bir tür hem Türkiye'ye açılmaya, hem de kendinde "yeniyi yapacak gücü" bulmakta yardımcı oldu.

Dolayısıyla Yeşim Ustaoğlu, Trabzon'dan üniversiteyi bitirip, bavulunu alıp yola çıktığında, geçmişinin değerlerini içine gömmüş, yenilginin boyutları karşısında suskun, insan olarak tanık oldukları karşısında derinden sarsılmış birisi olarak yol almaktadır. O kadar ki bugün konuştuğunuzda, bütün canlılığı ile hatırlamasına rağmen, Yeşim Ustaoğlu, o günleri gözleri yaşarmadan, içten içe sarsılmadan konuşamadığı için, genelde anlatmamayı seçmektedir. Ama durumun ilginç boyutları için, anlattığı çok özel bir anı nakletmek açıklayıcı olabilir:

> "Karadeniz Teknik Üniversitesinde solcuların büyük ağırlığı vardı. Biz yalnızca öğrenci hakları için değil, aynı zamanda toplumun geleceği adına siyaset yapıyorduk. Öğrenci hareketi içinde eylemler sürecinde ölçüsüz bir şiddetle karşı karşıyaydık. Yalnızca "sağ görüşlü öğrencilerden almazdık darbeyi", bunun ötesi vardı, ama geçelim bunu. Bir gün bir eylemde gözüme öyle bir darbe aldım ki, gözüm yırtıldı, içi dışına çıktı, arkadaşlarım can havliyle beni hastaneye götürdüler. Hastanenin göz cerrahı da benim babam. Nasıl olduysa, herhalde öteki gözümle gördüm, babamın beni gördüğü anı hatırlıyorum: bembeyazdı, kireç gibi. Beni ameliyat etti, zaten başka göz cerrahı olmadığı için başka şansı da yoktu. Sinemacı olmam biraz da babamın bana hayatımı geri vermesiyle mümkün olmuştur." [10]

Ustaoğlu, Trabzon'dan ayrılırken geri döneceğini düşünerek ayrılmıştır: ardında bıraktığı kültürün anıları ile "öldürülen, işkenceler nedeniyle sakat kalan, okuldan atılan (hem öğrenciler hem de öğretim görevlileri- ZA), kısacası geçmişte birlikte yaşadığı tüm insanların hatıraları"[11] içi içe geçmiştir. 1980'li yıllarda Trabzon giderek "bağnazlaşıyordu".[12] "Her gittiğimde kenti daha değişmiş, kendi kültüründen bir şeyler daha yitirmiş buluyordum."[13]

> "Biraz gizemleri olan, hayal dünyası, soruları çok; bize öğretilenle öğretilmeyenin arkasını daha çocukken sormaya başlayan bir çocuktum." [14]

Asıl sorun da buydu: 78 kuşağının anlatılanlara inanmaması. Resmi tarihin sarsılması. Yeni Türkiye Sinemasının dört kurucu yönetmeni de bu çelişki ve çatışma üzerinden kendi kimliğini yeniden inşa etme döneminde uzun yıllar sürecek bir boşluk ve arayış yılları geçirmiştir. En belirgin biçimde Ustaoğlu'nda görülen bu durum, yeni sinemanın pesimizminin belirleyici nedenlerinden biridir.

Kültürel açıdan Trabzon, pek çok kültürün kesiştiği bir bölgede bulunur. Yalnızca etnisite değildir bunun nedeni, aynı zamanda tarihten gelen farklı

uygarlıklara beşiklik etmesinden kaynaklanır. Dinler bile birbirine geçişler yapmıştır bu kentte.

> "Çok kozmopolit bir yerde, Karadeniz'de büyüdüm. Yaşım ilerlemeye başladıkça, esas arkasında başka bir hayatın, kültürel birikimin ve mirasın olduğunu ufak ufak çocuksu sorularla keşfetmeye başladım. Türkiye'nin o 70'li yıllar döneminde birçok şeyi çocuk ve genç olarak yaşayan biriyim ben de."[15]

Çocuk yaşta siyasallaşmak ve bir anda kendini mücadelenin içinde bulmak süreci 1970'li yıllarda yaşanmıştır. Bu kuşağın önemli bir bölümü sanat eserleri ve bunların arasında da özellikle sinema ve edebiyattan hayatı öğrenmişlerdir.[16] Sanat eserleri 1970'li yıllarda temel besin kaynakları haline gelmiştir.[17] Eğitimin hem üniversite içinde hem de siyasal örgütlerde temel kaynaklarından birisi sanat eserleri idi. Yeşim Ustaoğlu annesinin edebiyat öğretmeni olması, anne tarafından dedelerinin kuşaklar boyunca edebiyatçı olması nedeniyle edebiyatla çok erken tanışır. Aile içinde edebi eserler okunur ve tartışılır. Baba tarafından dedeleri ise Osmanlı İmparatorluğundan beri bilinen bir müzisyen ailedir. Bu nedenle sanatla ve etnik kültürle ilgilenmiş, mimarlık okurken bir tasarım işi olarak düşündüğü sahneye koyma çabası içinde olmuştur.

Daha çocukluk yıllarından itibaren sinema, Ustaoğlu ailesinin hayatında önemli bir yer tutar. İlköğretim yıllarında ailecek sinemaya gidilir, yaş ilerledikçe arkadaşlarını da alıp sinemaya gider. Bu ortaokul yıllarında televizyon geldiğinde, bölgenin bir özelliği olarak Sovyet televizyonu ve filmleri seyredilir: Bilmedikleri bir dilde filmi seyretmektedirler, dolayısıyla hikâyeyi kurmak, hatta Yeşim Ustaoğlu'nun deyimiyle "senaryoyu yazmak" izleyiciye düşer. Seyredilen filmlerin hikâyeleri çocuklar tarafından tekrar yazılır, anlatılır, dile dökülür. Bu deneyim belirli ölçülerde 1965'ten başlayarak Sinematek'in gösterimlerini andırır. Seyirciler, Avrupa sanat sinemasının örneklerini bilmedikleri dillerde seyrediyordu. Ellerinde sadece filmin konusunu anlatan bir tek sayfalık daktiloyla yazılmış metin, diyalogları ve olayları tam anlayamadan, karakterlerle fazla yakınlaşmadan bilmedikleri dillerde film seyretmek isteyen seyirciler için "ilginç bir deneyim" olmuş olmalı. Bugün yaşanamayacak bir deneyim belki de, bilmedikleri bir dilde film ya da tiyatro oyunu seyrettiğinde sinirlenen bir kuşaktır 1980 sonrasında büyüyenler. Ama aynı durumun insanın tasarlama gücü, olaylar için aralarda kurulacak bağlantılar, bütünüyle filme bir anlam bulma çabası için ne kadar anlamlı bir deneyim olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Ahmet Soner'in belirttiğine göre,[18] Sinematek'teki gösterimlerden sonra tartışmalar yapılmaktaydı, anlatanın da tam bilemediği filmler üzerine, yönetmen hakkında batılı dillerden okunanlara insanların kendi yaptıkları kurguları eklenirdi: tartışmalar buna karşın canlı geçmekteydi.

Ustaoğlu için 1970'li yıllar içinde büyüdüğü dikkate alındığında, özellikle bir sınır bölgesinde yaşadığı düşünülünce, sosyalizm ve kapitalizm ideolojik yapılar olarak iki seçenek olarak bir arada yaşamış olmalıdır. Sınırın ötesi ve kültürüne ilişkin çok canlı tanıkların ve hatıraların olduğu kozmopolit bir mekânda, öğrenci hareketinin çok aksiyoner ve radikal olduğu bir tarihsel süreçte, Yeşim Ustaoğlu ortaokul yıllarından beri siyasetle yakından ilişkili ve Türkiye'nin geleceği üzerine düşünen, dahası kendince yön vermeye çalışan bir kuşağın üyesidir.

Bu anlamda kendi deyimiyle "içli" ve "içine kapanık" bir çocuk olan Yeşim Ustaoğlu 1975 sonrasından itibaren ilk gençlik yıllarını pek yaşamadan gençlik yıllarına adım atmıştır. Gerçekte 1970'li yıllar düşünüldüğünde, kuşağı için tipik bir durumdur bu, bir anda memleketin en önemli meseleleri üzerine fikir bildirmek, safını seçmek, boyundan büyük kitaplar okumak, erke ilişkin sürekli soru sormak, sınıra yakın bir kentte yaşadığı için sınırın ötesi fikriyle sınırın berisi üzerine tartışmalar yapmak... insanı erken büyütür. Yeşim Ustaoğlu, 70'li yılların içine kapanıklığın yaşanabileceği bir dönem olmadığını, insanın kendini bir anda yapılması gereken bir dizi eylemin içinde bulduğunu anlatmaktadır.[19]

> "Sadece politik bir dünyadan söz etmiyorum, sıradan hayatın içinde bize öğretilen ya da halk içinde o sınırın arkasındaki her şeyi çok şeytani, çok korku dolu bir dünya olarak lanse edenlere karşı, bizim kendi hayallerimiz vardı. Bir tür halk içinde söylenilenlere karşı, doğrultaç kullanarak, söylenilenleri yorumlardık. Ama sonra, özellikle 89'dan sonra, en korktuğumuz şey başımıza geldiği zaman, aciz bir şekilde olup bitenleri seyrettik. Gençliğimizin, kendi hayalleri ve idealleri ile artık çok gerimizde kaldığını öğrendiğimiz zaman, bizim için bir şoka dönüştü bu."[20]

Yeşim Ustaoğlu için kritik evre Mimarlık okurken girdikleri bir yarışma ve ardından gelen Salzburg (Avusturya) serüvenidir. Bir mimari tasarım yarışması açılır, daha ikinci sınıftayken ünlenen Yeşim'i dördüncü sınıf öğrencileri kurdukları gruba dâhil ederler. Projeyi çizerler, yarışmaya gönderirler. Yarışmaya katılan en küçük mimarlık öğrencisidir. "Bir gün radyo dinliyordum, bir baktım arkadaşlarımın ve benim adımı söyledi spiker. Yarışmayı biz kazanmışız."[21] Ardından Yeşim Ustaoğlu'nu Mimarlık Fakültesinin dekanı "Gönül Hamm"ın sağladığı bursla, mutlaka yurtdışına gitmesi yönünde ikna eder. Ancak, burs olmasına karşın annesi karşı çıkar, "Ne yapacak bacak kadar kız, Avusturya'da?". Babası çekimser kalır, Gönül Hanım, babanın muayenehanesini ziyaret eder, babayla birebir konuşur ve ikna eder. Yeşim on dokuz yaşında, Türkiye büyük bir döviz darboğazı yaşarken, Avusturya'ya otobüsle gider. Okulun en küçük öğrencisidir. Okula bisikletle gidip gelir, yaklaşık 25–30 yaş aralığındaki öğrenciler ona "little bicycle girl" derler. Yaşı küçüktür, ama gereken bütün projeleri yapar ve başarılı olur. Okul son derece donanımlıdır, dahası Avusturya düşündüğünden de huzurlu gelir ona, çeşitli sosyal faaliyetlere katılır. Bunların içinde en etkilen-

diği "sahne sanatları performansları"dır. O gün orada reji ve sahneye koyma fikri aklına yerleşir. Türkiye'ye gönlünü yönetmenlik hayalleri kaplamış olarak gelir. Türkiye'ye döndüğünde, izlenimlerini yazmasını istenir: Ama Avusturya'nın huzuru ile Teknik Üniversitenin çamuru aşırı bir karşıtlık gösterdiği için, anlatmaktan utanır. Dönüşünden birkaç ay sonra darbe olması, ardından öğrenci hareketindeki arkadaşlarının yaşadıkları, bu defteri kapatmasına neden olur.[22] Yıllar sonra anı olarak anlatırken bile, Trabzon'daki üniversite arkadaşlarının gördükleri şiddet, baskı, okuldan atılmalar, ardından hocalarının özellikle en iyilerinin görevden uzaklaştırılması, kültürel iklimin büyük oranda değişmesi Ustaoğlu'nda derin yaralar açmıştır: Kenti terk etme isteğini hızlandırır. Buruk bir şekilde Trabzon'dan ayrılır. Artık mezundur, kendi hayatını kazanması gerekir, öte yandan Avusturya'da aklına düşen sinema ve sahne sanatları fikrinde geleceğini görmektedir, aç bir şekilde sinema kurumlarıyla ilişkiye girer, İFSAK'a başvurur. Bir yandan Yıldız Teknik Üniversitesinde restorasyon yüksek lisansını yaparken, öte yandan film seyreder, kitap okur, senaryo yazar, kısa filmler yapar. İstanbul'a geldiğinde bir yandan yüksek lisans yaparken, öte yandan hayatını mesleğini yaparak sürdürür.

Bu açıdan Yeni Türkiye Sinemasının kurucusu olan dört yönetmeni burada anmak gerekir. Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim arasında, piyasada çalışan, yıllarca asistanlık ve prodüksiyon yapan tek kişi Zeki Demirkubuz'dur. Diğerleri, her biri kendilerince nedenlerle asistanlık yapmaya karşı çıkmışlardır. Dört yönetmenin dördü de üniversite mezunudur, ama yalnızca Zeki Demirkubuz düzenli bir eğitimin olanaklarından mahrum olanıdır, ortaokuldan terktir, liseyi dışarıdan bitirmiştir, Üniversite yıllarında sınavdan sınava gitmiş, derslere girmemiş, öğrencilik hayatı sürdürmemiştir. Bu anlamda zaten hayatını kazanmak için (daha önce ayrıntılı olarak değindiğimiz şekilde) rastlantısal bir şekilde Ses (1986, Zeki Ökten) filmiyle sinemaya başladığında, bir tür meslek olarak sinemada yardımcı rollerde yıllarca çalışmıştır. Bunun dışında dört kurucudan diğer üç yönetmene baktığımızda, her birisi sinema dışı alanlarda üniversite eğitimi görmüş, her birisi "piyasanın yorucu ve yıpratıcı işlerini etik/estetik nedenlerle reddetmiş", ayrıca her birisi sinema eğitimini yıllar boyunca kendi çabalarıyla almışlardır, kısaca otodidaktırlar. Yalnızca otodidakt değil, aynı zamanda, her birisi başka mesleklerden gelmişlerdir, her birisi kendilerini ifade edecek sanat dalı olarak özellikle sinemayı seçmişlerdir. Oysa Demirkubuz'a geldiğimizde, "yönetmenlik üzerime kaldı" demektedir. Yeşim Ustaoğlu özelinde ise, sinema bir tasarımcı olarak, kendini ifade etmenin bir yoludur, yaptıkça öğrenilen bir şeyden daha çok, bilinçle seçilen, yaptıkça keşfedilen, ama esin kaynaklarını hayattan bulan bir alandır sinema. Bu nedenle sinemasal kimliğini bulma sürecinde seyretme, keşfetme bilinçli bir entelektüel çaba olarak öne çıkar, ama bir insanın bilinçli olarak seçtiği bir sanat dalı olsa bile, kendi sesini bulması zaman alır.

Bu çabaların en başında sinema eğitimi için film seyretmek, sinema tarihine yoğun olarak eğilmek, edebiyatla ilgilenmek, özellikle İstanbul Film Festivalinin müdavimi olmak vardır. Daha bu özelliklerle bile, Yeni Türkiye Sinemasının büyük oranda beslenme kanallarının Yeşilçam'dan köklü bir şekilde kopmuş olduğu anlaşılabilir. Nitekim Yeşim Ustaoğlu ilk kısa filmini İstanbul'a gelişinin ikinci yılında yaptığında, üstelik prodüksiyonu da kendisi yaparak mimarlıktan kazandığı birikimi sinemaya aktardığında, anlatım dili ve öyküleme açısından Yeşilçam'ın genel konvansiyonlarından açık bir kopuş yaşadığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda 1984 yılında yapılan Bir An'ı Yakalamak filmi Yeni Türkiye Sinemasında öne çıkacak yönetmenlerin sinema tarihine düşülen ilk kayıt olarak öne çıkar. Yıllar içinde düzenli aralıklarla kısa filmler yapan, kısa filmleri ile ulusal ve uluslar arası başarı sağlayıp sinemaya giren tek yönetmen de Yeşim Ustaoğlu'dur. Bu açıdan, Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenlerinin sinemayla kurduğu ilişkilerde:

1. idealist amaçlarla sinema yapmak, 2. sinemayı tutkuyla sevmek, 3. ne olursa olsun bütün koşulları zorlayarak film üretmek, 4. piyasanın boyunduruğuna girmeyerek uzlaşmamak için bağımsızlığa büyük bir kıskançlıkla sahip çıkmak, karakteristik ve ayırt edici bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

> "Sinema da öyle bir şeydi, büyülü bir şeydi, onun içine nasıl girebilirim diye çok küçük yaşlarda düşünüyordum. Bu arada Mimarlık ve restorasyon eğitimim de sürdü yani buraya gelir gelmez hemen restorasyona başladım, bir büroda çalıştım ama sinemaya da atladım kendimi eğiterek, hiçbir film setinde çalışmadan, film izleyerek, okuyarak. Kısa bir süre içinde de filmlerimi yapmaya başladım. Çok fazla film izlerdim, fotoğraf tekniğini biliyordum; sinemanın tekniğini öğrenmek için de çaba harcadım... Senaryomu oluşturdum ve ilk kısa filmimi 16 mm çektim. Bir An'ı Yakalamak böyle çıktı."

Bir An'ı Yakalamak (1984) genel Türkiye Sineması öykücülüğünün dışında bir yapıya sahiptir. Öykünün kuruluşundan düşünülmesine kadar, yapı ya da mimari deyimle strüktür farklıdır. Bir adam otobüsle şehirlerarası yoldadır. Önünde bir kadın oturmaktadır. Kadının hareketleri dikkatini çeker, düşünür. Ondan sonra, otobüsten çıkarız ve adamın kadın hakkında düşündüklerine geçeriz. Kadın ebeveynleriyle sorun yaşamaktadır, onlara kendi bağımsızlığını anlatmak, sorunlarını paylaşmak için –önemli kararlar vermek üzeredir- baba evine gider. Ama orada düşündüklerini söyleyemez, kelimeler boğazına yapışır, bir yandan olağan ilişkiler, öte yandan söylenmek istenler yan yanadır. İlki olur. Hüzünlü bir şekilde yolculuk amacına ulaşmadan geri dönüş başlar. Daha sonra, otobüse döneriz, bütün bunları düşünen erkek yolcudur, bir an otobüste önündeki kadını görmüş, daha sonra erkek, kadına dair geri kalan her şeyi kendisi düşünmüş, kurgulamış ve sezmiştir. Erkek yolcunun bunları düşündüğü andan film adını almaktadır. Filmi baba seyretmış, çok etkilenmiş, hatta gözleri yaşarmıştır. Esas olarak Ustaoğlu, bu

filmi çektiğinde kendi göbeğini kendisi kesmek istemektedir, gemileri yakmadan önce içindeki fırtınaları sezgisel olarak, belki bilinçdışındaki istekleri dile getirmek için, öte yandan kopuşunu ifade etmek için aktarmıştır. Gerçek anlamda dile getiremediklerini, filmsel metinde anlatmıştır. Film, bütünüyle iç dünya üzerine kurulmuştur: 1980'li yılların Türkiye'sinde insanlar biraz da hayatı iç dünyalarında yaşarlardı, kendilerini ifade etmek için araçların sınırlı olduğu, baskının ve yasakların bol olduğu koşullarda, yaşam daha çok yaşanmadan düşünülenler ile kurulan bir süreçti. Bu anlamda Bir An'ı Yakalamak dönemin atmosferini iyi anlatan, iç dünya üzerine kurulmuş ve ödül almış başarılı bir ilk kısa filmdir. Aynı zamanda filmin yüksek lisans tezini yazarken yapılmış olmasına dikkat etmek gerekir, çünkü deyim yerindeyse belirli bir yetke ile işe başlamanın arifesinde yapılmış gibidir.

İlk Deneyim ve İlk Başarı Öyküsü

İlk filmi izlediğinizde ne hissettiniz?

Tahayyül edip, yazıp, kâğıda döktükten sonra onun esas üç boyutlu olarak bittiğini görmek çok inanılmaz bir şey. En son halini gördüğümde, başlangıçta Trabzon'dan İstanbul'a geldiğimde sinemanın içine nasıl gireceğim sorusunun yanıtını bulmuş oldum, böyle bir şekilde, balıklama atlıyorsun içine, o kadar da ürkütücü bir şey değilmiş, cevabı kendimde buldum, tamamı sende başlayıp biten bir şey bu.

Film bittikten sonra ilk nereye gönderdiniz, tepki nasıldı?

İlk olarak İFSAK'ın yarışmasına gönderdik, Süha Arın jürideydi, 'bu kızdan acayip bir sinemacı geliyor' demiş, ilk ödülü oradan almıştım. Bir kamera ve ışık kullanma ödülüydü, Uğur'la hemen Magnafantagna'yı yapmaya başladık. Her filmden sonra yeniden bir şey yapma isteği bir şekilde kanca atıyor. Kamera ve ışık kullanma hakkını vermişti bir firma, biz onları kaptık bir sene içinde diğerini çektik.

Psikanalitik açıdan yaklaşılırsa, film Yeşim Ustaoğlu'nun üst beni ile alt benliği arasındaki gerilimden beslenir: Ustaoğlu İstanbul'dadır, Yıldız Üniversitesinde restorasyon yüksek lisansı yapmaktadır, aynı zamanda mimar olarak çalışır, iki yıldır ailesinden ayrı yaşamaktadır ve kendi rüştünü ispat etmesi gereğini duyar. Ayakları üzerinde durmak istemektedir, ancak bilinçli bir radikal kopuş hiçbir zaman olmaz, kopuş zihinsel ve iç dünyada yaşanacaktır. Soyut ve sözcüklere dökmeden çelişkiyi anlatma çabası olarak Bir An'ı Yakalamak yeri doldurulamaz bir sevgiyle bağlandığı baba-kız ilişkisinde kendini anlatma serüvenine dönüşmüştür:

"Tezimi yazıyordum o dönemde, onun için de uzak bir yeri seçmiştim Kapadokya'ya gidip gelerek yazıyordum. Oralarda yaşayarak yazdığım bir tezdi. Tezimi yazarken, -daktilo ile yazıyorduk o zaman, bilgisayar yoktu-, kâğıdı çıkarıp başka bir kâğıt koyup

Bir An'ı Yakalamak'ın senaryosunu yazdım, ertesi gün de İFSAK'ta Uğur'u ensesinden yakalayıp, onun da neredeyse ilk filmlerinden biridir herhalde, o da sinema-televizyonda öğrenciydi, bunu çekeceğiz dedim, organize olduk, iki kuruş parayla çektik."[23]

"Benim kendi hayatımdan çok, dışarıdaki gerçeklikle kurduğum hayatımdan. Bizim yaşadığımız coğrafyada böyle bir baba figürü, dikte eden, çatışma figürü, babayı öldürmezse çocuk kendi yetişkin olmaz. Ergenlikten kurtulamaz. Türkiye'deki toplum zaten çok ergen bir toplum, çünkü hiçbir zaman ona dikte eden, baskı uygulayan babayı öldüremez. Baba kutsaldır onun için." [24] (abç)

Bu anlamda ilk ve ödüllü kısa film olarak Bir An'ı Yakalamak, son derece açıklayıcı yapıya sahiptir, dahası Ustaoğlu filmlerinde ilk ve son kez bir karakteri kendisi oynamıştır, üstelik kopuş yaşaması düşünülen ve yaşayamayan bir karakter olarak ya da bu kopuşu zihinsel olarak yaşamak için çabalayan birisi olarak tasavvur etmiştir. Filmin doğuş anından, babanın tasavvuruna ve filmin hem yönetmen için hem de baba için taşıdığı anlamlardan yola çıkarsak, yönetmen Yeşim ilk filmiyle kendi göbeğini kendisi kesmeye karar vermiş birisi olarak, ilk eylemini baba figürüne karşı yapmıştır. Kendi geleceğini mimaride değil, sinemada gördüğünü, hayatını cüretkâr adımlarla yeni bir rotada sürdüreceğini, kendi başına ayakta durma kararını vermenin güçlüklerini çekmeyi, riski tek başına almayı istediği için Bir An'ı Yakalamak filmi yapılmıştır, bütünüyle içsel bir gerilimden kaynaklanan bir film olarak okunması gerekir.

Bir An'ı Yakalamak bir yol filmidir, kurgusu da çok ilginçtir, ilk sinema, ilk senaryo, ilk kurgu deneyimim ama çok enteresan bir kurgusu vardır. Geçmişiyle hesaplaşmak için bir yolculuğa çıkan bir hikâyeyi anlatır; bugün ve geçmişiyle hesaplaşır. Biraz da kendimden yola çıktığım bir hikâyeydi o. Gitmek isteyip gitmiş, geride bir şey bırakmış, sonunda bu yolculuğu hiç yapmadığını anladığımız çok enteresan bir film. Onun sadece tahayyül edilmiş olduğunu, hiç yapılmamış olduğunu... Benim ilk ve son rolüm. Dilek Ongan, Ara Güler'le üçümüz oynamıştık. Hem ergeni hem genç kadını oynadım. Zamanlarla iç içe geçiyor film.[25]

Psikanalitik açıdan yaklaşım bazı şeyleri gerçekten çok açıklayıcıdır: Karadeniz ya da Trabzon bir tür baba mekânı gibidir. Bir yandan tutkuyla ve içten gelen bir sevgiyle sevilir. Ama öte yandan bu mekân ve ilişkileri ile bunların belkemiği olan aileden, insan kendini ispat etmek için, kendi yolunu bulmak için kopmalıdır. Yeşim Ustaoğlu'nun Trabzon'u ve onun çok-kültürlü yapısını sevmesine karşın, ait olmadığı bir mekânda yaşadığı düşüncesi lise yıllarında aklına düşer. Aynı zamanda ablasının İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliğini 1976 yılında kazanması, ardından kız kardeşinin konservatuarda okumak için erkenden İstanbul'a gelmesi gibi ikili bir nedenle "öteki mekân" isteği gitgide şiddetlenir. Trabzon'da arkasında sevgi, tutku, aidiyet hisleri ve elbette ki mücadelenin yenilgiyle sonuçlanması açısından burukluk bırakarak ilk fırsatta, Üniversiteden mezun olduğu yaz İstanbul'a gelmiştir.

Kişisel olarak yönetmen olmaya karar verir, ama zihninde her zaman özel bir yeri olan baba-evine karşı da hesap vermesi gerekir, bunu sözle değil, filmle yapar.[26] "Ve o an hiç yakalanmaz. Geriye dönüp hesaplaşmak, o anı yeniden yakalamak arzusuyla kalır." Bir kadın için baba figürü hiçbir zaman kopulamayacak, hiçbir zaman hesaplaşması bitmeyecek figürdür. Anlar yaratılır, tasarlanır, hesaplaşılır, ama baba figürü dönüp dolaşıp kadının sofrasına yeniden oturur. Hesaplaşma tamamlanamadığı için baba için gerçekten "her ölüm, erken ölümdür" denklemi geçerlidir.

> "Ama çok iyi bir anne baba ilişkisi yaşadım, çok sevdiğim, erken kaybettiğimi için de hala çok hayıflandığım, hayatımda birinci derecede rol oynayan, hayatımı neredeyse kurtarmış ölçüde bir babaya sahip oldum."

> "Bunlar biraz zor sorular. Sanıyorum hala (babamın ölümüne) ikna olmadım Müjde. Hala beni ona ikna etmek zor. Ani bir şeydi, birden bire beklemediğimiz bir kalp krizi yaşadık. Duyup, öğrendiğim... Ben bir hafta önce hissettim mesela, bu benim için çok tuhaf bir şeydi. Yurt dışındaydım ve bir hafta önce başımıza geleni rüyamda gördüm. Oradaki her şeyi bırakıp ilk aldığım biletle döndüm. Bir hafta sonra da babam öldü. Benim bunu hala şey yapmam... Ölümü ve gidişini kabul ettiğimi söyleyemem."[27]

İlk filmin kendi olanaklarıyla yapılması, sinemacı olma düşüncesinin ise üniversite iki de daha 1980 baharında filizlenmiş olmasına karşın, Yeşim kendi göbeğini kendi kesmeye karar vermiştir. Burada durup düşünmek gerekir, niçin sinemanın içine girmek için, sektörde bir yönetmenin yanına yaklaşıp asistanı olmak için çaba göstermiyor? Niçin varolan belirli projelere eklemlenmek için çaba göstermiyor? Niçin eline senaryosunu alıp bir yapımcının kapısını çalmıyor?

İlk önce Yeşilçam'da yapılanlara karşı olmalı ya da onlarla yetinmeyi düşünmemeli. İkinci olarak, zaten belirli bir mesleği var, düzenli bir yaşamı var, o yaşamın kendi gereklilikleri var, meslekte kalıcı olup olmayacağını bilmiyor, istenilen bir şey, ama hayatını düzenli devam ettirebilme çabası var ve öncelikle kendini sınıyor. Üçüncü olarak bir sanatçı olarak kendisini yetiştiriyor. Dördüncü olarak ise belirli bir çekiniklik olması gerekir, bir yandan gurur, öte yandan Yeşilçam'ın namı ünlü iğreti çalışma tarzı, kurumsallaşmamış hali. Bu nedenlerle sektöre girmek için, sektörün alt basamaklarına değil, bir yandan yaşamını devam ettirirken, kendini göstermek istiyor. Sonuç olarak Yeşilçam 1980'lerde zaten ideal kıvamında değildi, aynı zamanda kadınlar için fazla erkek egemen bir yerdi.

Ama diğer yönetmenleri ele aldığımızda, Nuri Bilge Ceylan'da sektöre girmek için adım atmadı, dışında kalmak, kendini kendi nezdinde sınamak istedi. Ürkek ve içi içini yiyen bir süreç yaşadı, kendine eziyet etti. Ardından neredeyse bir çırpınış olarak ilk kısa filmini çekti.

Sektöre girmek için kendince bir şeyler yapan yönetmen ise Derviş Zaim oldu. Derviş'in yaptığı ise çekinik bir tavırdır. Bir mektup yazıp, Yeşilçam'da çalışabileceği yönetmenlere verdi, yanıt bekledi. Hiçbir yanıt alamayınca, kendi göbeğini kendi kesmek durumunda kaldı. Bu dört isim içinde tek ayrıksı yönetmen olan Demirkubuz'un sinema sektörüne girerken, yönetmen olma hayalleri olduğunu, belirli projeleri gerçekleştirmek için sinemaya girdiğini ise sanmıyoruz. Bir tür hayatın içinden gelen ve hayatını idame ettirmek için çalışan birisidir.

Sonuç olarak Yeni Türkiye Sineması Yeşilçam'ın çalışma tarzından, filmlerin sanatsal sosyolojik özelliklerine kadar ürünlerine dışsal kalmış insanlar tarafından kuruldu, şurası açıktır: dört yönetmenin dördünde de bir reddi-miras durumu vardır.

Son olarak bir de Süha Arın'ın özel bir durumu var, Arın Mimar Sinan GSA ile ilişkilerini devam ettirmiş bir insandı, belgesel yönetmeni olarak yirminci yüzyılın gurur tablosunun başında gelir. Arın hem Ustaoğlu özelinde hem de Zaim özelinde yetenekleri ilk gören ve onlara yardım eden isim olarak, sanatının yanında insan olarak da çok önemli olduğunu bir kez daha göstermiştir. Ustaoğlu'nu ilk keşfeden isimlerden birisiydi, Zaim'e ise hiçbir şey beklemeden teknik ekipman yardımı yapan insandır.

Ustaoğlu: Geçmiş ve bugün arasında kendine bakabilmek, Ergen Toplumun İzinde

Yeşim Ustaoğlu birkaç kere Türkiye için Ergen bir toplum nitelemesi yapmıştır. Nedir Ergen Toplum?

Baba katlinin bir özgürleşme dinamiği olması çok önemli bir psikiyatrik durumdur. Baba yalnızca otorite değil, aynı zamanda insan yaşamında en önemli modeli de oluşturur. Bu nedenle gerek Hak Dinlerde ve gerekse ilkel toplumlarda "baba, kutsal bir figürdür". Bu durum Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam'da da geçerlidir, babalık hakkı, son derece önemlidir. Ama aynı baba otorite olarak da model olarak da insan için "kendini gerçekleştirmenin önündeki en önemli içsel engel"dir. İnsan nereye gitse "babasının hayali ardından gelir," özellikle bu durum kadınlar için çok daha geçerlidir. İlk aşkın kaynağı, ilk çocuk sahibi olunmak istenen, kendi bedenini tanımak için uzaklaşılmak istenen, kendi özgürlüğünü yaşamak için "egemen ahlaki değerlerin karşılığı" olarak babanın beklentileri insanın sürekli karşısına çıkar. Bir kızın evlenmesi baba için hem ciddi bir sevinç hem de ciddi bir kayıp korkusudur. Kızın yaşadığı gerginlik, baba tarafından da yaşanır. Erkeklerin yaşadığı komplekse Oidipus kompleksi denir, kadınlarınkine Elektra. Erkeklerin yaşadığı kompleks daha tanımlı bir çerçevede yaşanır ve daha kolay aşılır, kadınların yaşadıkları çok daha sancılıdır ve ömür boyu sürer. [28]

"Birtakım şeylere tutunabilmek, kendini ifade edebilmek, kendini İslami boyutta ya da kadın olarak, Cumhuriyetçi tabanda ya da gay olarak kimliklendirebilmek, hangi açılımda tutarsak tutalım kültürel azınlık olarak kimliklendirebilmek... Toplum bütün bu tanımların olmadığı daha homojen bir yapının içinde zorlanıyordu, daha fazla baskı altında tutulamadı. İnsanın kendisini tanımlayabilmesi, kendi kimliğinin, toprağının farkına varabilmesi, yine bir cemaatleşme hali getiriyor bir kimliğe eklemlenirken. Hala ergen kaldığımızı düşünüyorum, ama bu açılımların çok pozitif bir yanı da var. Zor göğüs gerebileceğimiz gerilimler yaratabilir toplum açısından, zaten bir kısmıyla çok uğraşıyoruz. Öyle ya da böyle kendini ifade edebilme hali bir cemaat içinde dahi olsa çok önemli. Bütün bunların içinden yetişkin olmayı becerebilen, ergen olmaktan kurtulup kendi kendini kimliklerin dışında da bir birey olarak ifade edebilen kişiler çıkacak. O zaman yetişkin bir toplum oluruz ve başka kimliklerle, başka hallerle, başka düşüncelerle olan sorunlar bizim sorunlarımız olmaktan çıkar. Bunlarla yaşayabilmeyi öğreniriz".

"Sevmiyorum kategorize olmayı ama ben yetişkin bir insanım. Ben bir ergen değilim, bana bir şey dikte edebilmek mümkün değil. Başkalarının kimliklerinden güç alarak kendimi ifade etmem. Bir güç, bir baskı, bir söylem beni zerre kadar ilgilendirmez, kendi sözüm vardır, birey olarak kendimi ifade edebilirim. Köklerimi, varlığımı, yaşadığım topraktan alırım. Bilgim, sezgim buradan gelmiştir. Gençliğimden beri sahip olduğum çok net bir politik görüşüm ve tavrım, topluma bir bakışım var. Yıllarca kafa patlatıp, yaşadığım süreç içinde fikirlerini ifade etmiş bir insanım. Bu olmazsa olmaz. Tavırsız bir insan değilim. Sol yelpazedeyim. Dünyanın değişimi beni bu anlamda değiştirmedi.

Öğrenci hareketleri içerisinde bir şekilde yer aldım, 80 darbesine toslayan kuşağın acılarını da yaşadım. 12 Eylül'ün 78 kuşağına, bizim kuşağımıza neler yaşattığını, nasıl telef olduğumuzu gördüm. Kayıplarım oldu hayatımda. Belki de büyümemi, ergen olmaktan kurtulmamı sağlayan hiçbir yere bağlanmama, bu yıkımlardan sonra kendime bir cemaat arama ihtiyacı duymadan, bir birey, bir sanatçı olarak sözümü söyleyebilme özgürlüğünü ve cesaretini buldum. Ama bir yol var da bu yolu sürdürmek için yapmıyorum işimi. Sanatçının ta içinden gelen bir söz söyleme arzusu var. Sanatçının meşrebi, doğasıyla ilişkili bir şey. Belirli bir politik duruşa sahip herkes söz söyleyebilme yetisine de sahip olamayabilir. Bu yetiye sahip olmak en önemli dayanaklarımdan biri".

Ama Türkiye için ergen toplum nitelemesinin ikili bir anlamı vardır:

1. Öncelikle Yeşim Ustaoğlu'nun 78'liler kuşağından olduğunu hatırlayalım, isyanın şiddetinden daha önce söz etmiştik. Aynı şekilde babanın da (siyasi iktidarın) kendi otoritesini korumak için şiddete başvurduğunu, itidal yerine keskin çatışmaların yaşandığını, sürecin sivil bir şekilde çözülemediği için askeri darbenin yapıldığını hatırlayalım. Birincisi, bundan, yani birbiriyle uyumsuz, doğaları gereği bir çatışma yaşanması gereken bir dönem nitelendirmesi, toplum için kullanıldığında, toplumsal sorunları bilimsellik

ve itidalli bir akıl yürütme sürecinden ziyade, gerilimle çözümlemeye yatkın bir toplum anlamında kullanılmaktadır.

2. İkincisi, daha da önemlidir. Türkiye'de bu tip gerilimler, belirli tarihsel kesitlerle sınırlı değildir. Gerilim neredeyse bakidir, toplumsal sorunların çözülmesi için ekseriyetle şiddete başvurulur, aynı şekilde isyan eden de şiddete başvurur. Aile içi durumlarda da özellikle şiddete başvurulur. Toplumsal yasalar ve "aile içi yasalar" sıklıkla şiddetin yönlendiriciliğinde dengeye kavuşur. Normal bir gerilim, neredeyse genel olarak, normal olmayan çatışma boyutlarına taşınır. Barış, itidal, anlayış ve bütün bunlara yol göstermesi gereken bilimsellik ile rasyonellik arka planda kalırken, süreç hızla "dar polemik atmosferinde", neredeyse öngörülemeyecek düzeyde çatışma unsurları taşıyan biçimlere bürünür.

Bu anlamda ergen toplum olma ve yetişkin birey olma durumları arasındaki keskin çatışma, ergenin farklılıkları yola getirmek için kendinden yola çıkarak keskin eylemlere girişmesi nedeniyle ergeni yani çoğunluğu baskıcı hale getirir. Bir anlamda sosyolojideki ötekileştirmedir bu. Ama Türkiye özelinde durum bir ötekileştirme ile sınırlı değildir, ergenin bilgisinin ve dünya görüşünün sığ olması, ergenin dış dünya hakkındaki deneyim yokluğu ile tepki vermekteki tez canlılığı, sorunların da birikmiş olmasını ele aldığımızda, gidişat bir çözüme doğru değil, baskıya ve sorunların yalın nedenlerinin görülememesine de yol açar. Bu anlamda Türkiye'de isteyen teokratik desin, isteyen oligarşik desin, sürekli olarak toplumu belirli şekillere sokmaya çalışan belirleyici bir baskı aygıtı var. Bu aygıt aynı zamanda toplumsal sorunların tartışılması, farklı yanıtlar bulunmasına da karşıdır ve işini baskıyla görmeye çalışır. Dolayısıyla, kendini meşrulaştırmak için de, başkasını hizaya getirmek için de dengesiz davranır: kendini meşrulaştırmak için yalan söyleyecek, hizaya getirmek için insan olarak insan olmanın getirdiği ağırlığı ihlal ederek aşırı reaksiyonlarda bulunur. Toplum ise neredeyse daimi olarak "sahte kurtarıcılar, sahte şefler, sahta liderler" bularak, ama hep yıkıntılar üreterek yoluna devam eder. Türkiye bir bütün olarak tarihi boyunca, Osmanlıdan günümüze salınımlar ülkesidir, bir bu uçta bir öteki uçta: ama en korkuncu bu değildir, daha da beteri vardır, toplumun ürettiği toplumbilim de, toplumun yönlendiricisi ya da akıl hocası olacak "bilirkişileri" de dönemden döneme bir öncekini tekzip ederek bir literatür üretirler. Bunun kökeninde ise zaten toplumun salınımlar yaşaması, tepkisel olarak kendine ve kendi tarihine yaklaşmasıdır. Dolayısıyla ergen toplum analizi bu anlamda önem kazanır. Toplumun daha kıyısında, köşesinde kalan, daha az yalan söyler, ya da toplumun daha geniş açıdan bir resmini sunar. Çünkü merkeze gelindikçe bir tür "yalancı "hakikatler" kemikleşmekte", bunların ışığında, "sahte çözümler" önerilmekte, aynı şekilde bunların da yol göstericiliğinde gerçeklikle hiç hesaplaşılmadan, bulunan çözümlere aykırı durumlar "yıkıcı bir tepki" ile

karşılanmaktadır. Türkiye'de her bir darbe aslında gerçek sorunlara sahte çözümler üretmek için yapılır, hiçbir darbenin lideri de kalıcı olmaz, acizliği üzerinden akar. İnsanın büyümesi için ilk önce gerçeklikle hesaplaşması ve tepkilerinin de "eşyanın mahiyeti ile uzlaşması" gerekir. Bir şeyin doğasına aykırı şeyleri ona dayatırsanız, çatışma kaçınılmazdır, bizde de çatışma kültürü neredeyse daimidir, uzlaşmalar bile geçicidir, çatışma ve baskı süreklidir. Tam bu anda çatışmanın ve gerçekliğin algılanmasının en keskin karşıtlık yaşadığı dönem 1970'lerdir, 78 kuşağı kendini bulmaya çalışırken, merkez bu kuşağı sindirmeyi ya da yok etmeyi seçmiş, ama çatışma yeni alanlara sıçramıştır. Riya bu toplumun aynasının kumunda vardır.

Dolayısıyla, aykırı sese ilişkin "bastırma eğilimi ve eylemi" aynı zamanda gerçekliğe karşı bir horgörüden ve onu kabul edememekten kaynaklanır, gerçeklikle barışamamak ve tepkisel olmak ise ergenin en tanımlayıcı özellikleridir.

Yeşim Ustaoğlu'nun özelinde de çatışma şiddetli yaşanmış, ne baba toprağından itidalli ayrılmış, ne de babaya karşı duyduğu hasret bitebilmiştir, kendi kaderini yaşamak için yola çıktığında, baba yasasını ve baba sevgisini yanında götürmüş ve bir hesaplaşma özelinde, süreç yaratıcı bir şekilde sinemasal olarak ifade edilmiştir.

Gitmek: Yaşamı Yeniden Kurmak

> "Kabına sığamama hali... Trabzon biraz böyle bir yerdi benim için; çok büyüleyici, çok kuvvetli, çok dominant bir kültür vardır ama aynı zamanda çok muhafazakâr. Oraya, o kaba sığamama, orada var olamama hali, çok küçük yaşta bunu hissetmiştim, evet çok büyüleyici doğası, ama o sınırlarda kalamayacağımı daha lisede bile biliyordum. Gitmem lazım diyordum, 'gitmek' duygusu çeker seni; giderken korkutur da."

Gerçekten sancılı bir kopuştur gitmek, bir tür baba toprağını bırakmak. Gitmek, ama yine onurlu bir şekilde, başararak, ayakları üzerinde durarak dönebileceğim korkusu ile gergin, titrek adımlarla gitmek. Bu nedenle, Türkiye gibi gergin ve istikrardan uzak toplumlarda insanlar çok sık mekân değiştirirler, ama çekinerek, ama ürkerek, yine de giderler. Türkiye Cumhuriyet tarihinde birçok defa göç dalgası yaşamıştır, çeşitli vesilelerle, üstelik iç göç ile dış göç el ele. Bunun temel nedeni istikrarsızlık ve büyüme sorunları yaşanmasıdır. Daha da önemlisi, Türkiye toprakları içinde bazı şeyleri yapmanın mekânı yalnızca belirli bölgelere ya da kentlere sıkışmış olmasıdır, ekmek derdi nedeniyle göç etmenin yanı sıra, beyin göçü olarak adlandırılabilecek bir göç daha vardır. Bu göçün merkezi genellikle İstanbul olmuştur, hem eğitim için, hem de belirli sektörlerin kalbi İstanbul olduğu için. Oysa taşı toprağı altın diye ünlenen İstanbul için, aynı zamanda insanı yutar deyimi de vardır. Pek çok insan kendini kaybed-

er İstanbul'da, tutunanların yanında sürünenlerin sayısı çok daha fazladır. Gelenlerin önemli bir bölümü nesiller boyunca kırsal kesimle bağlarını koparmamaya çalışmıştır, toprağın kayganlığı, kırsal yapıya dönüş seçeneğini açık bırakmak yanı sıra, kırsal yapıdan kente değer aktarmanın da bir parçası olmuştur. İkinci Dünya Savaşından bu yana Türkiye'de göçün önemli özelliklerinden birisi, sınırlı sayıda kentten kırsala değer aktarılması iken, önemli bir bölümü de kırdan beslenmenin devam ettirilmesi yönündedir. Hatta göçler, ailecek toplu göçler olmaktan daha çok parça parça göç şekline bürünmüştür, riski azaltmak ve göç korkusunu minimuma indirmek için.[29]

> "Aslında şimdi Anadolu'da yaşanan, (benzer projelerle uğraşıyorken görüyorum), gençlerin hayatına bakarken korkutucu bir şehirdir başka şehir, İstanbul mesela."[30]

Küçük kentte büyümek, daha dengeli ve belirli açılardan daha risksiz, aynı zamanda daha özgür de olabilir küçük kent, çünkü büyük kent aynı zamanda maddi yaşamın insanı esir eden dayatmalarını da içerebilir. Büyük kent istikrarsızlığı ve hayatın büyük gelgitleri kadar, mekânın da plansız örgütlenmesinden dolayı, hayat insanlar için, özellikle de çocuklar ve gençler için olumsuz koşulları yoğun olarak içermektedir. Aile içi ilişkiler kadar, sosyal hayat için olumsuzluk taşıyan pek çok örnek ve durum büyük kentin hengâmesi için bağrında olumsuzluk taşıyor denebilir. Ama büyük kent, küçük kentlerde büyümüş yetenekli insanları bir tür düelloya çağırır gibidir, gidip kendini ispat etmek için örneğin. Küçük kentin huzuru ve istikrarı, her şeyin adının belli olması, daha normatif yapısı insanı aynı zamanda sıkıştıran bir cendereye de sokabilir. Paradoksun çözümü yoktur, herkes kendi macerasını ve yaşamın getirdiği birikmiş sorunlara karşı kendi çözümünü üretmek durumundadır.

> "Bir yandan küçük bir yerde büyümenin avantajlı olduğunu da düşünürüm, bir apartmanın, mahallenin içine sıkışmış olmanın daha büyük tehlike olduğunu görüyorum, şimdiki gençlerin hayatına baktığımda. Küçük bir yerde büyümek, çocuk için özgürleştirici bir şey. Öbür yandan çok küçültücü, çok dar bir alan da... Onu yırtıp çıkıp gitmeyi çok küçük yaşta istedim. Doğal bir istekti." [31]

İnsanın iyi bir yetişme döneminden sonra, İstanbul'a meydan okuyabilmesi mümkündür, ama kayıp bir çocukluğun ardından İstanbul'da tutunmaya çalışması daha büyük sancıları bağrında taşıyabilir. Kırsal kesimde büyüyen çocuğun iç dünyası çok daha zengin olabilir, İstanbul'un dar mekânlarında sıkışmış ve kontrolsüz yaşam insanı çok daha güçsüz ve yetişme sorunlarıyla boğuşur hale getirebilir. Küçük kentin kendine özgü disiplini, hayatın merkezden uzaklaştırıcı etkilerine karşı insanı daha korunaklı yapabilir çünkü. 1970'li yılların sosyolojik özeti, insanların ve özellikle çocukların ilk gençlik yıllarını pek yaşamadan hızlı büyümeleriydi, erken siyasallaşmaları, kendi saflarını seçmeleri,

memleket sorunlarına daha duyarlı olmalarını getiriyordu. 1980 darbesinin temel sorunlarından birisi ise, bu büyüme, hayata ilk adımlarını atma yaşını istikrarlı bir biçimde daha ileri yaşlara atmasıdır. Ergenlik sorunları ve bunalımları şimdi çok daha gecikmiş olarak ve daha sorunlu insanlar olarak hayata insanları hazırlamaktadır.

Herhangi bir korku yüzünden ille de yapmak istediği bir şeyden kolay kolay vazgeçmeyen bir kişilik olarak, Yeşim Ustaoğlu, korkuya rağmen, uygun araçlar geliştirilerek, aklını kullanarak insanın kendi projelerini gerçekleştirebileceğini savunur. Büyüdüğü koşulların çetinliği, insanın uygun anda uygun hamleleri yapabilmesi için Yeşim Ustaoğlu'nu eğitmiştir. İçine kapanık bir insan olarak, aynı zamanda, kendini yeterince tartan, ancak ondan sonra hamle yapan bir kişiliktir.

> "Ölüm korkusunu iplememek gibi, ya da o sınırları zorlamak halini çocukluğumda çok yaşadım. Ben de senin şimdi sorduğun gibi kendime sorduğumda fark ettiğim analizler ama sonrasında buluğ çağında, liseye doğru geçiyorken, çok içe kapalıydım, kendi başına bir çocuktum. Üniversite yıllarında da içe kapanıktım, bir yandan içe kapanık değildim hem zaten içe kapanamayacak kadar sert bir dönemde yaşıyorduk."[32]

Yeşim Ustaoğlu çetin koşularda büyüdüğü için, aynı zamanda kimlik ve kişilik verecek bir aile içinde yetiştiği için, kendi düşüncelerini gerçekleştirmek için direnç kazanmıştır. 1970'li yıllarda yaşanan keskin siyasi kutuplaşma içinde kendi safını seçmiş, yıllar içinde belirli bir olgunlaşma yaşasa da, ideallerini üniversite çağında kazanmıştır. Zaman içinde bu ideallerin gerçeklikle sınavı neticesinde, siyasi filmler ve egemen ideoloji açısından "zararlı filmler" yapma cesareti gösterdiği için, Yeni Türkiye Sinemasını yapan yönetmenler içinde, en dikine giden yönetmen olarak kabul edilmektedir.

> "Kendi dediğimi her zaman yaptım, o yaşlarda bile. Bana bir şey yaptırmak çok zordur, aile içinde de öyle... Annem geçen gün bunu söylüyordu, geçende de ağzımdan çıkmış, "Hiçbir Allah'ın kulu bana bunu yaptıramaz," demişsem eğer ki -bunu çok sık kullanırım-, onu yapmazdım bana dışarıdan bir şey yaptırmak, dikte etmek zordur ailede."[33]

İz (1994)

Uzun metraja ilk adım olarak, ortaya çıkan *İz* filminden önce önemli bir mesele üzerinde duralım.

Yaratıcılık: öğrenme ve kendini bulma süreci olarak;

Önce Uğur İçbak vardı sonra Magnafantagna ile Cengiz Onural ile çalışmaya başladın. Bir bakıma film çekerek, film sanatını öğrendiğiniz zamanlar diyebilir miyiz?

Teknik olarak evet, ama bazı şeyler var ki onlar hiç öğrenilmiyor. Yazmayla görmeyle, bakmayla ilgili, onu anlatmak mümkün değil tamamen insanın doğasıyla ilgili, meşrebinde olmayla ilgili, diğer tarafı ise deneye yanıla öğreniyorum, kendi şaryomuzu kendimiz yaptık, kırdık döktük, iki tane motosiklet aküsü bağlayıp... Bir sürü şeyi deneyerek öğrendik, sesli çekmek gibi. Hala öğreniyoruz. Sinema inanılmaz bir alan hakikaten. Teknik her gün gelişiyor. Öğrenmeyi sürdürüyoruz. Teknik olarak baktığında evet ama kendinden koyduğun bir şey var zaten ama onu da nasıl bir dille anlatacağın, kendini en çok nasıl sorgulayacağın ve kendinden yola çıkarak nasıl bir dille var olacağın. Tüm bunlar iç içe gidiyor.

Yukarıdaki sözler bir anlamda Yeni Türkiye Sinemasının mottosudur ve genel inanç bu yöndedir. Bazı şeyler öğrenilmez, insanın kendisinde olmalı, ya da çalışmayla insan kendisini keşfetmeli. Yani bazı şeyler insanın meşrebinde olma ile ilgilidir, eğer sizde o yeti yoksa, öğrenerek ancak taklitçi ya da ortalamacı olabilirsiniz. Bu anlamda yeni sinemamızın temel özelliği ilk adımların sürekli olarak ertelenmesi ya da en başta kendine olan güvensizlik. Neden olarak her birisi, sinema tarihi hakkında belirli bir bilgi ve kafa patlatmadan sonra, ilk filmlerini yaptılar. Bu nedenle her birisi zaten model olarak Yeşilçam'ı ya da onun belirli yönetmenlerini baz almıyorlardı, çıkış noktalarında, her birisinde farklı da olsa, (oysa genel olarak transandantal sinemanın öncüleri konusunda hem fikirdirler) kendince baz aldıkları bir ortalama vardı. Anlatacakları ne olursa olsun, bir deyiş tarzı tutturmaları gerektiğini, zaman içinde kendi üsluplarını bulmak durumunda olduklarını biliyorlardı. Gerçekten bir iç mücadele alanı olarak, kendilerinde belirli şeyleri arıyorlardı. Yeni sinemacılarımız kendilerine meslek olarak sinemayı seçmediler, kendilerini ifade edecek mecra olarak sinemayı seçtiler. İki lens, bir kamera, üç ışık bilgisiyle yapılacak bir şey değil, dünyanın belirli bir duyumsanışı, dünya hakkında belirli bir konumlanış, hayata bir anlam bulma çabası olarak sanatı görüyorlardı. Bu nedenle ilk büyük soru, nasıl karşılanacak değil, kendi yaptıklarını kendileri nasıl görecekti sorusu üzerinden şekillenmişti. Genel olarak baktığımızda, ilk iki filmlerinde kendi üsluplarını, konularını, izleklerini, dünyayı yorumlayışlarının izlerini ve ne aradıklarını göstermeye çalıştılar. Genel olarak yeni sinemanın dört kurucu yönetmeni de ulusal ve uluslar arası meşruiyeti ilk iki filmlerinde elde ettiler. Teknik neyi nasıl anlatacağını değil, anlatacağı şeyi nasıl somutlayacağını belirleyen bir şeydir, bir

tür sadece alettir, yapacağın filmi sen tasarlarsın, sinemada asıl önemli olan tasarıdır, kullandığın aletler değil. Zaman içinde aletlerle yakınlaştıkça, el becerin de artar, ama tasarım bakidir, kişiseldir ve en önemlisidir. En yalın ifade ile, dört yönetmenin dördü de bu konuda aynı şeyleri düşünmektedir, bunun en ideal örneği ise sinemada Orson Welles'tir. Niçin? Henüz yirmi altı yaşında bir genç, sinema deneyimi yok, hatta sinema dili hakkında bile bilgisi çok az, ama sinema tarihini şekillendiren filmi ilk filminde ortaya çıkarıyor. Öyle ki Orson Welles'e film yapması önerildiğinde RKO stüdyolarında kendisine sinema dili ve teknik ekipman konusunda dersleri de teknik kadro vermek durumunda kalmıştı. Ama o senaryodan, oyunculuğa, daha da önemlisi sinema dilinden yönetmenliğe tümüyle yenilikçi, zaman geçtikçe değeri artan, tarih ve zaman içinde kalıcı olan bir film yönetti. Meşrebinde olmanın en berrak hali budur.

İz filmi nasıl incelenebilir? En kısa haliyle İz nedir? Son olarak ise İz ve Yeşim Ustaoğlu ilişkisi nasıl betimlenebilir?

Otel'den sonra İz. Ve Güneşe Yolculuk'la beraber benim için (Tayfun Pirselimoğlu ile) bir daha çalışmama kararı netleşmişti. Esas olarak artık yapmak istediğim, söylemek istediğim yerde ciddi bir üslup olarak farklılığımız vardı... Şimdi onun yaptıkları ile benim yaptıklarımı karşılaştırırsan sen de görürsün. İz'in dünyası ile Güneşe Yolculuk çok farklıdır. Güneşe Yolculuk benim ilk yaptığım filmlerimle benzeşir. Tayfun'la İz dönemi benim çok da benimsediğim bir dönem değildir, estetik olarak evet, yönetim olarak evet, ama hikâye kurma açısından çok uzak ve soğuk bulurum. İz'i Tayfun yazmıştı, benim biraz da karton bulduğum, karakterleri hiçbir zaman özümseme derinleşme halinin olmadığını benim dünyama ait olmadığını; çok eklektik bulduğum bir dünyadan, senaryo yazma açısından da... Zaten evlilik de bitti. O dönem benim için bitmiştir. Estetik bir atmosfer kurma, bir film yönetme, bir filme bakma görsel olarak bunu hayata geçirme noktasında baktığımda başka bir şey tabi. Fakat senaryo olarak analiz ettiğimde kendim bile, o karakterlerin hiçbirine inanmam aslında. İnanmadığım bir karakteri de anlatmak istemem.

Meseleyi en kısa şekilde ve en saf haliyle açıklamak isterim: Tayfun Pirselimoğlu, masa başı adamıdır, saha değil. Masa başında oturduğu zaman kendini muktedir hissediyordur, sokağa çıktığında sıkılıyor bile olabilir. Gerçeklikle içinde değil, kendi kurduğu gerçeklik içinde maharetlidir. Bu anlamda hayatın içinde değil, kendi kurduğu hayata dair görüngü içinde kendi hareket alanını bulur. Bu anlamda olgusal olarak her zaman eksikli, kifayetsiz ve zayıf kalır. İtinayla yaşamdan ve onun boğucu atmosferinden kaçılır, Tayfun'un şiarıdır. Bu satırların hiçbirisi onu yermek için yazılmamıştır, eserlerinden ve senaryolarından anlaşılmaktadır. Kendi temalarından, sözlerine kadar, filmlerinin atmosferinden, insana yaklaşımına dair eserlerinden bu çıkmaktadır. Bu anlamda Yeşim'in yapmak istediği daha farklıydı, ilk önce hayatın içine dalmak, yaşamdan alınmış kesitlerden kendi hikâyelerini çıkarmak istiyordu. Tam da neredeyse balıklamasına hayatın içine dalmak istiyordu. Kafka'nın dünyasıyla,

Charles Dickens'ın dünyası diyelim. Bunlar birbiriyle buluşamaz, ama bir diğeri ona üstündür diyemiyoruz. Sanatta iki temel yaklaşımın uç örnekleri olarak görebiliriz her birisini. Dolayısıyla, kişinin dünyayla, sanatla, hayatla ilişkisi içinde bir tercih denilebilir, ki bana göre bir tercih değildir bunlar. Çünkü benim inancım odur ki kişi bunları kendisi seçmez, hayatın gidişatı içinde birisine doğru yönelir, kendi seçmediği kendisi belirler bu ilişkiyi, bu ayrışmanın derinlerine gittiğimizde, kökenlerinde kişinin hayatının en mahrem anlarında, ya da seçmediği anne ve babasından aldığı mirasta bile saklı olabilir bu tercihin nedenleri. Bu açıdan, ben diyorum ki yapılabildiği kadarıyla birlikte olunmuş, insanlar kendilerini dinledikleri yerde ayrışma yaşanmıştır. Hayatın gidişatı yolları ayırmıştır. Bu anlamda bir ara parantez olarak yargıya da intikal etmiş, Güneşe Yolculuk'un senaryosunun kime ait olduğu meselesine ikinci uzun metrajlı filmin ilk tartışmalı konusu yaparak başlayacağız.

Ama *Iz* büyük oranda Tayfun'un dünyasının, daha da ileri giderek söylüyorum, Tayfun'un yapamayacağı denli başarılı bir görselleştirilmesine dayanır. *Iz* bir temadan çok daha fazla bir atmosfer filmidir. Yeşim Ustaoğlu'nun kendisine dair kuşkularının bitmesine, yoluna çok daha emin adımlarla devam etmesine, kendisini bulmasına yardımcı olmuştur, Tayfun için ise *Iz*, sinema alanında kendi yapabileceklerinin üst sınırı olarak işlevlidir. Anladığım kadarıyla, bu denli yoğun bir atmosferi kendi yönettiği filmlerinde kuramamaktadır.

Şimdi İz nedir sorusuna yanıt arayalım.

İlk kez *Iz*'i ben televizyonda seyrettim. Birkaç dakika geç rastlamıştık kanala, ondan sonra sürekli olarak ne oluyor sorusuyla baş başa kaldık, Bülent Görücü'yle birlikte seyrediyorduk. Bizim izlenimimiz filmin post-modern olduğu yönündeydi. Kaçırdığımız bölüm ise en kritik sahnelerden biriymiş, yani radyodan bir intihar vakasının dinlendiği, parçalanmış yüzün haber olarak verildiği ve film boyunca karakterin aradığı yüz. Daha sonra filmi tekrar seyretme olanağım oldu, video kasetini Yeşim'in kendisi verdi. O zaman bizim için de eksik olan parça yani yüz belirginleşiverdi. Ama İz, baştan aşağı kurgulanmış bir dünya içinde gezinir. Eksik halini seyrettiğimizde de filmin atmosferini fark etmiştik, özellikle sinemamız için fazla zengin fotoğrafların, çok özgün bir atmosferi sağlayan mekanın kullanımlarının, karakterin sürekli içe çeken atmosferinin, kent içinde gezinse bile, sürekli içe doğru bir yolculuğun farkındaydık.

Bu açıdan İz genel olarak Türkiye Sineması içinde olan bir anlatı geleneğinden çok daha fazla, büyük oranda İskandinav anlatı geleneğinin bir parçasıdır. Strindberg'ten Bergman'a çok uzun bir psikolojik düzlemde hayatı tartışan anlatı geleneğinin, duygunun, ruhun, iç dünyanın, alayın, ironinin, gerçeklik içinde dile gelmezin arandığı bir kurgu-dünyanın parçasıdır.

İz karakterler üzerinden şekillenmez, duyguların sürekliliği vardır, hatta film boyunca ironi rehber gibi görünür, sahneleri birbirine bağlayan yeni bir ironik durumla karşılaşmalardır. Hayatın içinden değil, duygular dünyasında kaybolmanın sinemasıdır.

Film aslında başından kendini gösterir, ama tam anlamıyla hiçbir zaman kendini ele vermez: bir intihar vakasında yüz parçalanmıştır. Yılların yorgunu bir polis, belli belirsiz bir yüzün peşine düşer, bir iç ses olarak da verilir bu, "ara beni, bul beni", ardından asla ulaşamayacağı yüzde kişinin ilişkilerini, bir yandan keşfetme, arayışı bitirme, ama öte yandan aradığı yüz de kendi kişiliğini arama çabasına dönüşür. Yüzü bulamaz, ama kişi ya da polis aslında arayış sürecinde kendini kaybeder. Etrafındaki herkesle çatışır, aslında herkes kendi yüzünü saklamaktadır, yüz hakikate dönüşür, insanlar ise alay ederler hakikati aradığı için onunla. O ise hakikati aradıkça, hakikatin mahrem köşelerinde, yüzleştikçe kendini tanıyamaz hale gelir, kendine yabancılaşır, aradığı yüzle özdeşleşir, hakikate erişilemez, ama gerçekliğin içinde boğulabilir. Bu anlamda soyut bir izlek filmidir, neredeyse benliğin sınırlarında bir gezinti gibidir, yılların hesabını veremeyecek kişi, yüzü aradıkça kendi hakikatiyle karşılaşır, kendini reddettiğinde ise, belli belirsiz bir intihar teşebbüsü ya da hissiyle film biter. Bu anlamda İz gerçekten başarılı bir filmdir ve İstanbul Film Festivalinde aldığı ödülü sonuna kadar hak etmiştir.

Film iki nedenle Yeni Sinemanın kurucu filmlerinden birisidir. İlk önce, film olarak bütün aşırılıklarından arınmıştır, ilk önce etkileyici bir atmosfer kurmuştur. Büyük belagatmiş gibi duran ve söyleyenin üzerinden akan Yeşilçam'ın filmlerinden çok uzaktır. Deyim yerindeyse İz fazlalıklarından arınmış olduğu için, yani başarılı atmosferiyle Yeşilçam'ın inandırıcılıktan uzak ve bayağılıkları ile çokbilmişliklerinden arınmış olduğu için, önemli bir deneyimdir. İkinci özelliği ise, bir kendini bilme, kendi içine karşı dürüst olma, hesabı verilebilir, tutarlı bir iç dünya yaratma açısından bir hamledir. Kendi başına ayakta durabilen bir karakter yaratmıştır. Eğer atmosfere girebilmişseniz, karakterin peşinden de gidebilirsiniz. Gerçekliğin analizi değildir, ama kendi içinde bir gerçeklik de yaratmıştır. Bu anlamda belirli açılardan sembolisttir. Ve nihai olarak güzeldir.

Ama gelin görün ki Dickens, çirkinlikler içindeki güzelliği arayan bir yazardı, Türkiye'nin gerçekliği ise hayatın çirkin yüzlerinden, çatışmalarından oluşan bir tablo sunuyordu. Deyim yerindeyse, Yeşim/Tayfun ilişkisinde ben bir Godard'm filmindeki Rocha'nın rolünü ve diyalogunu buluyorum. Godard'ın *Wind from the East* (1969) filminde Paris'teki sürgün anti-emperyalist ve devrimci Brezilyalı sinemacı Glauber Rocha oynar. Godard bizzat Rocha'ya kendi yaptıkları ile Rocha'nın Brezilya'da yaptığı filmler arasında bir karşılaştırma yapmasını ister:

"Üçüncü Sinema" kavramı Küba devriminden, Peronizmden ve Peron'un "üçüncü yol"a dair Arjantin'de ürettiği politikalardan ve Brezilya'daki Cinema Novo gibi sinema akımlarından kendi köklerini bulmuştur. Estetik olarak ise, bu hareket bir dizi değişik etkilenme kaynaklarına sahiptir, bunların arasında Sovyet montajı, Gerçeküstücülük, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, Brechtiyen epik tiyatrosu, sinema-verite (sinema-gerçek) ve Fransız Yeni Dalgası gibi kaynakların izleri bu sinemada bulunabilir. Filmin içinde hamile bir kadın elinde bir kamera tutmakta ve Rocha'ya siyasal sinema yapmanın yöntemini göstermesini istemektedir. İşte Rocha'nın yanıtı;

> That way is the unknown cinema of aesthetic adventure and philosophical speculation. And this way is third world cinema, a dangerous, divine, marvelous cinema where the questions are practical ones, for example in the case of Brazil, how to form 300 filmmakers to make 600 films per year, in order to supply one of the largest markets in the world. *

Şu yol estetik maceranın ve felsefik spekülasyonun bilinmeyen sinemasına gider. Ve bu yol ise üçüncü sinemadır, tehlikelidir, tanrısaldır, mükemmel bir sinemadır, burada soru(n)lar pratik karakterlidir, örneğin Brezilya'nın durumunu alırsak, 300 yönetmen her yıl dünyanın en büyük pazarlarından birisine arz etmek için 600 filmi nasıl yapar?

Kübalı yönetmen/teorisyen Thomas Gutierrez Alea önemli makalesi Dialectica del Espectador (Dialectics of the Spectator, İzleyicinin Diyalektiği) son derece doğurgan bir senteze gider. Çok parlak bir şekilde kendi filmlerinden örnekler vererek, insanın Brecht'in eleştirel olarak mesafe koyan tavrı ile Eisenstein'ın pathosunu, toplumsal olarak acil ve şiddetle gereksinim duyulan ile Latin Amerika sanatının kültürel olarak salınımını nasıl bir araya getirerek yeniden inşa ettiğini gösterir. İzleyiciyi teselli etmek ya da onu dağıtmaktan ziyade, bu gerçekötesi sinemanın dünyayı dönüştürmek ve aktif bir şekilde sorgulamak için izleyiciyi nasıl teşvik etmeye çabaladığını anlatır. Rocha ise Godard için şunları söyler:

> "İsviçreli burjuva anarko-ahlakçı olarak Godard için sinema bitmiştir, fakat bizim için yeni başlıyor."

Sorularımız farklı, gerçeklikle ilişki kurduğumuz konum farklı, yol yakınken ayrılalım bence dürüst bir tavır, satrancın en önemli kurallarından birisidir: tahtada beraberlik varken, zorlayan kaybeder.

Güneşe Yolculuk (1999)

Sınırları zorladığım bir çocukluk yaşadım, çok çok yaramazdım, sonrasında sanırım, bunu ben bazen kendime sorarım; aynı şeyi Güneşe Yolculuk ya da Bulutları Beklerken'de de yaptım, sınırları zorlayan bir serüvene atıldım. Ölüm korkusunu iplememek gibi, ya da o sınırları zorlamak halini çocukluğumda çok yaşadım. Ben de senin şimdi sorduğun gibi kendime sorduğumda fark ettiğim analizler ama sonrasında buluğ çağında, liseye doğru geçiyorken, çok içe kapalıydım, kendi başına bir çocuktum. Üniversite yıllarında da içe kapanıktım, bir yandan içe kapanık değildim hem zaten içe kapanamayacak kadar sert bir dönemde yaşıyorduk.[34] Çok kendi başınaydım. Kendi dediğimi her zaman yaptım, o yaşlarda bile

Senaryonun telifi meselesinden başlayalım.

Yıl 1997 olabilir, ya da belki de bir yıl öncesi, Beyoğlu'ndayım. Taksim'den girdim yürüyorum, Galatasaray Lisesinin oraya geldiğimde bir yürüyüş gördüm, ben de politiğim. Merak ettim baktım, MKM'liler yürüyor, sanıyorum Newroz. Arkadaşların peşine takıldım. Taksim'e doğru yürüyorlar, ben de içlerine girdim, ama bağırmıyorum, bir yandan meraklı bakıyorum, öte yandan içten içe destekliyorum, ben de artık insanların gelenekten getirdikleri ritüellerin mücadele içinde yeni anlamlar kazanmasından hazzediyorum. Aksanat'ın oraya yaklaştığımız sırada birden Yeşim Ustaoğlu'nu da gördüm, şaşırdım. Hatta Fransız Kültürün oraya geldiğimizde göz göze geldik, hiç konuşmadık. Orada yürüyüş bitti, geriye döndüler, zaten çıkışta polisler bekliyordu.

Yıl 2010, Nisan sonu, MKM'deyiz. Çektiğimiz belgesel için Kazım Öz'le konuşuyoruz. Kazım dedi ki bir yerde, eğer Yeşim Güneşe Yolculuk'u çekmeden önce MKM'ye gelmeseydi, bizimle o kadar deneyimi paylaşmasaydı, biz yaşadıklarımız ve hislerimiz ile senaryoya katkı da bulunmasaydık, Güneşe Yolculuk o kadar etli olmazdı.

Hakikaten Güneşe Yolculuk'u seyreden bir insanın senaryonun son derece etli olduğunu fark etmemesi imkânsızdır, çünkü film aslında yaşananlardan, hissedilenlerden, gerçek mekânlardan, gerçek karakterlerden, gerçek olaylardan beslenmiştir, diyaloglarından yüzlere, mekânlarından yaşamın duyumsanmasına kadar; öyle ki insan diyebilir ki o mekânlarda yaşayan o insanlar bunları yaşamıştır, Güneşe Yolculuk insanların yaşamına, hislerine tanıklık etmektedir.

Bu açıdan, Yeşim belirli açılardan, yola çıkarken, temel fonksiyonu o insanları, o yüzleri, o mekânları, o anıları seçen kişidir. Anlatılan yüzlerce şeyden, her birinde seçici olarak belirli şeyleri seçen, onlardan bir bütün oluşturan kişidir. Yönetmenlik ise ayrıca kendisine aittir. Ama o "yaşanmış anları seçtikten sonra", o gerçek insanlarla bunları defalarca prova eden, bir kez daha keşfeden, o insanların yaşamlarına, duygu dünyalarına giren insandır. Bu nedenle Yeşim'in sanatçı kimliği, bu konuya duyarlılık gösteren, insanların yaşamlarının içine giren aktif ve bilinçli bir tercihin ardından, o insanlarla paylaştıklarından senaryoyu

çıkarmıştır. Yaşamın tam da göbeğinden film oluşmuştur. Dolayısıyla, masa başında kurulacak bir şey değildir, zaten tam da bu nedenle ben filmi seyrettikten sonra, Yılmaz Güney sinemasına darbeden sonra ilk dönüş olarak niteledim. Film son derece estetiktir, ama yaşanılanları estetize etmek için değildir bu karakteri, yaşanılanların içinde yaşadıklarını filme taşıyabildiği için estetiktir. Güneşe Yolculuk masa başında yazılacak bir senaryo değildir, eğer senaryonun bir telifi olacaksa, bu Yeşim'e aittir, katkıda bulunanlar vardır, teşekkür edilmesi gerekenler bunları yaşayan insanlardır, hayattır. Hatta denebilir ki özne "yaşamdır", hayatın akışının getirdikleridir, arka planda ise bunları keşfetmeye çalışan insanın yüzü seçilmektedir. O yolculuğu ilk önce yönetmen kendisi yapmıştır, gördüklerinin sinemasal ifadesi yaklaşık iki yılı bulan paylaşım sürecinin ardından gelmiştir. Kazım Öz haklıdır.

Peki, nedir *Güneşe Yolculuk*? Gelin bu yolculuğa biz de çıkalım.

Filmin sinopsisi açıklayıcı olabilir:

> "Güneşe Yolculuk, naif bir gencin günümüz Türkiye'sinin gerçeklerinin farkına varma sürecinin; dostluğun ve cesaretin öyküsüdür. Türkiye'nin farklı bölgelerinden gelen iki gencin, Mehmet ve Berzan'ın, yolları İstanbul'da kesişir. Haksız yere tutuklanması ve daha sonra başına gelenler Mehmet'in Berzan'a olan bağlılığını pekiştirir ve onu, bütün ülkeyi kat ederek ölen dostunun cenazesini, artık Berzan'ın var olmayan sular altında kalan köyüne, sonunda büyük bir olgunlaşma yaşayacağı bir yolculuğa götürür... Doğuya, Güneşe Yolculuğa..." 35

Güneşe Yolculuk'u seyredenler ikiye ayrılır: film seyredenler ve film seyretmeyenler.

10 yıl sonra bir Güneşe Yolculuk seyircisinin, sinemamız üzerine düşünceleriyle devam etmek açıklayıcı olabilir (aynen alınmıştır):

> "Tam da burada yeni sinema bir yol ayrımındadır; şu yol ve bu yol. Şu yol felsefi spekülasyondan yeterince nasiplenmemiş ancak kendince bir ahlak tartışmasına giriş olarak nitelenebilecek çekingen ve yenik bir kuşağın sinemasal sızlanışıdır. Bu yol ise heyecanlı, yaşayan, izleyiciyi izleyici olmaktan uzaklaştırıp kendi kurduğu, yaşayarak kurduğu gerçeğin içinde yeniden kurulmaya, yeniden yaşamaya, kendini sorgulamaya çalışan ve emeklemesini yeni tamamlayan bir yoldur. Madem beyin fırtınası yapıyoruz, derim ki bu sonuncu ve heyecanlı yol Yılmaz Güney'in mirasıdır ve Yeşim, Özcan ve Kazım'da... kişilik bulmaktadır, benim görebildiğim kadarıyla.
>
> Ben özellikle, Güneşe Yolculuk ve Bahoz'u "izlemedim", sahnede idim, öyle hissettim ve (şu an düşünüyorum ve tüylerim yine diken diken oldu), yani hâlâ öyle hissediyorum, Bahoz'u da buna katmak isterim: deyim yerindeyse, Bahoz büyük bir parantez açıyor, bu parantez devrimciyi değil, öncesini, devrimcileşme sürecini anlatıyor. Bunlara ek filmlerin geleceğini düşünüyorum. Bu "akımın", Yeni Türkiye Sinemasındaki devrimci yönetmenlerin diyelim kabaca, kendine konu bulmakta zor-

lanmayacağını, sadece yönelimin netleşmesiyle Türkiye (devlet, kapitalizm zemininde her tür belirleyenin içinde) gerçekliğinin aslında hepsi açıkta kalan sinir uçlarına basabileceğini de düşünüyorum.

Ya da şöyle, Yeşim için 1980 sonrasında büyüyen kuşağı tersyüz ederek "olumlu" karakterler elde ettiğini söylerken, bunun tarihsel anlamda başımıza geldiğini de düşünebildim, benim daha çok yakınında bulunduğum, senin dışında kaldığın bu kuşağın tersyüz hali (yenilmek üzere yola çıkmış) devrimcilerden oluşuyor diyebilirim. Bu anlamda, Yeşim, Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken filminde, bu kuşağın üyelerini ters yüz ederek, devrim güzergâhına çekiyor.

Bizler Güneşi Yolculuk'u seyrederken bir film seyrettiğimizi düşünmüyorduk, çünkü resmi tarihin bastırmak için aşırı reaksiyon verdiği bir tarihsel süreçte, filmle, anlatılanla, tarihsel hakikatle, insanın nefsiyle, masumiyetin açıklığıyla, perde ile aramızda vicdani bir ilişki kurulmuştu. Bu kadar dolayımsız, bu kadar içtenlikli bir ilişkiyi yeni sinemanın hiçbir filminde yaşamadık, çünkü filmsel zamanla hayatın zamanı hiç bu denli örtüşmemişti, bu da etkinin ve içselliğin sınırlarını genişletiyordu. O dolayımsızlık, o aracısızlık ancak o tarihsel kesitte yaşanabilirdi. Bugün bile o filmi on iki yıl önce seyrettiğimdeki duyguları çok net hatırlıyorum, çünkü filmle yaşanılan duygu hem hayat içinde hem de sanal düzlemde tümüyle ayrıksıydı. O filmi seyretmek o zaman bizim için tarihi bir şeydi, aynı zamanda biraz da zamanüstü bir şeydi, hayatımız boyunca o etkiyi kendi ayrıksılığı içinde hatırlayacağız.

Güneşe Yolculuk filminin çatısı iki karakter üzerine kuruludur: Mehmet ve Berzan. İkisi de İstanbullu olmayan karakterlerin biri doğudan Irak sınırına yakın Zorduç köyünden gelmiştir, ötekisi Anadolu'nun en batısından, Ege'den, Tire'den gelmiştir. İkisi de esmerdir. Mehmet'le açılır film, daha kimsenin adını bilmiyoruz, bir su birikintisinden çekilmiş. İnşaatı yarım kalmış evlerden demir filizlerinin yansımaları görülür, bir kulübe gibi evden birisi çıkar, tabut taşımaktadır, bir arabaya yükler.

Filmin bir su birikintisinden yansıyan görüntülerle başlaması, bir tabutun kamyonete bindirilip ardından kapağı kapatılması, yani tersyüz edilmiş görüntü, aynı zamanda gerçekliğin toplumsal bilinçte de tersyüz edildiğini ve sürecin baştan itibaren yeniden inşa edilerek, savaşın değil barışın savunulmasını ifade edecek bir anlatıya giriş yapacağını gösterir. Önce tabutta olan ile tabutu arabaya yükleyenin tanışması, sosyal ilişkilerinin bir dökümünün yapılması, ardından ilişkilerinin şekillenmesi ve bir keşfediş olarak doğuya yolculuk filmin tamamlayıcı öğesi olacaktır. Bu anlamda zaten filme dair genel okumaların Türkiye'de de tersyüz edilmiş olması ilginçtir, esas yapı olarak *Güneşe Yolculuk* bir karakterin gerçekliği keşfetmek ve olgunlaşmak, bilinçlenmek süreçlerini yansıtır, ama film bir yandan savaş devam ederken yapıldığından dolayı, zihinlerde sürekli yapılan kim haklı haksız tartışmasının yapıldığı bir arenaya dönüşmüştür. *Güneşe*

Yolculuk esas itibariyle yalın bir filmdir, inandırıcıdır ve aslında toplumsal dokuda olağan olarak yaşanmış anlardan oluşur. Bu anlamıyla *Güneşe Yolculuk* bir anlamda tarihimizin bir kesitinin dökümüdür, bizzat bu nedenle ya seyirci bilmediği bir gerçeklik ile karşılaşıyorsa, şaşırıyordur. Ki zaten bu nedenle çok naif olmasına karşın yönetmene, "şimdi ben de bu yolculuğa çıksam, başıma aynı şeyler mi gelecek?" sorusu birçok kere sorulmuştur. Ya da bildiği/söz etmek istemediği bir gerçeklik ile karşılaşıyorsa ifade edildiği için ona kızıyordur. Bu kesim için zaten varolan isyanın kabul edilmesi mümkün değildir, yasak alana otomatikman girilmiş demektir. Son ihtimal ise bunları yaşıyordur/taraftır ve bu nedenle anlatılmasını ve yarasının dillenmesini istiyordur. Bu anlamıyla *Güneşe Yolculuk* neredeyse yalınlığı nedeniyle, insanın taraf olmadan seyredemeyeceği bir filmdir.

Güneşe Yolculuk, aradan bunca yıl geçtikten ve toplumsal sorunlar önemli aşamalar kat ettikten sonra, artık çok daha farklı bir gözle okunabilir ve asıl yapılması gereken budur: ama şurası gerçektir. *Güneşe Yolculuk* zamana yazgılı bir filmdir, asıl önemli olan, filmin eleştirisi yapılırken mutlaka bilince çıkarılması gereken, filmin yapıldığı zamandır. Bu anlamıyla gerçek anlamda bir cesaret işidir, hatta cüret işidir.

> 1999'dan bu zamana epey şey değişti aslında. Bütün dünya üzerinde çok hızlı büyük bir değişimi yaşadık. Şimdi dünyanın durumu ve bizim Kürt sorununa bakışımız tam benim film üzerinde çalıştığım ve bitirdiğim zamanla aynı değil. Bu anlamda bir şekilde rasyonalize oldu aslında sorun. Yeni yapılan filmlerin kabullenilmesi biraz daha kolay tabii.

Ama çoğu kere şu gözden kaçırılır: aslında Güneşe Yolculuk'a çıkan yalnızca Mehmet karakteri değildir, bu yolculuğa ilk önce Yeşim Ustaoğlu çıkmıştır, anlattığı karakterlerin gerçek kahramanlarıyla yıllarını geçirdikten sonra, Güneş tasarlanmış ve yapılmıştır, üstelik her sahnesi sayısız kere prova edildikten sonra. Önce tanıklık, sonra sinemasal deyiş söz konusudur, bu anlamda Güneşe Yolculuk masa başında yapılan ya da tasarlanan bir film değildir, tam da bu anlamda Yılmaz Güney tarzına 1980 sonrasında ilk kez gerçekten dönüştür.

Filmden devam edelim, yumuşak bir geçişle, Berzan'a geliriz, yani tabuttakine. Sabah ezanının hemen sonrası, Eminönü'nde hayat daha başlamamış, soğuk. Berzan el arabasıyla kaset satmaya gidiyor, geliyor Şirvan plakasını asıyor, sonra bir fotoğraf koyuyor, sevdiği belli. Koma Amed'in Derguş albümünü koyuyor ve birden bire Eminönü hareketleniyor, hayat bütün hızıyla akıyor. İlk kez Berzan'ın adını öğreniyoruz. Sonra Eminönü'nde bir sokak, yokuş, su kaçağı arıyorlar, Mehmet'in adını öğreniyoruz. Mehmet işinde ustadır. Onun da kız arkadaşı vardır: Arzu. Mehmet ile Berzan'ın yolları kesişiyor, bir milli maç sırasında. İnsanlar gayet döküntü bir yerde ve üstleri başları da döküntü içinde maç-

seyrediyorlar. Hezeyanik bir biçimde. Nihayet gol oluyor. Bir sevinç, bir sevinç. Ardından sokaklara çıkıyorlar, bağırıyorlar, maçı kutlayacaklar, bir araba geliyor, korna çalmıyor, cezası kendisine yönelik şiddette; camları kırılıyor, üstünde tepiniyorlar. Mehmet müdahale ediyor, tam o da dayak yiyecekken, Berzan el koyuyor, bir yumruk bir kafa derken, Mehmet ile Berzan kaçıyorlar. Peşlerinde adamlar, grup halinde. Bir apartmana saklanıyorlar, grup sokağı baştan sona dolaşıyor, apartmana da geliyorlar: merdivenlerden çıkarken Berzan bir çakı çıkarıyor, açıyor. Deneyimli belli. Adamlar bulamadan gidiyorlar, böylelikle iki insan tanışıyor, boğazda oturup konuşuyorlar. Mehmet Tirelidir, Berzan Zorduçlu, ama Mehmet orası nerede diye sorar, Zorduç Mehmet için orasıdır, kuralları bilinmeyen bir topraktır, Irak sınırında bir yerdir. Dalgalarını konuşurlar, ardından sıra Berzan'ın gözaltında kaybedilen babasına gelir; "nereden biliyorsun kaybedildiğini"? Çok insanın başına gelmiştir, alıp götürmüşlerdir, bir daha da gelmemiştir, başka bir açıklaması var mı? Mehmet kurallarını bilmediği bir dünya ile karşılaşıyor, ilk adımda anlaşılmazdır. Ardından dönülecek bir kent misali Zorduç hayaliyle karşılaşır. Dönülecek bir yer, aidiyet hissedilen bir yer. Bir de dalgayla dalga geçilmemesi konusunda anlaşırlar.

Mehmet Arzu ile buluşur, yanık yanık bakarlar birbirlerine, iki farklı kültürden gelme insan gibidirler. Buradan sonrasında bir yandan Mehmet'in özeline gireriz, öte yandan Berzan'ın iş yaşamına ve siyasal kimliğine. Berzan'ın özeli verilmez. Aslında biz filmin kuruluşundan itibaren Mehmet gibi "bir sosyal sorunu" keşfediyoruzdur. Anadolu'nun batısından gelme birisi, Anadolu'nun doğusu hakkında bilgisiz birisi, sosyal olayların gelişimi sürecinde "doğuluyu" keşfediyor. Mehmet yeni bir dünya ile karşılaşıyor, karşılaştığı her adımda yeni bir engelle ve tehditle, bu süreçte Mehmet'in iç dünyasını ve özelini öğreniyoruz, sürüklenmesini görüyoruz, Berzan ise hayatın bütün getirdiklerine hazırlıklıdır; çekmiştir ve çekecektir. Berzan'ın seçme şansı da yoktur, geçmişinin ağırlığı üzerindedir, doğduğu andan itibaren belirli bir gelecek ve sorunlar silsilesi içine doğmuştur.

Bir tesadüf diyelim, uyanık olmayan Mehmet'in başına iş açar: Mehmet bir anda sorunların tam ortasında bulur kendini. Minibüste hanına giderken, daha yeni sevgilisini yolda indirmişken, yanına oturan ve silah taşıyan birisi polisin arama yaptığını görünce iner, silahın olduğu çantayı da Mehmet'in yanında bırakarak. Aranırlar, sonrası malum: İlk önce dayak faslını görüyoruz, soruşturma kovuşturma derken Mehmet içerde kalır, amcalarıyla ilk tanışması diyebiliriz buna. Salıverildiğinde her şeyiyle dökülüyordur. Ama salıverilmeden önce masum bir şekilde Berzan'ın tezgâhını söyler, oraya da gelir amcaları, Berzan deneyimlidir, biraz toz olur. Daha sonra Arzu'yu bulur Berzan, durumu konuşurlar, onlar da şaşkındır, Arzu Berzan'ın yüzünden Mehmet'in başının derde girdiğinden şüphelidir. Berzan, ne yapsa kendi tarihiyle yapıyordur, potan-

siyel suçludur: Mehmet beni otogarda Urfa şirketinde bulsun diye Arzu'ya haber bırakır.

Ardından Mehmet'in başı her aşamada yeniden derde girer, Berzan Mehmet'i sahiplenir, ona sürekli yardım eder. Mehmet ilk önce amcalarla muhabbeti nedeniyle işini kaybeder, ardından kaldığı yerde bir çarpı işareti ile arkadaşları tarafından yolcu edilir. Sokakta kalır, nihayet Berzan'ı bulur; o alır otoparkta bir işe sokar, adamın deyişiyle orada çalışanların tamamına yakınını Berzan sokmuştur. Onu da yerleştirir, Mehmet otoparkta kalmaya başlar, Arzu'nun bir düğün gecesi ziyaretinin ardından, sabah kırmızı çarpı işaretiyle uyanırlar. Ondan sonra, çöplükten geçinmeye başlar Mehmet, Berzan'ın evinde kalır, yani filmin başındaki tabutun çıktığı evde. Berzan'ın siyasi yaşamında kesitler ise gerçekten önemlidir, şu ya da bu şekilde Mehmet bunlardan haberdar olur: ilk kaldığı handa televizyonu tamir ederken aynadan yansıyan görüntüde, açlık grevleri ile ilgili haberde polisten dayak yerken görür. Berzan Mehmet'in tutuklanması ve ona verdiği kaset dolayısıyla Eminönü'ndeki tezgâhının amcalar tarafından taciz edilmesi nedeniyle, Urfa/İstanbul hattında çalışan bir otobüste muavin olarak çalışmaya başlar. İsmi belli olmayan ve çok sınırlı bir diyalogu verilen bir genç kadınla konuşmasından dağa çıkmaya hazırlandığını ve yol boyunca kimliğini gizlemesinde yardım ettiğini ve Urfa'da onu gerilla olmak üzere belirli birisinin teslim aldığını görüyoruz, Berzan aracıdır. Ardından bir başka eylem için Berzan aniden evden çıkıp gider, korsan gösteridir, Mehmet onların ardından koşar, yetişemez. Oraya gittiğinde ise arkadaşı "Berzan yakalandı" der, dayak yiyişini görürüz. Nihayetinde kafasına aldığı darbelerden sonra beyin kanamasından Berzan'ın öldüğünü morgda öğreniriz. Cenazeyi almaları gerekir, ama akrabası olması gerekir, bir şekilde Arzu'nun yardımıyla alınır, kimsesizler mezarlığına gömülmemesi için. Mehmet bu kez Berzan'ın hayalini gerçekleştirmek ister, kendiyle mücadele eder, çöplükten bulduğu spreyle hep başına dert olmuş esmerliğinden kurtulmaya çalışır. Daha önceki zamanlardan birlikte çektikleri halayın ve birlik olmanın gücünden destek alarak, Arzu'nun manevi ve maddi desteğiyle, çalıştığı otoparktan bir kamyoneti kamulaştırarak yola çıkar. Artık Güneşe Yolculuk özel bir anlam kazanmıştır. Sözü geçenin anısı vardır, ama sözü geçenin bir gerçekliği de vardır: bir yandan gerçeklik keşfedilirken, öte yandan Mehmet kendi gerçekliği ile barışacaktır. Yolculuk hüzünlü bir şekilde terk edilmiş, boşaltılmış, sonrasında sular altında kalmış bir köyde son bulur, hüzünlü bir şekilde tabut sulara bırakılırken, bir askeri gözetleme kulesinin güneş doğarken çekimiyle son bulur film.

Dolayısıyla filmi seyrettiğimizde, Berzan gerçekliğin içindeki bir karakter, Mehmet ise keşfeden bir karakterdir. Berzan muhataptır, Mehmet keşfedendir. Berzan'ın hikâyesini bir anlamda Mehmet'in onu keşfediş süreci ile görmekteyiz:

değişimi geçiren Mehmet'tir, istemediği oyunu oynayan ise Berzan'dır, seçim şansı olmayan, doğduğu yerden ve kendi topraklarından koparılan birisidir.

Mehmet karakterinin tasarlanması sürecini, yönetmen şu şekilde anlatıyor;

> "Yaşadığımız, kurduğumuz bir sürü şey aslında tepkiyle de ortaya çıkıyor. Çok büyük bir ihtimalle o zaman duyduğum çok sıcak tepkiler ben de Mehmet gibi bir karakter oluşturmak üzere çalıştı. Çünkü o naiflik, o kadar gerçeğe uzakta durma beni aslında çok kızdıran bir durum. Demek ki böyle bir karakter oluşturmaya yol açtı o tepkiler. Hala da aynı şeyi yapardım gibi geliyor, filme şimdi başlıyor olsaydım." (MAFM 2001, 124)

Dolayısıyla filmin ardında yatan çıkış noktası, olup bitenleri bilmeyen bir gençlik üzerinden, hem gerçekliğe tanık olmak hem de kendi tavrını oluşturmak noktasında, pasifliğe, kabullenişe, tepkisizliğe bir karşı çıkıştır. Bu anlamda örtbas edileni açığa çıkarıp, öte yandan gerçekliği gerçekte olduğu haliyle hatırlamak, tarihe tanıklık etmek filmin ana hedeflerinden birisi olmaktadır. Yönetmen filmin dünya prömiyerinden iki yıl sonra açıkça anlatıyor:

> Bu filmin temelinde yatan nedenlerden biri Türkiye'deki büyük bir kesimin, özellikle de 1980 sonrasına yetişmiş büyük bir gençlik kesiminin realiteden çok kopuk oluşu, varolan realiteden uzakta bir yerde oluşu. Genelde bütün Türkiye'de böyle. Dolayısıyla ben bir parça insanlara da böyle bir gerçekliğin olduğunu ve bunları yaşayan insanların da olduğunu söylemeye çalıştım, beraber konuşup tartışalım diye. Ve bir de bunu ne düzeyde tartışabileceğiz, birbirimize ne kadar toleranslı olabileceğimizi merak ediyordum. Filmin yapılma nedeni bu. Dönem dönem çok farklı tepkiler aldı film. İlk çıktığı andan itibaren medya çok da sıcak bakmadı bu filme. Şimdi biraz değişti her şey, bilmiyorum şimdi izlemiş olsaydı ne söylerlerdi... Bunu bilmek çok zor. Ama zaman zaman Mehmet'ten daha naif ve daha sağduyulu insanlarla karşılaştım, çok fazla böyle insan var bu şekilde. Böyle bir transformasyonu yaşayabildi, bu açılımı sağlayabildi. (MAFM 2001, 120)

Gerçekliği yadsıma eğilimi, ya da bunların böyle olamayacağına inanç, ya da bir diğer deyişle gerçeklikten kaçış Türkiye'de bir genel eğilimdir:

> Ama birçok yerde bazı gençlerden özellikle bunların olmadığına, olamayacağına ve Türkiye'nin çok modernize olduğuna dair çok fazla soru ve yorum aldım. Buralarda da, özellikle Amerika ve Kanada gibi çok modern yerlere gitmiş olan gençler çok büyük bir hararetle, aslında biz de öyleyiz, hiçbir farkımız yok, niye bunları yapıyorsunuz, diye tepki gösterdiler. Hiç unutmuyorum bir genç İstanbul Film Festivali sırasında, gösterimden sonra bana şöyle bir soru sordu: gerçekten Mehmet'in yaşadığını ben de yaşasaydım oralara gitsem benim başıma da bunlar mı gelecek, diye. Çok naif bir soruydu. Şimdi tabii hala aynı şeyi düşünüyor mu, bilmiyorum. Ben de ona bunu yapmasını önermiştim o zaman. Ama insanların bilgilenme –maalesef- kaynaklarından biri medya. Dolayısıyla biraz da hayatın içinde olmalısınız, insanlarla birlikte olmalısınız, gözlemlemelisiniz ve kendi analizinizi yapmak zorundasınız: gerçeğe ulaşmak için. Hayatın içi insanın gerçekten büyümesi için en önemli yollardan biri tabii ki. (MAFM 2001, 121)

Güneşe Yolculuk filminin yapısı ikilidir, ilk önce İstanbul'da iki gencin tanışmasını, dayanışmasını, birbirlerini kabul etmelerini görüyoruz, nihayetinde birisi amcalar tarafından beyin kanaması geçirecek düzeyde dövülüyor: sonu morgda bitiyor. Onun ardından, nihayet öbürü arkadaşının yarım kalan hayalini tamamlamak üzere, onun köyüne tabutuyla gidiyor. Yolculuğun başladığı andan itibaren, yani köprüden geçerken başka bir dünyaya giriyormuş gibi oluyoruz. Elbette dile gelmesi gereken, çatışmanın merkezine, çelişkinin en saf haliyle yaşandığı yere gidiyoruz. Bu anlamda, ikinci bölüm bilinen ama görülmeyene doğru bir yolculuktur ve filmin ikinci kısmı tam bir "bastırılmış olanın geri dönüşüdür". Hikâye mantıksal sınırları içinde tamamlanmak üzere yolculuğa çıkartıyor karakteri, bu yolculuk aynı zamanda Mehmet'in kendiyle, esmerliğiyle, gençliğinin hasar görmüş idealleriyle barışma yolculuğudur aynı zamanda. Ama aynı nedenle, Mehmet'in çıktığı bu yolculuğa seyirci de çıkmaktadır, oraları Mehmet kadar potansiyel seyirci de bilmemektedir, ya da filmin asıl muradı bu yolculuk hakkında bilgisi olmayanlara erişmektir.

> Aslında çok lineer bir hikâye var. Bir gencin büyümesini, transformasyonunu anlatan bir film bu. Şehrin merkezinde başlıyor hikâye, kendi koşulları içinde pırıl pırıl bir durumdayken ve çok iyiyken bir genç, yavaş yavaş sorunlarla yüzleşmeye, realiteyle yüzleşmeye başlıyor ve adım adım da şehrin dışına doğru itiliyor. Ve en ucunda olduğunu hissettiği zaman şehrin, hayatının da o evresinde çok yapayalnız kaldığı, her şeyini yitirdiği bir noktada bir yolculuğa başlıyor. Başka bir insanın düşünü, arzusunu kendisinde sırtlanarak önemli bir yolculuğa başlıyor. Ve bu onun, zaten daha önce realiteyle yüzleşirken başladığı girişimini yolculuğunu anlatıyor aslında. Bütün bu gözlemleriyle, başına gelen, karşılaştığı her şeyle değişiyor, büyüyor, olgunlaşıyor. Biz filmi şehirde, köprüyü geçmeden önce bitirirsek bu tamamlanmamış bir film olur. Sadece Berzan'ı öldürüp bırakmış oluruz. Halbuki başından itibaren aslında Mehmet'in nasıl olgunlaştığını, nasıl büyüdüğünü, nasıl bir transformasyon yaşadığını görüntülüyor film ve o noktada bitiyor zaten. (MAFM 2001, 117)

Güneşe Yolculuk filmi 1995 yılından beri üzerinde çalışılmaya başlanmış, dünya prömiyerini Berlin Film Festivalinde 1999 yılında yaparak gösterim evresine ulaştığı düşünüldüğünde, yaklaşık 4 yıllık bir çalışmanın ürünüdür. Filmin ilk hikâyesini Tayfun Pirselimoğlu Yeşim Ustaoğlu ile birlikte yazmıştır. Ancak, filmin yapım sürecinde, biri Doğudan (Zorduç'lu Berzan), diğeri Batıdan (Tireli Mehmet) iki karakterin ilişkisi üzerine kurulmasının dışında, çatı tümüyle değişmiş, hikâye dönemin aktörleri de aralarında olmak üzere, çoğunlukla MKM sinema grubunda yer alan insanlarla aylarca, hatta yıllarca süren tartışmalar, doğaçlamalar neticesinde senaryoya dönüştürülmüştür. İlk haliyle eldeki filmin yalın hikâyesi ve sinopsisi ile Uluslar arası Montpellier Film Festivaline başvurulmuş, oradan Senaryo Geliştirme Bursu kazanılarak çalışmalara devam edilmiştir.

İz ve Güneşe Yolculuk filmlerinin ardından: Yönetmen Gerçekliği Keşfediyor

Yeşim Ustaoğlu ilk uzun metrajlı filmi olan İz (1994) filminin senaryosunu kendisi yazmamıştır.[36] Bu filmi yapmasını sağlayan ise, son kısa metrajlı filmi Otel'in uluslar arası ödüller kazanması, yapımcı Kadri Yurdatap'ın Yeşim Ustaoğlu'yla bir film yapmak istemesidir. Dikkatle incelendiğinde, İz filminin yapısı ve konusu Yeşim Ustaoğlu'nun daha sonraki kariyeriyle ciddi ayrılıklar gösterir. İz ile Otel filmlerinin atmosferleri birbirine benzerdir ve Kafkaesktir. Yönetmene göre Otel daha komplikedir. Oysaki "İz bütün karakterlerin açılım açısından bana çok karton gelir, ben onlara değemem. Klişe gelir, madam, diğerleri... Hiçbirine değemem... Senaryodan kaynaklı, eklektik bulurum o senaryoyu... Yaşamayan bir Dünya görürüm onun içinde. Atmosferini severim onun."[37] İz tümüyle ayrıksı bir mekân yaratan, bu mekân içinde özgün bir atmosfer kuran, genel olarak kişisel bir iç dünyanın ardından giden psikolojik bir yolculuk gibidir. Yaratılan tümüyle kurmaca ilişkiler düzleminde olduğu için herhangi bir mekâna ve zamana ait değilmiş gibidir. Karakterlerin hikâyeleri ve ilişkileri "yaşanmışlıktan" değil, kurmacanın boyunduruğunda gibidir. Bir zihinsel ve soyut yolculuk gibidir.

Oysa *Güneşe Yolculuk* (1999) filminin yapılması düşünüldüğünde, Yeşim Ustaoğlu ve Tayfun Pirselimoğlu'nun çok farklı çalışma tarzları ve dünyayı farklı algılamalarından dolayı yolları ayrıldı, aynı zamanda evli olan çift boşanma sürecine girdi. Güneşe Yolculuk, elde bir hikâye olmasına karşın, yönetmen senaryonun hayattan daha çok beslenmesine karar verir, neredeyse bir saha araştırması yapar gibi, İstanbul'un belli semtlerine, belirli kültür sanat kurumlarına gider, insanlarla konuşur, röportaj yapar, hikâye derler. Bu nedenle, hikâyenin çatısı korunsa dahi, senaryo büyük oranda görüşmelerinin sonucunda çıkan izlenimlerden ve hikâyelerden türetilmiştir. Konuşmalardan ve tanık olduklarından yola çıkarak her biri bu olayların tanığı olan insanlarla uzun doğaçlamalar yapar. Provaların süresi, belirli aralıklarla yapıldığı için iki yıla yakın bir zaman alır, daha sonra senaryo baştanbaşa yeniden yazılır: üstelik çekimlere ve alınan sonuçlara göre senaryo sürekli yeniden şekillendirilir. Bu çalışma tarzı, Türkiye Sinemasında özellikle Yılmaz Güney ile özdeşleştirilir. Güney'in bu konudaki öncüsü ise, "ustam" dediği L. Ö. Akad'dır.[38]

Aynı zamanda, filmin senaryosunda, o dönemde Türkiye'de yaygınlık kazanan bir olaya dönüşmüş maç seyirleri, sonrasında çıkan olaylar, gazetelerin kupon karşılığı hediyeler vermesi gibi durumlara yer verilir. Bunların dışında başta İstanbul olmak üzere, sokakların genel kültürel atmosferleri korunmaya çalışılır. Filmin içinde İstanbul atmosferinden genel görüntüler hikâyenin parçası yapılır. Film gerçek mekânlarda çekilir. Oyuncu olmayan insanlar birçok yan karakter

için filme dâhil olurlar. Saha araştırmasının en önemli sonucu İstanbul'un canlı bir sosyal doku ile ve yaşayan insan ilişkilerinden türetildiğini açıkça gösteren bir atmosferin kurulabilmesidir. Filmin başrolünde olan insanlar, daha önce MKM tiyatro çalışmalarında yer almış olsalar bile, sinemaya *Güneşe Yolculuk* ile başlamışlardır.[39] Senaryo için en başta, Yeşim Ustaoğlu'nun zihninde bir bakış açısı olmasına karşın, zaman içinde sorgulama/tanıklıkları dinleme/hikâye biriktirme/doğaçlama ağırlık kazanmıştır.

> "Güneşe Yolculuk ile birlikte sokağa çıkmak... çok büyük mesafelerle bir hikaye anlatmayı, göndermelerle anlatmayı çok sevmiyorum... Kontağımı kurmadığım, kendim gibi ağlamadığım insanları anlatmak bana doğru gelmiyor. Güneşe Yolculuk ile birlikte, Bir An'ı Yakalamak da olduğu gibi kâğıdı daktiloya koyduğumda neredeyse kusarcasına, ağlarcasına yazdığım bir hikâyeden bir senaryo türetmek daha doğru geliyor." 40

Kısaca, Mehmet'in yolculuğuna ilk önce Yeşim çıkmıştır, ardından tanıklıkları senaryoya dönüşmüştür.

Dolayısıyla Yeşim Ustaoğlu'nun çalışma tarzı, bir zihinsel tasarımdan, zihnin tasarımlarına göre gerçekliği "eğip bükmekten" ziyade, önceliği gerçekliğe vererek, anlatılacak konunun araştırılmasına, karakterlerin hikâyeleri için gerçek insanların yaşadıklarını dinlemeye doğru yönelir. Sonuç olarak, tasarım en son aşamada öne çıkarken, başlangıç gerçekliğe verilir. Gerçeklikten edinilen olaylar, kişiler, kişilerin iç dünyaları bir paylaşma sürecinin ardından, zihinsel yaratım tekrar devreye girer, insanda gerçekliğin bıraktığı izler ve düşünceler, olaylar dizisi zihinsel tasarımdan geçirilerek bir öyküye, daha sonra da bir senaryoya dönüştürülür.

> Senaryoyu yazarken, oynarım ben. Anlattıklarımı bir psikoterapi gibi yaşamam, hissetmem gerekir. Bu kadar hissetmem lazım, bu içselliği yaşayamazsam, onu yaratamam. Kadın ya da erkek olması fark etmez, o ilişkiyi, teması, o içselliği kuramazsam kendim oynayacak kadar hissetmezsem çok yaratıcı hissetmem. Çünkü bildiğim bir konuyu, yönetmem çok daha doğru olur, **bundan uzaklaştıkça senaryo da film de plastikleşir.**" 41

Gerçekliğe bu saygı ve ona gereken önceliği vermek, genel olarak politik sinemanın önemli özelliklerinden birisidir. Kurmaca bir film yapmak ve zihinsel olarak gerçekliği inşa etmek, gerçekliği araştırmanın önemini azaltmaz. Ama öncesinde bir keşif süreci olarak "gerçekliğin gerçekleri"ni araştırmak gerekir. Yeşim Ustaoğlu'nun ilk uzun metrajlı filminden sonra gelen iki siyasal filmi de, bu çalışma yöntemini kullanmıştır: tarihsel gerçekler, toplumsal olaylar ve siyasi karakterlerin iç dünyası bir araştırmanın, sorgulamanın ve keşfetme sürecinin ardından senaryolaştırılır, onlarla iç dünya da birebir ilişkiye girilir, karakterler bir anlamda "yaşanılır".

Dramatik Açıdan Güneşe Yolculuk

Dramatik açıdan *Güneşe Yolculuk* iki temel karakter üzerine kuruludur: Zorduçlu Berzan ve Tireli Mehmet. Berzan belirli açılardan yaşadığı koşullar nedeniyle "hayatın öteki yüzünü görmüş, babasını kaybetmiş"tir, terk ettiği doğup büyüdüğü topraklarda bir sevdiği vardır, bir gün oralara dönüp güzel bir ev yapmayı hayal eder. Berzan'ın siyasal olarak bir örgüte üye olup olmadığı belli değildir, ama onunla ideolojik olarak yakınlık kurduğu bellidir. Tireli Mehmet, kendi halinde, ekmeğinin peşinden İstanbul'a gelmiş birisidir. Türkiye'nin çatışmalı bir döneminde geçen filmde, Mehmet ile Berzan, her birisi farklı nedenlerle tepki duydukları bir olay yüzünden tanışırlar. Daha sonra Mehmet'in "davası" Arzu'yu tanırız, Berzan'ın davası "Şirvan" ise özlemle anılan uzaklardadır, gizemlileştirilmiştir. Arzu Almanya'dan Türkiye'ye kesin dönüş yapmış bir ailenin kızıdır, o da iki farklı kültürün karmaşasını yaşamaktadır. Mehmet ise, ikinci kültürü büyük oranda Berzan'la girdiği ilişki nedeniyle "keşfeder". Mehmet yaşadıkları karşısında sürekli şoklar yaşamaktadır, Berzan daha ağır süreçlerden geçmesine karşın ve sonunda "öl(dürül)mesine" karşın, daha kabullenici, çatışmanın koşullarını bilen birisidir. Kendi kültürüyle ve çetin yaşam koşulları ile barışıktır. Mehmet ise filmin asıl kahramanıdır, protagonistidir. Değişimi geçiren, Türkiye'yi keşfeden, zor koşullar altında sürekli bocalayan, kültürel karmaşaları daha şiddetli yaşayan, koşullar içinde sürüklenen birisidir. Mehmet'in hayatının bundan sonrası hem Arzu'dan hem de Berzan'dan her türlü zor koşul altında gördüğü dayanışma belirleyecektir, Mehmet'in gördüğü "kara gün dostları" onun kişiliğinin gelişmesinde, olgunlaşmasında çok önemli bir rol oynar. Berzan'ın gösterdiği dayanışma, çatışmacı ve bastıran sistemin sürekli sınırlara doğru zorlamasına karşın gösterdiği vefa Mehmet'in dönüşüm geçirmesinin zeminini örmektedir. Zaten Mehmet bir anlamda filmin başından itibaren kentin merkezinden ve hayatın olağan akışından sürülmektedir; işini kaybeder, sevgilisini zor görmeye başlar, kaldığı yerlerden sürülür, en sonunda başına dert açan esmerliğinden kurtulmaya karar verdiği zaman da en yakın arkadaşını kaybeder. Sürgün doğuya doğru yolculukla sonuçlanır, aynı zamanda esmerliğiyle barışmasını sağlayan ve kimliğinin yeniden oluşmasını sağlayan da bu yolculuktur, yolculuk aynı zamanda bir özgürleşme süreci gibidir, gittikçe daha zor koşullarda yaşamaya başlar, ama o her adımdan kendi koşulları ile daha barışık ve daha direngen/özgür/bilinçli olarak çıkar. Mehmet bir yandan siyasallaşırken, öte yandan keşfetme sürecinin etkisiyle kültürel bir kimlik kazanacak ve yönetmenin deyimiyle "olgunlaşacaktır". Bu anlamda *Güneşe Yolculuk* filminin söylemi "kültürlerin kaynaşması, önyargıların kırılması, karşılıklı dayanışma" vurgusu yaptığı için filmin afişinde de yazan "barışa ve kardeşliğe" yaptığı gönderme ile uyumludur. Film gerçekten de yirmilerinde bir gencin transformasyonu üzerine kuruludur: hanyayı konyayı görünce kendini bulan bir gencin. Zaten en önemli özelliği de budur, hanyayı konyayı görünce

ürkmemesi, vefalı olması, kendini gerçekleştirmeye çalışmasıdır. Üstelik bunu yalnızca Mehmet karakteri yapmaz, bütün film boyunca aslında Arzu'da bir değişim geçirecek, sonuna kadar Mehmet'i destekleyecektir. Bu anlamda 12 Eylül'ün ideal gençleri, yani etliye sütlüye bulaşmayan ve üstüne gidildikçe sinen genç ideali, *Güneşe Yolculuk*'ta tersyüz edilmiştir. Üzerine gidildikçe masum ile suçluyu ayırt eden, gerçekliği tanıdıkça haklının yanında duran, olumlu anlamda bir dönüşüm geçiren biri erkek biri kadın iki karakter öne çıkar, bir tür 1970'li yılların gençliğinden gelmiş gibidirler, at izi ile it izini birbirine karıştırmazlar.

Birkaç yıl sonra yapılan Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001) filmi ise aynı süreci ve temayı işlemektedir. Bu kez emekli bir hâkim, bilmediği bir dünyayı, kültürü, dili keşfetme ve kendi önyargılarını sürekli sorgulamasına neden olan gündelik hayatın karşısına çıkardığı olaylar karşısında bir dönüşüm geçirecektir. Hukukçu olduğu için, hukuku öne çıkaran yaklaşımıyla sınırlı değildir bu dönüşüm. Aynı zamanda kültürel önyargıları, gerçekliğin karşısında "idealleri ve peşin hükümleri" de sarsılacaktır. Bastırılmış olanın en masum haliyle karşısına çıkması karşısında, kendi kişisel yenilgisi bir insan olarak emekli yaşında olgunlaşmaya neden olacaktır. İki filmin de ortak tezi, şiddetin başladığı yerde iletişimin eksildiği, dahası şiddetin karanlık bir ortam içinde masumların ezilmesine yol açtığı üzerine kuruludur. İki film de üniter devletle, Cumhuriyetle değil, siyasi iktidarın politikaları, yasaların çiğnenmesi, hayat koşullarının çetinliği, kültürlerin bastırılması ve resmi tarihle hesaplaşmaya çalışır, gerçeklik olduğu gibi verildiğinde resmi tarihin ve medyanın yansıttığı bakış açısı büyük oranda anlamsızlaşır. Bu açıdan kültürel olarak yaşadıkları kodların siyasi anlamları da vardır. Zaten siyasal olaylara göndermelerde açıkça bulunurlar. 1980 darbesi üzerine yapılan filmlerde genel olarak bir "masumluk-zalimlik" ekseninde, toplumun mağdur edildiği teması işlenmekte, dramatik yapı genel olarak resmi tarihin kodlarını ters yüz etmek için tasarlanmaktadır.

Güneşe Yolculuk (1999) ile *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleri arasında iki temel fark vardır: birincisi Doğu ile kurulan ilişkidir. İkincisi ise Doğulunun temsil edilme biçimleridir. Büyük Adam Küçük Aşk filminde doğu sınırlı bir şekilde temsil edilir, "örtbas edilen gerçeklik" sınırlı olarak verilir. İkinci olarak Doğulunun temsil edilme biçimlerinde, genel olarak Doğulu kendi adına konuşmaz, doğulunun siyasal temsilleri yoktur, bir mağdur olarak yansır, egemen ideolojinin kemikleşmiş yargıları konu edinilir. Doğunun kendi görüntülerine ise girilmez.

Büyük Adam Küçük Aşk filmi aynı zamanda Türkiye'de bir tür sulh havası eserken yapılmıştır, bu nedenle çok daha kolay bir şekilde merkeze oturabilecek bir yapıya sahiptir. *Güneşe Yolculuk* ise "bulutların görüntüyü kararttığı atmosferde, güneşin batışı ile biter", güneş ile doğu yakınlaşır. Ama gerçekten Türkiye ne

kadar ilginç bir ülke, yalnızca iki yıl içinde kültürel atmosferi ve siyasi yasakları ne kadar radikal olarak değişebiliyor. Üstelik siyasi olarak her yeni politik açılım, kendi yeni günah keçilerini de üretiyor, pek çok şey sarsılarak ve aslı ile astarı birbirine karışarak gündeme girebiliyor.

Güneşe Yolculuk Filmine Yapılan Eleştiriler

Yönetmen Görüşü

Yönetmen Görüşü

"Güneşe Yolculuk, bir transformasyon hikayesi; sadece uzağımızdakine değil, yanı başımızda olan bitene karşı bile görmezlikten gelme halini sorgulayan bir dostluk filmi. Tireli Mehmet'in, Zorduçlu Berzan'ın hayatının realitesini uzun ve sancılı bir yolculukla kavrayışının ve sonunda naif bir gençten, olgun bir adama dönüşmesinin hikâyesi...

Film gerçek mekânlarda ve amatör oyuncularla çekilmiştir." [42]

Güneşe Yolculuk filmine yönelik eleştiriler iki eksende ayrışmıştır:

1. İdeolojik olarak, filmin ele aldığı siyasal kutuplaşma ve şiddet dolu gerçeklikten dolayı, siyasi olarak filmi kabul edilemez ve "terör yanlısı" olarak gören yaklaşımlar ortaya çıktı, bundan dolayı farklı gerekçeler ortaya dökerek, kendi dediklerini temellendirmeye çalıştılar ya da filmi yadsımaya çalıştılar.[43] Aynı nedenle filmin dağıtım süreci çok sancılı geçmiştir, filmi hiçbir dağıtımcı kabul etmedi, ekibin kendi görüşmeleri ve olanakları ile film gösterilebildi. İstanbul'da Avrupa yakasında yalnızca Akademi İstanbul'da 3 ay süren gösterim sürecine girdi, Anadolu yakasında ise daha kısa süreli olarak gösterilebildi, seyirciyle buluşması son derece sancılı süreçlerin ardından sınırlı olarak gerçekleşebildi. Aynı nedenle filmin dvd'leri ve korsan dvd'lerine talep büyük oldu.[44]
2. İkinci eleştiri ekseni ise, filmin gerçeklik düzeyinde kimi sorunların yaşandığı üzerinden yapıldı. Bunlardan üç örnek, İstanbul'da evlerin kırmızı X ile işaretlenmesi (filmde Mehmet'in yaşadığı iki yerde bu işaretler kullanılıyordu) ve Berzan'ın cenazesine kimsenin sahip çıkmaması üzerinden verilebilir. Üçüncüsü ise morgdan cenazenin alınmasıdır. Aynı şekilde Arzu karakterinin dayanışma biçimleri ve her kritik evrede vefa göstermesini abartılı bulanlar da oldu.[45]

Bu noktada Yeşim Ustaoğlu'nun yanıtlarını ilk elden ele almak yararlı olur.

(izleyici sorusu) "Bu hikâye neticede, ama cenazenin yalnız kalması çok olağandışı bir şey Türkiye'de. Cenazeler yalnız kalmaz. İnsanlar yaşarken arayıp sormadıklarını cenazelerde sahiplenirler. O cenazenin yalnız kalması nasıl olabiliyor? O dönemde cenazeler çok siyasi olaylar. Berzan, çok yalnız başına bir insan değil ki. Dostluğu çok

ön planda olarak gördüm. O çocuk tabii doğuya götürüyor cenazeyi. Ama cenaze niye yalnız kaldı? Bunu bir yerden mi okudunuz? Bir gazete havadisinden mi okudunuz?

Hayır, o tamamen bana ait. Köylerin sular altında kalması ve işaretlenmiş köylerle ilgili haberler benim başlangıç noktamdı. Ama daha önce de taşman cenazeler, ulaştırılan cenazelerle ilgili buna benzer bir sürü haber okudum ben. Berzan'ı çok fazla bilmiyoruz aslında. Ailesinde kimlerin kaldığını, kimlerin yaşadığını, nasıl yaşadığını bilmiyoruz. Ulaştığımız zaman da köye, köyün bile kalmadığını görüyoruz." [46]

Filmi ideolojik olarak kabul edilemez bulanların bir bölümü bugün için bu yargısını değiştirmiş olabilir, ama şu hiç akıldan çıkarılmamalı, Güneşe Yolculuk çatışmaların en şiddetli olduğu dönemde yapılmıştır. Dahası film belirli açılardan Doğulunun olduğu gibi imgesini sunması nedeniyle, köklü önyargıları olan kesim tarafından zaten kabul edilemez bulunacaktır. Bu anlamda zaten "öteki üzerine kurulu" olduğu için, ötekine nefret besleyen, ötekinin sesini kısmak isteyen elbette bu filme de saldıracaktır. Burada ise ikili bir süreç işler: 1) ilk önce şu rasyonalizasyon yapılmaktadır: Batılılar için yapılmış film, Türkiye'yi "kötü göstermek"le elde edilecek prestij için yapılmış. 2) Türkiye'de resmi tarihin ötesini göstermek: "ötekinin kötü niyetlerini saklamak", "onlar adam olduysa zaten biz yaptık", o niyetlerin gerçekleşmesine asla izin vermeyeceğiz, terörist başı, bebek katili, vatan haini... Bunlar her zaman cepte hazır suçlamalardır. Tam da en yalın haliyle, "ergen toplum" manzaraları, tartışmaya "gizli niyetlerle" başlamak, apaçık olgular için, sürekli bir "işin aslı" söylemi... Tarihsel olarak zaten sansürün geçmişte işleyiş mantığı da bu idi zaten: sansürcülerden birinin Ömer Kavur'a Yatık Emine (Kavur, 1974) için söylediği çok yalın olarak durumu açıklar, "bunlar doğru olabilir, ama sen bunları anlatma".

Filmsel gerçeklik aynı ülkenin içinde olmuş şeyleri, başka mekânlara taşıyabilir. İşaretlenmiş köyler olduğu kadar, özellikle fişlenen ve taciz edilen "solcular" Türkiye'de yalnızca 1980 sonrasında değil, uzun on yıllardır vardır. Dolayısıyla, hapisten ya da işkenceden çıkmış birisinin sonrasında taciz edilmesi olayı vakayı adiye bir durumdur, bunu reddetmek, dolayısıyla bunlar yalnızca doğuda oldu, batıda olmadı demek tümüyle abestir. Kapıya büyük bir çarpı koymayıp farklı yöntemlerle taciz ediyorlar diye tacizi atlayıp çarpıyı anlamsız bulmanın bizzat kendisi saçmadır. Dahası İstanbul'da Gazi olayları olduktan sonra bu film çekilmiştir, orada yapılan tacizler televizyonlarda uzun uzun gösterilmiş ve anlatılmıştır. Üstelik söyleşilerinde Yeşim Ustaoğlu, filmin daha başlangıç aşamasında, gazetelerde işaretli evler ve boşaltılmış köyler üzerine okudukları ile barajlar nedeniyle sular altında kalacak köyler üzerine okuduklarından yola çıktığını belirtiyor.[47] Kendisi bir mimar olarak, sular altında kalan bir köyü gördüğünü, köyün tümden silindiğini ve suların üstünde yalnızca caminin minaresinin kaldığını aynı söyleşide belirtiyor. İkinci olarak, filmin ikinci bölümü olan Doğuya, Güneşe

yolculuğa dair bölüm, filmsel metinde iki işleve sahiptir. Bir yandan sözü edilen, fakat daha öncesinde sınırlı gösterilen Doğu'yu gerçek görüntüleri ile göstermek, öte yandan ise Mehmet'in dönüşümüne tanıklık etmek, yeni bir kimliğe bürünmesini sağlamak. Bu açıdan *Güneşe Yolculuk*, belli açılardan, Anadolu'nun Batısında başlayıp Doğuya doğru giden bir yolculuk değil, Anadolu'nun Batısında yaşayan, fakat Doğunun koşullarını bilmeyen, kültürüne uzak, insanlarını sınırlı tanıyan bir insan için Doğunun siyasal ve kültürel olarak keşfedilmesi ve kendi esmer teniyle barışması için yapılmıştır. Bu yolculuk sırasında Doğunun yaşamı ne güzelleştirilmiş, ne olduğundan farklı gösterilmiştir, yolculuk bu yönüyle içsel bir yolculuktur. Yolculuk boyunca biz bir yandan Doğuyu görürüz, öte yandan ise Mehmet'in gördüklerinden nasıl etkilendiğini ve yönetmenin deyişiyle nasıl bir transformasyon yaşadığını. Eğer filmin bir mesajı varsa, bu çağrı büyük ölçüde kültüreldir ve barış yanlısıdır, bu açıdan Ustaoğlu yolculuğu bir tür umuda yolculuk olarak da nitelemektedir.[48]

Cenazenin yalnız kalması ve morg meselesi de ne yazık ki Türkiye'de nadir görülen bir olay değildir birincisi, ama ikincisi zaten cenaze yalnız kalmıyor ki Mehmet ve Arzu (elbette diğer arkadaşlarının bilgisi ve desteğiyle) zaten cenazeyi sahipleniyorlar. Berzan'ın ailesinden kimlerin kaldığını bilmediğimize göre, üstelik boşaltılmış bir köyden olan Berzan'ın cenazesini köydekilerin gelip alması daha mı gerçekçiydi?

Batılıların filmi nasıl değerlendiklerine bir örnek olarak Le Monde'da yazılanlar anlamlı olabilir. 21/22 Şubat 1999 tarihli Le Monde gazetesinde gazetenin en önemli eleştirmeni Jean Michel Fredon Berlin'den sonuçlar açıklanmadan önce gönderdiği yazısında *Güneşe Yolculuk*'tan övgüyle söz etmektedir. Yazının adı dikkate değer: "Berlin Festivali Kürt Sorunuyla Karşı Karşıya".

> *"Güneş Yolculuk" festivalin hoş sürprizlerinden biri; Kürt sorunu üzerine çok güzel bir film. Bir rastlantı sonucu Kürt militanların Avrupa'nın her köşesinde eyleme giriştikleri günün gecesi festivalde bir Türk filmi yarışmaktaydı. Kaldı ki, hiçbir tatsız olay çıkmadı. Bu tür koşullarda, genellikle filmin içerdiği ve güncelliğin aydınlattığı sembolik anlamlara değinmekle yetinilir. Ancak, "Güneşe Yolculuk", böyle bir değinmeyle, salt güncel bir bunalıma bağlı olarak geçiştirilebilecek bir film değil; daha iyisini hak ediyor. Nedeni basit: çünkü, Yeşim Ustaoğlu'nun bu ikinci filmi, çok güzel bir yapıt ve artık sonuna geldiğimiz festivalin en hoş sürprizlerinden biri. Sinemaya mimarlıktan gelen yönetmen bazı haksızlıkları ifşa ederken, gerçeklerle iç içe gelişen bir öykü anlatmayı başarıyor. Çektiği planlarının süresinden yönettiği karakterlerin inandırıcılığına dek, hem baskıların barizliğini hem de direnişin kaçınılmazlığını meşru kılıyor."* [49]

Berlin Film Festivalinin en önemli ödüllerinden birisi Barış Ödülüdür, Mavi Melek ödülü ise Uluslar arası bir Festival olan Berlinale'in özellikle Almanya'nın tercihlerini belirtiyor. Mavi Melek ödülü adını da Almanya'da yapılan ve Avrupa çapında büyük başarı kazanan Heinrich Mann'ın romanından aynı adla uyarlanan

filmden almıştır (Mavi Melek, Joseph von Sternberg, 1930). Almanya'nın dünyaya açılan ödülü olarak kabul edilmektedir. Ödülü Berlinale'in büyük jürisi tarafından[50] "Çağdaş bir sorun üzerine en iyi Avrupa filmi"ne verilmektedir. Barış yanlısı bir yazar olan Heinrich Böll Vakfı'nm oluşturduğu bir jüri ise, 1999 yılında on dördüncü kez Barış ödülü için Festivalin tüm bölümlerini kapsayan bir seçme yapmıştır. *Mavi Melek*'in ödül tutarı ile büyük ödülün tutarı aynıdır, o tarihlerde 50 bin mark idi, daha sonra 50 bin Avroya yükseltildi, halen aynı miktardadır ve yönetmene verilir. "Amaç, sevgiyle ve cesaretle gündemdeki sorunları ele alan yönetmeni desteklemek"tir. Ünlü yazar Heinrich Böll'ün sağlam etik anlayışını sürdüren ve yaşamın her alanına yaymaya çalışan Vakıf da aynı hedefe yöneliyor. *Güneşe Yolculuk* için ödül verme gerekçesi de bununla uyumludur:

> "Film, Türkiye'nin siyasi açıdan vahim ortamında geçen, bir anlamda arkaik bir aşk ve dostluk öyküsü anlatıyor bize. Yönetmen, ideolojik taraf olmadan, bu çelişkileri uluslar arası hukuk kapsamında ele almayı başarıyor.
>
> "Ülkesine derin bir sevgi duyarak ama gereksiz gözetme kabalığı yapmadan, bize Türkiye'de baskının farklılaştırılmış bir resmini çiziyor.
>
> "Siyasal sorunları, birkaç bireyi takdir etmemizi sağlayarak aktarıyor: Müslüman kadınların baskı altında olduğu yolundaki önyargılı fikrimizin aksine, belli korkulara rağmen yol gösterici olabilen güçlü kadınlarla karşılaşıyoruz.
>
> "Aynı zamanda, yalnızca günümüz Türkiye'sine özgü olmayan toplumsal dışlanma süreçleri de gösteriliyor. Filmin güçlü yanlarından biri de bu durumun bildik kutuplaşmalardan ne kadar farklı olduğu.
>
> "Yönetmen, bize basit çözümler önermiyor ama bizi Türkiye'de insan hakları ihlallerinin vahametine duyarlı kılıyor." [51]

Dürüstçe söylemek gerekirse, gerek Le Monde, gerekse jürinin değerlendirmelerini Türkiye'de büyük basında yazan eleştirmenlerin yazdıklarından çok daha dürüst ve filme yaklaşımlarını çok daha sağlıklı, ama en önemlisi de çok daha düzeyli bulduğumu belirtmek isterim.

Filmin adının neden *Güneşe Yolculuk* olduğu ve estetik olarak bu ismin filme nasıl yansıdığı da yönetmenin tavrını belirtiyor:

> "İki nedeni var. Biri dostluk temasını öne çıkaracak bir sıcaklığı anlatmaktı. Zaten yolculuk, doğuya, güneşe doğruydu. Diğer taraftan Güneydoğu bölgesindeki toprağın rengi, güneşle olan ilişkisi çok büyüleyici. Güneşin renklerindeki sıcaklığı yakalayan bir estetik yapı da kurdum filmde. Her şey çok sıcak. Bütün iç mekânlar güneşin renklerinde. Duvarlar beyaz renkte değil. Herkes sarı tonlarında giysiler giyiyor." [52]

Filmin çekim mekânları da gerçekliğe uygun olarak çok göç alan Vezneciler, Kemerburgaz, İkitelli gibi yerlerde çekilmiştir.[53]

Bulutları Beklerken... (2004)

Bulutları Beklerken filminin başında ve sonunda kullandığın görüntüyü nasıl buldun?

Göçü anlatıyor. Yunanistan Savaş Müzesi'nden bulmuştuk yanlış hatırlamıyorsam. O sıradaki misyonerlerin mevcut göç ve sürgünlerle ilgili çektiği görüntüler onlar.

Abla- kardeş görüntüsünü nasıl buldunuz?

Kız çocuğu arayayım diye yola çıkmadım ben hakikaten arşivden nelere bulabileceğime dair, gerçekten belgelemek istedim yaşananı... Bir sürü fotoğrafı taradım, akan görüntü değil, fotoğraf arşivlerine de girdim. Başlamadan insan bir doygunluğa ulaşmak istiyor. Benim ilk gidişimde sürgünü nispeten anlattığım başka sahneler de vardı ama arşivde o kız çocuğu ve ihtimalen kardeşini gördükten sonra o kadar kuvvetli ki, hakikat, gerçeklik nedir, sabaha kadar oturup tartışırız şimdi, onu elime geçirdikten sonra yapmak istediğimden çok daha güçlü olduğunu, üzerine geçtiğini anladım, kullanmak istedim. O çarpıştırmaları severim, kendi yaptığımın gücüyle, var olanın gücünü bazen de söylerim onu zaman zaman. Söyleşilerde, ya da karşılaştığım gençlerle konuştuğumuzda sokağa çıkalım, sokağın gücü, imajinasyonu bizim tahayyül ettiklerimizden, tasarladıklarımızdan daha güçlüdür diye. Bu böyle bir şey...

Atilla Dorsay: "Yeşim Ustaoğlu bizlere, Karadeniz'de yaşanmış hazin bir hikâye anlatıyor. Kökleri Osmanlı'nın tam bir kıyım ve kargaşa içinde kaldığı 1910'lu yıllarda, savaş travması içindeki Osmanlı, Karadeniz kıyılarında eski Rum Pontus Krallığı'nın izlerini taşıyan Rum tebasını göçe zorluyor. Sayısız insan yerini yurdunu terk ediyor, yollara düşüyor, ölen ölüyor, kalan kalıyor... Kalanların arasında Ayşe de var. Asıl adı Eleni olan, küçük kardeşi Niko ile birlikte bir Türk ailesinin yanına sığınan ve yıllar boyu Rum-Hıristiyan kimliğini Türk-Müslüman'a çevirerek, Eleni'yi unutup Ayşe olan...

Yeşim Ustaoğlu'nun merakla beklenen filmi, belli ölçüde sanatçının ustalık izlerini taşısa da, tümüyle doyurmuyor. Bu geçmişi anma filmi, hemen hiçbir anında bize o yaşananların gerçek dramatik yoğunluğunu duyuramıyor. Ne karakterler gerçek anlamda hayata geçiyor, ne de o "kan ve ateş yılları"nın kargaşası...

Allah'tan oyuncular var. Ama asıl sorun başka. Film, genelde hiç sözü edilmemiş, bilmediğimiz bir olaya eğiliyor: 1916 yılında Osmanlı'nın Karadeniz Rumlarını sürmesi... Peki ama, tarihin hemen hiç bilinmeyen bu acılı dönemini deşmek, Türkiye'ye ne kazandıracak? Tarihin yazdığı, dünya kamuoyunun bildiği olaylara daha nesnel biçimde yaklaşalım, kabul. Ama hiç bilinmeyenleri, bir tarihçinin değil, bir sinemacının, böylesine kurcalamasının alemi var mı?..." [54]

Yeşim Ustaoğlu: "Sınırda yaşamak mesela ben de çok etkili oldu. Sovyetler sınırında yaşamak, sınıra çok yakın bir yerde yaşamak ve o sınırın arkasındaki gizemi merak etmek... Sadece politik bir dünyadan söylemiyorum, sıradan hayatın içinde bize öğretilen ya da halk içinde o sınırın arkasındaki her şey çok şeytani, çok korku dolu bir dünyayı hayal edip, sonra özellikle 89'dan sonra en korktuğumuzun aciz bir şekilde geldiğini görmek gibi... Çok etkileyici bir yerdir Karadeniz, Trabzon."

Bulutları Beklerken: Prelüt

Bulutları Beklerken filminin Türkiye'deki ilk gösterimini çok iyi hatırlıyorum: İstanbul Film Festivalindeydi, muhtemelen Perşembe günüydü, Beyoğlu Sinemasında, saat 21.30 ve tek gösterimdi. *Güneşe Yolculuk*'tan sonra, yıllar geçmişti, 2004 yılına gelmiştik, Beyoğlu'nda prömiyeri yapılacağı zaman heyecanla sinemaya gittim.

Film tek seanstı ve nispeten küçük bir salondur Beyoğlu, bilet tükenmişti, ben de bulamamıştım, serbest giriş kartım vardı, ama yer yoktu. Davetiye de bulamadım, kapıda bekledik, yorulduk biraz, o kalabalık içinde boş kalan yerler için herkes girdikten sonra kartımı göstererek salonun en arkasından filmi seyrettim.

Gergindim, ilk önce sakinleşmek için çaba gösterdim, zaten film de 10 dakika geç başladı, rahatlamak için özel çaba göstermiştim, resmen kendimi teskin ettim, yıllardır bir film için festivalde bu kadar uğraşmamıştım. Ama girerken asıl sürpriz yapıldı, yarın yerli ve yabancı basın için Atlas sinemasının ufak salonunda, duyurusu yapılmayan bir gösterimi daha varmış. Ama ben yine de girmek için çaba gösterdim, çünkü yarın sabah da seyrederim diyordum.

Film başladı, görüntüler güzel diye düşündüm, ama ardından diyaloglar başladığında bir başka sorunla karşılaştım, filmin diyalogları sırasında hem aksanlı hem de aksansız konuşmalar vardı, ciddi bir yabancılaştırıcı etkiye neden oluyordu.

Aksanlı konuşmaları rahat anlayamıyordum, ama düşündüm ki filmin ses çalışması iyi yapılmamış, yarın ki gösterim iyi, bir daha seyredince bakarım dedim, salondan mı yoksa filmden mi? Bugün filmi üç kez sinema salonunda, birkaç kez de dvd'den seyretmiş olarak diyorum ki gerek aksan meselesi, gerekse ses çalışması sorunludur filmin. Kimi yerlerde ilk seyrettiğimden bugüne hep İngilizce altyazıyı da takip etmeye çalışırım.

Ama şunu da tespit etmiştim ilk seyrimde, film seyirciyle arasına o kadar mesafe koyuyor ki filmin patetik etkisini ve seyircinin filmin içine girmesini engelleyecek düzeyde, sonuç olarak seyircinin filmi hissetmesi zor olacak dedim. Özellikle bu durum beni biraz şaşırtmıştı, çünkü *Güneşe Yolculuk* filminde durum tam tersiydi. Bugün de aynı şeyi düşünüyorum. Ama aynı zamanda kendime sorarım, Karadeniz'in kültürüne uzaklıktan mı yaşanmaktadır bu durum?

Filmin içinde zorunlu, kışın ve yayan göçün çekilmemesi çok büyük bir sorundur, izleyicinin bilmediği bir tarihsel gerçekliği sonradan keşfetmesini gerektirir ki bugünün koşullarında yapılacak bir şey değil, zaten geçmişte de bütün bunlar kitlesel halde yapılamazdı, ama tam da burası bir kez daha bana sosyalizm dönemindeki Doğu Avrupa'yı hatırlatır.

Çünkü eğer tarihsel bir yara bir filmle bu şekilde Doğu Avrupa'da resmedilse, izleyiciler mükemmel bir tepki verirlerdi, anlaşılmayan ya da garipsenen hiçbir

şey olmazdı. Ama Türkiye'de izleyicinin bileşimi de eleştirinin düzeyi de aynı değil. Türkiye'de Bulutlar büyük oranda yadsınmıştır. Aynı film 1970'lerin Polonya'sında yapılsaydı örneğin, tam bir toplumsal olaya dönüşürdü.

Yalnızca Ayşe/Eleni'nin diyalogları ile bu tarihsel kesit canlandırmaya çalışmak, izleyicinin tarihi yeniden duyumsaması, anlaması ve tepki vermesini sağlamamıştır, tarihsel süreç tartışılmadan, büyük oranda filme dair bilgiççe akıl vermeler de dâhil olmak üzere, filmi yadsıma eğilimi başat hale gelmiştir.

Yunanistan bölümleri ise Türkiye'deki izleyici için ayrı bir uzaklık taşıyor, duygusal tepkimeye girmeleri zor, dolayısıyla iki nedenden dolayı, Bulutları Beklerken (2004) *Güneşe Yolculuk* (1999) filmine göre çok mesafeli olarak algılandı, Türkiye'deki gösteriminde ticari olarak başarısız oldu.

Şimdi filmin öyküsünden başlayarak dramatik yapısını tartışalım ve seyirci üzerinde neden pathos yaratmakta zorluk çektiğini inceleyelim.

Filmin kısa öyküsü:

Tirebolu'dayız. Yıl 1975. Ayşe 50 yaşlarında, Selma ise 70 yaşlarındadır. Aynı evde yaşarlar, nüfus sayımından abla, kardeş olduklarını öğreniriz. Mersinlidirler. Sayım sırasında Selma fenalaşır, sağlık ocağına götürülür. Doktor yapacak bir şey yok, en iyisi evinize götürün der. Kısa bir süre sonra Selma ölür, Ayşe yasa girer. Komşunun oğlu Mehmet vardır, 9-10 yaşlarındadır, hiç evlenmemiş Ayşe'nin evladı gibidir, ilkokulda başarısızdır, sık sık okulu kırar ve 15 yaşlarında bir arkadaşı (Cengiz) vardır, onunla kalede zaman geçirir. Köyün dışında yaşar, babası komünisttir, öldüğünü söyler yerliler, babasını da sevmezler. Ayşe yasa girince pek görüşmez kimseyle, tek sohbeti neredeyse Mehmet'ledir. Yaylaya o da çıkar. Durmadan evine odun yığar. Bir gün yaylada gece boyunca kapıda oturup bekler, Mehmet bir yaban hayvanı getirir, o zaman Ayşe'nin hasta olduğunu anlarlar. Yardım ederler, ilk kez Ayşe Mehmet'e Niko diye seslenir. Rumca konuşmaya başlar. Komşular şaşırırlar. Kurşun dökerler, Ayşe onları kovar, "siz benim neler çektiğimi bilemezsiniz". Mevsim bitince Tirebolu'ya dönmez, yaylada kalır.

Tirebolu'ya bir yabancı gelir, adı Tanasis'tir, Rusya'dan gelmiştir, etraftakiler rahatsız olur ondan. Mehmet'le "yetim" çocuğun da dikkatini çeker yabancı. Çocuklar onu izler, Tanasis, teknenin adından çocukluk arkadaşını bulur, balığa çıkarlar, Rumca konuşur Tanasis. Mehmet'le "yetim" adamı izler ve sorarlar, Sen Niko musun, Rus ajanı mısın? Mehmet Ayşe teyze gibi konuştuğunu söyler. Tanasis Ayşe Teyzeyi merak eder, yaylaya çıkarlar.

İlk kez Ayşe gerçek adının Eleni olduğunu, 1916 yılında kışın zorunlu göç ile yollara düştüklerini, çok insanın öldüğünü, kendisinin babasına söz verdiği

halde, kardeşini yalnız bıraktığını söyler. Selma ölünce kimsesiz kalmış, yasa bürünmüştür, yaklaşık 50 yıldır konuşmadığı dilinde konuşmaya bilinci yarı bulanıkken başlamıştır. Tanasis kimlik bilgilerini alır ve Yunanistan'a döner.

Bir meyhanede komünistler ve Ruslar hakkında iki milliyetçi sarhoş sayıklaması biçiminde konuşurlar. Ağızlarının payını alırlar. Ama dışarı çıkınca Mehmet ile "yetim"i rahatsız ederler, "yetim" birini bıçaklar. Polis gelir, "yetim" teslim olur, hapse ya da yetimhaneye düşer. Sonra Mehmet onu ziyaret eder, kaçarlar oradan.

Aylar sonra Tanasis'ten mektup gelir: okuma yazma da bilmeyen köylü kadın Ayşe'ye vermek için yaylaya gelir. Ayşe ilk kez kendine gelmiş gibidir yastan sonra. Tirebolu'ya iner. Bir süre sonra da otobüsle Yunanistan'a gider.

Orada adresi arar. Bulur, ama kardeşi onu istemez. İnanmaz ya da bağışlayamaz. Ama karısı Ayşe/Eleni'yi içeri alır, dinlen der. Ertesi gün Eleni kiliseye gider, bir mum yakar. Akşam eve geldiğinde kardeşi Niko aile fotoğraflarını çıkartmış bakmaktadır, Eleni yanına gidince onları gösterir, hepsi Yunanistan'da geçmiş fotoğraflarıdır, eğer ailesinden olsaydı, burada resminin olacağını söyler. O zaman Eleni'de çocukluk fotoğrafını gösterir. Filmin başında yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden kalma footage görüntüler vardır, sonda ise footage görüntülerden ayrıntı bir çekimde bir kız çocuk, kucağında bir erkek çocukla görünür ve tanıtma yazısı başlar.

Filmin Dramaturgik Yapısı

Tirebolu 1975 diye yazıyla belirtiliyor, filmin başında. Niçin 1975?

Film evinde oturan bir Karadeniz kadını ile başlıyor, 50–60 yaşlarında, bir kadın daha var, o daha yaşlı, ama onun diyalogu yok. Tek duygusal tepkisi Ayşe'nin müteşekkir bir şekilde eline sarılmak. Ayşe ile Selma arasındaki ilişkinin duygusal altyapısı oluşturulmadan Selma'yı kaybediyoruz, çünkü aralarındaki bağın kökenleri, paylaşılmış bir ömrün de çıkış noktası bir sırdır. Film 1975 yılının Tirebolu'sunda geçiyor. Tam da sayım zamanında. Daha filmin hemen başında ilk diyaloglarda karakoncoloslardan söz ediliyor, gremlin diye altyazıda geçiyor, anlamı her şeyi bozan cin demekmiş. Komşunun çocuğu Mehmet, 9-10 yaşlarında. Altını ıslatıyor, karakoncolosların geldiğini söylüyor altını ıslatınca. Bunun üzerine Ayşe/Eleni karakoncoloslara dair başka bir hikâye anlatıyor. Köyü lanetlediklerini, bunun üzerine karda kışta köyün yola çıktığını, birçok insanın kaybolduğunu, tam da kaybolan bu kız çocuğunu donmaktan bir peri kızının kurtardığını, içini ısıttığını ve bir daha kaybolmaması için ona bir göz vereceğini, üçüncü gözü neresine açması gerektiğini sorduğunu anlatıyor. Ardından Mehmet'e bunu nereye koyması gerekir, diye soruyor. Düşün bakalım diyor. Bunun üzerine Selma Ayşe'nin eline müteşekkir olarak sarılıyor. Sonra nüfus sayımı görevlileri geliyor, televizyonda o yılların haberleri var, önce Demirel

konuşuyor. Ardından Brejnev görüntüye giriyor, sayım görevlileri Brejnev'i şeytana benzetiyorlar, televizyonu kapatın da işimize bakalım diyorlar. Mersinliymiş Ayşe, Selma'da öyle, Ayşe bekârmış, Selma ise dulmuş. Daha sonra öğreniyoruz ki Selma dul kaldıktan sonra beraber Ayşe'nin doğup büyüdüğü köye gelmişler, onların evlerini almışlar ve orada oturuyorlar.

Sayım sırasında Mehmet evden çıkıyor, kaleye gidiyor, orada bir başka çocuk var, babasız, ailesiz bir çocuk. O sayılmamış, sayılsa "yetimler" yurduna yetiştirilirmiş. Köylüler onun babasının Ruslar tarafından öldürüldüğünü söylüyorlar. En fazla Rusya'ya çalışmaya gitmiş, dönmemiş olabilir, ama öyle bile olsa annesinden hiç söz edilmiyor. Bu çocuğu yaşlı bir solcunun teknesinde görüyoruz. Babasının niçin köyde kimse tarafından sevilmediğini soruyor, "O bir komünist idi" yanıtını alıyor. Ama niçin Rusya'ya gitmiş olduğu hakkında en ufak bir bilgimiz yok, aslında mevzubahis edilmiyor. Bu çocuğun bir dürbünü var, bir de Battalgazi çizgi roman kitapları var. Çocuk babasını hasretle bekliyor, bir gün babasının gelip onu alacağına ya da onun Rusya'ya gidip babasını bulacağına inanıyor.

Selma ölümünün ardından, Ayşe büyük bir boşluğa düşüyor, Selma'sını kaybettikten sonra yasa giriyor ve bastırdığı geçmişine gömülüyor. Ama kendi ailesinin fotoğrafına da Mehmet "bu garip adamlar da kim" diye soruyor. Ayşe yasa girdiğinde kendini iyice yalnızlaştırıyor, bu sırada okul görüntüleri devreye giriyor, marş söyletiliyor çocuklara ve Mehmet altına işiyor, tahta da cezalı olarak ayakta beklerken, arkadaşlarına parmak işareti yapıyor.

Burası önemli: çünkü hem okuldan kaçma hikâyesi var, babası Rusya'da (?) olan çocukla kalede zaman geçiriyorlar. Ama bu ikilinin filmin içine monte edilmiş hikâyesi her zaman fazla dışsal kalıyor. Burası gerçekliğin bir parçası olarak değil, filmsel gerçeklik için filme monte edilmiş gibi, hikâyenin önemli bir parçası hiç olmuyor. Aynı nedenle bir seferinde meyhanede iki "milliyetçinin" içmesi, Ruslar ve komünistler hakkında atıp tutması, sözün Ayşe ve Selma'ya da gelmesi, ağızlarının paylarını almaları, sonrasında dışarı çıkıp "yetim" çocuğu dövmeye çalışmaları, çocuğun sarhoşu bıçaklaması, yetimhaneye ya da çocuk cezaevine düşmesi, filme dışsal kalıyor. Ama çocuklar film içinde bir tür bağlaç gibiler.

Bu sırada filme Tanasis dâhil oluyor: Tirebolu'da doğmuş, Yunanistan'a mübadele ile gitmiş, ilk önce iç savaşta komünist olmuş, sonra İkinci Dünya Savaşında Yunanistan işgal edildiğinde direnişe katılmış, emperyalistleri kovmak için. Ama onlar galip gelmişler ve komünistleri sosyalist ülkelere sürgüne göndermişler 1947'de. Şimdi aradan on yıllar geçtikten sonra, Türkiye'nin Kıbrıs'a müdahalesi ve Yunanistan'ın askeri bir yenilgiye uğraması sonucunda 1974'te Albaylar Cuntası devriliyor, ardından reform dönemi geliyor. Alınan kararlardan

birisi de sürgüne gönderilenlerin affedilmeleri. İşte bu nedenle filmin geçtiği tarih kesiti 1975 olarak seçiliyor. Tanasis'te Yunanistan'a geri dönüyor, ama hangi yurda, eve demeli, tam bir boşluktadır. Yunanistan'a gitmeden önce doğduğu yerleri bir kez daha görmek istiyor ve Tirebolu'ya uğruyor. Gelir gelmez de bizim Mehmet ve yetim onu gözlemeye başlıyorlar. Balıkçı ile Tanasis gece tekneyle denize açılıyorlar. Tanasis Rumca konuşuyor. Bu konuşmaların birinde kendisine Rus ajanı mısın diye soran çocuklara, hayır yanıtını veriyor, ama çocuk da Ayşe Teyze gibi konuşuyorsun diyor. Dolayısıyla Ayşe/Eleni ile Tanasis'in yolları kesişiyor. Yaylada kalmış olan Ayşe/Eleni'ye götürüyor Mehmet Tanasis'i. Orada Eleni kendi hikâyesini anlatıyor, yaylanın sisli görüntüleri eşliğinde, şimdi fotoğrafın kendi gerçek ailesine ait olduğunu anlıyoruz. Selma ile paylaştığı sır, filmin hemen başında karakoncoloslara dair anlatılan hikâye ve peri kızı anlamını buluyor. Tanasis'e gerçek kimliğini açıklıyor, Tanasis bilgileri alıp "ikinci vatanına" dönüyor. Uzun bir süre sonra ondan bir mektup geliyor. Komşu kadın, mektubu alıp yaylaya çıkıyor, karlar içindeki yayladan Ayşe/Eleni nihayet iniyor. Sonra ver elini Yunanistan. Orada ise kendisini ya affetmemiş ya da tanımadığı/bilmediği için kabul etmeyen kardeşine çocukluk fotoğrafıyla ikna etme süreci başlıyor.

Filmin en temel sorunu şu: Film birbiriyle ilişkilendirilmiş parçalar taşıyor, ama parçaların birbirleri arasında güçlü duygusal bağlar yok, insan epizotlar seyrediyormuş gibi oluyor birincisi. İkincisi hiçbir karakterin iç dünyasına derin olarak girmiyoruz, ne Tanasis'in ne de Ayşe'nin, aynı şekilde çocukların da, bunlara balıkçı da dâhil. Filme duru bir güzellik katan Karadeniz'in atmosferi ve hikâyenin gücü, aynı zamanda insanın kendini uzak hissetmesine de neden oluyor, tarihsel kesitin arka planda kalması ve aynı zamanda filmin çıkış noktası olan Ayşe/Eleni'nin zorunlu göçü ise izleyici tarafından bilinmiyor, dolayısıyla gerçeklik filmin okunmasında boşlukları dolduracak bir işleve sahip değil. Bunu açıklamak için şu örneğe bakmak çok açıklayıcı olabilir:

> "Türler ve filmler arasındaki farklılıkların bazıları imgelemin fonksiyonları olarak kataloglanabilir. Arka plandaki bilginin arz edilmesi standart Batılı insan durumunda ihmal edilebilir, çünkü zihinlerimiz anında uygun atmosfer, manzara ve öykü eklentileri ile bu filmlerin ufkunu doldurmaktadır. Fakat Wind Across the Everglaeds ya da Dersu Uzala gibi bir filmde, bunların her ikisi de zorunlu olarak atmosferin ve manzaranın ilişkisine dayandıklarından, bunların her ikisi de filmi seyredenlerin çoğunluğu için tanıdık olmayan manzaralar içinde kurulduklarından, yönetmenler sürekli olarak arka plan çekimlerini sunmak zorundadır. Derinliği olan kompozisyonları kullanarak, eylemi çevrinmeler yoluyla atmosferi iyice belirginleştirerek anlatmak ve betimleyici sergileme yoluyla hikâyeyi kurmak zorundadır yönetmen." 55

İşte tam da bu anlamda yeni bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz: Resmi tarihin gücü, izleyicinin bilgisi ve boşlukları doldurabilme yetisi. Film büyük oranda Türkiye'de geçiyor, büyük oranda kendi tarihimiz üzerinde yoğunlaşıyor, buna

karşın, filmin çıkış noktası olan tarihsel zorunlu göç ile 1970'lerin Trabzon'u ve Karadeniz'in kültürel kimliği seyirci için büyük oranda bilinmez kalıyor, bu anlamda izleyici filme büyük oranda dışsaldır. Pathos üretmek için yetersiz kalıyor, bir batılıya kendi tarihinden bir hikâyeyi anlatırken, batılı filmdeki boşlukları kendi bilgisi dâhilinde (onun ufkunu) doldurabilirken, Bulutları Beklerken'in tarihsel anlatımındaki boşlukları doldurabilmek uğraşında bizim izleyici büyük oranda yetersiz kalıyor. İşte bu nedenle, büyük oranda epik bir anlatı formu içinde kışın zorunlu ve yayan göçün sinemasal olarak gösterilmesi bu pathosun yaratılması için etkin olabilirdi. Bilinmeyenle yakınlaşabilmesi için.

Oysa burada, hem 1970'lerin atmosferi, hem 1916'daki sürgün hikâyesi, hem Yunanistan tarihi "bilinmez" olarak kalmaya devam ediyor. Film gerçekten hiçbirisini tam olarak veremediği parçaların ilişkilendirilmesi için parçalar halinde dokunulmuş, izleyici için hikâye öne çıkarken iç dünyalar arka planda kalıyor, ama en büyük darbeyi 1916'nın Türkiye'de hemen hiç bilinmemesinden alıyor. Yani Doğu Karadeniz'in Batısında yaşanmış bir kıyım gibi kışın ve yayan yapılan göçten. Oysa tarihsel dönemi bilen birisi için, hikaye rahatlıkla anlaşılabilir düzeyde.

Filmi seyreden normal bir seyirci, tarihsel süreç hakkında bilgili değilse, gerçek anlamda tam olarak parçaları anlamlı montajlar yaparak bir bütün oluşturamıyor, duygusal olarak filmin kendini uzak tutan atmosferi düşünüldüğünde ise film Türkiye'de sahipsiz kalıyor, tıpkı Ayşe/Eleni gibi.

Bu anlamda kendi deneyimimi aktarmak istiyorum: ben filmi iki kez seyrettikten sonra (UİFF içinde) Yeşim Ustaoğlu ile konuşmaya gittim, kitabın çıkış noktası olan Tamama ve başka birkaç kitabın adını yönetmenden aldım, bunların hepsini okudum. Ondan sonra, bir kez daha filmi bir daha basın gösteriminde seyrettiğimde, artık her şeyi ezberlemiş gibiydim. Benimle beraber seyredenlere tarihten başlayıp filmle biten uzun nutuklar çekmeye hazırdım. Ama genel olarak hem eleştiri Türkiye'de bu işlevi üstlenmez, hem de günümüzün seyircisi tarihsel bir keşfi yapacak denli entelektüel olarak gayretli değildir.

İşte bu nedenle filmin analizi yapılırken, tekrar sormak gerekiyor, 1916'da Doğu Karadeniz'de neler oldu?

Filmin Dramaturgik Yapısı

Tirebolu 1975 diye yazıyla belirtiliyor, filmin başında. Niçin 1975?

Film evinde oturan bir Karadeniz kadını ile başlıyor, 50–60 yaşlarında, bir kadın daha var, o daha yaşlı, ama onun diyalogu yok. Tek duygusal tepkisi Ayşe'nin müteşekkir bir şekilde eline sarılmak. Ayşe ile Selma arasındaki ilişkinin duygusal altyapısı oluşturulmadan Selma'yı kaybediyoruz, çünkü aralarındaki bağın kökenleri, paylaşılmış bir ömrün de çıkış noktası bir sırdır. Film 1975 yılının Tire-

bolu'sunda geçiyor. Tam da sayım zamanında. Daha filmin hemen başında ilk diyaloglarda karakoncoloslardan söz ediliyor, gremlin diye altyazıda geçiyor, anlamı her şeyi bozan cin demekmiş. Komşunun çocuğu Mehmet, 9-10 yaşlarında. Altını ıslatıyor, karakoncolosların geldiğini söylüyor altını ıslatınca. Bunun üzerine Ayşe/Eleni karakoncoloslara dair başka bir hikâye anlatıyor. Köyü lanetlediklerini, bunun üzerine karda kışta köyün yola çıktığını, birçok insanın kaybolduğunu, tam da kaybolan bu kız çocuğunu donmaktan bir peri kızının kurtardığını, içini ısıttığını ve bir daha kaybolmaması için ona bir göz vereceğini, üçüncü gözü neresine açması gerektiğini sorduğunu anlatıyor. Ardından Mehmet'e bunu nereye koyması gerekir, diye soruyor. Düşün bakalım diyor. Bunun üzerine Selma Ayşe'nin eline müteşekkir olarak sarılıyor. Sonra nüfus sayımı görevlileri geliyor, televizyonda o yılların haberleri var, önce Demirel konuşuyor. Ardından Brejnev görüntüye giriyor, sayım görevlileri Brejnev'i şeytana benzetiyorlar, televizyonu kapatın da işimize bakalım diyorlar. Mersinliymiş Ayşe, Selma'da öyle, Ayşe bekârmış, Selma ise dulmuş. Daha sonra öğreniyoruz ki Selma dul kaldıktan sonra beraber Ayşe'nin doğup büyüdüğü köye gelmişler, onların evlerini almışlar ve orada oturuyorlar.

Sayım sırasında Mehmet evden çıkıyor, kaleye gidiyor, orada bir başka çocuk var, babasız, ailesiz bir çocuk. O sayılmamış, sayılsa "yetimler" yurduna yetiştirilirmiş. Köylüler onun babasının Ruslar tarafından öldürüldüğünü söylüyorlar. En fazla Rusya'ya çalışmaya gitmiş, dönmemiş olabilir, ama öyle bile olsa annesinden hiç söz edilmiyor. Bu çocuğu yaşlı bir solcunun teknesinde görüyoruz. Babasının niçin köyde kimse tarafından sevilmediğini soruyor, "O bir komünist idi" yanıtını alıyor. Ama niçin Rusya'ya gitmiş olduğu hakkında en ufak bir bilgimiz yok, aslında mevzubahis edilmiyor. Bu çocuğun bir dürbünü var, bir de Battalgazi çizgi roman kitapları var. Çocuk babasını hasretle bekliyor, bir gün babasının gelip onu alacağına ya da onun Rusya'ya gidip babasını bulacağına inanıyor.

Selma ölümünün ardından, Ayşe büyük bir boşluğa düşüyor, Selma'sını kaybettikten sonra yasa giriyor ve bastırdığı geçmişine gömülüyor. Ama kendi ailesinin fotoğrafına da Mehmet "bu garip adamlar da kim" diye soruyor. Ayşe yasa girdiğinde kendini iyice yalnızlaştırıyor, bu sırada okul görüntüleri devreye giriyor, marş söyletiliyor çocuklara ve Mehmet altına işiyor, tahta da cezalı olarak ayakta beklerken, arkadaşlarına parmak işareti yapıyor.

Burası önemli: çünkü hem okuldan kaçma hikâyesi var, babası Rusya'da (?) olan çocukla kalede zaman geçiriyorlar. Ama bu ikilinin filmin içine monte edilmiş hikâyesi her zaman fazla dışsal kalıyor. Burası gerçekliğin bir parçası olarak değil, filmsel gerçeklik için filme monte edilmiş gibi, hikâyenin önemli bir parçası hiç olmuyor. Aynı nedenle bir seferinde meyhanede iki "milliyetçinin" içmesi, Ruslar ve komünistler hakkında atıp tutması, sözün Ayşe ve Selma'ya da gelmesi, ağızlarının paylarını almaları, sonrasında dışarı çıkıp "yetim" çocuğu dövme-

ye çalışmaları, çocuğun sarhoşu bıçaklaması, yetimhaneye ya da çocuk cezaevine düşmesi, filme dışsal kalıyor. Ama çocuklar film içinde bir tür bağlaç gibiler.

Bu sırada filme Tanasis dâhil oluyor: Tirebolu'da doğmuş, Yunanistan'a mübadele ile gitmiş, ilk önce iç savaşta komünist olmuş, sonra İkinci Dünya Savaşında Yunanistan işgal edildiğinde direnişe katılmış, emperyalistleri kovmak için. Ama onlar galip gelmişler ve komünistleri sosyalist ülkelere sürgüne göndermişler 1947'de. Şimdi aradan on yıllar geçtikten sonra, Türkiye'nin Kıbrıs'a müdahalesi ve Yunanistan'ın askeri bir yenilgiye uğraması sonucunda 1974'te Albaylar Cuntası devriliyor, ardından reform dönemi geliyor. Alınan kararlardan birisi de sürgüne gönderilenlerin affedilmeleri. İşte bu nedenle filmin geçtiği tarih kesiti 1975 olarak seçiliyor. Tanasis'te Yunanistan'a geri dönüyor, ama hangi yurda, eve demeli, tam bir boşluktadır. Yunanistan'a gitmeden önce doğduğu yerleri bir kez daha görmek istiyor ve Tirebolu'ya uğruyor. Gelir gelmez de bizim Mehmet ve yetim onu gözlemeye başlıyorlar. Balıkçı ile Tanasis gece tekneyle denize açılıyorlar. Tanasis Rumca konuşuyor. Bu konuşmaların birinde kendisine Rus ajanı mısın diye soran çocuklara, hayır yanıtını veriyor, ama çocuk da Ayşe Teyze gibi konuşuyorsun diyor. Dolayısıyla Ayşe/Eleni ile Tanasis'in yolları kesişiyor. Yaylada kalmış olan Ayşe/Eleni'ye götürüyor Mehmet Tanasis'i. Orada Eleni kendi hikâyesini anlatıyor, yaylanın sisli görüntüleri eşliğinde, şimdi fotoğrafın kendi gerçek ailesine ait olduğunu anlıyoruz. Selma ile paylaştığı sır, filmin hemen başında karakoncoloslara dair anlatılan hikâye ve peri kızı anlamını buluyor. Tanasis'e gerçek kimliğini açıklıyor, Tanasis bilgileri alıp "ikinci vatanına" dönüyor. Uzun bir süre sonra ondan bir mektup geliyor. Komşu kadın, mektubu alıp yaylaya çıkıyor, karlar içindeki yayladan Ayşe/Eleni nihayet iniyor. Sonra ver elini Yunanistan. Orada ise kendisini ya affetmemiş ya da tanımadığı/bilmediği için kabul etmeyen kardeşine çocukluk fotoğrafıyla ikna etme süreci başlıyor.

Filmin en temel sorunu şu: Film birbiriyle ilişkilendirilmiş parçalar taşıyor, ama parçaların birbirleri arasında güçlü duygusal bağlar yok, insan epizotlar seyrediyormuş gibi oluyor birincisi. İkincisi hiçbir karakterin iç dünyasına derin olarak girmiyoruz, ne Tanasis'in ne de Ayşe'nin, aynı şekilde çocukların da, bunlara balıkçı da dâhil. Filme duru bir güzellik katan Karadeniz'in atmosferi ve hikâyenin gücü, aynı zamanda insanın kendini uzak hissetmesine de neden oluyor, tarihsel kesitin arka planda kalması ve aynı zamanda filmin çıkış noktası olan Ayşe/Eleni'nin zorunlu göçü ise izleyici tarafından bilinmiyor, dolayısıyla gerçeklik filmin okunmasında boşlukları dolduracak bir işleve sahip değil. Bunu açıklamak için şu örneğe bakmak çok açıklayıcı olabilir:

> Türler ve filmler arasındaki farklılıkların bazıları imgelemin fonksiyonları olarak kataloglanabilir. Arka plandaki bilginin arz edilmesi standart Batılı insan durumunda ihmal edilebilir, çünkü zihinlerimiz anında uygun atmosfer, manzara ve öykü eklentileri ile bu filmlerin ufkunu doldurmaktadır. Fakat *Wind Across the Everglaeds* ya da *Der-*

> *su Uzala* gibi bir filmde, bunların her ikisi de zorunlu olarak atmosferin ve manzaranın ilişkisine dayandıklarından, bunların her ikisi de filmi seyredenlerin çoğunluğu için tanıdık olmayan manzaralar içinde kurulduklarından, yönetmenler sürekli olarak arka plan çekimlerini sunmak zorundadır. Derinliği olan kompozisyonları kullanarak, eylemi çevrinmeler yoluyla atmosferi iyice belirginleştirerek anlatmak ve betimleyici sergileme yoluyla hikâyeyi kurmak zorundadır yönetmen. 55

İşte tam da bu anlamda yeni bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz: Resmi tarihin gücü, izleyicinin bilgisi ve boşlukları doldurabilme yetisi. Film büyük oranda Türkiye'de geçiyor, büyük oranda kendi tarihimiz üzerinde yoğunlaşıyor, buna karşın, filmin çıkış noktası olan tarihsel zorunlu göç ile 1970'lerin Trabzon'u ve Karadeniz'in kültürel kimliği seyirci için büyük oranda bilinmez kalıyor, bu anlamda izleyici filme büyük oranda dışsaldır. Pathos üretmek için yetersiz kalıyor, bir batılıya kendi tarihinden bir hikâyeyi anlatırken, batılı filmdeki boşlukları kendi bilgisi dâhilinde (onun ufkunu) doldurabilirken, *Bulutları Beklerken*'in tarihsel anlatımındaki boşlukları doldurabilmek uğraşında bizim izleyici büyük oranda yetersiz kalıyor. İşte bu nedenle, büyük oranda epik bir anlatı formu içinde kışın zorunlu ve yayan göçün sinemasal olarak gösterilmesi bu pathosun yaratılması için etkin olabilirdi. Bilinmeyenle yakınlaşabilmesi için.

Oysa burada, hem 1970'lerin atmosferi, hem 1916'daki sürgün hikâyesi, hem Yunanistan tarihi "bilinmez" olarak kalmaya devam ediyor. Film gerçekten hiçbirisini tam olarak veremediği parçaların ilişkilendirilmesi için parçalar halinde dokunulmuş, izleyici için hikâye öne çıkarken iç dünyalar arka planda kalıyor, ama en büyük darbeyi 1916'nın Türkiye'de hemen hiç bilinmemesinden alıyor. Yani Doğu Karadeniz'in Batısında yaşanmış bir kıyım gibi kışın ve yayan yapılan göçten. Oysa tarihsel dönemi bilen birisi için, hikaye rahatlıkla anlaşılabilir düzeyde.

Filmi seyreden normal bir seyirci, tarihsel süreç hakkında bilgili değilse, gerçek anlamda tam olarak parçaları anlamlı montajlar yaparak bir bütün oluşturamıyor, duygusal olarak filmin kendini uzak tutan atmosferi düşünüldüğünde ise film Türkiye'de sahipsiz kalıyor, tıpkı Ayşe/Eleni gibi.

Bu anlamda kendi deneyimimi aktarmak istiyorum: ben filmi iki kez seyrettikten sonra (UİFF içinde) Yeşim Ustaoğlu ile konuşmaya gittim, kitabın çıkış noktası olan *Tamama* ve başka birkaç kitabın adını yönetmenden aldım, bunların hepsini okudum. Ondan sonra, bir kez daha filmi bir daha basın gösteriminde seyrettiğimde, artık her şeyi ezberlemiş gibiydim. Benimle beraber seyredenlere tarihten başlayıp filmle biten uzun nutuklar çekmeye hazırdım. Ama genel olarak hem eleştiri Türkiye'de bu işlevi üstlenmez, hem de günümüzün seyircisi tarihsel bir keşfi yapacak denli entelektüel olarak gayretli değildir.

İşte bu nedenle filmin analizi yapılırken, tekrar sormak gerekiyor, 1916'da Doğu Karadeniz'de neler oldu?

1916 Doğu Karadeniz

Bir parantez: 1916, Doğu Karadeniz...

Tamama – Pontus'un Yitik Kızı, Yorgo Andreadis, çev: Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, 4. baskı, 2003

Neler olduğuna kısaca değinelim; Balkan topraklarında devlet büyük baskı uyguluyor, kendi iktisadi yapısında en verimli bu toprakları kaybetmemek için, son derece etnisite yönünden zengin bu topraklarda etnik saflık olan bölgesi ise yok. İsyanların ardı arkası gelmiyor, ama bu topraklarda bağımsız-özgürlükçü iktidarlar kurulmuyor kesinlikle, emperyalistlerin kışkırttığı, kontrol ettiği ve kurulduğunda her biri kendi toprakları üzerinde baskıcı olan iktidarlar çıkıyor ve yine her biri emperyalizme kökten bağımlı ulusçuklar bunlar. Dahası bu ulusçuklar aynı zamanda iktidara geldiklerinde etnik yönden saf olmayan bu topraklarda yeni azınlıklar üzerinde kendileri de baskı uygulamaya başlıyorlar.

Peki, bağımsızlıklarını nasıl kazanıyorlar; küçük toprak mülkiyetinin yaygın olduğu ve bu insanların sürekli yüksek oranlarda vergi verdikleri ve tarım ihracına dayanan ekonomilere sahipler. Bu bölgenin insanları tarihsel gidişatla kökleşen ulusalcı söylem, emperyalist devletler tarafından kaşınan din-mezhep ayrılıklarının beslenmesiyle radikalleşiyor. İyice güçsüzleşen merkezi iktidara karşı (Osmanlı yönetimine, İstanbul'a karşı) ayaklanıyor, bir emperyalist devlet ya da birkaçı birden bu insanların hamisi olarak ağırlığını koyuyor, isyanı bastırmayla boğuşan Osmanlının bu devletlere karşı koyacak gücü yok, onların bastırmasıyla bağımsız bir devletçik türüyor, o da kendi içindeki azınlıklara baskı yapmaya başlıyor. Malumunuz milliyetçilik şişede durduğu gibi durmuyor, o da o insanları zorunlu göçe tabi tutuyor ya da malını mülkünü yağmalıyor. Osmanlı'da bütün bunları kabullenmekten başka bir çıkar yol bulamıyor. Anadolu nüfusu 20. yüzyılın çeyreğinde Balkanlardan gelen göçle ciddi ciddi artmaya başlıyor. Ve büyük kıyımların ve kanlı savaşların olduğu bu yıllar 19. yüzyılın başında başlamışsa da 20. yüzyılın 1910-1912'si arasında yoğunlaşıyor. Balkanlar kaybediliyor. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı aydını içinde ortaya çıkan birçok akımdan geçerek İslamcılık eğilimi yerini Türkçülüğe bırakmaya başlıyor. Milli devlet, milli burjuvazi sürekli batıda ve Ortadoğu'da toprak kaybeden imparatorlukta bir çıkış yolu olarak billurlaşmaya başlıyor. Sonra balkan devletçikleri de birinci dünya savaşına farklı cephelerde giriyorlar. Osmanlı İmparatorluğu çok geniş alanda çok büyük kayıplar vererek direnirken kendi içine yönelik planlarda yapıyor, işte bunların en büyüğü yıllarca İttihatçıların yanında yer alan Ermeni siyasal yapılanmasının da bazı hakları elde etmek için batılı devletlere yanaşması üzerine uygulamaya konuyor. Anadolu Osmanlı aydını için artık geriye dönülemez bir mevzidir, bir varoluş mücadelesine dönüyor. Bütün bu ayaklanmalar döneminin sessiz etnik yapısı Ermenilerin

batıya siyasi haklar elde etmek için yaklaşması, Emperyalist devletlerin savaş nedeniyle müdahale olanaklarının sınırlanması ve son müttefik Almanya'nın desteği ve önerileriyle tehcir başlıyor. Ardından Doğu Cephesinde Osmanlı ordusu ağır bir yenilgiye uğruyor ve Çarlık Ordusu Kars-Ardahan-Artvin üzerinden Anadolu'ya giriyor. Bu kez Çarlık Rusya'sının ordusu içindeki Ermenilerden korkulmaya başlıyor. Halk Anadolu'nun içlerine doğru kaçıyor. Doğu Karadeniz'e girmeye başlayan Rus ordusuyla Ortodoks Karadeniz Rumları hemen bir balayı yaşıyor ve zafer şarkılarıyla-özgürlük şarkıları iç içe geçmeye başlıyor. Yaklaşık bir yıl sonra Bolşevik Devrimi gerçekleştiğinde işgalci ordu geri çekiliyor ve iktidar tekrar Türklere geçiyor. Bu kez özgürlük şarkıları ve coşkusu yerini korkuya ve Rusya'ya kaçışa bırakıyor. Birinci dünya savaşı bittiğinde Anadolu'da işgal başlıyor; Yunanlılar İngilizlerin desteğiyle ve planları dâhilinde Batı Anadolu'yu işgal ediyor, burada dengeler bir kez daha değişiyor. Birkaç yıl sonra İstiklal Savaşı başarıyla sonuçlandığında dengeler bir kez daha değişiyor; insanlar kaçıyorlar, kaçamayanlar büyük çoğunluğu oluşturuyor. Siyasal iktidarı alanın bu kadar sık değiştiği, her gelenin gideni arattığı, emperyalizmin her aşamada farklı önerisi olduğu ve hiçbir zaman tek ata oynamadığı bu dönem kıyımların-göçlerin-sefaletin tarihidir. Peki, bu dönemden emperyalist devletler hiçbir sorumluluk almadan ve emperyalist politikalar suçlanmadan bütünüyle İttihatçıların ırkçılık anlayışıyla taçlandırılabilir mi?

Korkunç olan bütün bunların bu kadar kısa sürede olması ve köklü bir kin-nefret-husumet duygusuyla yaşanmış olmasıdır: toplumsal düzeni sağlayacak gücün yetersiz olduğu ve her tarafta eşkıyalık ve çetelerin olduğu bir süreçte geçiyor bu yıllar. Bu çeteler için her zaaf yaşayan kesim baskı aracılığıyla olanca yoksulluklarına rağmen iliklerine kadar sömürülecek bir alanı oluşturmaktadır. Suçların ve kıyımların azımsanmayacak bölümü bu çeteler ya da farklı etnik yapıların kısacık egemen oldukları dönemlerde öfkeli halk tarafından yapılmıştır. Ama bu dönemde merkezi iktidarın giderek etnik yönden saf, milli bir ulus devlet olma politikası yol göstermiştir, giderek bu politikalar billurlaşmıştır. Milliyetçilik ırkçı görünümlere bürünmeye, her zaman dönüşmeye müsaittir zaten: ama koşulların dayattığı bir ortamda yöneticiler de sürüklenerek yapmışlardır bu tercihlerini.

Dolayısıyla İttihatçı ideolojik şekillenmeler yargılanırken;

1) Geçmişte de bugün de emperyalistlerin her zaman belirli bölgelerde etnisiteyi, din-ve-mezhep ayrımlarını kaşıdıkları, kışkırttıkları, toplulukların ise böylesine temellerde kıyımlar yapmaya dünden razı oldukları

2) Kendi egemenliklerini sürdürmek için yeri geldiğinde kendileri de kıyımlar yapmakta oldukları atlanırsa, (örneğin İngiltere'nin Hindistan macerası, ya

da Fransa'nın Cezayir macerası daha masum, daha az kanlı, daha uygar mıydı) geriye ilkel bir tarih anlayışı kalır.

3) Üstelik hiçbir zaman iktidarı tam olarak alamayan, merkezi devletin her zaman güçsüz olduğu, iktisadi olarak geri bir toprakta şiddeti toprakta üretmektedir. Şiddeti doğuran ideolojiden daha çok ideolojileri şekillendiren siyasal-toplumsal-etnik gerilimlerdir. Koşullar zorlaştıkça daha da radikalleşmeler görülmektedir zaten.

Burada bir tarihsel analiz yapmaya çalışmayacağız, zaten asıl konumuz olan Doğu Karadeniz'den çok az söz ettik, oraya geri dönelim, ama tez suçlamalardan uzak durmaya çalışarak. Ama benim gibi etnik temelli olarak kendini tanımlamayan, milliyetçilikte sağcı-ve-faşizan eğilimler gören, tarihe bakarken suçlu aramaktan daha çok mantığını anlamaya çalışan, öte yandan tarihteki kıyımlara ürpererek yaklaşan insanlar için bu dönemin en acı dersi şudur:

Etnik yapılanmalar gerek siyasi iktidarın gerekse emperyalist devletlerin desteğiyle güç kazandıkları her durumda ötekilere baskı yapmışlar ve etnik yapılanmalar bu kıyımlar, göçler, baskılar sürecinde hep iktidar-destekçisi kalmışlardır. Önce o onu ezmiştir, sonra o onu yağmalamıştır, bir sonrakinde ötekisi onu kıyıma uğratmıştır: bu acı tarihi süreçten çıkarılması gereken "Halkların Kardeşliği"ni toplumsal bir değer olarak yaşatabilmek ve barış içinde bir arada yaşayabilmek düşüncesini köklü olarak evrenselleştirebilmektir. Tarihe yeni düşman aranışları için bakmak ilkel bir yaklaşımdır. Etnisite temelli milliyetçilik ve din-mezhep ayrımları üzerinden siyaset yıkımı-ilkeli-ve kıyımı getirmekten ve tarihin giderek arkaikleşen siyasallaşmalarını yaşatmaktan başka bir şey getirmez bize. Bu konuda Yugoslavya'da olup bitenler bütün korkunçluğu ile önümüzde durmaktadır, aynı şey Ermenistan/Azerbaycan arasındaki çatışmalarda bir kez daha görülmüştür.

Her okuduğumda şaşkınlığa uğrayarak okuyorum tarihimizi; kahramanlardan daha çok gerilik-çıkışsızlık-özgürlüğün sınırlandığı baskının egemen olduğu ürpertici bir tarih buluyorum ben. Gerilik kendiliğinden çıkışsızlığı ve o da şiddeti doğuruyor çünkü.

1910'lu yılların Doğu Karadeniz'inin öyküsünü hatırlayalım biraz şimdi, Bulutları Beklerken'e bir giriş olarak.

İnsan tabiatı işte. İnsanlar ancak bir şeyden yoksun kalırlarsa, bir şeyin en azıyla tatmin olur ve onunla yetinirler.[56]

"1913 yılında siyasal alanda Trabzon'un ufkunda ilk kara bulutlar belirmeğe başladı. Samsun'dan Kafkasya'ya kadar uzanan bir alanı, Büyük Ermenistan olarak gösteren haritaları ellerinde bulunduran tüm Ermeniler tutuklandı. Kentte yaygın söylentiler dolaşıyordu. Müslümanlar, Ermeni manastırlarındaki silah sandıklarından bahsediy-

orlardı. Ermenilerle Müslümanlar arasında bir kin duygusu yaygınlaşmaya başladı. Peki ya Rumlar? Onların büyük çoğunluğu da bu söylentilere inanma eğilimindeydi. Zaten Rumlar oldum olası Ermenilere karşı şüphe besler. Ayrıca, ticari alanda da baş rakipleri Ermenilerdi. Böylece ister gizlilik yemini etmiş olsun, ister olmasın, zengin ya da yoksul, tüm Ermeniler, bir huzursuzluk yaşamağa başladı. O güne kadar, Trabzon'da barış içinde birlikte yaşadıkları Müslümanların kinini ve Hıristiyan Rumların husumetini üzerlerinde hissediyorlardı." 57-58

1910'lu yıllara kadar Doğu Karadeniz nispeten sakin bir yapıya sahipti, deniz ticareti vardı, kendine yeterli bir ekonomisi vardı; Kuzeydoğu Karadeniz bölgesiyle sıkı ekonomik ilişkileri vardı ve özellikle Rum kökenli insanlar burayla hem ticaret yapıyorlardı hem de oraya çalışmak üzere gidiyorlardı. Bölgede ilk tasfiye hareketi Ermenilerin tasfiyesidir ve bu tasfiyeye Rumlarda destek olmuştur, onları ticari rakipleri olarak da görüyorlardı. Bölgede Rumların gerek dini yönden gerekse ticari yönden bir hâkimiyeti vardı, örneğin bölgenin en görkemli binası Rum halkının büyük desteğiyle yapılan ve dini eğitim veren bir okuldu.

"Krisahthos, (Rum cemaatinin lideri, dini önderi) kiliselerle, okullarla, cemaatin yoksul ve yalnız insanlarıyla ilgilenirdi. Ama en çok "Frontistirio" ve bu okuldan mezun olan kişilere önem verirdi. Onlar geleceğin öğretmenleri, papazları ve genel olarak ulusun manevi elidiydi. "Frontistirio", Doğuda 1675 gibi erken bir tarihten beri faaliyetini sürdürmekteydi. Bugünkü görkemli bina 1900–1902 yılları arasında inşa edilmişti. 10 bin Osmanlı altınına mal olmuştu. Dört kattı ve yaklaşık kırk derslik vardı içinde. Merkezi ısıtma sistemine sahipti ve tüm pencereler öylesine düzenlenmişti ki, hepsi doğrudan güneş ışığı alıyordu. Bu bina, Trabzonlu mimar Kakoulidis'in eseriydi. Okulun iç donanımı ve ders malzemeleri ise 1000 altına mal olmuştu. Bu paraların hepsi Trabzonlu Hıristiyan Rumlardan ve Rusya'ya göç etmiş Pontus'lulardan sağlanmıştı. Rusya'ya giden Pontus'lular memleketlerinin ilerlemesi ile hep yakından ilgilenmişlerdir. Esas olarak Rumların elinde bulunan Trabzon bankaları da binanın yapımı için faizsiz kredi vermişti. O sıralarda tek devlet bankası olan Osmanlı Bankasının 59 yanında Trabzon'da dört Elen bankası vardı." 60

Bu nispeten sakin ortamda Makedonya cephesinden dönen askerler ve yine Makedonya'dan göçen ve bölgeye yerleşmesi düşünülen Türkler ilk gerilim tohumlarını attılar; bu insanlar için tutunmak çabaları en kolay Rumlar ve Ermenilerin mülkü üzerinden şekillenebilirdi. Aynı zamanda bölgede merkezi kontrolün yetersizliği nedeniyle Anadolu'nun her yerinde görüldüğü gibi çeteleşmeler de görülüyordu. Osmanlı Devleti'nin yüzyıllardır uyguladığı azınlıklardan vergi karşılığı askerlikten muaf tutmak politikası etnik-dini ayrımları kaldırarak bütün Osmanlı halkının askere alınacağı kararıyla yer değiştirmişti. Oysa Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre'de kahramanlarına coşkuyla söylettiği "Yaşasın Osmanlı" söylevlerini azınlıklar hiçbir zaman benimsememişti; korkuyorlardı, hem savaştan hem de Osmanlı ordusundan. Bu çeteler ve milliyetçi

yapılanmalar için azınlıklar üzerinde baskı kurmanın önemli gerekçelerinden birisi olmuştu bu karar.

"Ufukta ilk kara bulutlar 1914 Ağustos'unda belirdi. Evlerini, mal ve mülklerini geride bırakan çok sayıda Müslüman mülteci Türkiye'ye geldi. Kosova bölgesinden, yaklaşık 20 bin Müslüman, aylarca süren eziyet ve yıkımdan sonra Samsun bölgesine ulaştı. Türkiye, bu mülteci dalgasına karşı hazırlıklı değildi ve sorun korkunç toplumsal karışıklık ve huzursuzluklarla daha da vahim bir hal aldı. Gelenler ilk önlem olarak, askeri barakalara ve kollara yerleştirildiler, daha sonra yetkililer iskânları için planlar hazırlamağa başladı. Çok geçmeden soruna en kolay ve en hızlı bir çözüm bulundu. Mülteci kardeşler, köylerdeki boş evleri işgal edebilirlerdi. Kâfir Rumlar nasılsa terk etmişti bu evleri. Bu insanları evlerinden Hıristiyanlar kovmuştu, o halde onların da Hıristiyan evlerine yerleşmelerine izin verilebilirdi... Rusya'ya ilk kez 1905 yılında iş bulmak ve daha iyi bir gelecek için gitmişlerdi. O yıllarda, şansını Rusya'da aramak genç Pontus'lular arasında modaydı. Rusya, giden herkesin zengin döndüğü, vaat edilmiş toprak diye nam salmıştı bütün Pontus'ta... Çalışıp, zamanla iyi para kazanıp zengin oldular. Sonunda ailelerini de yanlarına aldılar. Önceleri, her yıl köylerini ziyaret ediyorlardı. Onlar Rusya'dayken, Türk Hükümeti beklenmedik bir kararla, tüm Osmanlı yurttaşlarını silâhaltına alan genel bir seferberlik yasası çıkardı. Yüzyıllardan beri Türkiye'deki Hıristiyanlar, silâhaltına alınmamıştı, birden ortaya çıkan bu ani karar onları şaşırttı, ordu onlar için hep korkulacak ve meçhul bir şeydi, paniğe kapıldılar. Bu yasanın çıkmasından sonra, daha önce Rusya'ya giden Pontus'lular, asker kaçağı sayılıp tutuklanabilecekleri korkusu ile geri dönmeğe çekindiler." [61]

Gerçek şu ki zorla ve baskıyla kendi mal ve mülklerini ya yok pahasına elden çıkararak, yollarda göç sırasında kayıplar vererek, ya da mülklerini bırakın canlarını bile zor kurtararak gelen Balkanlardan gelen mülteciler, gördükleri şiddet oranında aynısını Anadolu'daki azınlıklara yöneltmeleri zaten olağandır. Bir de bunlara Balkan cephesinden dönen askerleri ve gazileri eklediğinizde birikmiş şiddet patlayacak kanal arıyordu.

Doğu Karadeniz'den kuzeye göç eden insanlar, genellikle din adamlarına kendi anahtarlarını veriyorlardı ve bu nedenle onlarla gerilimler çıkmaya başladı;

"Alkiviadis, Sofokles ve Yiannis köyü terk ederken, evlerinin anahtarlarını saygı duydukları ve güvendikleri Papayiannis'e teslim etmişlerdi. İki yıldan beri köylerine dönemedikleri için evleriyle Papayiannis ilgileniyordu, bir gün savaşlar bitip, her şey normale dönünce geri gelecekleri umuduyla..." [62]

Bu insanların direnmesi milliyetçi ideolojinin yayılması içinde, şiddetin rasyonalizasyonu için de bir alan yarattı ve giderek şu mantık yerleşik bir hale geldi:

"Gâvuru görüyor musunuz? Bunların hepsi bağrımızda beslediğimiz birer yılan. Bunların hepsini kovmadan ülke tam huzura kavuşamayacak. Bu vatan Türklerin vatanı. Kafirler halkımızı nasıl öldürüp, yerinden yurdundan ediyorsa, biz de öyle davranaca-

ğız. Oturup, onlara sormayacağız, vatani görevini yapmak istemeyen asker kaçaklarının boş duran evlerini halkımızı yerleştirmek için onlardan izin istemeyeceğiz. Vatan Türklerindir." [63]

Bütün bu gelişmelerin ilk sonucu yerleşik halk arasındaki geleneksel kültürel iklimin adım adım yıkılması ve giderek kopmasıdır:

"Bütün bunlar 1914 yılı sonlarında yaşanır ve 1915 yılına girilir. Çok sert bir kıştı, üstüne üstlük, garip siyasal tartışmalar, Tirebolu'dan gelen zaptiye, muhacirlerin yerleştirilmesi olayı, bilinçaltlarında, korkunç şeylerin olacağına ilişkin bir korku yaratmıştı. Haberler hiç de iç açıcı değildi. Espiye'de Müslümanlarla Hıristiyanlar birbirlerini daha seyrek ziyaret ediyorlardı artık. Bazı Müslümanlar, yolda karşılaştıklarında Hıristiyan komşularını selamlamaktan kaçınıyordu. Hâsılı hava hiç hoş değildi artık." [64]

Direnişin olduğu yerde çeteler çok kısa zamanda bittiler ve güç uygulama meşruiyetlerini elde ettikçe daha da saldırganlaştılar. Bu insanlar kontrol edilemiyorlardı ve siyasal iktidar varlıklarını kabul etmek durumunda kalmıştı ve çeteler için birinci geçim kaynağı yolu haraçtı, el koymalardı, yağmaydı. Onları ayakta tutan bunlar ve giderek ırkçılaşan görüşleriydi: etnik ayrılıklar, bunlara katılmayanların bile tehdit edilmesine yol açıyor, dolayısıyla artık tarafsız kalmak, kardeşliği savunmak da giderek imkânsız hale geliyor.

"Topal Osman, daha sonraki yıllarda da Batı Pontus Rumlarının kaderlerinde belirleyici bir rol oynar. Giresun'da doğmuş, sık sık mahkemelere düşmüş, karanlık işlere girmiş, tehditle haraç toplamış, bir fırsat avcısıydı o. Gönüllü bir savaşçı olarak kendini Makedonya Cephesinde bulmuştu. Makedonya'da bacağından yaralanır, zaten tarih kitaplarında da bu adla anılır. Rumlardan ölümüne nefret ederdi, bu kin, özellikle yaralandıktan sonra daha da derinleşmişti. Bu maceracı adam, birçok günahsız sivilin kanına girmişti. Giresun'a döndüğünde, cephede korkakça davranışlar gösterdiği anlatılmasına rağmen, kendisini kahraman ilan etmişti. Etrafında silahlı adamlardan oluşan bir çete kurmuş, kaba güçle ve haraç toplayarak önemli bir servet yapmıştı. Hedefi öncelikle zenginlerdi. Hepsinin bir sorunu vardı. Hıristiyanları da kapsayan genel seferberlik kanunu, onun baş silahıydı. Her taraf asker kaçağı doluydu. Hıristiyanlar çocuklarını Türk ordusuna yollamağa korkuyordu. Tek başına bu operasyon, onu zengin yapmağa yetti. Asker kaçaklarının evlerine gidiyor, tehditler savurarak vatan millet nutukları atıyor, onları hainlikle suçluyor, ama fidyeyi alır almaz sesini kesiyordu. İlk uyguladığı yöntem buydu. Daha sonra, korkutmak için, biraz direnenleri öldürmeye başladı. Hıristiyan köylerine giriyor, evlerini yakıyor, köyün ileri gelenleri para verene kadar bu saldırılar durmak bilmiyordu.

Böyle birçok çete Doğu'da özgürce kol geziyor, Hıristiyan nüfusa zarar veriyordu. Yöredeki Türk eşraftan biri bu çetelere direnmeğe cesaret ederse, başını belaya sokmuş demekti, onlardan da çok insan öldürülmüş. Osmanlı Devleti, tüm iktidarını yitirmiş, çöküş sürecine girmişti o sıralar. Tüm Osmanlı yönetimiyle birlikte, Sultan'ında, birçok yörede otoritesi kalmamıştı... Her yerde bir tertip, bir hazırlık vardı. Önceleri vilayetlerde bir şey yapmak istediğiniz zaman, devletten izin almak

zorundaydınız, ama artık yerel İttihatçı Komitenin de iznini almanız gerekiyordu. Böylelikle, merkezi iktidarın zayıfladığı ortamlarda, eşkıya çeteleri boy gösterdi. Bunlar halkı soyup soğana çeviriyordu. İki iktidar odağı da, bunları bastırmağa kalkışmadı, aralarındaki nihai çatışma için, kendi yanlarına çekmeğe çalıştılar. Hiçbir Hıristiyan, ne talan edilen malı mülkü, ne de yakılan köyü için şikâyete cesaret edebiliyordu. Hayatları ve namusları iste bu Topal Osman'ın elindeydi. Daha sonra Topal Osman, Kemalist ulusal kurtuluş hareketine katıldı, Millet Meclisi'nde mebus olarak onurlandırıldı. Mustafa Kemal o sıralarda, devleti yeniden örgütlemeye çalışıyor, yasa ve düzeni yeniden sağlamaya uğraşıyordu. Ama on yıl boyunca Osman'ın bütün Pontus'u aralıksız yağmalamasına izin verilmişti. Bu olayların ardından, Mustafa Kemal'e yönelik bir suikast tertibinin içinde yer alınca, bu canavar kendi ölümünü kendi eliyle hazırlamış oldu. [65]

Belirli bir zorla birleşen yeni yerleşimler kendi sınıfsal kimliklerini de getiriyorlardı:

"İşte böyle, Topal Osman'ın çeteleri o günlerde Espiye'de ilk kez görülüyordu. Sadece birkaç saat kaldılar, ama ayrıldıklarında tüm köye büyük korku salmışlardı. Bir süre sonra Makedonya'dan geniş bir Türk ailesi Espiye'ye yerleşti. Emir Ağa ailesi. Toprak sahibi zengin bir aileydi anlaşılan. Makedonya'nın Serez'inden gelmişlerdi. Espiye'de büyük bir ev inşa ettiler ve bir devlet kararnamesiyle, Rusya'ya gittikleri için ortada olmayan Rumların el konulan tüm arazilerini devraldılar." [66]

Bu yerleşme süreçlerini, çeteleri, bölgenin yapısını çok daha derinden etkileyen şey Rus Ordusunun Anadolu'daki ilerleyişi oldu:

"İlk kötü haberler Espiye'ye 1916 Mart'ında, daha bahar başlamadan ulaştı. Rusya, Türkiye'ye savaş ilan etmiş, Rus ordusu, Osmanlı İmparatorluğu topraklarına girmişti. Batum'dan gelen bir ordu, kıyı boyunca Trabzon'a doğru ilerliyordu, bir başka ordu da Kars'tan ülke içlerine doğru. Topyekûn bir felaket yaşanıyordu." [67]

Bu gelişme yeni bir göç dalgası daha yarattı; bu kez doğudan gelen insanlar başı çekiyordu ve bu insanlar Rus ordusu içindeki Ermenilere ilişkin gerçeklerden beslenen efsanelerle geldiler bölgeye:

"Doğu yakasından ilk mülteciler ulaşmağa başlamıştı. Bunların çoğu Rusların istilasından korkarak kaçan Müslüman erkeklerdi. Kısa sürede mülteci dalgası gerçek bir sel halini aldı. Üstü başı perişan, vahşi ifadeli insanlar Batı Pontus'un tüm kasaba ve köylerine doldular. Rus ordusunda görevli, misilleme yapmak gibi kötü niyetler besleyen çok sayıda Ermeni'nin olduğuna dair söylentiler vardı. Bu söylentiler yüzünden, Müslümanların kaçışı daha da korkunç bir paniğe dönüştü. Rus ordusunun batı yönünde ilerlemesi, mülteci akınını daha da artırdı. Espiye Müslüman mültecilerle dolmuştu. Rumların kapıları zorla kırıldı, mültecilerin kalabilmesi için. Bu keresinde her şey çabucak bitirildi. Ne kimse sordu, ne de kimse karşı koymaya cesaret edebildi.

Müslümanları korkutan büyük olaylar oldukça hızlı bir tempoda gelişti. 16 Nisan 1916'da Rus ordusu Komnenoi İmparatorluğunun eski başkenti Trabzon'a girdi. Rus ordusunda Ermenilerin yer aldığı söylentileri her yana yayıldıkça, gelişen korku daha da büyüdü. Bir yıl önce, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan kendi uluslarının başına gelenlerden dolayı, kinle intikam peşinde oldukları söyleniyordu. (...) Suçlu suçsuz herkes son derece korku içindeydi, çünkü intikamın suçlu-suçsuz ayrımı yapmayacağından emindiler. Ermenilerin bütün Müslümanları kurban edip, yapılan kötülüklerin bedelini ödeteceklerine inanıyorlardı.

Rus ordusu Gomoura'ya geldiğinde (Trabzon'u doğusunda, Pyxitis suyunun birkaç kilometre ötesinde bugünkü Yorma) artık Trabzon'un düşmesi kaçınılmazdı. Bu kesinleştiği için Türk yönetimi Başpiskopos Krisanthos'u ve Rum ileri gelenlerini çağırdı, kenti onların eline teslim etti, kaçma olanağı olmadığı için orada kalan, kentin yoksul Müslümanlarının kaderini de bu insanlara emanet etti. Tarihi bir gündü. Trabzon valisi Mehmet Cemal Azmi ve Jön Türk hükümetinin Trabzon temsilcisi Ali Rıza, kenti Başpiskopos Krisanthos başkanlığındaki geçici bir yönetime bıraktı. Bu geçici yönetim emniyet müdüründen, jandarma komutanından, G. Fostiropulos, P. Grammatikopulos ve G. Kogalidis'ten oluşuyordu. Kısa bir devir teslim töreninden sonra, Vali Azmi, Krisanthos'a şöyle dedi: "Bu memleketi Rumlardan aldık, şimdi de Rumlara iade ediyoruz."

O gün, yani 16 Ağustos 1916'da Ruslar Trabzon'a girdiklerinde, karşılarında bir Türk yönetimi değil, Rum yönetimi buldu. İş bu kadarla da kalmadı. Trabzon ve çevresindeki köylerde yaşayan tüm Hıristiyanlar gözyaşları içinde sokaklara dökülmüştü, yüzyıllardan beri besledikleri bir düş artık gerçekleşmişti. Başpiskopos Krisanthos 24 saat içinde Rusça dualar öğrenmiş, Aya Gregori katedralinde Trabzon'a giren Rus askerleri onuruna bir ayin düzenlemişti. Trabzonluların coşkusu o denli büyüktü ki hepsi "devletin kurtarıcıları" ile konuşabilmek için bir iki kelime Rusça öğrendi. Doğuda Elenizm kutlanırken, Pontus'un batısında durum kötüleşti. Rus ordusu herhangi bir direnişle karşılaşmadan Tirebolu yakınlarındaki Harsit suyuna kadar ilerledi. Sürekli geri çekilen Türk ordusu, burada bir savunma hattı oluşturdu, Ruslar, Ekim Devrimine kadar buraya saplandı kaldı. Ancak devrimden sonra çekildi. Devrimle birlikte Sovyetler yaratılacak, Rusya'nın izlediği politika temelden değişecekti. Rus ordusu Doğu Pontus Rumlarını yıkılan düşleriyle birlikte, savunmasız bırakıp çekip gitti. Yine de, Rus ordusu Doğu Pontus'ta kaldığı sürece Rumlar büyük bir coşku yaşamışlardı.

Büyük Ülkü ruhuyla dolup taşan törenler, ayinler ve gazeteler herkesi milliyetçi bir ateşin içine sokmuştu. Batı Pontus'ta ise, hiçbir engelleme ile karşılaşmadan işlenen suçlarla Hıristiyan nüfus, etnik arındırmaya tabi tutuluyordu. O dönem Türkiye'de iki otoritenin var olması bir kaos durumu yaratmıştı, bütün kanun kaçakları ve caniler hiçbir yasaya aldırmadan serbestçe hareket ediyordu. Hıristiyanlar hangi otoriteye şikâyette bulunacaktı?

Bütün Karadeniz kıyısı, Harsit suyunun batısında kalan alan tamamen boşaltıldı. Çeteler, kendi deyişleriyle, intikam almak için Hıristiyan köylerine dalıyorlardı

Çaresiz halkın mallarını yağmalıyor, onları ürkütüp kaçırmak için evleri ateşe veriyorlardı. Direnmeğe kalkışan ise, derhal öldürülüyordu. 1916 yazı çok sıcak geçti. Bütün Espiye tarihinde ilk kez o yaz, Haziran ortasına gelindiği halde, hiç kimse, her yıl yaptıkları gibi ot biçmeğe gitmedi, Müslümanlar da. İşgal edilir korkusuyla, kimse evinden ayrılamıyordu. Hıristiyanlar o yaz da Emir Ağanın otunu biçmek için toplandılar." [68]

Dolayısıyla Doğu Pontus'la Batı Pontus arasında tarihi bir farklılık ortaya çıktı, bir yerde kısa süren bir zafer sarhoşluğu, öte yanda korkudan beslenen ve şiddetlenen baskılar ve çıkış noktası olarak sürgün gündeme geldi:

"O günlerde Vehip Paşa, Pontus bölgesinin askeri komutanıydı ve tüm Rus cephesinden sorumluydu. O dönemin Elen tarihçilerine göre, Vehip Paşa, Türk subayları arasında çelişkili bir kişiliğe sahipti. (...) O dönemde Türk ordusunun bünyesinde bir çok Alman subayı yer alıyordu. Danışman statüsü taşıyan bu subaylar, sözde Osmanlı ordusunun modernleşmesini sağlamakla görevliydiler. Ama tarih, bu danışmanların, modernleşmeden daha çok, kendi deyimleriyle "Türk sorununun" siyasal ve askeri çözümüyle ilgilendiklerini gösteriyordu. Ve Almanların tek ve basit bir çözümü vardı. Türkiye, farklı etnik ve dinsel grupların bir karışımı olmaktan kurtulmalı, bölgede ayakta kalabilmek için, tek uluslu, tek devletli ve tek dinli bir yapıya kavuşmalıydı. Dolayısıyla II. Fatih Sultan Mehmet'in temel anlayışını inkâr ettiler. Fatih, insanlık tarihinde benzersiz bir örnek sunarak, İstanbul'a girdiğinde, Osmanlı İmparatorluğunun hoşgörü temeli üzerinde kurulduğunu ilan etmişti, bu anlayışa göre, kendi kendine yeterli ve kendini yöneten etnik ve dinsel cemaatlerin varlığı kabul edilmişti. Tarihte ilk kez, fetihçi bir egemen, bu türden bir siyasal egemenlik anlayışını gündeme getiriyordu.

Ve siyasal özgürlüklerin, insan haklarının gerçek bir anlam kazanmağa başladığı yüz yılımızda, Alman danışmanlar Türklere, azınlıkları saf dışı ederek yekvücut ve güçlü bir millet yaratacaklarına ilişkin tavsiyelerde bulunmağa başladılar. Böylesi bir çözümün kan dökmeden sağlanamayacağı gün gibi açıktı. Engelleri saf dışı etmeden, yani Hıristiyanları bertaraf etmeden bu iş imkânsızdı... Bu siyasal tavsiyeler Türkiye'de kendine uygun, verimli topraklar buldu. Selanik'in Eleftheria (Özgürlük) Meydanında başlayan ve Fransız Devrimi gibi liberal ve insani değerler üstüne dayanan ve sultan'ın tüm tebaasına hitap eden, onun iktidarına ve sorumsuzluğuna karşı herkesi bir araya gelerek devrime katılmağa çağıran Jön Türk hareketi, kısa süre içinde milliyetçi bir Türk hareketine dönüştü. Jön Türklerin sloganı artık "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" değil, "Türkiye Türklerindir" olmuştu. 1916 yılında işitilen tek slogan buydu.

Vehip Paşa, (...) Hıristiyanların temsilcilerine her zaman çok nazik davrandığı, onlara hep olumlu tavsiyelerde bulunduğu da bir gerçekti. Düşmanları ise bu nezaketi, Müslümanların Doğu Pontus'taki varlığına ve kaderlerinin Rumların elinde olduğunu bilmesine bağlıyorlardı. Bu adama ilişkin herkesin yargısı kendisine kalsın. Gerçek ise, Vehip Paşanın 1916 Kasımında Alman danışmanları ile birlikte, "masum" bir askeri güvenlik planı hazırlamış olmasıdır. Plan, güvenlik nedeniyle, Rus cephesi üzerinde bulunan tüm Hıristiyanların, cepheden 50 kilometre kadar geriye aktarılma-

sı gerektiğini ileri sürüyordu. Plana göre, Ruslar Ortodoks Hıristiyan olduğu için, cephe hattında Hıristiyanların varlığı bir güvenlik sorunu yaratıyordu. Plan, Tirebolu'dan Bafra, Samsun ve Sinop'a kadar tüm bölgeyi kapsıyordu. Bu sözde geçici bir plandı, mantıklı ve de masum nedenlerle hazırlanmıştı. Evet, bu belki mantıklı ve amaca uygun bir plandı, ama asla masumane değildi.

Eğer siz, soğukkanlılıkla, tüm bir nüfusu kış ortasında yerinden yurdundan edip sürerseniz, onları açlıkla, soğuk ve hastalıkla yok olmağa itmişsiniz demektir. Üstüne üstlük, elli kilometre iki yüz kilometreye çıkarsa, planın hedefi iyice aşikâr olur. Ve sürgünlerin geçeceği bilinen yol üzerinde, her 20 kilometrede bir, sanki tesadüfmüş gibi, çeteler bekleyip pusu kurar ve çaresiz Hıristiyanları katlederse... Samsun'dan güneye doğru, farklı zamanlarda, böyle tam on sürgün alayı düzenlendi. Çeteler onları Samsun'a 20 km. kadar uzaklıkta olan Şeytan Deresinde, Şeytan Boğazı denen bir geçitte bekliyordu. Çığlıklar ve haykırışlar gökleri tutar. Kurbanların çok azı sağ kurtulabildi. Bunlar ya çevredeki dağlara kaçmayı başaranlar ya da öldü sanılarak bırakılan ağır yaralı insanlardı. Kurtulanlar, Türk ulusal hareketi ile çalkalanan kuzeye yönelmediler. Onlar için cehenneme dönmek gibi bir şey olurdu bu. Bu cinayetlere tanık olan insanlar, yayan olarak bütün Anadolu'yu aylarca dolaştıktan sonra, üstleri başları paramparça güneydeki Mersin'e birer insan enkazı halinde ulaştılar ve oradan mülteci olarak Yunanistan'a geçtiler. Samsun yakınlarındaki Kavak ve Havza köyleri bütünüyle yakıldı. İki köyde evler, içindeki insanlarla birlikte ateşe verilmiş, köyler haritadan tamamen silinmişti. Bu kıyımdan sağ olarak kurtulanlar Anadolu içlerine yönelmişlerdi. Buralarda yaşayanların ne dış dünyadan ne de Türkiye'nin kendi içinde yaşananlardan haberi vardı. Fanatik olmayan, sıradan Müslüman köylüler, Pontus cehenneminden sürülüp atılan, bu acı içindeki Hıristiyan dilencilere, köylerine geldiklerinde yardım ettiler. Bunlar Şeytan Deresindeki vahşetten sağ kalmış tek tanıklardı. Bugün Yunanistan'da Doğu Pontus'tan gelme çok sayıda insana rastlanırken, neden Batı Pontus'tan gelenlere pek rastlanmadığının açıklaması da, bu olayların ardında yatıyordu. "Beyaz Ölüm"le yüz yüze kalan sürgünlerin dramından sağ kurtulan biri, Şeytan Deresinde "haksız yere" katledilenlere "şanslı" insanlar olarak bakabilir mi? Bu insanların acıları daha çabuk bitti ve sevdiklerinin arka arkaya yitişini yaşamadılar. Evlerinin 20 km ötesinde öldüler. İki ölümden hangisi tercihi şayandır dersiniz?

Toplam olarak, Büyük Mübadeleden önce, çeşitli nedenlerle 350 bin insan yaşamını, vadesinden önce yitirdi. Bu, bölgede yaşayan Rumların yarısına denk düşüyordu." [69]

Şimdi de batı Pontus'ta bunlar olurken doğu Pontus'a bakalım, yalnızca bir iki yıllıkta olsa değişimin biçimi ve boyutları hatırlanmaya-ve-üzerine düşünmeye değer: çünkü doğuda olanlar bir tür Batı direniş hattının gerisinde olanlar için tam bir kâbusa dönüşmüştür.

"Hıristiyan Trabzon ayaktaydı. Uluslarının yüzyıllarca "köle" olarak çektiği bütün acıların intikamını Müslüman halktan almak isteyen bir sürü ateşli Rum vardı. Ama Başpiskoposun gölgesi her yerde hazır ve nazırdı. Müslüman erkekler korkudan, muhacir olup, kaçıp gitmişti. Aileleri ve küçük çocukları ise savunmasız kalmıştı. Başrahip Müslüman çocuklara çorba dağıtan mutfaklar oluşturdu ve ilk kez Müslüman çocuk-

ları için belediyeye bağlı bir ilkokul yaptırdı. Başrahip diplomasi yürüterek, geleceğin tüm toplumlarını kapsayacak eşitlikçi bir demokrasi için Pontus'a yeni bir ruh ve yeni politikalar getirmeğe çalıştı." [70]

Gürcistan'daki Batum kentinde, Pontus'lular Ulusal Meclisi kuruldu. Pontus'u bağımsız bir devlet olarak ilan eden bu meclisin adı, Pontus Parlamentosuydu. Trabzon gençliği Büyük Ülkü'ye coşkuyla bağlanmıştı. Yüzyıl başından beri zorunlu kılınan Türkçeyi öğrenmeyen öğrenciler, birkaç haftada, "kurtarıcı"larla sohbet edebilecek kadar Rusça öğrenmişlerdi. Gazeteci Kapetanidis ise Yunanistan'la birleşmeyi savunan makaleler yayınlıyordu. Hıristiyanlar evlerine Yunan bayrakları çekmişti. Kentin her yanında dini törenler yapılıyor, gençler "haçı çıkarmak" için suya dalıyorlardı. Trabzon yeniden Elenleşmişti.

Şiirin ve yurtseverliğin aleviyle tutuşan Doktor Ktenidis, "Yeni Pontus" adlı bir marş kaleme aldı:

Onca zamandır beklenen gün geldi,

O an geldi çattı,

Esaret altındaki,

Boyunduruk, aşağılanma bitti,

Pontus'un tepelerinde

Karabinalar yaşatıyor

1821 devrimini ve

Özgürlük türküleri söylüyor

Dirilişin Büyük Çanı

Çalıyor

Herkes giysin

En güzel elbisesini

Ve ikona

Kutsamadan Anavatanı

Kurban sunalım ona

Gençlik, zenginlik ve yaşamı

Tiranın süngüleri

Pontus toprağında

Açtı mezarını şehitlerin

Her adımda

Ölü ya da diri hepsi

İntikam diyor

Tüm Pontus'luları, yıkılmış ülkemiz

Silah başına çağırıyor

Doktor Philon Ktenidis'in yazdığı bu şiir, 1918 yılında ulusal konsey tarafından "Pontus Cumhuriyeti"nin ulusal marşı olarak kabul edilecekti." [71]

Doğudan korkanlar ve Batıda tepkiyle harekete geçenlerin durumu ise madalyonun öteki yüzünü gösteriyordu. Doğu Pontus'ta Rumlar zafer şarkıları söylerken, büyük kurtuluş nutukları artarken, kendileri elde etmedikleri "kurtuluşla" sarhoş olmuşken, Batıda olup bitenlere ilişkin bir çıkış arayanlar için, yanı başlarındaki Hıristiyanlar birer tehdit unsuru olmuştu. Yarın cephe sakinliğini kaybettiğinde, onlara başlarında zafer takları ile koşacak unsurlar olarak görüyorlardı, Alman subayların planları ve tezleri eşliğinde cephe hattından uzaklaştırılmaları gündeme geldi. Daha bir yıl öncesinde Ermeniler için düşünülen plan uluslar arası arenada sorun yaratmıştı, daha "masum bir yöntem" aranışı, belli ölçülerde Ermenilerden çıkarılan derslerle yürürlüğe kondu: kışın, bütün halk, cephenin elli kilometre gerisine taşınacaktı. Aslında Doğu Pontus'un zafer şarkıları, Batı Pontus'un ağıtlarına dönüşecek meşruiyeti sağlıyordu.

"Batı Pontus'taki bütün sürgünler aynı kaderi paylaşmışlardı. Tarihçiler, bu sürgünün, o sırada Türk ordusunda danışman statüsü ile görevli, sözde amaçları modernleşmeyi sağlamak olan Alman subaylarının önerdiği plan çerçevesinde gerçekleştirildiğini ileri sürer. Bu planın adı "Beyaz Ölüm"dü ve yönetimi kışın ortasında acı ve sıkıntılarla ortadan silinen Hıristiyanların yükünden kurtaracaktı. Türkiye böylece sadece Türklerden oluşacaktı. Bu plan çerçevesinde, çözüm olarak kıyım yoluna gidilmemesi öneriliyordu. Önceki yıl, Ermeni meselesinde uygulanan böylesi bir çözüm, Türkiye'yi dünyanın diğer bölümüyle karşı karşıya getirmişti. Güvenlik gerekçesiyle, cephe hattındaki Hıristiyanların ülke içlerine aktarılması emri verilmişti. Karar iyi niyetle, herhangi bir kasıt aramadan alınmış gibi görünüyordu. Bütün dünyanın gözünde, masumane ve acı vermeyecek bir plan... Amaçlarına ulaşmayı başardılar da. Tek bir süngü kullanmadan ne kadar çok insan acı çekti ve yaşamını yitirdi. Bunun tek istisnası, daha önce belirttiğimiz gibi Samsun, Kavak ve Havza'da yaşanmıştı. Buralarda öfkeli ve kin dolu çeteler, beyaz ölüm planlarını dikkate almamışlardı. Havza ve Kavak'a giren çeteler, kana susamışçasına halkı kıyımdan geçirmiş, iki köyü tamamen yakmışlardı." [72]

Bu insanların büyük bölümü yolda öldü, kurtulanlar çok az bir nüfustu ve çoğunluğunu da çocuklar oluşturuyordu.

"Ve bir gün "kurtarıcılar" Trabzon'u, tüm Doğu Pontus'u terk etti, ülkelerine, ailelerinin yanına döndü. Pontus'luların yüzlerce yıllık hayalleri bir kere daha yıkılmıştı. Üstelik daha kötüsü de olacaktı. Müslümanların burnunun dibinde, üç yıldır heyecanla Ulusal Dirilişin kutlamalarını yapan Hıristiyanları bir korku sarmıştı. Şimdi ne olacaktı? Bir süre sonra haberler Sivas'a da ulaştı. Savaş bitmiş, sarhoş Rumlar gitmiş,

Pontus yine Türklere kalmıştı. Sivas sokaklarında sevinçli kutlamalar yapılıyordu. Kısa bir süre sonra yeni bir emir geldi. Savaş bitmişti ve sürgün edilenler artık köylerine dönebilirlerdi. Ama bu insanlar nereye dönebilirdi ki? Hangi köye, hangi eve? Eksodüs, yani büyük göç başladıktan birkaç saat sonra, köyleri ve bütün servetleri yağmalanmıştı. Evleri yakılmıştı. Halkın yapılan kötülüklerden haberi yoktu.

Ve daha önemlisi, geri dönecek insan kalmış mıydı? Espiye (bir köy) sürgünlerinden sağ kalan sadece 36 candı. Ve bunların büyük çoğunluğu yetim çocuklardı. Diğer kimi köyler ise tamamen ortadan silinmişti. Kim dönecekti? Nereye dönecekti?"... Askeri yönetim, bir Rum rahip ile Rum öğretmenden oluşan bir komite atadı. Resmi bir Türk polisinin eşlik ettiği bu komitenin amacı, yaşanan o zor yıllarda, hayırsever Türk ailelerinin yanında yaşayan tüm Rum yetimlerini bulup, toplamaktı. Emir çok kesindi. Söz konusu çocuklar Rum toplumuna aitti. Sonuç olarak herkes, bu çocukların kimlerin yanında yaşadığını biliyordu. Sürgünlerin hepsi bilmese bile Türk polisi biliyordu.

Bu çocukların toplanması başlı başına dramatik bir olaydı. Rum rahip, öğretmen ve Türk polisi üçlüsünü, bu yabancı insanları karşılarında gören çocuklar, onların peşinden gitmeyi kabul etmek istemiyordu. Üstüne üstlük bu insanları tanımıyorlardı bile. Sürgünde yaşadıkları acıların ve açlığın canlı anıları, bu yabancı insanları izlemenin yüreklerinde yarattığı korkuyu daha da arttırıyordu. "Üvey ana ve babalarına" ağlayarak sımsıkı sarılıyor, polis ise onları yeniden kışlaya götürmek için, zorla koparıp ayırıyordu. Bu operasyon haftalar boyunca devam etti, ta ki bütün kayıp yetimler toplanana kadar..." [73]

Ancak bazı çocuklar toplanamadı, bunlar sığındıkları ailelerin yanında kaldı, özellikle hali vakti yerinde olan veya nüfuzlu kimselerin yanında olan çocuklardan bir bölümü Türk ailelerinin yanında kaldı. Zaten güçlüler söz konusu olduğunda, yasa da biraz ayrıcalık tanır.

Pontus'un kendi elde etmediği zaferi de, zaferin gölgesi de kendi kültürünün ölümüne yol açtı. Kurtarıcılar gittiklerinde bu kez yalnız kaldılar, büyük bir korkuya kapıldılar, ardından ise doğuda büyük bir göç, batıda ise zaten büyük yas vardı.

"O sırada ufukta, öncekinden daha kara ve hiddetli bulutlar belirmeğe başlamıştı. Yunan ordusunun İzmir'e çıkışı ve Eskişehir üzerinden Ankara'ya doğru ilerlemesi, Müslüman halkın öfkesinin yeniden yükselmesine neden oldu.

Talihsiz Hıristiyanların Pontus'ta kalmağa devam etmeleri, daha da zorlaşmıştı. Zaten her şeylerini kaybetmişlerdi, kaybedecekleri bir şeyleri yoktu artık. Halk, büyük gruplar halinde, bulabildiği her tekne ve takaya binerek, akın akın Rusya sahillerine sığınmaya başladı. Orada hemşerileri ve akrabaları vardı. Kimisi gelenlerle ilgilendi, kimisi ilgilenmedi. Her şeye rağmen yeniden bir felaket yaşamaktan kurtulmuşlardı.

Rusya'da uzun süre kalamadılar, orada da siyasal gelişmeler her şeyi altüst etmişti. Küçük Asya'ya yapılan Yunan seferi felaketle bitmiş, Büyük Ülkü'yle bu olayla birlikte kül

olup gitmişti. Küçük Asya'dan göç eden on binlerce mülteci, yaşamlarını kurtarmak için Yunanistan'a sığınıyordu. Rusya'daki Pontus'lular da Yunanistan'a göç ettiler. Bazıları ise Rusya'da kalmayı tercih etti.... 1924 yılında Türkiye ve Yunanistan arasında imzalanan Lozan Anlaşması, nüfus mübadelesini düzenlediğinde, zaten Pontus'ta pek değiş tokuş edilecek halk kalmamış gibiydi. Çoktan gitmişlerdi. Gerçekte, asıl nüfus mübadelesi, bu Anlaşma temelinde Yunanistan'ı terk eden Makedonya Türklerini ilgilendiriyordu." [74]

Farklı bir şekilde olup bitenler Ege'de de yaşandı, Ege'nin Rumları da önce zafer şarkıları söylediler, efelendiler, efendi olduklarını hissettiler, birkaç yıl sonra, onlar da büyük bir korkuya kapılmıştı. Ege'de bu kez Rusya değil, İngiltere'nin planları vardı, bir uydu devlet olarak Yunanistan bu planlar dâhilinde gerçekçilikten kopmuş büyük idealların peşinde koşmuşlardı. Artlarında yakılmış, yıkılmış, düşmanlık tohumları ekilmiş topraklar bırakarak ülkelerine döndüklerinde, zafer şarkılarının yerine ağıtlar söyleniyordu, aynı zamanda iktisadi olarak da tükenmişlerdi. Balkanların tümünde neredeyse kitlesel göçler oldu, ciddi nüfus kayıpları oldu, kültürel yıkım yaşandı. Tümü hiçbir zaman tam bağımsızlık kazanamadı ve uluslar arası ilişkilerde belirli ülkelerin gölge devletlerine dönüştüler. Dahası her bir devlet kendi içinde zayıfladığında, etnik-dinsel-mezhepsel ayrımlar yeniden alevlendi, en yakınlarındakiler birbirlerine girdiler, tarihsel olarak yan yana yaşayan kesimlerin kültürleri en yoğun baskıları gördüler. Her devletin gizli bir megalo ideası oldu. Halkların kendileri iktisadi krizler ve yoksullukla boğuşurken, bir yandan bağımlıydılar, öte yandan hemen yanı başlarındakinden hem çekiniyor, hem de onun muhaliflerini beslemeye çalışıyorlardı. Bütün bunlar içinde en şiddetli husumet tohumları Türkiye ile Yunanistan arasında yaşandı. Yirminci yüzyıl içinde farklı nedenlerle ve farklı tarihsel kesitlerde yeniden alevlenen sorunlar yaşadılar.

Türkiye: İlginç Bir Ülke

2004 Eylül ayı, *Bulutları Beklerken*'in dağıtımcısı UIP olmuş, onlardan mail geldi, basın gösterimi için. İkitelli'de oturuyordum, sabahın köründe kalktım gittim bir arkadaşımla. Birkaç dakika geç kalmışız, karanlıkta sinema salonuna girdik, Cinebolus Gmail salonunda oynuyordu. İçeri girdik, perdede bir film, insanlar kılıçlarla birbirlerine girmişler, ister kahramanca deyin ister vahşice savaşıyorlar ve birbirlerini boğazlıyorlar. Ben bir fragman sandım, şimdi bitse de film başlasa, *Bulutları Beklerken*'e de ne uymuş ama bu fragman diyordum. Midem kaldırmıyordu, kılıçlarla insan doğranırken, ama beş dakika geçti, henüz bitmedi, üstelik fragman değildi, birkaç dakika daha bekledik, karanlığa gözlerimiz iyice alışsın da öyle çıkalım diye, ama ne olup bittiğini de anlamıyordum. On dakika sonra salondan çıkmıştık, dışarıda sorduk ne oldu *Bulutları Beklerken*'e diye.

Gösterimi ertelenmiş, daha sonra Yeşim Ustaoğlu'ndan teyit ettirdim, dağıtımcı sezonun daha iyi bir zamanında göstermeyi önermiş, kabul etmişler. Ama gerçekten o on dakika içinde midem bulanmıştı, görüntüler beni altüst etmişti, vahşeti güzelleyen her şeye karşı duyduğum kin de kabarmıştı. Daha sonra gazetelere baktım, bu film İngiliz tarihinde "kutsal kılıç" üzerine bir hikâyeye dayanıyordu. Televizyonda Ali Hakan, Alin Taşçıyan ve Mehmet Açar bunu etraflıca anlattılar: kayaya saplanmış "kutsal bir kılıç" varmış, kimse çıkaramıyormuş. Onu çıkaracak olan İngiltere'nin büyük kralı olacakmış. Kılıç kendisini çıkaracağı biliyormuş... Bir güzel anlattılar bunu, sonra da filmi yorumladılar.

Bir keresinde de aynı TRT programında aynı kadro İngiliz tarihinden bir kraliçe üzerine yapılan film dolayısıyla, Anglikan kilisesiyle Vatikan'ın yollarının ayrılmasını bir güzel "masalımsı" havada anlattılar, ardından filmi yorumladılar.

Yanlışlıkla girip on dakikasını seyrettiğimiz film üzerine Atilla Dorsay Sabah Gazetesinde bir güzel güzelleme yazıp, çok iyi hatırlıyorum, "iyi ki varsın, ticari sinema" diye bağlıyordu.

Bunların yalnızca bir mevsim sonrasında *Bulutları Beklerken* gösterime girdiğinde elbette ki ne TRT programında tarihsel süreç tartışıldı, ne de Atilla Dorsay iyi ki varsınız diye yazdı, aksine "ne gereği var ki" diye bağladı eleştirisini.

Yıl 1987, mevsim Sonbahar, Boğaziçi Üniversitesinde öğrenciyim, Onat Kutlar ile söyleşi yapacağız, Orta Kantinde. Kutlar, sinema eleştirisi üzerine konuşacak: Sinema hemen her konuda film yapar, aynı zamanda diğer sanatlardan, kültürlerden, tarihten, bilimlerden anlatısını kurarken yararlanır, bu bakımdan sinema eleştirmeni ya da tarihçisi filmleri yetkin bir şekilde ele almak istiyorsa, gerçek bir entelektüel olmalı, çok farklı disiplinler hakkında kendini yetiştirmeli diyordu.

Ama gelin görün ki Türkiye'de bir filmin esin kaynağı olan kitabı, hatta kimi durumlarda uyarlaması yapılan filmi dahi okumadan eleştiri yazmak da panellere katılmak da olağan bir durumdur.

Bu nedenle *Bulutları Beklerken* filmiyle ilgili yaşadığım en büyük hayal kırıklığı Türkiye'de ciddi bir tartışmaya vesile olmamasıdır. Eski tas eski hamam, mevzu hakkında hiçbir şey bilmeyen eleştirmenler, yine yazacaklarını dağarcıklarındaki şablonlardan türettiler.

Bu yıkıcı tarihi dönemin izlerini taşıyan bir karakterle 1970'li yılların Tirebolu'su ve Yunanistan'daki finaliyle *Bulutları Beklerken* kendince bir kurgu oluşturmaya çalışıyor, sinema eleştirmenlerimiz genellikle bu kurgunun oluşmadığı ve anlatımın başarılı bir öykü oluşturamadığı ve duygusunu izleyiciye geçiremediğini düşünüyor.

Biz daha önceki yaptığımız sınıflamayla devam edelim. Bizce *Güneşe Yolculuk*'la başlayan ikinci döneminin devamı sayılabilecek bir film *Bulutları Beklerken*:

1. Filmin öyküsünün hazırlanış süreci birbirine benziyor, ancak bu kez daha uluslar arası bir işbirliği var, konu çıkış noktasını *Tamama* adlı gerçek bir öyküde buluyor, öyküye yeni bir final yazılıyor ve Eleni doğu Karadeniz'e yerleşmiş, bir kasabada yaşayan bir gizli sürgüne dönüyor. En sevdiği insanı kaybettikten sonra yaşamda tutunacak bir şeyi kalmayan Ayşe kendi geçmişine dönüyor ya da geçmişinde kayboluyor, artık hayatta tutunacak bir şey olarak elinde yalnızca Eleni kimliği kalıyor. Yasla birlikte yaşadığı içine kapanmayla birlikte çocukken sorumluluğu da kendinde olan küçük kardeşine karşı kendini mesul görüyor. Belirli ölçülerde suçluluk ve aidiyet eksikliği duygusuyla kendini insanlardan izole ediyor ve suskunlaşıyor. Yine kendi kimliğini bulması bir yolculukla, Yunanistan'a gitmesiyle buluyor. Ama bu kez konu tarihsel bir değeri olan, güncel politik değeri az olan bir konu.

2. Bulutları Beklerken'de de *Güneşe Yolculuk* hassasiyetiyle geçtiği 1970'li yıllara eğilmeye çalışıyor: insan portreleri ve öyküsü bir bütün oluşturmaya çalışıyor. Ayşe'nin kendi çocuğu yerine koyduğu Mehmet'le ilişkisi, babasının Rusya'ya gittiğini düşünen Cengiz, yeni yeni kasabalara doğru genişleyen sosyalist sol, halk arasında ayrışmaya yönelen tartışmalar-hassasiyetlere yer verilmesi, Pontus'lu göçer devrimcinin değerleri ve anlattıkları ve Yunanistan'a olan yolculuk bir bütünlük arz ediyor. Bir atmosfer oluşturuyor. Ama bütünlüğü kurmak için biraz zihinsel çaba gerekiyor; bir yandan bizim tarihimize ilişkin öte yandan Yunanlı Tanasis'in anlattıklarında kendini bulan komşumuzun tarihi. *Güneşe Yolculuk*'ta kendiliğinden anlaşılan hissedilen öğeler burada tarihsel bir film olduğu için bir uzaklığın filmine dönüşmüş. Ben sinema yazarları dâhil insanların psişik yakınlık kuramamalarını bir yandan bu uzaklığın tarihine öte yandan da konuya dair insanların pek az şey bilmesine bağlıyorum. Ama buna filmin epik-psişik dram biçiminde anlatılmasının da payı var; belirli boşlukları var filmin, izleyici bunları doldurmak zorundadır. Örneğin Ayşe'nin bunca yıldan sonra (59 yıl) kendisi için biricik olan Selma'nın kaybından sonra bütün sosyal ilişkilerinden kopması ve içine kapanmasını tetikleyen şey Ayşe'nin yasıdır. Yasın bir niteliği insanın içine kapanması, kaybedilenle birlikte anılara gömülmesi, en ufak şeylerin bile kaybı anımsatması, insanın kendini aidiyetsiz hissetmesi, gündelik yaşamın insana yük gelmesi gibi özelliklerdir. Sosyalleştirilemeyen yasın içe kapanma ve daha kalıcı olma özellikleri olur. Dolayısıyla Selma'yla paylaşılan sır, yani Rum oluş ve kardeşinin Yunanistan'a göç etmiş olması (?) Çünkü bunun kesin bilgisine sahip değildir) düşüncesi ve hiç evlenmeden kendini Selma'ya adaması, onu kaybettiğinde ise kendini boşlukta hissederek, yaşamdan el etek çekmesi anlaşılırdır. Aidiyetsizliği suçluluk duygusunu da beslemeye başlar, kardeşini bulma düşüncesini pekiştirir, ama bunu nasıl yapacağını bilemeyen Ayşe yastan Eleni olarak çı

kar. Öykünün bundan sonrasında tamamlayıcı olan unsur Tanasis'tir. Pontus'tan Yunanistan'a göç eden, orada pek çok göçmen gibi solcu olan ve Faşist işgale karşı savaşan, II. Dünya Savaşı bittiğinde iç savaşa Komünist Parti saflarında katılan, İngiltere'nin kralcılar lehinde ve faşizan eğilimleri destekleyen müdahaleleriyle iç savaşta acı bir yenilgi alan bir göçmendir. Merkezi kararla Doğu Bloğuna sürülen devrimcilerden birisi olan Tananis'in yolu 1974'te çıkarılan afla bu insanlara geri dönüş yolu tekrar açıldığında, doğduğu topraklara uğrayarak gitmek istemesi nedeniyle Mehmet'in aracılığıyla Eleni'yle çakışır, görüşürler ve Tanasis artık vatan-ulus duygularını pek hissetmediği Yunanistan'a geri döner. Eleni ise artık yayla evinde belirli bir umutsuzluk-ve-umut içinde bekleyişle geçirir. Filmin ilk bölümünde Tirebolu'nun hikâyesi öne çıkarken, ilerleyen bölümlerinde Eleni'nin ağırlığı duyulur. Tirebolu büyük oranda Mehmet ve Cengiz'in hikâyesinde anlatılır, ama bu sosyal ortam yeterince verilmemektedir. Dolayısıyla *Güneşe Yolculuk*'ta ciddi bir duygusal yoğunluk yaşanırken, Bulutları Beklerken belirli bir uzaklığın filmidir ve seyircinin filmin parçaları arasında düşünmesini, kurgulamasını, tarihi yorumlamasını gerektirir. Bu uzaklık artık giderek sıradan izleyici gibi film seyreden ve tarih-psikoloji-sosyoloji alanından bilgilerle bir filmi bütünleştirip izleyici için de bunların altyapısını oluşturan bir aracı-kurum rolü kalmayan eleştiri için, eleştirmenler ya yabancılaşarak ya da gerçekten anlamayarak filmi seyrettikleri için *Bulutları Beklerken*'in alımlanma çevrimi tamamlanamıyor. Anlamakta-ve-çözümlemekte pek cılız, yorum yapmakta ve yargıya varmakta pek hoyrat ve aşırı kendine güvenin emek vermeyi önlediği ve non-entelektüel ağırlığın olduğu sinema yazınında birbirine benzer değerlendirmelerin olması kültürel ortak-paydadan, daha açık deyimle kültürel olarak yetersizliğin ortak payda olmasından kaynaklanmaktadır. Tarihi dönem üzerine, yani filmin çıkış noktası olan Doğu Karadeniz'in tarihi üzerine hiç değinmeden ve hiç okumadan yapılan yorumlar ve genel kanı olarak inandırıcı bulmama sonucuna ulaşan yargı biraz da gülünç kaçıyor.

3. Genelde Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinin görsel güzelliği tespit ediliyor, ben sinematografik süreklilik ve atmosfer oluşturmanın kadraj güzelliğinden daha önemli olduğunu düşünüyorum. Yani Ustaoğlu'nda sinemamıza göre gelişkin olan yalnızca kadraj çalışması değil, anlatımın duruluğu-yalınlığıyla anlatılmak istenenin başarılı planlarla verilmesidir, sosyal ortam oluşturmada görülen başarıda buna eklenince sinematografik akış etkileyici oluyor. Fatih Özgüven'in deyimiyle zanaat sorunu çözülmüş durumda. Bu özellik üç filminde de ortaktır. Yalnız ritim olarak *Bulutları Beklerken, Güneşe Yolculuk*'a göre daha ağır ritimlidir.

4. *Güneşe Yolculuk* istediği kadar iki insan merkezli bir öykü olsun kaçınılmaz olarak daha sosyal, daha siyasi, daha eleştireldi, *Bulutları Beklerken* daha kişi merkezli, daha tarihsel, daha gözlemci ve daha durgundur. Bugüne geçmişin uzaklığıyla göz kırpıyor, oysa Güneşe Yolculuk çarpıcı bir sıcaklığın içinden geliyordu. Ama bireysel dram içinde toplumsal bir olayın anlatıldığı da tabidir. Ustaoğlu bu tarihin öyküleştirmesini filminde az yapıyor. Konu hakkında az bilgisi olan bir insanın kurguyu bütünleştirmesi nispeten daha zor.

5. Türkiye'de yeni moda resmi tarihe ilişkin bir yorum yaptığınızda ve hele bunu sinema gibi etkili bir yöntemle yaptığınızda, Avrupa Birliğine göz kırpıyor etiketidir. Bu alandaki popüler başlıkta etnisite ve azınlıklardır. Ben iki film içinde yerel gerçekliği çarpıtan ve Avrupalı bakışı için tarihimizi-sosyalliğimizi çarpıtan bir eğilim görmüyorum. Ama ezberinde çok olan ve dağarcığında çok az şey olan "eleştirmenlerimiz" içinde yazılı olsun olmasın en sık konulan teşhis maddesidir bu konu. Ben yazılanlardan ziyade hemen her konuşmada gerek eleştirmenler arasında gerekse izleyiciler arasında Avrupa Birliği tespiti duydum. Ve genelde de bu insanlar Pontus Rumlarının 1910'lardaki tarihi hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı ve filmde yakınlık kuracakları karakterleri bulamamışlardı. Ama Avrupa Birliği kanısı filme gitmeyen insanlar arasında da kulaktan kulağa duyulmuş ve birazda tuhaf mantık yürütme şeklinin yaygınlığıyla bir yargı haline gelmişti. Bu birazda bana tuhaf geliyor. Tehir edilen ve debdebeli bir süreçten sonra yeniden oynanmasına karar verilen Ordu-Eskişehir maçından sonra bile, "gerekirse Avrupa Birliğine başvuracağız" diyordu Orduspor'lu yöneticiler. Sıkışan herkes Avrupa Birliğine başvurmaktan söz ettiği ortamda "sende mi düşüncesi" ortak bir şüphe paydası olmuştur artık Türkiye'de ve işin garibi, çok açıkça söylenmesi gerekir ki "muhalefete kökü dışarıda muamelesi" resmi tarihin ve egemen ideolojinin bir parçasıdır ve pek de seviyesiz bir suçlamadır. Durmadan bunu söylemek ve giderek kemikleşen kanaat, insanın bazı şeyleri söylerken on kat daha fazla düşünmesini gerektirirken, bana "yahu bu ülke bu kadar mı gericileşti" diye düşündürüyor. Egemen ideolojinin savları ve düşünme biçimi bu kadar mı yaygınlaştı: benim gençliğimde resmi tarihin tezleri alay edilmek için kullanılır ve her öğrendiğimde hakikaten epey şaşkınlık verici-komik şeyler olurdu. Mesela Nihal Atsız'ın oğluna bıraktığı mektup ibret verici bir ruh hastasının ürünüdür, ama Türkün Türk'ten başka dostu yoktur yargısı halk içinde yaygın bir usa vurma yöntemidir de. Ama şimdi bunları tuhaf insanlardan duyunca bende bir tuhaf oluyorum doğrusu.

6. Bazıları için Avrupa Birliği ekmek kapısı oldu; onay alacak proje üretmek için kafa patlatan insan sayısı az değil, ama bunun tersi bir durumda var.

Geleneksel toplum modelinin dışına taşan öğeleri mücadeleyle kazanılmış bir hak olarak görmek ya da değişen toplumsal koşullar ve dünya konjonktürünün etkisi olarak görmek yerine, Avrupa Birliği'nin beslemesi olarak her şeyi kodlamak da entelektüel yetersizliğin bir göstergesi. Avrupa Birliği'nin gündeme getirdiği her konuda, topluma dayanarak belirli bir değişimi gerçekleştirmek yerine, bir başka statükoya sığınarak sorun çözme çabası var bu ülkede. Özellikle de sol liberaller için Avrupa Birliğinin en baskın anlamı budur. Aynı şekilde, egemen ideolojinin ürettiği paranoya içinde, Avrupa Birliği ile ilişkilerde gündeme gelen her konuda "üniter devlet" hassasiyeti ile yaklaşmak da bir başka statükoculuk değil midir? O zaman muhalif sanatçıya-aydına otomatik olarak Avrupa Birliğinin içimizdeki adamı muamelesi yapmak bana anlamsız geliyor.

Zahit Atam: Türkiye'de görmezden gelinen sorunları işleyen filmleri yapmaya iten nedir sizi?

Yeşim Ustaoğlu: Tanıklık, gördüğüm her şey. Bir vefa borcu gibi hissettim. Bu tanıklıkta bir film olmalıydı. Onlar beni bağırlarına bastılar. Daha inanılmaz hikâyeler var, yapılacak çok şey var aslında daha. Bu kadar renkli, denklemli, iç dinamikleri sıkıntılı olan, dertleri olan bir ülkede yaşayıp da görmemezlikten gelemem. Ben de bu gerçekliğin parçası olarak görüyorum kendimi ve filmlerimde anlatıyorum. Bu kadar az anlatılması tuhaf geliyor bana da. O taraflara sormak gerekiyor. Tarihle hesaplaşmak, toplumsal sorunlara eğilmek, insanların yaşamlarının içinden filmleri türetmek... Asıl bunlardan uzaklaşmak daha önemli eksikliklermiş gibi geliyor. Toplumsal önyargılar meselesi, farklı yaklaşımları otomatik olarak etkilemek meselesi, bunlar bana ergen toplumu düşündürüyor. Kendi içimizde tartışmak yerine, yok sayarak, dile getirenleri suçlamak, gizli niyetler aramak, fazla kolaycı değil mi? [75]

Dolayısıyla sanatçı kendini yaşadığı toprağa borçlu olarak görmekte, onun gerçekliği ve resmi olmayan tarihi başlı başına bir anlam kazanmaktadır; kendi dramını bu gerçeklikten türetme hakkını bir sanatçıdan kim alabilir? Bu bir seçimdir, yapısı gereği politiktir ve düşündürücüdür. Ama çoğunlukla eleştiriler, siyasal olan çerçeveden uzakta kalmaya çalışarak, gerektiğinde "akıl vererek" [76], üstten konuşarak, olumsuzlayarak, kamusal alanda izole etmeye çalışarak, bir anlam atfetmeyerek, yapılanı başarısız bularak... kendi bakış açısını dayatıyor. Hemen hiçbir çalışma, bu insanlar nezdinde yeni bir okumaya ve tarihi bağlam üzerine tartışmaya dönüşmemektedir. Güneşe Yolculuk ile Bulutları Beklerken filmleri büyük oranda Türkiye'de bir tarih tartışmasına dönüşmeden, siyasal olarak bakış açısı ve tezleri incelenmeden, televizyonlarda gösterilmeden karşılanmıştır. Başta Batılı dünya olmak üzere, Asya ülkelerinde de (İran ve Japonya'da dâhil) tartışılan ve birçok ülkenin televizyonunda gösterilen filmlerin ülkemizde sınırlı bir biçimde gösterilmesi, televizyonda gösterilememesi, buna karşılık Yeşim Ustaoğlu için dışarıya yönelik filmler yapıyor izleniminin

oluşması ve sinema sektöründe dile getirilmesi ilginç bir paradoksu gündeme getirmektedir.[77]

Siyasal Açıdan Bulutları Beklerken'in Türkiye'de Değerlendirilmesi

İlk önce şunun söylenmesi gerekir, en açık şeklini Atilla Dorsay'ın ifadesinde bulan görüşe göre, *Bulutları Beklerken*'in bu konuya değinmesi, hele ki Rumlar bu konuda bir şey demedikten, hele ki gündemde olmadıktan sonra tümden abesti.

Öte yandan ise filmin baştan sona Avrupa Birliği temelinde "rant peşinde koşmakla" itham edenler vardı.

Üçüncü yaklaşımı ise ben Sırrı Süreyya Önder'den öğrenmiştim ve üzerinde çok düşündüm. Osmanlı tarihinde çok önemli olan *Celali İsyanları*nın merkezi Konya imiş, bastırılması neredeyse yüzyılı bulan ve Osmanlı iktisadi yapısını derinden sarsan bu isyanlar için, Osmanlı Konya'yı yeniden yapılandırma projesi üretmiş. Bugünkü Konya'nın muhafazakârlığının temelleri Celali İsyanlarından sonra atılmış. Dolayısıyla Karadeniz'in muhafazakârlığının ve aşırı milliyetçi hezeyanlarının, Hrant Dink cinayetinin, "Orhan Pamuk akıllı olsun, akıllı" nasihatinin ardında, Karadeniz'in kozmopolit yapısının tarihsel hikâyesi vardır. Bir tür aşırılık merkezdekinden değil, çevredekinden ya da merkeze ait olmayandan gelmesi için, iktidarın projesinin ve güçlü ellerinin olaya dâhil olması bir kuraldır. Ben çok açık olarak, Hitler'in Germen soyundan gelmemesini çok daha olası bulurum. Aynı şey Türkiye için de geçerlidir.

Bulutları Beklerken 1970'li yıllara hassasiyetle eğilmeye, insan portreleri ve öyküsü bir bütün oluşturmaya çalışmaktadır. Burada ise iki önemli toplumsal faktör devreye giriyor, birincisi Türkiye'de Karadeniz Rumlarını yadsımak da, 1970'li yılları tartışmamak da genel eğilimdir. Tarihimizin iki köklü tartışılmayan, neredeyse bir korkutucu öğe olarak gösterilen ve terör dönemi ile özdeşleştirilmiş 1970'li yıllar ile bir Misak-ı Millicilik için tehdit olarak görülen Anadolu'daki yerleşik azınlıklar meselesi ve onların anıtsal eserleri ve kültürel miraslarını da aynı şekilde ulusal kimlik adına yadsınmak istemektedir. Anadolu çok halklı bir toprak yerine "bir mermer" olarak gösterilmek istenmesi genel bir milliyetçi davranıştır. İş bazen o kadar abartıldı ki örneğin Ankara'nın simgesi Hititleri çağrıştıran sembolü bile değiştirildi. Aynı şey Anadolu'nun hem kuzeyindeki hem de güneyindeki kültürler ve azınlıklar için de geçerlidir. Ulusal kimlik ve onun temsilleri lehine, farklı kültürlerin yadsınması ya da onlara karşı yapılanların tarih içinde unutturulmaya çalışılması "yaralı bir bilincin oluşması"na neden olmaktadır: sonuç karşıtları için saldırganca bir söyleme ve eyleme dönüşmektedir. Bu anlamda hem Güneşe Yolculuk hem de Bulutları Beklerken belirli ölçülerde

kimlik tartışmalarının üzerine oturmaktadır, aynı nedenle yönetmenin eserlerine karşı genelde kuşkucu bir söylem türemiş, sanatı paranteze alınmıştır. Haşarı çocuk olarak görülür. Ama bu süreç yalnızca bir kimlik sorunu değildir, aynı zamanda Türkiye'nin çok önemli bir özelliğine de dikkat çeker: bu da toplumsal olarak tarihimizle barışık olmamamız, resmi tarihin gölgesinin toplumun üzerinde çok koyu ve büyük düşmesine neden olmaktadır. Toplum bu gölgenin sınırlarının ötesini merak etmemekte, aksine onun dışında kalan şeylere karşı kuşku ve saldırganlık ile yaklaşmaktadır. Özellikle Doğu Karadeniz'in 1980 sonrasında gittikçe milliyetçileşmesi, hatta ırkçılaşması, siyasi olarak toleranssızlığı, karakteristik denilecek kadar belirginleşmeye başlamıştır. Milliyetçiliğini belirli bir aşamasında Müslüman kimliği de eklenince, tarihiyle tümüyle uyumsuz katı bir bağnazlığa dönüşmektedir. Bu anlamda Karadeniz siyasi iktidarların özel ilgi ve müdahale alanlarından birine dönüşmüştür: geçmişin kimliği yerine yapay ve sonradan eklenmiş kimlik koyulaşmış, tarihten getirdiklerini silikleştirmiştir.

Psikolojik düzlemde Ayşe'nin kendi çocuğu yerine koyduğu Mehmet'le ilişkisi, Mehmet'in milliyetçi söylem ve bunların eğitimde karşımıza çıkan yönleriyle uyumsuz olması, babasının Rusya'ya gittiğini düşünen Cengiz, 1970'lerde yeni yeni kasabalara doğru genişleyen sosyalist sol, halk arasında ayrışmaya yönelen tartışmalar bir dönemin özgül atmosferinden parçalar taşımaktadır. Türkiye ile Yunanistan arasında bağlantı kuran ise Pontus'lu göçmen devrimcidir. Belirli ölçülerde Tanasis'in hayatı bu tip arada kalmış insanlar için sunulan ikiliği seçeneği göstermektedir: bir yandan yeni ve dışsal kimlik aşırı sahiplenilip milliyetçi-muhafazakâr bir kimliğe evrilmektedir, öte yandan ise bu evrime uyum gösteremeyen kendi kimliğini yaşayamadığı için muhalifleşmekte-dışsallaşmakta ya da kendi kimliği erozyona uğramaktadır. Arada bir süreç ya da kendiliğinden bir süreç yaşanamamaktadır, doğal olan kaybedilmiş gibidir.

Bütünlüğü kurmak için biraz zihinsel çaba gerekiyor; izleyici için tarihsel/siyasal bir konuda film yapıldığında, ya filmin bu bilgileri vermesi ya da tarihin sıcak ve bilinir olması gerekir. *Bulutları Beklerken* filminde ikisi de yetersizdir. Güneşe Yolculuk filminde kendiliğinden anlaşılan-hissedilen öğeler, burada tarihsel bir film olduğu için, bir uzaklığın filmine dönüşmüştür. Sinema yazarları dâhil insanların psişik yakınlık kuramamaları, karakterlere ve toplumsal dokuya seyircinin genel olarak uzaklık hissetmesi, bir yandan bu uzaklıktan, öte yandan ise çıkış noktası olan 1916'daki tarihsel gerçeklik hakkında pek az şey bilmesine bağlanabilir. Filmde tarihsel gerçeklik hakkında çok az veri türettiği için izleyici filmin içine girmekte daha da zorlanır. Bunda filmin epik-psişik dram biçiminde anlatılmasının da payı var; belirli boşlukları var filmin, izleyici bunları doldurmak zorunda bırakılmıştır, oysa olan tarihi araştırmaktan daha çok filmi yadsımak eğilimidir. Örneğin Ayşe'nin bunca yıldan sonra (59 yıl) kendisi için biricik

olan Selma'nın kaybından sonra, bütün sosyal ilişkilerinden kopması ve içine kapanmasını tetikleyen şey Ayşe'nin yasıdır. Ayşe'nin derin aidiyetsizlik duygusuna Tanasis'te katılır. Aynı şey Yunanistan'da Türkiye'den göçmen giden kadınla da yaşanır. Aidiyetsizlik, sılasızlığın acısı en bilinçli olarak Tanasis için geçerlidir, bir tür yeryüzüne mahkum bir karakter gibidir; Eski günleri yad etmek istemektedir, kendisini hüzün kaplamıştır, yurtsuz hissetmektedir. Ama aynı yurtsuzluk hissi diğer insanlarda görülür, aynı şekilde Eleni'nin Yunanistan'daki kardeşinde de görülür, o da kendi tarihiyle barışık değildir. Filmin ilk bölümünde Tirebolu'nun hikâyesi öne çıkarken, ilerleyen bölümlerinde Eleni'nin ağırlığı duyulur. Tirebolu büyük oranda Mehmet ve Cengiz'in hikâyesinde anlatılır, iki karakterde değişik nedenlerle milliyetçi-muhafazakar kimlikle sorunları olan çocuk-ergendirler, buna karşın Tirebolu'nun sosyal ortamı yeterince verilmemektedir. Dolayısıyla *Güneşe Yolculuk* filminde ciddi bir duygusal yoğunluk yaşanırken, *Bulutları Beklerken* belirli bir uzaklık perde seyirci arasında oluşmaktadır: deyim yerindeyse *Bulutları Beklerken* aidiyet üzerine, sılasızlık üzerine bir filmdir, kaybedenlerin öyküsüdür, bu nedenle de liriktir. Seyircinin çok geniş bir coğrafyadan gelen verileri ve farklı karakterleri tarihe dair bilgilerle iç içe geçirerek yorumlaması gerekir. Bunlar için düşünmesi, kurgulaması, hatta araştırıp öğrenmesi gerekir. Bütün bu zorlu süreçler nedeniyle hem filmin eleştirmenler tarafından yorumlanmasında, hem de seyircinin tepkilerinde film genel olarak ülkemizde yadsınmıştır: Sınırlı oranda tartışılmış, çok az seyirci tarafından seyredilmiş, hem ulusal hem de uluslar arası sınırlı ödül almıştır. Tarih-psikoloji-sosyoloji alanından bilgilerle bir filmi bütünleştirip, bunları tartışan bir sinema eleştirisinin de kalmaması, olayın insanların üzerinde bıraktığı etkinin zayıflamasına [78] neden olmuştur. Tarihi dönem üzerine, yani filmin çıkış noktası olan Doğu Karadeniz'in tarihi üzerine hiç değinmeden ve hiç okumadan yapılan yorumlar ve genel kanı olarak inandırıcı bulmama sonucuna ulaşan yargı sinema yazarlarının ortak bir paydası olmuştur. [79] Burada ortak payda olarak Ulusal-kimlik meselelerine ilişkin üretilmiş yapay "ortak payda"nın tepkisel yaklaşımı da belirleyicidir.

Oysaki Fatih Özgüven'in deyimiyle yönetmenin "zanaat sorunu" [80] çözülmüş durumdadır. Bu özellikler üç filminde de ortaktır.

Güneşe Yolculuk istediği kadar iki insan merkezli bir öykü olsun, kaçınılmaz olarak daha sosyal, daha siyasi, daha eleştireldi, Bulutları Beklerken daha kişi merkezli, daha tarihsel, daha gözlemci ve daha durgundur. Bugüne geçmişin uzaklığıyla göz kırpıyor, oysa *Güneşe Yolculuk* çarpıcı bir sıcaklığın içinden geliyordu. Ama bireysel dram içinde toplumsal bir olayın anlatıldığı da açıktır. Ustaoğlu bu tarihin öyküleştirmesini filminde az yapmaktadır, tarihsel öykünün azlığı yönetmenin eserini izleyici için de yer yer ulaşılmaz kılmaktadır. Konu hakkında az bilgisi olan bir insanın kurguyu bütünleştirmesi nispeten daha zordur.

Ama tartışmak ya da araştırmak yerine, yadsımak baskın olunca, film başarısız ilan edilmiştir.

7. Türkiye'de son yıllarda, Yeni Türkiye Sinemasının Avrupa ölçeğinde başarı kazanması, yurtiçinde ise gişede hep bir üst sınırının olması nedeniyle, özellikle siyasal ya da toplumsal eleştiride bir film bulunuyorsa, Avrupa Birliğinin bilinçli olarak destek verdiği söylemi yaygın olarak görülmektedir. Bu eleştirilerle en sık karşılaşan yönetmen Yeşim Ustaoğlu olmuştur. Özellikle Avrupa Birliğinin politikaları içinde etnisite ve azınlıklara çok önem verilmesi, çok halklı ülkeler için ciddi sorun başlıkları haline gelmektedir. Geçmiştekinin aksine, bugün çok kültürlülük ve azınlıklar, ulusal kültür için bir tehdit olarak değil, zenginleştirici bir unsur olarak kabul edilmektedir, azınlık kültürlerinin ve kimliklerinin meşruiyeti ve korunması evrensel bir değer olarak görülür. Bunları işleyen filmlere yakınlık, üniter devletin biricik bir kavram olması yerine eleştirilmesi söylemi post-modernizmin yaygınlaşması sonrasında olağanlaşmıştır. Türkiye her iki başlıkta sorun yaşayan bir toplum olduğu için, sinemacılara ilişkin böylesi yaklaşımların doğmasına ya da önyargıların kökleşmesine yol açmaktadır. Bu bakış açısının yaygınlaşmasında, Türkiye'de yükselen milliyetçiliğin de etkisi olmalıdır. Türkiye'de yeni sinemanın "egemen ideoloji"nin sınırlarını çok zorladığı söylenemez, siyaset genel olarak arka planda kalmaktadır, buna karşın Türkiye'de yeni sinema sürekli olarak gişe açısından çok sınırlı başarılar dışında genellikle çok düşük bir seyir izlemektedir. Aynı durumun bir benzeri Yeni İran Sinemasında da ortaya çıkmakta ve İran'da yönetmenlerin bir bölümü yurtdışına baskılarla yönlendirilmeye çalışılmaktadır. Yılmaz Güney vesilesiyle Türkiye yeterince deneyim sahibi olduğu için, sınırlar ve hareket alanları çok daha bilinçli olarak çizilmektedir.[81] Avrupa Birliğine ve festivallere yönelik imalı sorular yönetmenlere çok sık sorulmaktadır.[82]

Pandora'nın Kutusu (2008)

"*Pandora'nın Kutusu* bir yabancılaşma, yalnızlaşma hikâyesi... Herkesin kendini bir şekilde içinde bulabileceği, gelişmiş ya da gelişmekte olan, kapitalizm ve modernlikten nasibini almış bütün toplumlardaki bireylerin sıkışılmışlığı anlatılıyor. İnsanlık hallerinin kimi ironik kimi hüzünlü bir dille anlatıldığı, orta sınıf ahlakı üstüne kurulu dokunaklı bir hikâye..." [83]

Pandora'nın Kutusu filminin hikâyesi

Film evinden geçici bir süre için ayrılmış ya da korunaklı bir site içinde steril bir hayat sürmekten, yaşamla sınırlı temas kurmaktan, ebeveynlerinin kimliklerinde kendisine biçilen hayat modelinde kendi geleceğini görerek bunu reddeden bir gencin, Murat'ın geceyi dışarıda geçirmesiyle başlıyor. Anne çocuğuna bir türlü ulaşamıyor. Tedirgin, aynı sırada anneannenin kaybolduğuna dair Karadeniz'den bir telefon geliyor. Üç kardeşler, iki abla bir erkek. Üçü de otomobille İstanbul'dan yola çıkıyorlar, annelerini bulmak için. Epeydir görüşmedikleri, kardeşlerin her birinin kendince nedenlerle aile ilişkilerinin giderek gevşediği belli oluyor. Anneyi aramak için çıkılan bu yolculuk bir tür kardeşlerin birbiriyle hesaplaşması için de vesile oluyor. Uzun bir yolculuk, ardından anneyi arayış ve buluş, sonra da bilinci bulanık anneyi tedavi ettirmek için İstanbul'a geri dönüş hikâye ediliyor. Anneanne Alzheimer hastasıdır, ama bilincini tam kaybetmemiştir, Karadeniz'de yalnız yaşamaktadır. İstanbul'da şaşkına döner. Kardeşlerin hem yolda giderken diğer insanlara karşı, hem hasta anneye karşı, hem de birbirlerine karşı tavrından hayatın karşısında farklı konumlarda ve farklı eklemlenmeler ile yer aldıklarını anlarız. Üçü de sorunlarla boğuşmakta, üçü de hayatta kendince bir sığınak bulmak istemekte, üçü de kendi iç dünyalarında kendilerini başarısız olarak görmekte ve üçü de bir anlamda kendinden kaçmaktadır. 40-50 yaş arasındaki bu insanların her birinin kendine göre bir yarası vardır, üstüne basıldığında şiddetli tepki vermektedir. Bu arada büyük ablanın tek oğlu olan Murat bir yandan bir hayatın içinde tutunmak amacıyla anlam aramakta, öte yandan kendine biçilen rol modeli ile uyum göstermeyi reddetmektedir. Anneye bir çıkış bulamazlar, bir hastaneye yatırırlar. Murat için anneanne ve onun yaşamak istediği Karadeniz, geçmişinin mekânı ve eksikliğini hissettiğini doyurabileceği mekân olan Karadeniz'de bir mola verip düşünmek için en uygun yerdir. Hastaneden çıkarır, birlikte Karadeniz'e dönerler. Murat anneanneye bakar, kafasını dinler, şimdi biraz huzur bulmuştur. Kendini tanımlayabilir, bir işe yaradığını düşünmekte, öte yandan ise düşünmektedir. Ama anneanne belirsiz bir şekilde kendisini terk etmiş kocasını çok uzun yıllar sonra bulmaya adanmıştır. Bulanık bilincinde geçmişin yarası şimdi büyük bir boşluk ve kendine çeken bir his olarak yaşamaktadır: kaçınılmaz bir biçimde ormana doğru ilerlerken, Murat onun ancak bu şekilde bir tatmin yaşayabileceğini anlar. Şimdi Murat için de hayatı bo-

yunca adanabileceği değerleri bulma zamanıdır, kendini gerçekleştirmek için aranış, bir anlam aranışı: ebeveynlerinin ve amcası ile teyzesinin bulamadığı anlamı bulmak ve kendiyle barışık bir gelecek kurmak... Eksikliğini duyduğu budur.

Pandora'nın Kutusu'nu Çözümlemek

Pandora'nın Kutusu yönetmenin kariyerinde farklı bir çizgiyi temsil ediyor, geçmişin daha kişileri öteleyen hikâyeleri yerine daha sıkı bir olay örgüsü, daha gündelik yaşamlar, daha politik konular yerine yaşamın her birini farklı yönlere götürdüğü yenik insanların hikâyesi. Bu filmin bir yabancılaşma, yalnızlaşma hikâyesi olduğu bana göre tartışmalıdır, çünkü yabancılaşmadan daha çok seyreden insana duygularını büyük oranda geçiren, insanı düşündüren ve büyük oranda sinemadan sıcak duygularla çıkartan bir film, karakterler de yabancılaşmıştan daha çok toplumun farklı kesitlerine dağılmışlar, ortak özellikleri kendilerini bulamamalarıdır. Ama ortak noktaları, hayata tutunurken aramayı ötelemişlik içinde bir sığıntı da yaşamaktır. Aynı zamanda yorgundurlar, çünkü gidişatın getireceği bir beklentileri de yok gibidir. Yenik bir kuşağın üç üyesi...

Zahit: Filmde en kritik yerlerde en kritik sözler anneye söylettiriliyor, üç kardeşin üçü için de beklenmedik bir şekilde anne her birisinin durumu için çok anlamlı sözler söylüyor, bunlarla bir anda geçmişleriyle bağlantı kuruyoruz ve bugünkü temel sorunlarına, davranışlarında içkin çözemedikleri sorunlarına açılım yapıyoruz.

Yeşim: Hepsi için geçerli aslında. Hepsinin biraz vidalarını sıkıyor her şeye rağmen. Şimdi, orada ilginç bir durum var, kendiliğinden biraz gelişti, bir parça sezgilerle oluşan şeyler, ama tabi onun matematiğini oluşturmak da gerekiyor senaryoyu oluştururken. Şöyle bir denklem vardı yavaş yavaş kafamda oluşan: Bir orta yaş grubu insanlar var (40-50 yaş aralığında), hayatları belirli, stabilize olmuş insanlar, hayatları belirli bir standarda ulaşmış olan insanlar. Bir önceki kuşak var ve o kuşak bir bellek problemi yaşıyor aslında, hatırlama ve kaydetmeyle ilgili ciddi bir problem. Ve bütün bunlara bakan yeni bir kuşak var, hayata bakan ve hayatın anlamını sorgulayan, yolun başında bir çocuk var. Her iki uçtaki figür anneanne ile Murat öyle bir katalizör ki onların hayatlarına öyle bir bakıyorlar ki en statik olduğunu düşündüğümüz hayatlar en problemli hayatlar aslında. Onların hayatlarına öyle bir dâhil oluyorlar ki aslında orada statik gibi görünen, yani artık bir şekilde oturduğunu düşündüğümüz yaş grubu ya da sınıf, daha fazla çözülemeyen problemlerle uğraşıyorlar, daha sıkıntılı bir hayat yaşıyorlar. Ve bu farkındalığı aslında o iki karakter –yani Murat ve Murat'ın anneannesi- onlara gösterebiliyor ya da hissettirebiliyor.

Zahit: Tam da buradan devam etmek gerekir: Pandora'nın Kutusu üç kuşak üzerine kurulu bir hikâye: anneanne Alzheimer hastası, yaşlı bir kadın, kendi geçmişiyle yüklü, ancak geçmişini unutmak, gündelik yaşamını devam ettirememek gibi bir sorunla karşı karşıya. Üç çocuğu var, 40 -50 yaş aralığında. Bunlardan en büyüğü bir aile kurmuş, sitede oturuyor, özel üniversitede okuyan bir oğlu var, 18-19 yaşlarında. Ortancası medyada çalışıyor, özel hayatı çalkantılı, hayata meslek olarak da ikili ilişkilerinde de yaşadığı sarsıntılardan dolayı yarı eklemlenmiş, bir yandan hayatını stabilize et-

mek istiyor, öte yandan kendini yaşamak istiyor. Ufak erkek kardeş için ise hayat bir tür durmuş gibi, hayatın içine girmek, kendini gerçekleştirmek, bir şeyleri başarmak gibi dertleri yok, olabildiğince hayatı yadsımak istiyor, statüyü reddetmiş, ama kendinden de vazgeçmiş. Varoluşunu minimumda sürdürmeye çalışıyor, öte yandan ise belirli şeylerden kaçarak yaşamaya çalışıyor, aynı nedenle ailesinden de uzak duruyor. Anladığımız kadarıyla üç kardeşin üçü de eğitimli. Bir de Murat var, yani büyük ablanın oğlu: o ise hayatına yön verecek kararlar almanın eşiğinde, bir yandan kendi ailesini görüyor, öte yandan okuldaki arkadaşları var, onların aileleri var, arkadaşlarıyla ilişkileri var, bütün bunlardan reddettiği bir gelecek tasarımı çıkarıyor. Ama farklı bir gelecek düşüncesine de sahip değil, reddedilenin yerine pozitif anlamda bir kimlik ve gelecek inşa edemediği için boşlukta geziyor, belki de geçici olarak o da dayısı gibi hayatı reddediyor.

Aslında biz üç kuşaktan oluşan aile sarmalında, orta sınıf ya da orta sınıf olması gereken insanların dünyasına giriyoruz, bunlar aynı zamanda laik kesimden oluşan bir aile. Her birisinin yaşam karşısında farklı bir tercihi var. Filme belirli açılardan üç kardeşin hayatla kurdukları ilişkiden başlayabiliriz.

Şimdi orta sınıf üzerinden gidersek, daha sonra da anneanne ve Murat'ın onların yaşamlarında işgal ettiği yerlere uzanırsak, üç kardeşin yaşamlarına eğilirsek, bu sözünü ettiğiniz stabilize yaşamlar hangi temellere oturtulduğunu anlayabiliriz. Yine bu stabilize yaşamların birbirlerini nasıl gördüklerine eğilirsek, hayata karşı farklı tavırların nasıl sonuçlar verdiklerini ve sonuçta kendilerini nasıl gerçekleştirdikleri sorununa bir yanıt da bulabiliriz. Sonuçta bu üçlümüzün bir şekilde tutunamadığını görüyoruz. Her biri son derece önemli sorunlarla karşı karşıyalar; bu sorunların içinde kendileriyle barışık olmadıkları bir sosyal ortam içerisinde yaşıyorlar. Ve her birinin kendine göre rolleri var, her birinin kendi maskesi ya da personası var. O roller içerisinde en rolsüz yaşamaya çalışan ya da personası her şeyi kabullenmeye hazır duran kardeş, belli ölçülerde hayattan el etek çekmiş erkek kardeş olarak ortaya çıkıyor. Diğer ikisinde aslında statükonun düzenini görüyorsun, orada belli bir yerde denge kurmaya kendilerine hareket alanı yaratmaya çalışırken, kendi ilişkilerinde çok ciddi sorunları var. Bu kardeşler kendi özel hayatlarının etrafına kalın duvarlar örme, içe müdahale edilmesini engelleme, bir korunaklı alan yaratma çabası gösteriyorlar, oysaki bu korunaklı alanlar aslında kendi yıkımlarıyla dolu. Bu sorunlar her birisi için farklı olmasına rağmen, ortak bir sorun olarak, umutsuzluk, sevgisizlik ve idealsizlik kendini gösteriyor, yine hiçbirisi birbirine gerçek anlamda yakınlaşamıyor ve sosyal ortamların en belirgin sorunu iletişimsizlik olarak kendini gösteriyor. Birbirlerini kendilerinden yalıtmaya çalışıyorlar, bu anlamda her birisi için bir diğeri mahremini tehdit ettiği için bir tür rahatsızlık verici "ötekine" dönüşmüş. 1980 sonrasında gençliklerini yaşamış bu insanların giderek içe kapanarak ve toplumcu ideallerden uzaklaştığı ortamda, kendilerine gerçekleştirebilecekleri alanları kaybettiklerinde köklü bir umutsuzluk ve yaşamsal yenilgi ile karşılaştıklarını söylencbilir. Birisi beklentisizliğiyle, edilgenliğiyle, kabullenişiyle beraber her şeyden vazgeçmiş bir karakter olarak ortaya çıkıyor. Ancak öteki ikisi yani ablalar, tutunmaya çalışırken ve belli oranlarda tutunmuşken, tutundukları hayatın içinde varolabilen, yaşamlarına belirli bir yön duygusu verebilmiş insanlar değiller, aynı edil-

genlik onlarda da var. Büyük abla korunaklı sitesi içinde kendi çekirdek ailesini yalıtarak korumak istiyor, ama aynı zamanda kendi çekirdeği içinde de iletişimsiz kalmış, kocasına bile dokunamıyor, sürekli pederane davranışlar içinde ve sürekli dış tehdit için pençelerini göstererek bekliyor. Ama ister sitenin içine isterse inine gömüldüğünde, büyük bir sevgisizlik ve anlamsızlık içinde diğerleriyle yoğun paylaşımlara giremeden derin bir yalnızlık içinde hissediyor. Ortanca abla ise daha stabil bir hayatın peşinde, ilişkisini kökleştirmeye, ona ait olduğunu hissetmeye çalışıyor, ama yaşam sürekli olarak ona eksik aidiyet hissettiriyor, kendini havada asılı kalmış hissediyor. Üç kardeşin üçü de sanki kendi küçük dünyalarını korumak için çırpınıyorlar, üçü de kendi stabil hayatlarını sürdürmek istiyorlar, ama üçü de aynı zamanda destabilize olmuşlar ve boşluktalar. Bu anlamda kendi geçmişlerini ve neyi arzuladıklarını, neyin eksikliğini çektiklerini en iyi bilen diğer kardeşler, her birinin kâbusuna dönüşüyor. Çünkü onlar yaşamları içinde zaten görmezlikten gelmeye çalıştıklarını, gerçekleri, olmamasını istediklerini, ama sürekli başlarına gelenleri biliyor, onlar kendi kaçma çabalarının anlamsızlığını hatırlatıyor ve kimi yerlerde dile getiriyorlar.

Yeşim: Aslında yaşamın dışında duran ve düzenli bir işe, sosyal güvenceye, Türkiye'de belirli bir kesimin yaşayabildiği "refahın" nimetleri için çaba göstermeye uzak duran kardeş, daha eleştirel bir bakış açısına sahip, üçüncü kardeş için konuşacak olursak. Sonuçta sistemle aslında uyuşmamış, dolayısıyla bakış açısı olarak Murat'a daha yakın, Murat'ın gelecek için bir tasarımı olmadığı için, onun yanında kendini daha rahat hissediyor, dayı boşlukta asılı kalmayı seçmiş, Murat ise boşlukta ve ne yapacağını bilmiyor. Birbirlerinin yanında boşlukta asılı kalmış olarak, kendilerini daha rahat hissediyorlar. Ancak ablalara geldiğimizde, bu insanlar oyunu kurallarına göre oynamaya çalışıyorlar, bir nevi kendileri dışında konulmuş kurallar içinde çırpınıyorlar. Dahası bir metropol olarak İstanbul'un belirli sakinleriyle yaşamları kesişiyor. Bu insanların dışına çıktıkları zaman her birisi kuşkucu, onlardan uzak durmaya çalışan karakterler. Murat'ın Mehmet'e daha yakın hissetmesinin nedeni, başta annesi olmak üzere, bu tip yaşayan insanların yaşamlarındaki sevgisizliği ve elde ettikleri refahı sağlayan sistemin kendisi için biçtiği role bir anlam verememesidir, o bu yaşamı ve bu yaşamın ona sunduğu geleceği istemiyor. Ancak Murat bunları teorik olarak, tam anlamıyla kavrayabilmiş birisi de değil, bu nedenle yönünü bulamıyor. Bir tür en basit ihtiyaçları içinde hem Mehmet'e hem de anneannesiyle ilişkilerine kendini daha yakın hissediyor. Zaten Murat'ın bütün diyalogları içinde en heyecanlı söylediği sözler parasını çaldırdığı insanın boğazına bıçağı dayadığı anda hissettiklerini anlatırken söyleniyor. Bizzat yaşamı en temel özelliklerinden hissetme içinde, çünkü daha önceki ilişkilerinde aslında derin bir hissizlik ve iletişimsizlik içinde yaşadığı apathy (-duyumsuzluk) dolayısıyla yaşadığını bile hissedemeyen bir karakter Murat. Bu film orta kuşak üzerine bir film olmasına rağmen, bir anlamda Murat'lar içinde yapılmış bir film.

Zahit: Tam da o noktada ilginç bir şekilde ilk dediğinle bağlantısı ortaya çıkıyor. Bunların yolculukları, çatışmaların ve bunların arasındaki ilişkilerin daha fazla verileceği gibi bir atmosferi de doğuruyor. Sonra duruyor film, kente geri dönüyor. Şimdi birkaç tane şey var. Mesela, üçü arabada gidiyor, benzinleri bitiyor. Bir telefon geliyor o sırada, erkek kardeş benzin almaya gidiyor. Orada iki ablanın beklerken birbirleriyle

onun üzerine konuşmaları ya da ondan sonraki süreçte evde beklerken birbirleriyle daha fazla konuşmaları verilebilirdi...

Yeşim: Nispeten vardı ama kestim ben biraz kurguda.

Zahit: Çekildi mi?

Yeşim: Çekildi ama o kadar uzundu ki... Aslında gerekiyordu. Çok düşünülüp taşınıldı onlar için gerçi, bayağı bir yol bölümü vardı. Şimdi rakamlarla konuşmak saçma sapan geliyor ama 30-35 dakikaya kadar yolda onlar ve onların hayatlarıyla ilgili çekilmiş uzun uzun çekimler vardı. Ama belirli bir süre sonra "yeterince anlatıldı artık, bir an önce annenin de hayatlarına karışmasını istiyoruz" gibi bir duygu oluştu hepimizde. Dozu kaçırmak istemedik, doz da çok önemli. Bir parça hissediyorduk. Üç kardeşten Mehmet, dışarıdaki hayata daha kolay entegre olabilen, daha sade, toplumla daha doğrudan ve güvenle ilişki kurabilen, annesine ve Murat'a daha yakın bir karakter. Diğer ikisi güven duygusunu çoktan yitirmiş, hepimizin bir parça kaybettiği, dışarıya, insana, kendine güven. Bu esas temel kavramlarla ilgili baktığımız zaman Mehmet'in bu konuda çok daha doğru bir yerde durduğunu, kirlenmediğini ya da kendini yalıtmadığını görüyoruz. Yol boyunca geçen bütün o hikâye sırasında kardeşleriyle ve dışarıdaki hayatla olan ilişkisinin böyle bir kirlenme yaşamadığını görüyoruz, hem kamyoncuların kahvesinde hem de traktörlü adama benzin için güvendiğinde, hayatla ve diğer insanlarla daha barışık bir karakter Mehmet. Diğer ikisi ise daha farklı tepki gösteriyorlar. Çünkü ait oldukları sınıfın genel varoluş denklemi bu şekilde kuruluyor; bu tip hayatların en önemli problematiklerinden birisi korunma ve hayatı "diğerlerinden yalıtma" üzerine kuruludur. Ellerindekileri korumak, çünkü toplumun büyük bölümü bunlara sahip değildir, buradan çıkarak ötekilere yani toplumun bunlara sahip olmayanlara karşı bir söylem, bir karşı davranış, bir güvenlik bariyerleri inşa ederek onlardan sakınma edimi, bir tür koruma-karşı koyma-onları başka bir dünyanın insanı olarak kodlama kültürü vardır. Tam da böylesi davranışlar yönünden örneğin İstanbul'daki her yerleşim ve her alışveriş merkezi, her türlü sosyal yapılanmalar, her türlü bölgecikler, hassasiyetleri bakımından şehrimiz yalıtılmış departmanlar halinde örgütlenmiştir. Yalıtılmış alanları gerektiren maddi varoluş koşulları bizzat iletişimsizliğin birincil nedenleri haline de geliyorlar.

Zahit: Daha mesafe koymaya çalışıyorlar, güvensizlikten kaynaklanan bir şey.

Yeşim: Güven, entegre olmak, dokunmak, başkası olmak gibi... Bir yandan da aslında son derece sınıfsal bir durum aynı zamanda. Öbür kardeşler arasında ciddi bir farklılık yaşadıklarını görüyoruz, birbirlerinin arasındaki ilişkide. Ama aynı zamanda bu karakterler hayattan ya da toplumun alt kesimlerinden kendilerini kopardıkça, ait oldukları toplumsal kesimler içinde de yeterince var olamıyorlar. İnsanlara kuşkulu yaklaşan tavırlarının yanı sıra, kendi hayatlarında da boşluklar üretiyorlar. Zaten bu boşlukta asılı duruyor Murat. Ve bu anlatılıyor yeterince filmde.

Zahit: Birbirleri arasındaki çatışma kimlikler arasındaki bir muhakemeye dönüşmüyor. O noktada duruyor. Fakat bir çatışma olduğu ve bu çatışmada her birinin kendi sosyal rolleriyle ve hayattan beklentileriyle ilişkili olduğu, aynı zamanda diğer insanları nasıl gördüklerine ilişkin şeyler görüldükten sonra çatışma dile gelme sürecinde geçici ateşkesle duruyor. Her biri bir diğerinin yarasına parmak basmaya çalıştıklarında, buldukları çare sorunların üstünü örtmek oluyor, ateşkes ilan ediyorlar, ama as-

lında birbirleriyle paylaşamadıkları, kendi kendileriyle paylaşmaktan kaçındıkları şeyler. Annelerini bulduklarında, yani kırdaki süreç bitip kente geldiklerinde, hızlı bir şekilde üçü de kendi kabuğuna çekilmek istiyor, yoksa ateşkes zaten bozulacak. İstanbul'a geldiklerinde annenin hastalığını öğreniyorlar. Ondan sonra onla yaşamaya çalışıyorlar. İstanbul'daki yaşamda da bir yandan Anne anlatılırken bir yandan da her bir insanın kendi hayatları anlatılıyor. İşte bu noktada kardeşlerin hayata karşı tavırları ve birbirleriyle farklılıkları ortaya çıkmaya başlıyor.

Yeşim: Kendi dünyaları anlatılıyor. Her birinin kendi seçilmiş mekânlarındaki hayatları, ilişkileri, hayata bakışları, yönlendirmeleri, birbirlerine nasıl ve hangi biçimlerde domine etmeye çalıştıkları, nasıl yerleri seçip yaşamak istedikleri, neyi özledikleri ya da neyin içinde sıkışıp kaldıkları... Nesrin mesela, Nesrin'den başlayalım. İşte tam ona göre kale gibi bir yerde, bir sitenin içinde yaşamayı tercih ediyor. Güvenli, daha kapalı bir mekânda yaşıyor; burayı daha güvenli buluyor. Ama dışarıda bıraktıklarının eksikliğini de yaşıyor, yani güvenli bir hayat içinde bizzat hayattan vazgeçme noktasına gelmiş ve etrafındaki bütün ilişkilerini bu alanın içinde tutmaya çalışıyor; aslında orada kendi hapishanesini kurmuş, bir sürü de kural koymuş, kendi hapishanesinin gardiyanı olmuş. Murat bu ilişkilerin bu korunaklı yaşamın içinde sıkışıp kalmak istemiyor, Nesrin nereye elini atsa bu çabasının sonuçlarıyla karşılaşıyor, çok seçilmiş bir mekân tabi o. Dolayısıyla annesinin söylediği tavır onun davranışlarının açıklığa kavuşturulması için anlamlı oluyor.

Zahit: Orada da aile içi iletişimsizlik, kendilerine biçtikleri roller, bu rollerle barışabilme çabası... ve sonuçta Murat'ta dahil edilince en şiddetli çatışmalar bu mekanın içinde yaşanıyor. Ortanca kız kardeş, biraz daha özgür yaşamaya çalışıyor.

Yeşim: Evet, nispeten daha entelektüel bir dünyaya sahip. Onda da bir seçilmişlik var aslında. Cihangir gibi bir yerde yaşıyor bir yandan. Orası da aslında benim bakış açıma göre daha seçilmiş bir yer. Ötekiyle daha az entegre bir yer, dışarıdaki insanla, hayatla daha iç içe. Orası da bir anlamda seçilmiş. Ben de orada yaşıyorum ama bu tabi nasıl yaşadığınla da ilgili, hayatla nasıl ilişki kurduğuna da bağlı. Bana göre bu her iki kardeş de oldukça konformist kardeşler, hayatlarını böyle sürdürebilmek için taviz veren insanlar. Bu hayatın ötesi onlar için yok gibi

Zahit: Daha uzlaşmışlar.

Yeşim: Evet, daha uzlaşmış olan insanlar.

Zahit: Mehmet'e geldiğimizde, Mehmet'te de bir tür kendini -deyim yerindeyse- ispat etme eksikliği görülüyor, diğer kardeşlerle karşılaştırıldığı zaman. Yani o daha ödünsüz, ama bu alanda bir varoluş ve bir kendini gerçekleştirme eksikliği var. Dolayısıyla yine annesinin söylediği sözle bir tür hayata sırtını dönmüş birisi.

Yeşim: Ben onu şöyle tanımlıyorum, yazarken düşündüğüm karakter de öyle bir karakterdi: Kendini ispat etme kaygısından çok, hayatın bir noktasında durmayı seçmiş bir karakter. Hayatın içinde olabildiğince az çırpınan bir karakter.

Zahit: Eklemlenme süreçlerinden uzak durmuş.

Yeşim: Aynen öyle, durmayı seçmiş hayatında. Çok zor bir şeydir aslında durmayı seçmiş olmak; olduğun gibi kalmak, olduğun yerde kalmak, bunun için sistemle uyuşmayacaksan uyuşmamayı tercih etmek, hiç bu konuda taviz vermemiş olmak, kendi

etinle sütünle kala kalmayı becerebilmek, parazit gibi görünüyorsan parazit gibi olabilmeyi sindirebilmek hayatına. Bu tavır zordur.

Zahit: Bir kere hayatın nimetlerinden feragat etmeyi gerektirir, ancak onun dışında eğer bu karakter bunu kabul edip yaşamında gerçekleştirebilse bile, bu karakterin diğerleriyle ilişki kurduğu alanlarda küçümsenen, koşulları gizli bir şekilde kabul edilmeyen bir karakter, dolayısıyla diğerleriyle karşılaştığında örtük ya da açık şekilde bu kendisine hissettiriyor. Zaten bizzat bu nedenle Mehmet diğerlerinin yaşamlarına gıpta ettiği ya da onlardan yardım istediği için değil de, diğer kardeşlerin kendi yaşamına yönelik söylem ve tavırlarında gerilim yaşıyor. Aslında anlıyoruz ki, Mehmet durmayı seçerken diğer kardeşler ilerlememiş, sadece daha uzlaşmışlar ve Mehmet'in en azından kendi içinde sahip olduğu dinginliğe de sahip değiller. Mehmet nimetlerin yokluğundan daha çok, diğer kardeşlerin kendi konumlarından yola çıkarak Mehmet'e ilişkin yargılarını dile getirdiklerinde daha çok geriliyor.

Murat da aslında tam da sıfır noktasında. Bir başlangıç noktasında. Diğer tüm ilişkilere baktığı zaman kendi yönünü arayan karakter olarak görüyoruz onu. Yani Mehmet karakterine yaklaşmasının nedeni onu ideal olarak bulmasında değil, başta kendi ebeveynleri olmak üzere, ilişkisinde o insanlardan uzak durmayı seçiyor ve bir ara uğrak olarak, en azından konuşabildiği, paylaşabildiği bir ara uğrak olarak Mehmet'e geliyor. Bir anlamda örtük olarak biliyor ki Mehmet'e geldiğinde o koşup annesine haber vermeyecek, o bu yaptığının yani korunaklı aile hapishanesinin nimetlerinden uzak durduğu anları enayilik olarak değerlendirmeyecek. Sofrasındaki iki dilim peyniri onunla paylaşacak ve Murat'ın şu an içinde bulunduğu durumda düşünmesine ve öylesine olup bitenleri kendi içinde tartması için ona fırsat verecek.

Yeşim: Evet, o kendisine annesinin kurduğu hapishaneyi, kendisine her şeyin bahşedildiği hapishaneyi tercih etmiyor. Yani, çok iyi okullar, seçilmiş bir hayat, yönlendirilmiş, çoktan tasarlanmış bir hayat. Yani kendi karakterini oluşturabilmek ve yaşayabilmek, kendi kimliğini inşa etmek, kişiliğini, hayatını organize edebilmek, yaratabilmek, kendi gibi olabilmekle ilgili bütün her şey aslında Murat'ın elinden alınmış. Aslında çok güzel ve süslü bir hapishanenin içine konulmuş. Orada yaşamak istemiyor. Onun içinde kalmak istemiyor. Kendi kişiliği, kimliği, karakteri çatışıyor bununla. Önündeki figürler de ortada. Babası ona ideal bir figür olamayacak eziklikte bir adam. Onun gözü dayıya bakıyor, ama dayı kadar da durabilecek bir karakter de değil o. O arıyor, hayatı arıyor. Hayatının anlamını arıyor. Onu motive edecek bir şeyi arıyor.

Zahit: Dayıyla daha rahat ilişki kurabiliyor o noktada, çünkü dayı zaten doğal hapishaneden kaçmış birisi, dünya nimetleri karşılığında ruhani haklarını satmamış birisi. Korunaklı mekânların en önemli özelliği yazılı olmayan kurallarında ya da yerleşik normlarında sayısız yasak içermesi ve bu yasakları da normal ve kendiliğinden olması gereken şeyler olarak göstermesidir. Bir tür yasakları eşyanın tabiatı gibi sunar, ama eşyanın tabiatını sorgulamaz ya da bu eşyaya sahip olmayanların tabiatını ikinci sınıf olarak görür. Dünya nimetlerinin güzelliğine vurgundur, ama nimetlerin aynı zamanda esiri olmuştur. Mehmet senin deyiminle durmayı seçmiş, ama aslında eşyanın tabiatıyla daha uyumlu olan insan, bir tür benliğini kabul etmiş, yaptıkları için süper egosundan kalın bir yasaklar ve istenilenleri yapmak için emirler listesi türetmiyor.

Yeşim: Dayı sonuç olarak temiz bir karakter. Daha az kirlenmiş bir karakter bence. Murat da bu anlamda çok temiz bir karakter. Anneannenin varlığı, onun amacı... Ölmemeyi istemek bile bir amaçtır ama kendisinin ürettiği, yarattığı bir amaç olarak. İlk defa böyle bir şey görüyor oğlan. Bu anlamda yaşadığını hissettiği bir an olarak telefonunu sattığı paranın çalınmasından sonra boğazına bıçak dayandığı zaman, damarlarındaki kanı hissediyor, yaşadığını hissediyor.

Zahit: Bu ilişki batılı toplumlarda da çok yaşanıyor: Denise Archand'ın filmleri bunlar anlatır. Türkiye'de iki filmi gösterilmişti, birisi Decline of the American Empire, bu film 1980'lerde yapılmıştı ve Türkiye'de yalnızca İstanbul Film Festivalinde gösterildi, diğeri ise yakın zamanlarda gösterilen Barbarların İstilası'ydı. İdeallerin kaybolduğu, hayatın sinik insanlarının hayatları olarak geçmişlerinden bugüne getirdikleri yaşamda hakikaten yaşama duygusu ve sevgisi yok. Hakikaten birbirleriyle dayanışacakları ne insan sevgisi ne de kendilerini ispat edecekleri bir toplum ideali vardı karakterlerinde. Dolayısıyla gerçekten de ideallerini kaybettiklerinde, insanların yalnızca posaları kalıyordu, posayı doyurmak için içine girdikleri ilişkiler. Tam da bu anlamda çok girift, ama her zaman rol yapılan bir ilişkiler dizisi, işte bu yüzden de ruhsuz yaşamlar geçidi. Orada bu karakterler yıllar sonra bir araya gelip, kendi geçmişleriyle ve nerede uzlaştıkları noktasında konuşuyorlardı. Burada tam da bu seçimin başında kendini gören ve ne yapacağını arayan bir karakter var. Ama bu karakteri bir 20 yıl öncesine gittiğimiz zaman, 68'de belirli ideallerle yola çıkan, ondan sonra belli ölçülerde belli yaşam istekleri, belli konfor talepleri ve siyasal istemlerin yenilgiye uğraması sonucu kimliklerini kaybeden insanlar.

Yeşim: O modeller annesiyle teyzesi işte. Babası bir yandan da. Toplumsal korkunç koşuşturmacanın içinde, bu insanlar aynı zamanda fasit bir daire içinde çırpınıyorlar.

Zahit: Peki, burada da şöyle bir durum ortaya çıkmaz mı? Murat'ın bu farkındalığını biraz daha anlatmamız gerekmez miydi? Dayısıyla olan konuşmalarında, diğer seçeneklerin kendi gözünde değer yitirişinin hikâyesini anlatmamız gerekmez miydi?

Yeşim: Bence bunu sorgulayan, bunu arayan bir çocuk... Öyle bir çocuk ama bunu bilemez ve bilinçle söyleyemez. Bu bilinçle vurgulanan ve dile getirilen bir şey değildir. Bu anlamda psikolojik açıdan bu çocukların içlerine düştüğü açmazların ne olduğunu epey bir araştırıp anlamaya çalıştım. Bunu dillendiremezsin. Bir şeyi özlemlersin, bir şeye karşı savaş açtığını düşünürsün ama ne olduğunu bile bilemeyebilirsin. Tek başına bir şey üretebilmenin hazzının, bir şeyi seçebilmenin hazzının, var olmanın hazzının ne olduğunu bile algılayamazsın. Dolayısıyla çocuk bütün bunları dillendiremiyor, ama sokakta arıyor şansını. Korkuda arıyor mesela, korkunun anlamını bilmiyor. Steril alanların bu çocuklara sunduğu şey aslında yaşamın kendisi, Murat'ta tam bu anlamda yaşamı bilmiyor, yaşamı nerede arayacağını da bilmiyor; önce sokaklar, sonra Mehmet'in evi, oradan da Karadeniz. İnsanlara yaşamı hissedebilecekleri alanlar verilemezse, yaşamı nerede bulabileceklerini de bilemezler...

Yaşadığını hissediyor mesela. Ben bir sürü çocukta bunu gözlemledim. O yaş grubunda ve üniversiteyi özel okullarda okuyan, ailevi sorunları olan, baba derdi anne derdi... Yani, ne bileyim birçok çocukla böyle bu anlamda haşır neşir oldum ve hepsi hayatı, kanlarının nasıl aktığını merak ediyorlardır. Yaşamın nasıl bir şey olduğunu çok merak ediyorlardır. Korku mesela, çok merak ettikleri bir şey.

Zahit: Korkudan sterilize etmek korkuya olan ilgiyi de arttırıyor yani. Merak edilen şeylerden bir tanesidir. Çok ilginç bir şey. Şöyle bir şey söyleyeyim, bu korunaklı evlerde yaşayan çocukların kendisinde şiddeti uygulamak ya da şiddetin imajıyla karşılaşmak isteği bile ortaya çıkıyor. Dolayısıyla kaybedilen şey, kelimenin gerçek anlamıyla doğallık, birbirine dokunurkenki sıcaklık. Bunlar düpedüz rol teorileriyle büyüyen çocuklar, sürekli olarak rolden role girmek zorunda bırakılan çocuklar.

Yeşim: Psikologlar bu çocukların üzerinde çalışıyorlar çünkü çok sorunlu çocuklar bu anlamda. O yaş grubunda ve belli bir sınıfa ait çocukların hayatları hakikaten özenle bezenle çizilmiş ve yönlendirilmiş. O çocukların içinde çok ciddi sorunlar var, ilk önce kaybedilmiş olan kendileri çünkü. Gerçek yaşamdan yalıtıldıkça sanal dünyada kaybolmuş bu insanlar. Bunların mesela ders çalışmayla ilgili sorunları var, ana baba sorunları var, konsantrasyon problemleri var, aslında yaşamın gerektirdiği bütün normatif düzenlemelerin gereklilikleriyle ilgili sorunları var. Bu çocuklar için bildikleri bir kendileri yok, aşırı koruma, aşırı "kendinliksiz" bir hayat sunuyor bunlara. Giderek sanallaşmış bir hayatın aktörleri haline geliyorlar.

Zahit: Sosyal davranışlarında da süper-egosu gelişmemiş insanlar gibi. Haneke'nin Benny'nin Videosu filminde vahşi bir öldürme eylemeni gerçekleştiren gayet korunaklı orta sınıf ailenin ergen oğlu, niçin yaptın sorusuna sadece şu yanıtı veriyordu: merak ettim. Merak süper egonun yasaklarına üstün geliyor, çünkü yaşam eksik yaşanınca, bir tür sterillikle paranteze alınınca, hele ki sanal hayatla boğulmuşsa, yasak değil, edim üstün gelir. Yasaklar bölgesi özel bir çekicilik kazanır.

Yeşim: Aynen öyle, ilişki kurma problemleri var bu çocukların. Belirli bir başlık altında toplanması gerekirse "kuşatılmış" çocuklar bunlar. Fazla sevgiyle, fazla korunmayla, fazlasıyla her şeyin önlerine bahşedilmesiyle kuşatılmışlar. İnsan olabilme, "adam" olabilme kabiliyeti ellerinden alınmış oluyor. Aslında bir anlamda iğdiş edilmiş çocuklar bunlar. Şimdi Nesrin'in en büyük problemi kocasını iğdiş etmiş olması. Ayrıca oğluna yönlendirmiş kendini. Öbür yandan nasıl yapıyor bunu? Çok büyük bir sevgiyle, kuşatmayla yapıyor aslında. Bu kuşatma, bu ona ilişkin tasarımı ve hayatı ona sunma biçimi çocuğun yaşamının keşif duygusundan uzaklaşmasıyla sonuçlanıyor. Hayat orada ama Murat hayatın içinde değil, onun kaçışı aslında hayatı keşfetme ve en azından bir kez kendisi için kendi adına karar verebilmek içindir. Koruyucu aile ortamları aslında çocuklarına bir tür biz sizin süper-egonuzuz, sizde bizim tasarımlarımızsınız anlamına geliyor, o noktada Murat bunları bilmiyor, sadece seziyor, gerisi belirsiz bir süreç olarak kalıyor.

Zahit: O üç kardeşle annenin ilişkileri arasında şöyle bir şey var, bu tutunamama meselesinde. Kardeşlerin aslında kendi yaptıkları rollerle geçmişleri arasında bağlantılar kurulduğu anlamına da geliyor. Anne belki de geçmişinden getirdiği duyguları onlara söylüyor. O günde gördükleri şeylerden daha öte. O bakımdan neredeyse hayat derslerine dönüşmüş. Tam da bu noktada Murat için üç model çıkıyor karşısına üç kardeşin yaşamlarından oluşmuş bir modeller dizisi.

Yeşim: Şimdi şöyle bir şey hissediyoruz: Anneyle Güzin arasında benzerlikler var aslında. Hayatını çok sade yaşayan, çok daha mütevazı yaşayan, sadeliği tercih eden, sahip olduklarını korumak için mücadele etmeyi isteyen bir anne figürü var karşımızda. Ama aynı zamanda, belki ve büyük bir ihtimalle sevgisini vermekte yoksul kalmış

anne bu, çünkü bunun hissedilebileceği yaşamsal alanları koruma adına kastre ediyor. Güzin ile paralellik kurabileceğimiz ya da belki kocasıyla giderek yaşayamadığı, kapanmış sevgisini çocuklarına yönlendirmiş, onları yönlendirmesinde, onu büyütmesinde sıkıntılı ilişkiler kurmuş bir anne figürümüz de var. Nesrin bundan muzdarip olmuş büyük bir ihtimalle, ortanca çocuk olarak Güzin, yani gazeteci olan annesinin onu hiç sevmediğini düşünüyor. Babanın terk etmesiyle, babayı elinden kaçıran, soğuk olan, histerik olan, kötücül olan, etrafındakileri sevemeyen figürün annesi olduğunu zannediyor Güzin. Böyle bir şimşekle karşılaşmış ve onun bütün hayatında bir şekilde etkisi olmuş. Hesabını annesiyle hiç yapamamış Güzin. Fakat öyle bir hayat yaşıyor ki şu soruyu sormak zorunda kalıyoruz -ki ben sordum: Anneye o yüzden "bana benzeme içini aç!" dedirttim. Güzin'in sevgisizliği, hiç kimseyi sevemez olması, iyi ilişkiler kuramaması, saçma sapan ilişkiler kurması... Bir tür ebeveynlerinde kuramadığı ilişkiyi, şimdi kendi sevgililerinde arıyor.

Zahit: Değerli olduğunu hissetmek istemesi.

Yeşim: Evet, aynı zamanda işinde çok taviz vermesi. Fikre dayalı bir iş yapıyor aynı zamanda. Belirli bir şeye inanması, tutunması lazım. Nesrin gibi çok daha statükocu bir hayat yaşamıyor. Bütün bunların nedeni annesiyle olan hesabını görememiş olması mı yoksa kendisiyle ilgili de bir derdi var mı? Bu kadar taviz vermiş olması, bu kadar iğreti ilişkiler kurmasında? Gözünü açan şey annesinin ona söylediği söz oluyor. "Bana benzeme, sen kendinsin artık, sevebilirsin sevilebilirsin, kendi hayatını kurup ayakların üzerinde durman lazım." Böyle bir arınma yaşıyor aslında Güzin. Güzin kendisi olmak için çabalarken, bu nedenle Nesrin'in etrafındaki herkesi tutmak ve sıkı sıkıya birbirine bağlama çabasını da çok açık şekilde görüyor.

Zahit: Zaten ilginç bir şey de Güzin ile Nesrin arasındaki çatışma. Güzin ilk defa ablasıyla kendisi arasında kendi hakkındaki fikirlerinde bir yıkım içinde olduğu anda netleşiyor, birden bire bunları söylüyor. Dolayısıyla buradan şöyle ilginç bir durumla karşı karşıya kalıyoruz. İnsanlar en doğru ya da en çıplak sözlerini en kritik çatışmanın olduğu anlarda söylüyorlar. İkincisi, bu insanlar kendi aralarındaki ilişkileri bir bütün olarak görmüyorlar, herkes kendi adasından konuşuyor aslında. Ortada parçalanmış bir şeyden bahsediyoruz. Parçalanan şey aslında sosyal bağlam, sosyal idealsizlik. Herkes kendi köşesinde bir şeyler yapıyor ve birbirleri hakkında çok doğru gözlemler yapıyorlar. Ama aynı şekilde kendilerini pürü paklıkta göremiyorlar.

Yeşim: Hepimizin hayatında üç aşağı beş yukarı böyle şeyler var aslında. Kendi hayatımızda ilişkilerimiz içerisinde kendi hayatımıza ayna tutmakta hep daha çok zorlanırız. Etrafımızı, arkadaşlarımızı sorgulamada daha iyiyizdir her zaman, böyle bir gerçeklik var.

Zahit: Ve bunları söylemekten de itinayla çekiniriz.

Yeşim: Kendine samimi olabilmesi insanın bence çok zor bir şey. Çok itici bir şey bir yandan. Hakikaten çok zor bir şey kendine ayna tutup kendini görebilmen, çok zor. Yüzleşmen lazım.

Zahit: Peki, filmin finalinin Karadeniz'e taşınması ve Murat'ın oraya gitmesi, oradaki yaşam içerisinde bir şey yapması, bunu nasıl bir itkiyle yaptın? Orada biraz daha kendisini hissetmeye başlıyor aslında, anneannesiyle orada yaşarken. İkincisi de anneanı-

nesi dağlara çıkmak istiyor. Yani orada yapacağı bir şey yok. Hem geçmişinden getirdiği, içinde ukde kalan şey, kaybettiği bir özlemle hareket ediyor. Geçmişin olguları gitmiş, duygusu kalmış gibi, kaybettiği şeyin peşinden dağlara gidiyor. Murat ise orada ilk kez kendisiyle ilişki kurmaya başlıyor, kendisini dinleyebiliyor orada. Filmin finali orası, kardeşleri bir yerde bırakıyoruz, film orada bitiyor.

Yeşim: Şimdi Murat demin söylediğim gibi iğdiş edilmiş ya da iğdiş edilmek üzere olan bir karakter. Buna karşı mücadele ediyor, ne ile mücadele ettiğini bile bilemeden çok fazla. Hapishaneden çıkmaya, başka bir hayat kurmaya çalışıyor ama hayatın nasıl olduğunu da bilemiyor. Ona bir gol lazım, bir motivasyon lazım. Anneanne ile karşılaştığı zaman kalkıp giden, nereye yürüdüğünü bile bilmeyen, yürüyen giden, ölmek isteyen, bir kadınla karşılaşıyor. Ama bir şeyi var bu kadının, dağına gitmek istiyor, dönmek istiyor. Biraz da hayatında bir motivasyon var.

Zahit: En çok ihtiyacı olan şey, biraz acı, ama tutunacak bir dal, bir hedef arıyor yaşamında.

Yeşim: Bir hedef önüne çıkmış oluyor. Arkasından sürükleniyor aslında. O Kadıköy'deki gidişte hissediyoruz onu, bir şeye sürükleniyor, gidiyor onunla beraber ve hayatında ilk defa bir sorumluluk alıyor, bir insana bakma sorumluluğu. Bir süre de onunla mücadele ediyor aslında. Bir kadının kıçından çıkan boklu donları yıkayabiliyor. Ona bakmaya çalışıyor. Bir kere her şeyden önce anneannesinin yaşadığı o sadeliği, o arınmış hayatı hissediyor. Bir pantolonla sap sade bir hayata, o kirlenmemiş olana ulaşmış oluyor.

Zahit: Aynı zamanda şimdi bir şeyleri başarabilmenin, kendini dinlerken, bir şeyleri de yapabilmenin hazzını yaşıyor. Boşluk için iyi bir dolgu malzemesi, kendine geldiğinde tutunacak bir değer olacak.

Yeşim: Evet. Şimdi buradan şunu anlamış olmayalım: Şimdi Murat artık gidecek de bu köyde yaşayacak, bunu anlamayalım. Bu tek başına yaşayabilmenin, kendi hedeflerini koyabilmenin, sorumluluk taşıyabilmenin bir başlangıcı, Murat orada nereye tutacağını tartacak, ama yaşamını oraya adayacak değil. Birileri ona müdahale etmeden artık kendi hedeflerinin, kendi hazlarının koşmaya başlangıç, hayatının peşinde koşabilecek bir olgunluğa erişmiyor orada, sadece belki de hayatındaki ilk sorumluluk taşıdığı yer orası, bundan sonrasında film bitiyor.

Zahit: Ve onu hissettiğinde de yaşadığını hissediyor.

Yeşim: Ve anneannesinin ölmeye gitmesini, acıyla belki, ama uğurlayarak gönderiyor. O kadının bir hedefi var artık: kesinlikle ölmek. Daha sefil bir şekilde yaşamak istemiyor, ölmek istiyor. O zaman ona bir saygı duyabiliyor, sorumluluğu taşıyabiliyor. Birinin ölmesinin sorumluluğunu bile taşıyabiliyor. Birine saygı göstermeyi anlayabiliyor. İnsanın kendisine saygı duymasını paylaşabiliyorlar, birbirleriyle, anlayabiliyorlar. Birçok şey öğreniyor anneannesinden. Ve bunu son derece de kaba diyebileceğimiz, vahşi diyebileceğimiz bir ilişki biçiminde öğreniyor. Kadın ona "oğlum bu işler böyledir, hayat da böyledir, sorumluluk dediğimiz şey budur, birine bakmak da şudur, hedef dediğimiz şey de budur" gibi şeyler söylemiyor. Daha vahşi bir biçimde öğreniyor.

Zahit: İlişkinin kendisinden, doğasından çıkıyor.

Yeşim: O yüzden dağ ve Karadeniz figürü kendiliğinden geldi. Tabi belki benim ora-

lara bağlılığımdan da geldi. Bu tür kadınlarla çok karşılaştığım için de geldi bir yandan da.

Zahit: Bu aslında orta yaşlardaki insanlar üzerinde gözlemlerle oluşmuş bir film. Bir anne ve bir çocuk üzerinden, onları analize doğru gidiyor. Sonunda parçalanmış, belirli bir yabancılaşmaya uğramış çok ciddi iletişim sorunları yaşayan, aynı zamanda tam da kendinlik sorunları yaşayan insanların hayatlarından gözlemler.

Yeşim: Bugünün insanları aslında. Hepimize dair birçok şey var. Yani Türkiye'de yaşayan orta sınıf insanlara dair birçok şey var. Bir de kendimize dair. Ama bütün dünyadaki birçok insana dair artık... Hayat böyle bir şey, kapitalist sistem böyle bir şey, şehirlerde yaşamak böyle bir şey, modernizm böyle bir şey, tüketim toplumunun içinde yaşamak böyle bir şey, statükocu olmak dünyanın bir çok toplumunda üç aşağı beş yukarı böyle bir şey, konformizm bu anlamda böyle bir şey. Taviz verebilmek, işinde sağlam durmaya çabalamak... Hayatı belirli bir standartta sürdürebilmek için hayatımızdan birçok anlamda tavizler veriyoruz.

Zahit: Burası hayatın muhasebesine girer.

Yeşim: Biraz öyle bir şey. İlginç, bizim için mesela, kuşak çatışmalarıyla ilgili düşünürken, gençlerle ilgili düşünürken, bir anda, birden gözden çıkarma hali. Şimdiki çocuklar bilgisayar çocuğu, iletişim kurmuyor, bencil falan gibi. Hâlbuki biz bir adım daha atmalıyız, o çocukların psikolojilerini, hayatlarını, zekâlarını... Bazen tam tersini düşündüğüm anlar oluyor. Bizim de çok büyük hatalarımız var.

Zahit: Fazla dışarıdan gözlemlerle, belki de veremeyecek hesapları olan bizleriz, muhtemelen ideallerini kaybeden bizleriz...

Yeşim: Evet, bana çok klişe geliyor, yani, o çocukla iletişim kurma vs. Biz kendimize dönüp baktığımızda büyütürken daha, bu hayatı şıringayla veriyoruz. Ve sonra da anlamak için hiçbir çaba sarf etmiyoruz. Hiç kimse de oturup da nasıl bir eğitim sisteminden geçiyor bunlar, nasıl okul okuyorlar, daha iyi okul okumaları için tek seçenek özel okullar mı diye sormuyor? Sormak zorunda olduğumuz o kadar çok soru var ki aslında.

Zahit: Çok berrak bir film bu anlamda, parçalanmanın izlerini orta kuşağın orta sınıfı üzerinden toplumsal söylemini oluşturuyor.

Yeşim: Evet, derdini anlatan bir film oldu. Hakikaten çok düşünerek taşınarak, hissederek, anlamaya çalışarak senaryoyu ve filmi oluşturmaya çalıştım. Genç kuşağın ikilemleri beni daha çok düşündürüyor şimdilerde.

Zahit: Yaşamdan gözlemlerden yola çıkarak yaşam üzerine düşünme, gerçekten yaşam üzerine muhasebe gibi değerlendirilebilir, bu tip konular sinemamızda azaldı, eksantrikliğe karşı bir eğilim var. Tam da tartışmanın başlaması gereken, nasıl bir hayat yaşıyoruz meselesi ile ilgili. Sonuç olarak da gerçekten dokunaklı, patetik bir film olmuş.

Filmin yorumlanması...

Filmi seyrettiğim zaman ilk duyumsadığını belirli ölçülerde filmdeki karakterlerin açlığını çektikleri anlam aranışı meselesi oldu, aynı kuşağın üyesiyim ben de. Yıllar pek çok insan için bir anlam bulmanın değil, anlam aranışından vazgeç-

menin, yani yenilginin tanıkları haline getirdi bizim kuşağı. Aşağı yukarı üniversite yıllarını 1980'lerde okumuş, siyasal ideallerini gerçekleştirme çabasından büyük oranda geri durmuş, hayat gailesinin yorduğu ve bireysel ilişkilerinde genellikle tatminsiz bir kuşaktır, bugün 40-50 yaş arasındakiler. Ama bu kuşağın en yıkıcı mirası, kendisinden sonra gelen kuşağa deyim yerindeyse hiçbir ideal bırakmamasıdır. Deyim yerindeyse bütün ideallerin yenildiği, hatta kaçışçı etik için en açık uslamlamasıyla idealin yenilgiyi getireceği nedeniyle hiç aranmadığı bir kuşak. Kuşak daha baştan yenilgiyle ve teslimiyetle karakterize idi.

Yeşim Ustaoğlu'nun daha önceki filmlerinde yakalanamayan değil de –çünkü insanlara yaşamın soğuk yüzünü ve tartışmalı alanları açan filmler yapmıştı- farklı tercihlerin öne çıktığı art arda yapılan iki filmden sonra, bir kuşağın tükenişi üzerine bir filmini seyretmek bana ilginç gelmiştir. Örneğin bir *Güneşe Yolculuk* hakikaten seyreden binlerce insanı duygusal olarak yoğun etkilemesine karşın "duygusal bir süreç üzerine" inşa edilmemişti- bu süreç *Pandora'nın Kutusu*'nda belirli ölçülerde değişmiş ve bir kuşağın hayatla kurduğu ilişki üzerinde yoğunlaşmıştır.

Pandora'nın Kutusu insanları duygulandırıyor, dokunaklı yani patetik bir film. Ancak duygulara oynama durumu yok. Duyguyu uyandıran bizzat başrollerden birinde olan yaşlı Fransız'ımızın gerçekten etkileyici performansı değil, bizzat filmin tam merkezine yerleştirilen bir çözülüşün adım adım anlatılması ve bu çözülüşün diğer karakterlerin yaşamlarına etkileri, sonuç olarak yaşanan çıkışsızlığın bizzat kendisinde.

Buna karşın anneannenin, yani böylesi yaşlı insanların çok farklı vesilelerle hemen her birimizin hayatına girmiş bir yaşanmışlığı da var. Zaten aslında yönetmenin televizyonlara yaptığı konuşmada -aldığı uluslararası altın istiridye ödülünden sonra- çıkış noktasının değer verdiği bir insandan ve eleştirmen Fethi Naci'den söz etmişti. Fethi Naci Yeşim Ustaoğlu'nun komşusuydu, son yıllarında gerçekten Alzheimer olmuştu, bu sürecin çeşitli aşamalarına da yönetmenimiz tanıktı. Ancak bu tanıklıktan çok farklı bir hikâye çıkardı Ustaoğlu; orta sınıf merkezli bir ailenin kendi iç ilişkilerini, bu hastalığa yakalanan anne vesilesiyle, hayatın her birini farklı yönlere savurduğu insanlar arasındaki ilişkileri sorguladı. Dolayısıyla *Pandora'nın Kutusu* bu anlamda Alzheimer olan yaşlı bir anneyi değil, daha çok bu anne vesilesiyle birbirleriyle yüzleşen insanları anlatıyor, yer yer çözülen insanları anlatıyor, aynı zamanda bu kuşağın bir çocuğu vesilesiyle deyim yerindeyse kuşağın mirasını da tartışmaya açıyor.

Bunu yaparken, bizzat somut yaşamda gördüklerinin tetiklediği çıkış noktası, daha sonra hekimlerden hastalık hakkında bilgi alması, böylesi bir hastayı anlamlı bir çatışma eksenine yerleştirmesi sonucu karşımıza üç kuşağın içerildiği bir eser çıkıyor. Bu eser elbette ki, Alzheimer olan annenin yaşamı, bu karakterin ke-

limenin gerçek anlamıyla mükemmele yakın bir oyunculukla canlandırılışı, insanların çoğu için gerçekten çok dokunaklı, hatta etkileyici bir ortam yaratıyor. Ama filmin amacı insanları duygulandırmak üzerine kurulu değil, böylesi bir toplumsal dokunun belirli maddi koşullar altındaki insan ilişkilerinin sorgulanması. Benim için Pandora'nın Kutusu 78 Kuşağından bir sonra gelen kuşağın analizidir, basit deyişle 88'liler kuşağının, hatta açıkça bir kuşak olarak adlandırılamayan bir kuşağın hikâyesi.

Filmle kurulan ilişkiye gelince, ben filmi iki kere sinemada seyrettim, bana göre film bir yabancılaşmanın değil de daha çok bir yüzleşmenin ve belki de biraz kendini bulmanın filmi. Bizim kuşak üniversiteye geldiğinde benim tanımlamak için en açık ifadesiyle söyleyebileceğim şuydu: tam bir hayata açlık. Neredeyse yaşanmamış yılların insanlarıydılar, bir tür düşün ve hayatı yaşamak için üniversiteyi beklemişlerdi, bir bekleyişin insanıydılar. Sanki bir istasyonda bekler gibi, yaşamak ve kendilerini bulmak için, üniversiteyi bekleyen, askere gidip gelmeyi bekleyen, bu arada futbolla, dönemin modası basketbolla, spor toto ya da altılı ganyanla vakit geçiren, ancak çok sınırlı bir kesimi edebiyat ya da sinema vs. ile ilgilenmiş bir kuşaktı. Hayata açtılar, bu nedenle ergenliklerini yaşayamamış bu kuşak üniversite yıllarında ya da mahalle aralarında, normali zorlayan her türlü davranışı en azından bir kere denemek istiyordu. Kuşağın en karakteristik özelliği ise hastalık derecesinde bir şeyler üretmek ya da belirli bir statü ile hayata eklemlenmek için geciktirecek her şeye aşırı meraklı olmasıydı. Daha da önemlisi çalışmak istemiyordu, ne üniversitede ne de mahalle aralarında. Ertelemek istiyordu, ilk kez bu kuşak belirgin derecede ergenlikte asılı kalmış idi, bir türlü gençliğe ve olgunluğa adım atmak istemiyordu. Yaşamamıştı ki hangi deneyim büyütsün ya da olgunlaştırsın.

Kenan Evren mi Turgut Özal mı bir rol modeli olabilirdi? Ve kuşağın hayata eklemlendiği yılların da en karakteristik özelliği bir sonraki kuşakla, daha da önemlisi iki kuşak sonrası olan çocuklarıyla ilişkisi tümden sancılı oldu. İlk önce o kuşaktan kendini ayıramadı, ergenliği uzadığı için o kuşağa bir model bırakamadı, bir değerler silsilesini üzerinde taşıyamadı. Çocuklarıyla ilişkilerinde ise her zaman elinde yasaklar listesi vardı, aşırı sakınmacı ya da protektif davranışlarda bulundu. Deyim yerindeyse çocuklarını da yaşamaktan alı koymak için çırpındı. Kendini bulamayan kuşak, kendi çocuklarını da yaşama hazırlayamadı. Yaşamaya açtı, açlığını tatmin etmek için denediği pek çok şeyde kayboldu, kaçık daimiydi; örneğin bu kuşak hafif ya da ağır uyuşturucuyu meşrulaştıran kuşaktır aynı zamanda.

Pandora'nın Kutusu, bir sanat filmi olması vesilesiyle tartışma doğurgan ve farklı yönlerden ele alınabilir bir çerçeveye sahip. İnsanlar kendince nedenlerle filmle yakınlaşabilir, ama yenilginin ağırlığı vesilesiyle, aslında birbirine yakınsa-

yamayan ilişkiler kurdukları için, baskın ton herkesin kendi özelini kalın sınırlarla çizmesidir. Kaçış aynı zamanda kendine dürüstlüğü de engeller, etliye sütlüye dokunmaz görünürken, baştan yenik olduğu için, istekler ve gerçekler kesişmez ve kendi iradesiyle bir gelecek tasarlayamaz. Sürüklenirler. Bu anlamda eleştiri bir filmi bütünüyle açıklamak ve tüketmek yerine, bizzat seyir sürecinin ve daha sonra filmsel metinde kurulan çerçevenin tartışılmasıyla anlam bulabilecek bir şey; yani kesinlikle seyretme sürecinin önüne geçecek, ikame edilebilecek bir şey değil. Film hakkında son sözü söyleme, kimi zaman yönetmene ve seyirciye baba tavrıyla yargılar bildirme sanatı olarak eleştiri, bizim ülkemizde fazla yeşermiş, nesnel bir ifade olarak yerleştirilmiş ve kendini bir tür hakem ya da Amerikan filmlerindeki mahkeme sahnelerindeki jüri üyesi olarak takdim eder bir tavra sahip olmuştur. Bu yaklaşımı ilk önce dışlamak gerek. Zaman yargıda bulunmak değil, muhakeme etmek ve kendinle yüzleşme zamanıdır.

Yönetmen ne kadar öznel olarak bir dünyaya yaklaşıyorsa, eleştirmende o kadar hayatın kendisini getirdiği bugünkü konumunda geçmişiyle yüklü olarak esere yaklaşmaktadır, bu da hakikaten bütün nesnel olma çabalarına karşın hakkıyla yapıldığında öznel bir süreç, aynı zamanda nesnel bir düşünme ve tartışma, dahası bir yaratma süreci. Bu anlamda geçerken bir şey daha söylemek istiyorum, 1990 yılında Ömer Kavur'un söylediği "Türkiye'de sinema eleştirisi sinema sanatının gerisinde kalmıştır sözü"ne hem katılıyorum, hem de buna ekleyeceklerim var; Türkiye'de halkın filmi anlaması ve seyretme süreci de Türkiye'deki sinemanın gerisinde kalmıştır, bu tablo içinde gerçekten at iziyle it izi bu karambolun içinde çoğu kere birbirine karışmaktadır. Filmleri yargılamak ya da kategorize etmek için değil, hayatı tartışmak için seyretmek en sağlıklı yoldur, sanat eseriyle yaşamın bir tartışma platformuna dönmesi önemlidir. Bu anlamda Pandora'nın Kutusu bir tartışma zemini sunmaktadır.

Murat, üniversite çağında, üniversitesine, üniversitedeki arkadaşlarına, üniversitenin ve ailesinin ona dair gelecek planlarına yabancılaşmış bir karakter, ancak bizzat Murat'ta anneanne dolayısıyla yaşamın karşısında ilk kez kendi isteğiyle, kendisiyle baş başa kalacağı mekânlara, zamanlara, duygulara yelken açacak çağda. Kendini bulma çabası ya da hayata bir anlam bulma çabası olarak gençlik, yolculukların mekânıdır, yönünü bulmak isteyen en azından yola çıkmalıdır. Ama gelin görün ki üstbenin ettikleri ne kadar yıkıcıdır: 88 kuşağı yola çıktığında her taraf uyarılar ve yasaklarla doldurulmuştu, yolculuk aranışın yolları tıkanmış bir şekilde ve tek yönlüydü, farklı güzergahlara da pek çıkılamıyordu. Sonra bu kuşak ebeveyn olduğunda, uyarıları ya da yasaklar listesini içselleştirmiş ya da benliği korkularla dolu olarak, çocuklarını çok sıkı kontrol etmeyi, hayatın yasaklarından onu sakımayı bir düstur edindi. Sonuç olarak çocuklar hayatın yerine sanal versiyonlarıyla dolu yolculuklara çıkmaya başladı. Hayat yok, istersen yerine sanalını verelim, orada istediğini dene, sonra gideceğin yerden başla. İleti-

şim ve deneyimi yaşamak, eksik doyumdan dolayı bir tür üstbensiz deneyler aracılığı ile olmuştur. Gerçekten elinde idealler ve modeller olmadan hayatta yönünü bulmak bir ıstırap gibidir, hele ki şeylerin mahiyetini denemek için fırsatların da yoksa. Bu anlamda Pandora'nın Kutusu yaşadıklarından sarsılmış değil, yaşamak için uygun sosyal ortamlar bulamadıkları için, hayatı eksik deneyimleyenlerin üzerine kuruludur. Bu hayatın merkezinde kendini bulmak ve yaşamdan hazzetmek değil, boşluk ve kaçış egemendir, kendini bulamadığı için kendini yaşayamayan da.

Eğer öyküden devam edersek, kardeşlerin birbirleriyle yüzleştikleri araba yolculuğu bazı şeyleri hatırlatıyor. Birincisi en korunaklı, site içindeki evde oturan büyük abla, gittikleri ve doğup büyüdüğü mekânların insanlarına karşı oldukça mesafeli ve hatta bu insanlara karşı güvensiz, onların içinde tedirgin hissediyor kendini. Ortanca ve gazeteci olan abla bu insanların dışında tutmayı seçiyor kendini. Kardeşlerin en küçüğü delikanlımız için ise her yol Roma'ya çıkıyor. Kendi ilişkileri hakkında konuştukları zamanda kuşkusuz Roma'yı sever görünen bu kardeşler, bu yolları beğenmiyorlar ve onun neredeyse hayattan vazgeçmiş ve zor maddi koşullarıyla yetinmesini belirli açılardan küçümseyerek niteliyorlar. Ortanca ablanın "ilişkisi" ise diğerleri tarafından kuşkuyla ve inandırıcılıktan uzak olarak karşılanıyor. Tepeden bakışa sinirlenen delikanlımız ise, arabadan iniyor, kilometrelerce olan yolu yürüyerek köy evine dönüyor. Ancak dönüş bir kabullenme dönemini değil, geçici olarak dengelerin kurulmasını, insanların konuşurken birbirlerine biraz daha özenli davrandıkları bir ara dönem olarak ilişkilerine yansıyor; sadece sınırlar yeniden çizilmiştir. Sonrasında annenin bulunması ve asıl sürpriz olan annenin Alzheimer hastası olduğunu öğrenmeleri gerçeğinden sonra, anneyle birlikte İstanbul'a dönmeleri. İstanbul'da her birinin özel yaşamlarına, yaşamlarının birbirleriyle kesişmelerine, her birinin kendi içinde yaşadıkları sorunlara dönüyoruz. Bu sürece Murat'ta katıldığında hikâye tamamlanıyor. Alzheimer'in soğuk yüzü, kurallar kurallar, gündelik yaşamın kuralları... Bir başkasına katlanmakta, onun sorunlarını ve sorumluluklarını yüklenmekte hepimize zor gelen gündelik yaşamlarımızın koşuşturmacası ve birbirlerimizin hallerini hissedememekten-paylaşamamaktan doğan parçalanmış yaşamlarımız, herkesin kendine özerk bir hayat kurup her şeyden kaçma çabalarının yıkıcılığı, sevgisizliğimiz, iletişimi engelleyen önyargılarımız, hayatın bezdirici el-alem ne der baskıları, içinde bulundukları sorunların bizzat en azından bu insanlar için çözümsüz olması. Olan sadece bu çözümsüzlüğün içinde bu insanların kendileriyle yüzleşmeleri, yeni bir hayat yok bu ilişkilerde, kimse yeniden başlama cesaretine de sahip değil, köklü bir konformizm ve açıkça kendini hissettiren bir bireycilik söz konusu, bir tek bu süreçlerde hayata nereden başlayacağını ve ne yapacağını bilemeyen Murat'ımız var, zaten film Murat'ın başlangıç noktasında bitiyor.

Tuhaf olan şu; bütün bu ilişkiler zincirinde insanların birbirlerinden olabildiğince uzaklaşmış ve ortak mesaiyi minimuma indiren gündelik hayatın kuruluşuna rağmen, olduğu gibi kabul-edememenin baskısıyla insanları geren önyargılarımız. Hakikaten tam da bu noktada söylenmesi gereken bir şeyle karşı karşıyayız: 1994 sonrasında yapılan bütün sanat filmlerinde hayatın karşısında mutsuz-birbirinden kaçan-iletişimsiz-sevgisiz ilişkilerin yansıtıldığı bir tabloyla karşı karşıyayız. Toplumsal olarak bağlarımızın güçlülüğü üzerine dinlediğimiz ulusal özelliklerimiz masallarıyla büyümüş bizler için tuhaf değil mi?

[İsteyen bu tuhaf durumu bunlar bizim toplumumuzu anlatmıyor diyerek, yerli-yabancı festivallerin ve eleştirmenlerimizin ortak kurduğu bir sığınak içinde bazı "yaratıcı sanatçılarımızın" gerçeklikle ilişkisi olmayan sanrıları-düşleri-kurguları diyerek rahatlayabilir. Ama ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Gerçek şu ki, bu toplumun geçmişteki ilişkilerinden ve sinemasının çizdiği sosyal ortamlardan çok daha farklı bir ortamla günümüzün sinemasında karşılaşıyoruz.]

"Yitirilen idealler ve sinsice yerini alan konformizm; gerçeklikten kopmalar, ön yargılar, böylece her an çatırdamaya hazır iki yüzlü aile anlayışı, ve bunun yarattığı bunalımlar, kaçışlar, nihilizm, sınıfsal farklılıklar, iğreti ilişkiler, iletişimsizlik, suçluluk, korkular, yapayalnızlık, kısaca insana dair her şey *Pandora'nın Kutusu*'nda saklı." [84]

Aslında İstanbul'a dönüldüğünde her şey yeniden başlayacaktır, yani üçlü kardeşlerimizin Karadeniz'in bir köyüne giderken açtıkları kutudan ve geçici olarak ara verdikleri çekişmeler ve kendi varoluş tarzlarının kendi içlerinde taşıdıkları çatışmalar, yeniden ortaya çıkacaktır. Her biri kendi dünyalarında bir dizi uylaşımın içinde yaşamaktadır ve bütün bunlar hem kendi içlerinde ve hem de sürekli dışarıdan müdahalelerle yeni sorunlara neden olmaktadır. Anneye kuralları öğretme çabaları, kaybolan oğlun bulunması, annenin bakımı derken, sürekli farklı kompartımanlara bölünmüş ilişkilerin içlerine girmeye başlarız, ara sıra bunlar arasında bağlar kurulacaktır. Ama gerçek şu ki, iletişim ve paylaşım zemini kurulamayacaktır.

Yukarıdaki satırları yazan yönetmenin söyledikleri bence yalnızca *Pandora'nın Kutusu*'nun değil, 1994 sonrasında yapılan bütün sanatsal filmlerimizin çizdiği tablonun genel özellikleri, her film kendi ölçeğinde bunların bir bölümünü yarattığı toplumsal ilişkiler ağının içine yerleştiriyor. Başka yönetmenler bu ortamların başka yüzlerine bakıyor, başka nedenler buluyor, herkes kendi boyuna göre bir gerçeklik boyutu inşa ediyor. Kimi sosyal nedenlere daha çok eğiliyor, kimi bunların kişilik özelliklerinde, hatta bu kişilik özelliklerinin garip zaaflı kimliklerin inşasıyla daha çekici kılınmasında at oynatıyor, bizim güzel basınımızın bilge eleştirmenleri ve festivallerimizden de bol ödül alıp, doymadığı en iyi yönetmen ödülleri alıyor. Gerçek şu ki, Ustaoğlu'nun yarattığı sosyal ortam hakikaten

insanı düşündürecek kadar düşündürücü ve yıkıcı bir ortam, bu ortamların kendileri üzerine konuşmak kadar, bu ortamları yaratan nedenler üzerine de konuşmak gerekir, dahası bu sosyal ilişkiler ağının tükettikleri insanların ufkunu da deşmek gerekir. Bunu yönetmenlerimizin yapmasından daha çok eleştirmenlerimizin ve bizzat seyircilerimizin tartışması gerekir, sosyal ortamları çizerken gerçekliğin esintileriyle hareket eden ve bizzat gerçeklikler üzerine gözlemleriyle ve bu gözlemlerin arasında nedensel bağlantılar kurarken, sık sık yapıldığı gibi eğer sinemamız hayali kurtarıcıların müdahalesiyle düzenlenmiş, kendini bulmuş bir gerçeklik yaratılmadığı için sanatçıları eleştirmek anlamsızdır. Yapılması gereken bizzat bu ortamların yarattığı çelişik ve çıkışsız ortamların nasıl kurulduğuna ilişkin tablolardan insanlarımız üzerine anlamlı bir çıkış üretmektir. Yılmaz Güney bir keresinde anlamlı bir şekilde anlatmıştı yıllar önce; devrimi filmlerin içinde yapıp kendimizi kandırarak rahatlamayalım, gerçekliğin sorunları filmsel zeminde çözülmez diye, filmsel zeminde gerçekliğin sorunları çözülmez, gerçekliğin sorunları çözümlenir, gerisi gerçekliğin sorunudur ve yaşamın bizzat kendi içinde çözümlenmesi gerekir.

"İstanbul'un, modern ve geleneksel yapısının çarpık çurpuk gecekondulaşmayı da içinde barındırdığı merkezinde, sıradan, gündelik hayatın akışı ile başlayan hikâyemiz, Batı Karadeniz'in dağlarına doğru yapılan bir kış yolculuğu ile devam ediyor. Bu yolculuk, üç kahramanın iç hesaplaşmasına; tamamen koptukları gerçeklik ile yüzleşmelerine, aslında bir iç yolculuğa dönüşüyor. İç dünyaların derinlemesine ifade edilmeye çalışıldığı dramatik yapıyı, yolculuk boyunca kahramanların ruhsal yapılarına paralel akan görüntüler, metropol görüntülerinden sonra giderek yalnızlaşan kırsal alanlar ve bu kırsallığın bütün bu çarpıklıklardan uzak, masum, sıradan ama sıkışmış, küçücük dünyaları ve ayrıntıları besliyor. Belki de bu ayrıntılar kahramanlarımızın, sürekli üstünü kapatarak kaçmaya çalıştıkları sorunlarının açılmasına neden oluyor. Dağlardan geriye İstanbul'a dönerek devam eden hikayemiz ise şehir hayatının karmaşası içinde, sahip çıkamadığımız değerlere, insan ilişkilerine, içimizdeki kaosa odaklanıyor, şehir hayatının içindeki kaosu metafor olarak kullanarak. Üç kahramanımız bir iç hesaplaşma ile geri döndükleri şehre, beraberlerinde getirdikleri yeni bir kahraman ekleniyor; Yıllardır dağından ayrılmamış, kendi dünyasına kapanmış anneleri Nusret Hanım. Vahim bir hastalığa- Alzheimer'e- yakalanmış olan anne birdenbire kahramanlarımızın hayatına giriveriyor. Kendi sorunlarının kapanına sıkışmış olan kahramanlarımız, annenin de hayatlarına eklenmesi ile ne yapacaklarını bilemedikleri bir karmaşa içinde buluveriyorlar kendilerini. Nesrin, şehrin sokaklarında kaybolmayı yeğleyen, isyankâr oğlunu bulmayla meşgulken, ona başka türlü başkaldıran, dağına geri dönebilmeyi deneyen, sürekli ortadan kaybolan, bir türlü zapturapt altına alınamayan alzheimerli annesi ile nasıl baş edebileceğini bilemiyor. Hayata dair kurduğu bütün normlar, düzen bir anda yıkılıveriyor. İdeali-

ze ettiği hayatı, ailesi çatırdayıveriyor. Güzin ise iğreti kurduğu ilişkileri, yalnızlığı, sevgisizliği, hatta konformizmi ile yüzleşiveriyor annesinin hayatına dâhil olmasıyla. Kızların bir türlü bakımını üstlenemediği anneleri ise, metropolün, gelişmiş ultra modern residentlerinden, bohem döküntü köhne mahallelerine, çocukları tarafından bir sepet gibi gönderilirken, aslında bilmeden onların gözünü açıyor. Yaşadıkları sıkışmışlığı fark etmelerine neden oluyor. İki kayıp, isyankâr karakterin hayatı ise bu ironik kaosun içinde kesişiveriyor sonunda. Anneanne ve torun, birbirlerini anlayabilen iki ayrıksı motif olarak birbirlerini buluyorlar. Bir iç yolculukla şehre dönen hikayemiz şehrin farklı mekanlarına döndürüyor aslında kamerasını içinde devinen karakterleriyle; Modern bölgelerinden, eski mahallelerine, gecekondularından, göçmen yerleşimlerine, labirent gibi insanı yutan sokaklarına bakıyor. Ama aynı zamanda en az karakterleri kadar bir muamma olan İstanbul'da bütün detayları, dinamizmiyle bizim hikâyemizin önemli karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. Kısacası Pandora'nın Kutusu tam bugünün İstanbul'unun, bizlerin hikâyesi."

Şimdi yukarıdaki yönetmenin sözlerinden devam edersek, şöyle bir tabloyla karşılaşıyoruz:

Türkiye'de insanlarımız için, burası ister İstanbul olsun isterse başka bir metropol, çünkü herhangi bir kente dair sorunlar değil bunlar, tam da tarihin bu anında Türkiye'nin kalbinin attığı bu kentte, ilişkilerimiz farklı toplumsal sınıflara eklemlenmiş olsa da, bir bütün olarak iletişimin koptuğu bir zeminde yaşıyoruz. Ancak çok önemli şöyle bir durumla karşı karşıyayız; bütün bu ilişkilerin ortasında bir bütün olarak umutsuzuz ve dahası sevgisiziz. Ancak bunun yanı sıra belki de daha acı olanı, bütün bunları nerede ve nasıl arayacağımızı da bilmiyoruz. Bütün bunların açık olarak tartışıldığı bir mekânda yok. Ancak başka bir nokta daha var; bütün bu durumu tartışan insanlarımız olmadığı gibi, bütün bunları tartışan bir sanatımız var. Bu eşitsizlik dramatik çelişkiyi de getiriyor, işte bu anlamda yeni sinemamız kendi yurdunda sürgündür. Hakikaten acı olan, bu tabloyu örneğin sanatçı-eleştirmen-izleyici arasında da görüyoruz, yönetmenlerimiz toplumun karşısında arkada duran, siyasi iktidardan çekinen, tartışma platformları kuramayan, toplumunda bunlar için gönülsüz olduğu bir ortamda yaşıyoruz.

Yeşim Ustaoğlu'nun Sinemasal Haritası...

Tüm uzun metrajlı Yeşim Ustaoğlu filmlerinin genel iki özelliği ortaktır:

1. Muğlâk bir kayıp olur,
2. Kendini bulmak için çıkılan bir yolculuk vardır.

Bu iki özellik, daha sonraki filmlerinde de belirgin olarak devam eder, iki belirgin özellik daha devreye girer:

3. Baba kimliği temsil edilmez, daha doğrusu "iyi baba" temsil edilmez, erki temsil eden baba ise şefe dönüşmüştür.
4. Su, suret, akis belirgin temalardır,

Ortaya serilen toplumsal dokunun sonucunda karşımıza çıkan nihai ana tema ise,

5. Kendini arama sürecidir: Kaybedilmiş bir benlikten daha çok yüzleşme temalıdır, hayatın insana kendisini sorgulattığı, kendiyle cebelleştiği anı içeren, yeni bir karar anı için geçmişin biriktirdiklerinin düşünüldüğü bir aranış olarak çıkılan yolculuk, kimliğin kendini sorguladığı an filmlerinin karakteristik özelliklerindendir.

Yeşim Ustaoğlu dört kurucu yönetmen içinde en az uzun metrajlı film çeken yönetmendir: *İz* (1994), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2004) ve *Pandora'nın Kutusu* (2008). Şu anda çekmekte olduğu film ise eğer 2011'de tamamlanırsa, en kısa sürede yapılan filmi olacaktır: 3 yıl sonra. *İz* 1994, Güneşe Yolculuk 1999, *Bulutları Beklerken* ise 2004 yılında yapıldı. Dikkat edilirse, her birisi arasında 5 yıl var. Daha sonra ise 4 yıllık aradan sonra *Pandora'nın Kutusu* geliyor. Şurası bir gerçekçi Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı filmlerin kendisi yönetmen için tam anlamıyla bir keşif sürecinin ardından gelir. Adım adım karakterlerini tanıyan, araştıran, bağlamı kuran bir yönetmen ve film çekilmeden önce denilebilirse yaşam içinde filmi yeniden keşfeden bir sanatçı. Bu anlamda üretim tarzı içinde ele aldığı gerçekliği kendi bağlamı içinde keşfetmek, yeniden yaratmak, gerçek mekânları içinde tasarlamak, karakterleri üzerinde çok uzun mesailer harcanarak yaşamsal kılınmak, ele aldığı öyküleri yaşayan hale getirmek ve karakterleri yaşamın içinde keşfetmek karakteristiktir.

Bu anlamda *Güneşe Yolculuk* ile başlayan filmlerin karakteristik özellikleri, yeni sinema içinde ayrıksılık gösterir; yaşamla kurdukları ilişkiler, öykünün yaşamsal ve toplumsal olması, insanla barışık olması belirgindir, bu anlamda toplumsal süreçlerle bağları en açık kurulabilir öyküler anlatan yönetmendir. Öte yandan filmlerin siyasal göndermeleri açısından ise, belirli bir çizgiye sahip olan tek yönetmendir. Anlatıları içinde ilk kısa filminden bugüne dek ortak iki yön öne çıkar:

1. İkinci kısa filmi *Magnafantagna*'dan itibaren tüm filmlerinde muğlâk bir kayıp olur. Bu kaybın kendisi yaşama çok ciddi yansımaları olacak bir gelişme olarak, karakterin kendisiyle hesaplaşmasını, dönüşümünü sağlayacaktır.

2. Filmlerin bir diğer ortak özelliği ise "baba/iktidar/özgürlük" üçgeni üzerine kurulmasıdır. Şaşırtıcı gelebilir, ama Yeşim'in Türkiye için ergen toplum değerlendirmesi ile toplumun itaatkârlığı ve iktidarın ceberutluğu arasında gerilim olması, bir kendini bulma/keşfetme, ancak değişerek ya da dönüşerek belirli bir özgürlük aranışına girilmesi, bir tür kaybedilmiş ya de kendisi olunmadan yaşanmış hayat ve "ötekini keşfeden" bir dönüşüm, bütün filmlerinin ana temasını oluşturur.

3. Bu iki özellikten ya da felsefik deyimle öncülden bir sonuç çıkarsanabilir: 1970'li yıllardan gelen, iktidara direnmiş ve meydan okumuş kuşağın bir üyesidir ve bu süreçle doğrudan hesaplaşmış, bir yandan kuşağının değerlerine sadık kalırken, kendini yenileyebilen ve ama öte yandan iktidara karşıt tutumunu koruyabilen tek üyesidir.

Kuşkusuz 1978 Kuşağı için -ki bütün Yeni Sinemacıların bu kuşakla, bu kuşağın başına gelenlerle, bu kuşağın idealleriyle ilişkisi sabittir-, iktidara meydan okumak ve alternatif aranışı hayati bir özellik gösterir. Bu anlamda Nuri Bilge, Zeki Demirkubuz, hatta Derviş Zaim esas yapısı itibariyle bu kuşağın bir parçasıdır, ancak onların bu kuşakla ilişkileri ve bu kuşakla, onun isyanıyla, iktidar karşısındaki tutumuyla hesaplaşması sancılıdır. Daha da açık söylersek, belirli bir kaçış öyküsü üzerine kurulmuşlardır.

Bunu açıklamak gerekir: Nuri Bilge Ceylan 1978 Kuşağının üyesi olmasına karşın, hatta bu kuşağın dünya görüşüne, ideallerine ve mücadelesine uzak olmamasına rağmen, hiçbir zaman aktif olarak içinde yer almadı, nedenlerini onun bölümünde incelemiştik. Ama 78 kuşağının nasıl yenildiğini, nelere katlanmak durumunda kaldığını çok açık olarak gördü, bunun sonucunda Türkiye toplumuna ve genel olarak insana karşı derin bir pesimist bakışı vardır. Bu pesimist tavır aynı zamanda Nuri Bilge'de hiçbir şeye eklemlenmemek, hatta içinde yer almaktan itinayla kaçınmak anlamında bir yansıması olmuştur.

Zeki Demirkubuz, küçük olmasına karşın, bu kuşağın içinde yaşadı, bir parçası oldu, sonuçlarına fiziksel olarak katlandı, sarsıntısını geçirdi. Ancak aynı Demirkubuz, hapislikten çıkış sonrası belirli bir normalleşme yaşamak için kendi üzerinde çok baskı yapmış birisidir, işte bu nedenle aynı zamanda kendine hem uzaktır, hem de aslında insanın böyle bir varlık olduğuna inanmak ister. Demirkubuz iktidarın/fallusun söylemini görmüş, tehdidini yaşamış, hayatın içine sinen "çiftdinliliğe" fazlasıyla maruz kalmıştır, bu maruziyet Demirkubuz'da çiftdinliliği kendi hayatına monte etmek için çaba göstermesine neden olmuş, öte

yandan ise insanların çiftdinlilik ayinlerini ahlaken mahkûm etmiştir. Bu nedenle Demirkubuz'a göre insan ikiyüzlüdür, ahlaksızdır, kendinden kaçar: sonuç olarak "kötü"dür.

Derviş Zaim ise Kıbrıslıdır. Bir yandan darbenin doğrudan muhatabı değildir, öte yandan ise darbenin insanlarda nasıl kaçış dinamikleri barındırarak yansıdığını gözleriyle görmüştür. Türkiye'deki darbeden doğrudan etkilenmese bile, Derviş'e göre kendi hayatı ve ergenlik dönemi zaten bir başka askeri müdahaleden sonra şekillenmiştir. Ama iktidarın söylemine müşteri olmayı ise "ahlaksızlık" olarak gördüğü için, hayatına sinmiş bir alay, tutunma noktası olarak ise sinema bir başka var oluş alanı tarif etmesini sağlamıştır. Zaten Derviş hiçbir zaman köklü bir aidiyet hissetmez ki: bir nedeni adalılıktır, öte yandan ise fallusun toplumun üzerinde sallandığını görecek denli uyanıktır.

Yeşim Ustaoğlu'nun durumu ise farklıdır: 78 kuşağının aktif bir üyesidir, ancak doğrudan darbenin fiziksel şiddetine maruz kalmamıştır. Genel bekleyiş içinde yer almış, daha sonrasında dönemin içinde adım adım kendini sinemacı olmak için hazırlamıştır. Bu sırada ise zaten bir mimar olarak formasyonunu uygulayan birisiydi. Bu anlamda zaten Yeni Türkiye Sinemasının kurucu yönetmenleri içinde üniversitede aldığı formasyonu yaşamını kazanmak için kullanan ve kullanabilecek deneyime sahip tek üyesidir. Sinemacı olarak ilerleme gösterdikten ve bir isim olarak öne çıktıktan hemen sonra, bir anlamda geçmişin siyasal insanı tekrar ortaya çıkmış ve filmlerine doğrudan yansımaya başlamıştır. Kendini bulma süreci zaman içinde kuşağının değerleriyle, siyasal idealleriyle barışma biçimine bürünmüştür.

Ne Yapacağız Bu Kızcağızı Denklemi...?

Yeşim Ustaoğlu'nun 78 kuşağı üyesi olması, bu dönemin değerleriyle barışık bir muhalif olması, aynı zamanda sanatsal olarak kendini kabul ettirmiş olması, Türkiye'de merkezde duranlar ve resmi ideoloji için tam bir "sorun kaynağına" dönmüştür. Bunun bir nedeni de kadın olmasıdır. Kadın olduğu için, gizli cinsiyetçilik diyeceğim ve toplumda çok baskın olduğuna inandığım bir şey var, o da bir kadına böylesine bir muhalifliği yakıştıramamak tavrında çok açık ortaya çıkar. Ellerinde olsa, kadınsın, güzelsin, mesleğin var, yeteneğin var, ne işin var ki siyasal söylemle diyecekler, bu hissi sayısız kere görmüşümdür.

Öte yandan ise siyasal olarak radikal muhalif bir ton tutturan filmlerinin dünyada kabul edilmesi nedeniyle, ekstra bir öfke duyulmasına ve tepki gösterilmesine neden olmuştur. Bunun doğrudan sonucu, yaptıklarının "bilinçli bir batıya yaranmacı" anlayışın olduğunu söylemek ve bu tavrı özenle "işin hakikati" diye adlandırmaktır.

Bir başka sorun kaynağı ise, Yeşim Ustaoğlu kadın bir yönetmen olarak, kendi cinsiyetiyle adlandırmak ya da sınırlandırmak isteği ve beklentisinde yatar. De-

yim yerindeyse, kadınları anlatması, kadın sorununu sürekli işlemesi, hatta kadın sorununa liberal feminist bir tavır göstermesi "üst belirlenmiş görev olarak" kendisinden bekleyen bir yaklaşım da vardır.

Bu tavırların tümü de –paradoksal olarak ataerkil tavırlardır- "ne yapılmalı" sorusuna kişinin kendisini belirsizleştirerek, dışarıdan "otomatik" yanıtlar üreten ve bunları ellerinden geldiğince dayatmaya çalışan tavırlardır. Yeşim bir insan olarak kendi çizgisinde ısrar ettikçe, kendi dünya görüşünü sinemasına yansıttıkça, farklıymış gibi görünen bu tavırlar kolektif bir yadsıma ve şaşkınca ortaklaşmış bir adlandırma ile Yeşim'i bir anomali olarak görme eğilimindedirler. Bu anlamda Yeşim Ustaoğlu bizim sinemamız için bir anomalidir ve kendisinden beklenen "ideal roller"in hiçbirini kabul etmemiştir, üstelik üretilen tepkilerin de ötesini gösterebilmiş, bunların dışında bir sinemasal varoluş alanı tanımlayabilmiştir.

Yeni Türkiye Sinemasında en aykırı duruş şekli şu özellikte ortaya çıkar: Diğerleri belirli ölçülerde maraza ve soruna kaynak olarak belirli oranlarda insan zaten böyledir derken, Yeşim kaynak olarak toplumsal koşulları, tarihi, siyasi iktidarı, resmi tarihi, tarihsel geriliğimizi getirerek yapısal bir farklılık kaynağı üretmiştir. Zaten bizzat bu yanıt sinemasını siyasallaştırmakta, duruşunu aykırılaştırmaktadır. Farklı bir dünya mümkün, aynı zamanda bu farklı dünya için mücadele edilmelidir, bu yaklaşım 78 Kuşağının en karakteristik özelliği ve ilkesi idi.

Dolayısıyla sözü Yeşim Ustaoğlu'na bıraktığımızda, Türkiye'nin çelişkileri, sanatçının nesnellik karşısındaki tutumu ve diğer yönetmenlerle arasındaki ilişki hakkında kuşağı ve bugünü arasındaki ilişkiyi çok net anlatıyor:

> "Yıllardır sürdürülen politikalarla git gide değersizleşen, köksüzleşen, kimliksizleşen; yüzyıllardır süregelen kültürel mirasına, tarihine ve toprağına olan aidiyet duygusundan kopuk;
>
> Hamasileşmiş, soyut kavramların arasına sıkışıp kalmış, hızla modernleşirken geçmişten günümüze gelen tarihsel, kültürel mirasa karşı akıl almaz bir zalimlikle kıyıcı, yıkıcı, yapsatçı bir zihniyetle davranan;
>
> Bu yüzden de modernleşirken yıkıp yok eden;
>
> Kültürel erozyona maruz kalmış, modernite ve gelenek arasında sanki Arafta kala kalmış bugünün Türkiye'sindeki hayata dair yeni bir hikâyenin peşinde koşuyorum.
>
> Bu erozyonun beni, içinde yaşar ve büyürken öyle ya da böyle etkilemiş olduğunu tahmin ediyorum. Kimlik konusu sadece burada yaşayan etnik azınlıkları ilgilendirmez, bizim de kimliksizleşmemiz ya da kimliğimizi nasıl ifade edebildiğimiz benim için çok önemli bir boyut taşıyor". [85]

Kadın olmak ve kadın olarak yaşarken belirli bir dünya görüşüne sahip olmak... Neredeyse kadınsın, dünyanın gidişatından sana ne, "kadın melodrama yakışır" diye ön beklentiye girmek...

Bir kadın olarak kadın duyarlılığına sahip olmak konusunda sorgulanmaya karşı ise:

> "Oradaki hınzırlığa karşı hınzırca davrandığım için kadın sinemacı etiketini sevmediğimi söylerim hep. Karşıma geçip bir kadın yönetmen olarak duyarlılığımı soruyorlar! Aslında bu çok maşist bir dil. Kadınlar böyle sormuyor ama bu erkek bakış açısıyla sorulmuş bir soru olduğu için hınzırca davranıyorum. Cevabım böyle etiketlerden hoşlanmıyorum oluyor. Zaten ben erkek yönetmen olma bilgisine vakıf değilim! Erkek gibi taşaklı bir yönetmensiniz diye sorabilseler, kadın olarak bunu kabullenebilirim. Seksist bir bakışı engellemek için sinemada yaratımın cinsiyetle ilişkisi olmadığını söylüyorum ama şunu söylerlerse kabulüm: Bizim sinemamız taşaksız / cesaretsiz bir sinema, ama bu cesaretsizlik öbür cinste daha çok var, sen kadın başına bunların tepesine oturup istediğini söyleyebilme cesaretini bulmuşsun, kabul edemeyen erkeklermiş. Çok dobra konuştum ama mevzu böyle!" [86]

Darbe ve 78 Kuşağı...

1980 darbesi ile toplumumuz ister fark etsin, ister fark etmesin, isterse kaybedileni zaten günah keçisi olarak adlandırıp, onları hatırlatanlara sürekli şiddet uygulasın, ama sonuç olarak toplumumuz aslında kendi kimliğini ve geleceğini darbe sürecinde kaybetmiştir, sonuç toplum için bir yitiklik olarak kendini gösterir. İşte bunun sinemasal görüngüsü –Yeşim'in sinemasında ister bilinçli isterse bilinçdışından kaynaklansın- muğlâk bir kayıp olarak yansır.

Türkiye'de hem 1968 kuşağı hem de 78 Kuşağı için bugün resmi iktidar ve egemen söylemin tarzı çok açıktır: "geçmişin değerleri söz konusu olunca, suçu ve suçluyu övmek suçlaması".

O zaman muğlâk kayıp düşüncesine yeniden dönebiliriz: Bu kayıp düşüncesinin öznel bir karşılığı olsa da, aslında toplumsal bir kayıpla örtüştüğü için köklü bir his olarak Yeşim'in sinemasına nüfuz etmiştir.

İster yitiklik diyelim ister kayıp, sonuç olarak Yeşim Ustaoğlu'nun tüm filmlerinde bir dönüşüm ve yolculuk karakteristiktir. Dönüşüm bir kendini bulma sürecidir ve Yeşim buna transformasyon demektedir.

Çünkü hakikat odur ki kaybedilen "toplumun kendi vicdanı, duruşu ve kimliğidir". Dolayısıyla iktidar karşısında sus pus olmanın en doğal sonucu aslında bir kendini kaybetme, kendini reddetme sürecidir. Hakikaten de 1980 askeri darbesinin insan üzerindeki en önemli yansıması açıkça psikanalitik olarak topluma depersonalizasyon sürecini dayatmış olmasıdır. İnsanlar bizzat kendi kimliklerini, dünya görüşlerini, ideallerini, hatta ideal insan anlayışlarını saklamak zorundaydılar, bunun doğrudan sonucu çiftdinlilik ve bir tür riya üzerine inşa edilmiş kişilikler ve toplumsal davranışlardır.

İşte bu genel eğilim, Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasında tersyüz edilir: Kişiliği bastırılmış, kendini bulamamış, dünyayı yeterince kavrayamayan karakterler, be-

lirli bir kayıpla tersine bir süreçten geçerek kendini bulurlar.

Bu kadar tartışılan kimlik meselesi önemli bir konudur, çünkü belirli şeylere tutunarak varolan insanlar kadar, hiçbir şeye aidiyet hissetmediği için diğerlerinin kimliklerine saldıranlar da toplumumuz için karakteristiktir. Bir bütün olarak "travmatik bir darbenin sonucunda kaybedilen kimlik", bir dizi yıkıcı süreçten geçerek personalar üretmiş ve toplum bu kimlikler süreciyle belirli ölçüde tektipleştirilerek varlığı yadsınma noktasına getirilmiştir. Kimlik insanların kendini ait hissettikleri kültürel özelliklerden daha çok, iktidarla ilişkisi noktasında, kendisine dayatılan bir ilişki biçimine bürünmüştür. Bu dayatma ve tepki verme sürecinin en önemli sonucu, köklü bir aidiyet bunalımıdır:

> "Birtakım şeylere tutunabilmek, kendini ifade edebilmek, kendini İslami boyutta ya da kadın olarak, Cumhuriyetçi tabanda ya da gay olarak kimliklendirebilmek, hangi açılımda tutarsak tutalım kültürel azınlık olarak kimliklendirebilmek... Toplum bütün bu tanımların olmadığı daha homojen bir yapının içinde zorlanıyordu, daha fazla baskı altında tutulamadı. İnsanın kendisini tanımlayabilmesi, kendi kimliğinin, toprağının farkına varabilmesi, yine bir cemaatleşme hali getiriyor bir kimliğe eklemlenirken. Hala ergen kaldığımızı düşünüyorum, ama bu açılımların çok pozitif bir yanı da var. Zor göğüs gerebileceğimiz gerilimler yaratabilir toplum açısından, zaten bir kısmıyla çok uğraşıyoruz. Öyle ya da böyle kendini ifade edebilme hali bir cemaat içinde dahi olsa çok önemli. Bütün bunların içinden yetişkin olmayı becerebilen, ergen olmaktan kurtulup kendi kendini kimliklerin dışında da bir birey olarak ifade edebilen kişiler çıkacak. O zaman yetişkin bir toplum oluruz ve başka kimliklerle, başka hallerle, başka düşüncelerle olan sorunlar bizim sorunlarımız olmaktan çıkar. Bunlarla yaşayabilmeyi öğreniriz". 87

Bir Yeşim Ustaoğlu filmi seyretmek

Bir sanatçının evrak-ı metrukesi ya da yeni sinemanın özü meselesi

-Kısaca yeni sinemanın filmlerinin felsefik olarak kifayetsizliği ve küçük burjuva karakterinden giriş yapalım.

Beyin fırtınası fazla dağıtmasın, sonra ben her şeye yeniden cevap bulmak zorunda kalıyorum, yani kendimce bir soyutlamamı açıklamak soyutlamadan çok çok uzun sürebiliyor.

-O daha iyi, bize o lazım. Bize sonuç değil, düşünme süreci lazım. Varsayalım ki efkâr dağıtıyoruz.

-İyi o zaman umalım ki efkâr dağıtmanın samimiyetini yakalayalım. Felsefenin sistematik hali Türkiye'nin düşün dünyasında ağırlıklı bir yeri temsil etmiyor. Bu durumda felsefeden beslenebilmek kişisel gayretin biraz da zorlamanın sonucu olabilecekken, bu yönde filme yansıyan bir çaba göremiyorum.

Türkiye Sinemasının karakteristik yanı, düşün sanatı olmaya karşı gösterdiği dirençtir. Hayatla kurulan ilişkide duygu akla galebe çalmaktadır. İnsanlar duyguların peşinden gidiyorlar. Akıl yürütme arka planda kaldığı için, aslında yenilgi dönemlerinin biricik özelliği bu.

-Sinema tarihimizin genel özelliğidir, duygu düşünceye üstün gelir bizde. Asıl olan bizde duygulardır, bunun kökenlerinde doğulu bir toplum olmamız yatar. Ama sinema sistematik felsefe için uygun bir araç değil. Ama yenilgi dönemlerinin özelliği insanın duygu durumunun aklına baskın çıkmasıdır. İnsan yas ya da melankoli durumunda, fikirsel yenilgi ile değil, anlamsızlık ve güçsüzlük hissiyle belirlenir. Ama burası tam da Dostoyevski romanlarının özünü oluşturur. Onlarda kişiler belirli inançlara sahiptir. Akıllarıyla bir sistem kurmaya çalışırlar. Pek çok şeyi rasyonalize edip, eyleme geçerler, bir hedefe kilitlenirler. Ama doğa ya da gerçeklik ya da bilinmeyen/ruhani/tanrısal bir güç araya öyle bir engel çıkarır ki aslında başlangıçta hiç beklemedikleri, düşünmedikleri, aynı zamanda kabul edemeyecekleri bir şeye yönelmek durumunda kalırlar. Bir noktadan sonra, istedikleri olsa bile, aslında kendileri yeni durumu kabullenemezler. Çünkü istedikleri, hiç istemediklerini içinde taşıyarak gerçekleşmiştir. Bu durumda başlangıçtaki bütün akıl yürütme süreçleri derin bir sarsıntıya girer, gerçekliği yorumlarken kullandıkları bütün dayanaklar çöker. Bu dayanaklara göre kendi benliğini inşa ettikleri için, aslında dayanaksız kalan kendi benlikleridir. Dolayısıyla bir çözülme sürecine girerler. Bir tür dünyayı yeniden görmenin eşiğindedirler, ama aynı zamanda geçmişin ağır yükünü taşırlar. Çünkü istediklerini gerçekleştirmek için, kabul edemeyecekleri şeyleri yapmışlardır, suçlu hissederler kendilerini, kendilerinde yeni rasyonalizasyon gücü bulamazlar. Yeni, bir tür derin boşluğun içinde filizlenir. Yeniye yeni bir akıl yürütme ile değil, ağır bir yenilgiyle sürüklenmek tehlikelidir, eski'den inanılmaz oranlarda, aşırı ölçüde sekelleri taşıyıp yeninin içine monte ederler. Adımları aşırı ürkektir. Tam da yeni sinemanın durumu buna benziyor. Aslında burası Nuri Bilge'nin Üç Maymun kurgu günlüğünde, Nietzsche'den alıntı yaptığı trajik durum için de iyi bir örnektir.

-Nedir o, okumadım onu ben. Post-modern felsefenin prophetiyle çok alakam yok, yeterince diyalektik bulmuyorum onu, bir de sistematik değil. Sanıyorum ki hayat üzerine özdeyişlerle dolu birisi, ama onun felsefesinde yeterince akıl ve yeterince yaşam yok, evet evet eksik olan bu, felsefesinde hayat yeterince yok, hayatı yadsımanın bir aranışı var.

-"İnsan hayatında iki büyük trajedi vardır: Birincisi insanın amacına ulaşamaması, ikincisi ve daha büyük olanı ise ulaşmasıdır." Friedrich Nietzsche (Üç Maymun Kurgu Günlüğü, s.8). Bunu İsmail'in annesi eve gelip şuh bir şekilde terliğini havaya fırlatıp, "tamam, oldu, oldu işte" dediği sahnede, İsmail'in donup kalması için anlatıyor.

-Bu sözler, bana seninle daha önce konuştuğumuz bir şeyi hatırlattı, Kieslowski ile ilgili. Tanrı hakkında konuşuyordu, Hıristiyanlıktaki tanrı ile Musevilikteki tanrıyı karşılaştırıyordu. Öyle anlatmıştın, Dekaloglar ile ilgili.

Hıristiyanlığın her şeyi bağışlayan, insanın suçlarına karşılık çektiği acılarla kefaret ödemesiyle af arasında bir ilişki var diyordun. Musevilikteki tanrı ise daha

acımasız, keskin emirleri olan, yasakları, cezaları ve ödülleri olan bir tanrıymış, demiştin. Nietzsche'nin felsefesinin özelliği bu, kendince çok net çizgiler çıkarıyor ve sonuçlara ulaşıyor. Sanıyorum, post-modernizm için de, bizim yeni sinemanın yönetmenleri için de bu tip sonuçlar berrak bir şekilde ortaya konduğu için, insanlar onu çekici buluyor. Ama çoğu kere derin anlam ve diyalektik çelişkiyi görülemeden içi boş alıntılara doğru çekiliyor ya, hadi neyse. Ama gerçek şu ki bunun çok daha derin ve yetkin anlatımını Dostoyevski'de bulabiliriz zaten. Üstelik Nietzsche diyalektiği küçük görüyor, oysa Dostoyevski –tam da burada Berdyaev çok haklıdır- baştan sona diyalektiktir. Gerçek şu, yaşamı içermeden yaşam üzerine soyutlamalar yapmak biraz da havanda su dövmektir. Doğru, insan belirli bir hedefe kilitlendiğinde, pek çok şeyi bunun için görmezden geldiğinde, hatta amacına ulaşmak için kaçınılmaz bir şekilde pek çok kendi ilkesini çiğnediğinde, sonuç da ikili bir seçenekle karşı karşıya kalıyor. Birincisi hedefine ulaşmak için pek çok şeyi hırpalıyor, özellikle de kendini, çünkü kendisiyle çelişiyor. İkincisi ise amacına ulaştığında, feda ettiklerinden hariç, istediği şeyin nasıl da vazgeçilmez bir şey olmadığını da görüyor, dahası ulaştığı hedefin yükümlülükleri ve o konumu devam ettirmek için nelere katlanmaya devam ettiğini de gördüğünde, sonuç gittikçe bir yıkıntıya dönüşüyor.

-Bu dediğin mevzuunun gerçek karşılığı ve bu fasit daireden çıkış Marx'ta var.

"Yalnızca belirli bir olay ve onun sonucu değil, ona giden yolda hakikatin parçasıdır. Doğrunun ve hakikatin araştırılması sürecinin kendisinin de doğru olması gereklidir. Gerçek araştırma hakikati kendi bileşenlerine ayrıştırmaktır, birbirinden ayrılan bileşenlerini sonuçta birleştirir". Bunu Eisenstein Marx'tan Film Duyumu kitabında alıntılamış, Dudley Andrew'da Büyük Sinema Kuramları kitabında Eisenstein maddesinde aktarıyor (s. 139, Doruk Yayınları).

-Bu kadar doğruda durmak insan yaşamında genelde mümkün olmaz, hayatımızın içinde sürekli istemediğimiz seçeneklerden oluşan sorular karşısında kalıyoruz. Ama tam bu noktada Yeni Sinemanın yönetmenlerinin (dördü içinde) ikiye ayrıldığını düşünüyorum. Yeşim Ustaoğlu ve diğerleri, çünkü Yeşim'de istenmeyen seçenekleri toplumsal gidişat, koşullar ve siyasi iktidar karşımıza çıkarıyor, diğerlerinde ise bireysel kaynaklı, kiminde marazi yaradılış, kiminde ilginçliğe temayül, kiminde ise zaten "insan böyle". Bu açıdan yeni sinemanın filmlerindeki doğalcılık, karakterlerdeki sessizlik, çocuksuluk bunların tamamı felsefi olarak Fransızlarınkinden çıkmış gibi.

-Yeni sinema hayatı olduğu gibi yakalamaya çalışan bir sinema olduğu için felsefe yapısına hiç uygun değil. Yeni sinema biraz da "evdeki hesap çarşıya uymadı" sineması. Ben alay etmek için, yeni sinemayı maraza düşkün olanlar ve koşullarıyla cebelleşen normal insanların sineması olarak adlandırıyorum. Ki bu tanımlama çabası da seninkine uyuyor.

-Sinema uygun araç olmayabilir, ama ben sistematik felsefenin sinemadaki yansıması olarak mesela İtalyan Yeni Gerçekçiliği olabilir diyorum, onun arkasında belirli bir dünya görüşü sezilebiliyor. Bizim yeni sinemanın özelliği küçük burjuva nitelikli olması, en çok kendi yerinden ve konumundan şikâyetçi olması.

Fransız felsefesi idi kastettiğim ki yeni dalga da bu akımla uyumlu

-Bizim yeni sinema sana ilk önce neyi çağrıştırıyor.

-Natüralizm, çocuksuluk

-Niye çocuksuluk?

-Eziklik, haksızlığa uğramış masumlar, bir nevi Hıristiyan anlatısı gibi.

Tabutta Röveşatayı Kasabayı düşün.

-Dostoyevski'nin yetersiz çocukları diyebilir miyiz?

-Büyümemiş çocukları olabilir belki ama Dostoyevski tipi bir "şey" sinemamıza henüz girmedi diye düşünüyorum.

-Tabut ve Kasaba için ne diyorsun?

-Rus Nihilizmini düşününce Türkiye'nin son 40 yılında verimli bir alan varken, bunun sinemaya yansımamasını salt çekingenlik değil, beceremmemek olarak görüyorum.

Bence karakterler arasında Dostoyevski'ye en yakın olan Yusuf'tu, Sonbahardaki... İdealleri uğruna bir Narodnik gibi ölebilen biri, tam değil ama en yakını o.

Tabut, Kasaba, Masumiyette karakterlerde bir çocuksuluk vardı, suçsuzluk, masumiyet aynı zamanda...

-Kişilerin özellikle muktedirsizliği dikkatini çekti mi?

-Çocuksuluktan onu da kastediyorum

İradesiz, sürüklenen ve biraz da Yazgı'nın Musa'sında eksik bir karakterin nihai sonucu olarak "hiçlik" gibi bir yere vardı.

-Bizim sinemamız için yenilgi esastır, sence niçin öyledir?

-Yeni sinemamız için özellikle öyle ki bunda senin de çözümlediğin 1980 kırılmasının büyük etkisi var.

Sinemamız değil hepimiz kendimizi öksüz hissediyoruz

-Tam da bu baba ilişkisinden söz edelim. Hem babamız yok, hem de sinemamızda kimse baba rolüne soyunan karakterler yaratmıyor

-Ben yıllardır bu şekilde yaşayan bir kuşaktanım, toplumsal anlamda öksüzlük hissi, sürekli haksızlığa uğrama düşüncesi bizde süreklidir ve bizim sola da ağır bir şekilde yansımıştır.

Yaratamıyor, yaratmaz da.

Toplumsal yapımız "babalanma"ya da izin vermiyorken çok zor bu, yani Hulusi Kentmen olunamıyor artık, oğlunu gözaltından alıp döverek eve götürmek inandırıcılığını yitirdi.

-Yenilgi niçin sürekli tekerrür ediyor?

-Son 30 yılda dikkat çeken babalar oğullarının cesetlerini taşıyan babalardı. Türkiye için tarihimizin bu önemli kesitinde bir sürünceme hali çok belirgin, sonuca varamıyoruz, devlet olarak basitleştirdiğimiz şey ve burjuvazi sürekli kazanıyor. O kadar zavallı bir çıkışsızlık resmi var ki çocuklarının cesetlerini toplayan ebeveynlere bile televizyonlarda "Vatan sağ olsun" dedirtmek toplumsal yaşantımızın bir leitmotifi gibi. Onun için benim seyrettiğim tüm yeni sinema filmlerinde, benim için en ayrıksı yere oturan Güneşe Yolculuk'tur.

Bir de düşünüyorum, ölüme bu kadar tanıdık bir dönem ancak 1. Dünya Savaşında yaşanmıştır bu ülkede, dönem ölüm dönemi, yaşamak belki daha zor... Senin üniversite yıllarında söylediğin bir sözü hiç unutmadım: "Bana en komik şu geliyor", demiştin, "darbeyi yapanlar ve savunanlar arasında bir numaralı savunma ve rasyonalizasyon aracı "kardeşin kardeşi vurduğu" dönemi bitirmekti. Şimdi ise kardeşler sadece karşı cephedeler, sokakta ise birbirlerini tanımadan öldürüyorlar. Geçmişte toplum bu kavgadan yoruluyordu, şimdi cinayetleri alkışlıyor ve cenaze törenlerinde intikam çığlıkları atıyor. Eğer darbe olmasaydı, bu kadar çok insanın ölmesi imkânsızdı. Sanıyorum ölümlerin bitirilemeyeceğine karar verildi, yerine ölümü oyunsulaştıralım, bari histerik çığlıklarla süsleyelim diyenler darbe yaptı. Eskiden insanlar sokakta birbirini vuruyordu, şimdi vurma işini merkezileştirelim, dediler, hepsi bu". Fena değil soyutlaman, çünkü çok acı ama gerçek. İşte asıl sorunda bu, ben sinemada acı da olsa gerçeği arıyorum.

-O zaman perdede yenilgi temsillerine değil, yenilgi biçimlerine ve belki de idealsizliğimize kızıyorsun.

-Doğrudur, benim benimsediğim filmlerde ideal belirgindi, yani idealsizlik, mesela Yusuf karakterleri. Güneşteki Mehmet, Bulutlardaki Eleni bile, Cemal Bahoz bunlar bana daha yakın, ama Uzaktaki ve Kasabadaki Yusuf'ta uzak değil, bu karakterler aslında aynı bence, yani çocuksu karakterler büyüyebilir. Sorun şurada yeni sinemamız bu karakterleri "hiç büyütmüyor", sanki filmler erken bitirilmiş gibi. Oysa ben hayatta açıkça gördüm Mehmet karakterini, yani üniversiteye ilk geldiğinde aval aval sorular soran, sonra da hayatını masaya koyan insanlar var. Bunların dönüşümü daha önemli değil mi? Aslolan bu değişimin hikâyesi değil mi? Niçin marazları anlatıyoruz da kendini arayışların hikâyelerini anlatmıyoruz?

Niçin hayatın içinde direnen insanların hikâyelerine, marazi kişilerin hikâyeleri baskın çıkıyor? Niye Eleni'nin hayatını, trajedisini düşünmüyoruz? Niye bir kimlik meselesi olarak Ayşe/Eleni arasındaki çatışmaya odaklanmayıp, İsa'nın aşklarına daha çok prim veriyoruz? Al sana bir konu daha, niçin Karadeniz'de aslında Türk ve Müslüman kökenli olmayıp, keskin dinci ve Türkçü söylem üreten kişinin durumuna eğilmiyoruz da, Bekir'in Anadolu'da pavyon pavyon dolaşmasına altın portakal veriyoruz? Mesela Bekir'in kadın peşinde koşarken, arkasında bıraktığı çocuğun dramı arka planda kalıyor da, Bekir'in İzmir'de bankta yatması görüntüde daha çok yer kaplıyor? Niçin Bekir orda burada sürterken dükkânı batıyor da krizlerde dükkânı batmıyor?

Masumiyetteki karakterler birbirinin üstünde büyüyor, yani olumsuzluklar girdabında boğuluyorlar, her birinin eksikliği ötekininki ile çığ gibi büyüyor. Hadi diyorum onu anlattın, ama niye örneğin pavyonda çalışırken bile, kriz çıkınca müşteri kaybından elleri sıkışmıyor?

Ben şunu bekliyorum hala, bence Kasabanın Yusuf'u Sonbaharın Yusuf'una da büyüyebilirdi, bu eksik, bu sürecimiz sinemaya yansıyabilirdi yansımadı. Ben şuna inanıyorum, yeni sinemada genel olarak bir karakter yaratılıyor, ama bu karakterin toplumun içinde yaşayan hali fotoshopla çıkarılıyor, bunun yerine marazi kimliğini artıran öğeler yerleştiriliyor. Senin şu zaman içinde yontu diye Tarkovski'den alıntıladığın şeye benziyor bu, asıl sorun burada "yanlış yerleri kesip çıkarıyorlar", sonuçta ortaya

daha çarpık bir görüntü çıkıyor. Önce yaşayan bir karakter çıkarılacaksa, karakteri gerçekten yaşayan toplumsal ilişkilerin ortasına yerleştirmek gerekir. Aralarda kopukluklar var, çok basit, toplum kesilip atılmış, karakterlerin eylemleri marazları işlemek üzerine yoğunlaşmış, bence eğer yeni sinemanın cürümü kadar yeri yakıyorsa, biraz da bunun arkasında toplumun görüntüden çıkarılmasına bağlamak lazam.

-Niçin böylesine keskin ayrımlar yaşanıyor peki?

Asıl sorun şurada Kasabadaki yusuf artık Yusuf'a büyüyemiyor, bu ilişki siyasi iktidar tarafından koparıldı, artık Yusuflar yusuf'lara erişemiyor, Yusuf'la yusuf arasındaki ilişki koptuğu için, Yusuf'un toplumsal idealleri de yok, onun için giderek filmlerden toplumsal yaşamın gerçek izleri de çıkarılıyor.

-Aslında daraltıldı demek lazım, ama ben şunu merak ediyorum, niye Murat'ın (Pandora) aranışı söze dökülmüyor, niye Murat kendi adına konuşamıyor. Şunu düşünüyorum, Eleni onca yıl sustu, kendine geldiğinde ise kardeşi bile ona yakınlık duymuyor. Sorun burada, bizler kendi tarihimizle barışık değiliz, her yeni dönem yeni "hareket alanları" yaratıyor, yeni düşmanlar, yeni meslekler, yeni kurtarıcılar... bir sürü yeni. Ama peki Tanasis'in idealleri için hayatını adayan yaşamı ne olacak? İdealsizliğimizden yorulmayacak mıyız? İdeallerimizden korkularımızı bastırırken, kendimizi fazla sıkışmış hissetmeyecek miyiz? Tam da bu noktada ben doktorum, iyi kötü rahat geçiniyorum, ama bütün arkadaşlarımda belirli bir boğulma hali var, yani geçinip geçinmemekten değil, ideallerimizi gerçekleştirememekten, giderek daha fazla kendi hücremize sıkışmaktan.

Kaçıyoruz yahu, kendimizden, sonuçta Derya ablamız gibi (Pandora), ailemizi bir siteye sıkıştırıp, elimizin altında bilinmeyen düşmandan, aslında toplumdan yalıtmak için çırpınırken, kendimizden uzaklaşıyoruz.

Şimdi aklıma geldi, şu maraz meselesi. Benim yeni sinema içindeki ayrımım Pandora'da da geçerli. Pandora'da üç kardeş var, nihayetinde hep kaçındıkları kutuyu açıyorlar, içinden bin bir tane kötü çıkıyor, ama bunlar maraz değil, hayatın içindeki sorunlar. Pandora'yı seyrederken idealsizliğimiz, çıkışsızlığımız, yorgunluğumuz, ikiyüzlülüğümüz meseleleri aklıma geldi, ama maraz değil. Maraza düşkünlük dediğim şey, sorunsuz tablonun yadsınması değil, maraz dediğim şey, bir tür ıslah edilmeyen düşkünlük, müptelaya düşkünlük diyorum ben buna. Yoksa sorunlar yumağı içinde boğulan insanlara karşı değilim. Bir de şu aklıma geldi, bugünkü Türkiye içinde tozpembe bir gerçeklik sunulsa ne olur diye? Herhalde fantezi spor şampiyon olurdu, elimizde olmadan gülerdik herhalde. Hatta bunun içine bir tutam da dramatik aşk katılsa, şarkılar falan, aşkın değerini bilmeyen birisi, kendim ettim kendim buldum misali: Issız Adam. Bunun neresi ıssız onu da anlamadım, ama bu filmlere yönelik duygusal tepkimeyi görünce, halkımızın özlemini de görmüş oluyoruz, ama o halkımız da eksik. Orta sınıfın tozpembe hayallerinde bile, âşıklar kavuşamıyor. Komik değil mi?

-Orasını ben bilmem, ben Yusuf'la yusuf'un ilişkisinde kaldım, niye yusuf büyüyemiyor onu merak ediyorum, niye Yusufların arası açıldı, bunu tartışalım biraz, aralardaki temas büyük darbe aldı, bu ilişki ancak Kürt hareketinde tesis edilebildi.

-Bu çok doğru.

-Peki yusuf'lara niye kızıyorsun, yani onları perdede görünce kendine niye uzak hissediyorsun, biraz da bunu aç.

-Kürt hareketinde bu yönden büyük farklılıklar var ama halk hareketi olarak yaşamaya devam ediyor, bu da bağlantıları süreklileştiriyor ancak orada da erken ölen Yusuflar çok sayıda, bu biraz kitlesellikle ilgili, en büyük kayıp hala orada.

yusuflara kızmıyorum ki, İsa'ya kızıyorum ben. Ya da Mahmut'a, çünkü içleri boşalmış insanlar bunlar, idealsizliklerinden ayrıca ruhları da tükenmiş, çünkü isyan edememiş, çünkü büyümek yerine, iktidarın kendine sunduğu alanda "tahsis edilmiş özgürlük alanında" yaratıcılık peşinde koşuyor. Yaratacaksan ilk önce "tahsis edilmiş alanın sınırlarına müdahale et" diyorum, kısaca.

-Bu filmleri seyrederken, film seyrediyor hissine kapılıyorum ve bu da beni boğuyor diyebilir misin?

-Yusuf çocuktur, yusufluktan Yusufluğa bir ihtimali de barındırıyor ama İsa barındırmıyor, önce bunu saptayalım da.

Sonrası, evet bu film seyretme hissi boğucu geliyor bana. Madem sizin doğalcılık takıntınız var, diyorum kendi kendime. O zaman nedir bu hapishane fantezileri, nedir bu tuhaf medeni polis takıntıları?

Örneklerle gidersek, Zeki hapiste yatmış, kimse de ona hoş geldin dememiş. O zaman yusuf niye hapishaneden çıkmak istemiyor, Musa niye boş yere yatmaya karşı bir dilekçe bile yazmıyor. Yani bu kabullenmişlik nedir? 12 Eylülün ideal "suçlu vatandaşı", ben bu kadar itaatkârlığı fazla buluyorum, seyretmek hoş da hani diyorum, kendi kendime, başa gelse, o sizin karakterleriniz bile daralır. Sonra mesela o senin fazla övdüğün, Üç Maymun'a gelelim, orada da bir polis fantezisi var. Ben Trabzonluyum abi, o kadar medeni polisleri hayatım boyunca tanımadım, görmedim, bilmedim. Şimdi, adam milletvekili adayı, işi var, gücü var, parası var, şirketi var. Bu adam bir şekilde öldürülmüş, geceyarısı gelip seni alıp karınla birlikte karakola götürüyorlar. Sen zaten kafayı yemişsin, üstelik bizim Servet'in cep telefonundaki son mesajı karın atmış. Polisler bu adamı da karısını da hiç hırpalamıyor, o kadar medeni sorguluyorlar ki... Şimdi gelelim Güneşe Yolculuk'a, orada ne oluyor, polis yol kesmiş, araçları durdurup arıyor. Minibüstekiler indirip, yolcuları da minibüsü de arıyor. Silah çıkınca doğru karakolda sorgulamaya gidiyoruz. İşte ben bu polisi tanıyorum, arama yapanı da sorgulama yapanı da. Ama Eyüp'ü sorgulayan polisi bilmiyorum. Aklıma geldi, Zagor'la hapishane fantezisi devam ediyor, bu adam neyin nesi ki her gittiği yerde adam şişliyor, temizlik yapıyor, isyan çıkarıyor, oradan kaçıyor, içeriden adam vurdurtuyor. Bu kadarı fazla geliyor, bir Mevlanakapı delikanlısına. Diyorum ki eğer bunları yapabilecek birisiyse, Uğur'a da dışarıda baktırabilecek kadar sözü geçer. Yani filmin epistemi yanlış, eğer bu kadar güçlü ise bunun maddi bir karşılığı da olması lazım, bu kadar güçsüzse, bu kadar vukuatlı birisi ilk önce hapishane de şişlenir, bu paradoksun çözümünü ben bulamadım.

Seyirci olmak her zaman hoş değil, dinliyoruz, seyrediyoruz, biraz da düşünüyoruz, bizim sinemamızın natüralist boyutunda da eksikler var gibi geliyor. Bakıyorum, Pandora'nın Kutusuna, oradaki ablayı da ortancayı da tanıyorum, gördüm bir

yerlerde, onlar yaşıyor. Erkek kardeşi de tanıyorum, üniversite sırasında Cihangir'de de oturdum, o kardeşi de tanıyorum. Bu yüzden marazı anlatırken bile güzellemek zorunda kalmak bana ilginç bir paradoksmuş gibi geliyor. Gerçek şu ki marazı anlatan filmleri garipseyerek seyrediyorum, bu garipseme olmasa, film devam etmez. Bir doktor olsam da cerahatten ancak sınırlı zevk alıyorum, Allah düşürmesin, ne diyeyim.

İsa'nın hayatına gelince, o da garip, ilişkisinin bitmesi sorun değil. Bana garip gelen bir başka şey var: İsa gerekli yerlerde diğer insanlara yalan söyleyebilen, kendini mazur göstermek için uygun "azımsanacak vukuat" söylemi geliştirebilen, karşındakinin saiklerini çözebilen birisi. Ama bu İsa'nın bir başka özelliği daha var, bu genelde dile getirilmez, filmi iki kere seyretmiş birisi olarak, İsa'nın böylesine tutarlı hamleler yapabilmesi için, kendisine yalan söylememesi gerektiğine inanıyorum. Eğer kendine yalan söylemiyorsa, o zaman kendi fiillerine karşı biraz daha mesuliyet taşıyabilmeli, çünkü benim bu tip insanlarda gördüğüm en önemli şey, kendinden kaçmasıdır, bu nedenle bunlar genelde pot kırmak durumundadırlar, usta bir göz bu potları yakalayabilir. Genelde bunlar anlaşılır da, oysa İsa kendinden beklenmeyecek başarılı hamleleri art arda yapabilen birisi.

-Tam da buradan devam edelim, İsa ile ilişkin nasıl, ya da İsaları nasıl buluyorsun?

-İsa gerçekliği oranında sinir bozucu da bir tip, yani etrafta var bolca ve sevemiyoruz birbirimizi. İsa aslında her erkeğin benliğinde numuneleri olan birisi, önemli olan bunlardan hoşlanmak ya da yapmak değil, asıl önemli olan başka bir şey: Sorun İsa'nın bunları istemesi değildir. Asıl sorun, bunları yapan İsa'nın da içinin hiç rahata erememesidir, yani bunlar insana bir çıkış yolu tanımaz, huzurlu bir varoluş alanı da açmaz. İnsan kaçamaklar yapa yapa rahatlamaz, hatta gerginliğini yaşar, dolayısıyla, insanların kaçamak ilişkinin kendisinden daha çok –kimi kez öyle düşünüyorum- kaçamağın getirdiği suçluluk ve heyecana âşık olur diyesim gelir. O yüzden İsa'lar bolca var, ama ben bu kadar usta hareket eden, açık vermeyen, pot kırmayan pek İsa tanımadım.

Ben filmdeki İsa'ya çok kızmıyorum, aslında tam doğru değil belki ama biraz içimdeki İsa'ya da kızabilirim, çünkü filmdeki bendekini düşündürüyor, deneyim olarak kendime bir alan da açıyor, bir tür onun yaşamadığı suçluluğu ben filmi seyrederken yaşıyorum. Arkadaş biraz yetenekli olduğu için zamanı iyi yontuyor.

-Peki yeni sinema niçin özellikle İsalar yaratmak da diretiyor? İçindeki İsa'yla kurduğun ilişkiden devam et.

-Ekonomik ve toplumsal olarak bu imkânlara sahibim ama tercih sorunu devreye giriyor.

-Ben aslında İsa gibi yaşasam da boğulurum diyebilir misin?

-İsa gerçek bir karakter, gerçekliği oranında her yerde bulunabilir ama bütün olarak değil. Sinema bana bunu hissettiriyor belki de, onu sevmiyorum, o tür bir kaybeden olmak istemezdim, mesele burada sadakat değil. Eğer kendime yalan söylemiyorsam, insanların hayatlarıyla da oyun oynamak istemezdim, kendi hedefsizliğim ve belki de ilişkileri yeterince duyumsayamayan, yaşayamayan

olsaydım o zaman insanları daha fazla hayal kırıklığına uğranmak için de çırpınmak istemezdim. Ama Kader'de aynı şeyi hissetmedim ve arkadaşlar çok kızmıştır bana.

-Nasıl yani?

-Yani o tarz bir kaybeden, sürünen biri olmayı İsa'ya göre nedense daha olumlu buluyorum.

-Niçin?

İki tarzı karşılaştır, yani İsa ve Kader'deki gibi olanı yani Bekir'i.

-Eklemlenme sorunu, aslında İsa düzene büyük oranda entegre olmuş biri gibi. İsa ile Bekir aslında Bilge ile Zeki karşılaştırması bence, sinemasal olarak kişisel değil.

-İsa, aslında entegre olmamış işte kıyıda kalmayı seçmiş, ama düzen için zararsız birisi, Türkiye laik bir ülke, İsaları kaldırıyor ve onu ahlak polisi ile takip etmiyor, gerçi bu gidişle edecek ya.

-Kıyıda kalmak bana inandırıcı gelmiyor işte sorun bu, kıyıda kalmak denizde olmamaktır.

Kara ile deniz ayrımına kıyı diyorsak tabi.

-İsalar Yusuf'a dönüşmezse yusuf'u da evinden kovmaya çalışır tabi, buna ne diyorsun

-Kıyıda kalmak karada kalmaktır, güvenceli, sıkıntısız, bak bu çok güzel bir nokta.

Tam da bu işte İsa'nın Uzak hali kıyıda ama daha bedbin bir karakter, kendi kararsızlığı, başarısızlığını bir gelecek taşıyan Yusuf'ta yargılıyor, kovma veya mağarayı sahiplenme bu zeminde.

-yusuf'la Yusuf'u karıştırdın mı?

-Yani Yusuf'taki büyüyebilme hali, çocuksuluk, Mahmut'un sakat büyümesine yol açıyor, belki de çaresiz hissettiği ölçüde öfkesini artırıyor...

Hayır

Şöyle

Uzaktaki Yusuf ta büyüyebilirdir, o anlamda taraflaşacaktır, zorundadır, Sonbaharın Yusuf'u değil ama bambaşka, sinemamızda henüz tezahür etmemiş bir karakter olabilirdir.

İsa-Mahmut ise yarım büyümüş insanlar veya eksik ki bunlar benim indirgemelerim, kendi ahlak anlayışım belki de, ben o şekilde yaşayamıyorum, yaşayabilmelerini de benimseyemiyorum... Yani hayatın çok dışında kalıyorlar, bu dışındalık aynı zamanda onların üretme tutkusunu köreltiyor, kendilerini yeniden yaratma olanağından mahrum ediyor. Mahmut'un durumunda bu çok açık, aslında onun harekete geçmekteki atıllığının nedeni, hayatın çok dışında durması, bu kadar hayatın dışındayken, anlatacak öykü kıtlığı çekmesi son derece olağan bir şey.

Üstelik daha da kötüsü, hikâye yaratmakta kısır kalmasına neden olan şey, aynı zamanda hayatın dışında kalması, ama yalnızca sonucu bu da değil, çünkü aynı zamanda motive olmasını da engelliyor, biraz fasit daire bu. Bu sıkışmışlığını aşması lazım. İsa için de benzeri bir durum var, ilişkilerinde sahiplenmeci olmayan

tavrı aynı zamanda İsa'nın yaratmak, girişmek, kendini hayatın inşası sürecinde aktif hale getirmekteki eksikliğini de besliyor. Nuri'nin filmlerinin matematiği iyidir, örneğin hayatın karşısında arka planda kalmayı seçen İsa'nın tezini bir türlü bitiremesi de gerekiyor, ona da kısacık ya da yeterince değiniyor zaten, onun filmlerinde biz de pek rastlamadığım bir matematik buluyorum, iktisatlı anlatıyor, eksik parça yok.

-İsa'yı benimsemene gerek yok ki ama aynı zamanda seyrederken boğuluyorum da diyebilir misin? Bu daha önemli bir sorun.

-Bence sinemamızın yenisinde hâlâ eksik olan karakter İsa veya Mahmut olabilme ihtimali olamayan, zorunlulukları ile varolan bir karakter olmalı.

Bu arada soruna da evet, benimsemesem de var, seyrederken boğulduğum anlar oluyor ama bunda içimdeki onları görmenin etkisini de itiraf etmem gerekir

Mahmut'la Yusuf'un Uzaktaki ilişkisi, konformizm kısmı hariç benim kardeşimle yaşadığım, babamın babasıyla yaşadığı, büyükbabamın bilmem kimle yaşadığı gerilimleri hatırlatıyor ki bu gerilimler her dönemde farklı şekillerde çözüldü.

Mesela filmdeki Yusuf'un bastırılamadığı bir dönemde olmuştu, yeniden de olacaktır, bastırmayı toplumsal anlamda düşündüm, bunda Mahmut'un rolünü abartmadım

-Ben sinemaya film seyretmeye gitmiyorum.

Akşama kadar çalışıp yoruluyorum, çalışırken bir sürü şeyle mücadele ediyorum.

Sinemaya ahvalimizi konuşmaya gidiyorum.

Eğer ben İsa ya da Mahmut gibi olsam, kadınlarla aynı masaya oturabileceğim yerlere gitmeye çalışırım.

Oysa ben sinemaya gidiyorum, orada hayatımız üzerine konuşmamız lazım.

Yeni sinemanın filmlerini seyrederken ahvalimizi konuşamadığımız ölçüde ben sıkılıyorum. Ahvalimi düşünebildiğim sürece de kendimle daha barışık hissediyorum, yani çoğunlukla sinemanın kurduğu ilişki ben de tersine çevriliyor.

-Ben kendi yaşam pratiğimin benzer deneyimlerinin sonuçlarını merak ediyorum, sinemadan bunu mu bekliyorum, tam değil, sinemada bir diyalog istiyorum tabi.

-İnsanlar kendi hayatlarında hayatın gerçek sorunlarından kaçıyorsa, bari sinemada kaçmasınlar, bir anlamda sahne ile hayatın biraz yer değiştirmesini isterim.

Yani kendi hayatlarında aslında çoğu kendinden kaçtığı için, itinayla öncelikle kendine yalan söylediği için, sinemanın kurulan bu kaçamak yanıtlar arşivini ters yüz etmesini isterim. Yani kısaca, bu anlamda sahne ile hayat yer değiştirsin istiyorum.

Açlığımı, hayattaki duyumsamalarımı paylaşacağım ve düşüncelerimi ileteceğim arkadaşlarımın arasında olmak isterim sinemada.

İdeal rol istemiyorum, hakikatin yakalandığı an değil, sorgulandığı an beni daha çok ilgilendiriyor, ama konuşabileceğim insanlarda olmalı, mevzu benim için bu anlamda ikinci planda kalıyor, hayatla kurulan ilişki ve sorgulama daha ön plana çıkıyor.

-Ben sahne denilen şeyi kendine özgü dolayımsız bir alan olarak hissetmek istemiyorum, yönetmenin fikri gibi şeyleri anlamıyorum mesela, benim katılamadığım, içinde olamadığım bir filmi, karşımda "ben şöyle isterim, böyle isterim" diye zırlayan kolejli züppelere benzetiyorum. Sorguladığı durumu tasarlamak için ideal sahne aranır, yoksa belirli Kantiyen güzellik yaratma aranışları için biçim aranmaz.

Yani evet, konuşulmamış bir tarihimiz de var onu konuşmak istiyorum, tamamen yok bir halkın (yalnızca Kürt halkı değil yok sayılan), tamamen yok sayılan bir kuşağın insanıyım ve bunalıyorum bu garip yalnızlıktan, yaşadığımız anın muhakemesi çok ilginç olurdu elbette.

Güneşe Yolculuk, Bulutları Beklerken, Sonbahar, Bahoz, Pandora'nın Kutusu, evet Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Masumiyet, bunlarda konuşuyoruz.

Filmle anlaşamasam da konuşuyoruz, bu anlamda yeni sinemamız itici değil, ama sorunu ilerletici olamayışı. Bağlam belirli bir sıkışmışlıktan değil, gittikçe açılan ve derinleşen şekilde kurulmalı. Hatta denilebilir ki sinema için düşündüğüm alan, ütopik doğruluk ve acılık mekanı olmasıdır. Elbette son derece diyalektik olarak, bunun için mükemmel insanlar, sadece doğrular içerilmez filmlerde, aksine yalanın, ikiyüzlülüğün, kaçışçı ahlakın, yenilginin, itirafın, yansıtmaların havada uçuştuğu bir mekânda, kameranın ideolojisi ya da yönetmenin söyleminde bunların olması gerekir.

İlk bölümdeki filmlere bir ilerleticilik atfediyorum tabi, yani Yeşim, Özcan ve Kazımın filmlerine.

-Bu ilerleticilik meselesinden devam edelim.

-Niçin konuşuyoruz ki, insanlar neden kahvede oturup abuk subuk konuları tekrarlar, yaşamsal pratiklerini tekrarlayabilmek için birbirlerini onaylarlar sanırım. Ben onay değil, tartışma istiyorum ve herhangi bir kahvede, barda, sol ortamda dahi bunları bulmak mümkün olamıyor. Sinemada bunları görmek isterim elbette, kitaplarda da istiyorum ama onlarda yan çiziyor, yeni kuşak için şunu çok iyi biliyorum, her türlü idealin ve doğrunun aranışının yasak edildiği bir kuşak olduğu için, kendilerine tahsis edilen bir evrensel küme içinde vakit dolduruyorlar.

İlerleticilik meselesi en yalın haliyle şöyle: ilk kez başıma Güneşe Yolculuk filminde gelmişti, filmi seyrederken, hiç film seyrettiğimi düşünmedim, özdeşleştim diyesim geliyor. O mekânları, o çatışmaları, o bastırılmışlıkları yaşamıştım, deneyimlemiştim, bir anda deneyimini sorgulayan ve karakterleri ruh arkadaşları olarak gören bir insan konumunda hissettim kendimi.

-Yukarıdaki "özdeşleştim" sözcüğünü sorgulayalım. Filmde üç asal karakter var zaten: Berzan, Mehmet ve Arzu. Arzu ile hem erkek olduğu için, hem de arka planda kalmış bir karakter olduğu için onunla özdeşleşemezsin. Ama Arzu, dürüst, kendi doğrularında diretebilen, aklına yatanın peşinden gidebilen, dahası vefalı birisi, bu nedenle onu sevebilirsin. Berzan, ilk önce Kürt, dahası okumamış, bunun da ötesinde filmin merkezindeki karakter de değil, eylemlerinin arka planları sorgulanan karakter değil, başka bir insanın "o" insanın dünyasını keşfetmesi için var edilmiş birisi. Bu anlamda halkımızın yusufunun ötesine geçen, Yusuflarla arasında bağ kuran ve insan olarak sonuna kadar gitmenin yanı sıra, arkadaşlığın

değerini sonuna kadar bilen birisi. Bu nedenle Berzan'ı da çok sevebilirsin, hatta ardından yakılan ağıta da büyük oranda yakınlık duyabilirsin. Geriye Mehmet kalıyor, o ise okumamışlığı ve aydın olmaktan uzak olması vesilesiyle sana uzak birisi, ama aynı zamanda gözümüzü diktiğimiz, bu ülke hakkında bir şeyler gerçekleştirmek isterken sıra arkadaşı olmak istediğimiz birisi. Gerçekliğin her katmanı soyulduğunda, geride kalmayan, bir adım daha ileri giden yanıyla, özlediğimiz vatandaş tipinde birisi. Ama Mehmet ile de özdeşleşemezsin. Bu anlamda eğer bir özdeşleşme olmuşsa, bu kameranın bakış açısıyla, yönetmenin söylemiyle, gerçekliği inşa etme tarzıyla, özlemlerinle, dile getiremeyip bastırdığın yönlerinle özdeşleşmiş ya da kendi "düşün-his dünyanın" yansımasını görmüş olmalısın ki bu özdeşleşmeden daha çok yaşamda sanatçı ile benzeri bir konumda olmayı gerektirir. Yani özdeşleşmiş değil, yoğun aktarım (transferans) alanında olmalısın, duygusal paylaşımın yoğunluğu oranında bunu özdeşleşme olarak niteliyorsun.

-O doğru, çünkü perde ile dolayımsız bir ilişki kurmuştum birincisi, dahası güçlü bir şekilde merkeze çekilememiş, dile getirilememişin yansımasını gördüğümde, benliğim kendi sıkışmışlığı içinde rahatlamıştı, bu açıdan aslında kameranın kendisi ile yakınlaşmış olmalıyım. Yakınlaşma gerçekten çok güçlüydü, bir yandan insan olarak kendi konumum, diğer yandan estetik bir deneyim olarak mevzuları eksiksiz-fazlasız bir şekilde anlatılan yapısı, egemen ideolojiye adım adım başkaldırılışı, hatta onun tersyüz edilerek hak ettiği yere gönderilişi, bireysel özgürlükten daha çok direnişin meşruiyeti ve direndikçe kişinin özgürleşmesi... art arda yaşadığımız şeylerdi. Sonra bir şey daha dikkatimi çekmişti, aslında perdede hiç zafer kazanılmadığı halde, yani yerli sinemanın sanal zaferlerinden tümüyle uzak olmasına karşın, ben zafer kazanmış, muradına ermiş insan gibi hissetmiştim. Şimdi düşünüyorum da bu aslında bir kimlik ve insan olarak kendini ifade edebilmenin, resmi tarihin yaldızlarının dökülmesi ile elde edilen hakikatin olduğu haliyle sunulmasının bir sonucu olmalı. Aslında Güneşe Yolculuk meseleyi, havuçları ve sopaları, inançlar ve bunların bedelleri ile birlikte karşımıza koyduğunda gerçekçiliğin insan için özgürleştirici de olabileceğini de gösteriyor bana. Şu önemli, filmi seyretmek hiçbir şekilde zafer kazanılmamasına karşın bir terapi göstermişti üzerimde. Bunun anlamı çok yalın, hekim hasta ilişkisinde, hastanın hastalığını vücuttan bir sihirle ya da buna benzer bir şeyle çekip almayız biz, bu bir savaştır, yani hasta ile hastalık arasında bir savaş, bizim yaptığımız aslında hastaya hastalıkla savaşına ne yapması gerektiğini göstermek ve ona kullanabileceği araçları vermektir. Gerçeklikle yüzleşmek de bu anlamda hastalığı alıp yok etmiyor, hastalıkla baş etmek için gerçekliğin yetkin bir tasarımını sunuyor, durumu daha iyi anlıyoruz, bunun bir aşamasında ise savaşta kullanabileceğimiz aletleri saptıyoruz, işte bu anlamda Güneşe Yolculuk hiçbir sihir ya da kolaycı bir çözüm önermeden, karşılaşma anı bile güçlü bir psişik terapiye dönüşüyor. Tabii bu arada bu yetkinliği yüzünden resmi tarihin yılmaz savaşçılarının tepkileri de aynı ölçüde anlaşılır, onlar ise bastırmaya çalıştıkları, gizlemeye çalıştıklarının açığa çıkartıldığını, bunu ise kabul edemeyeceklerini düşünüyorlar, bu kadar basit, aynı nedenle yadsımaya çalışmaları da normal.

-Bulutları Beklerken için ne diyeceksin?

-Orası tam anlamıyla karışık. Çünkü birincisi ben Trabzonluyum. Yani filmde geçen gerçekliğin ve tarihin içinde büyüdüm. O mekânları bilmek değil yalnızca bu, asıl olan problematiki bilmek, yani insanların nasıl kendi kimliklerini bastırdıklarını, bunun yerine üstlerinden akan İslamcı ve Türkçü kimliği benimseyerek biraz soytarımsı bir varoluş alanını hastalıklı olarak yaşadıklarını gözlerimle gördüm ben.

Ben insanın dalga geçerek söylersek, kavmine sarılıp orada kalmasını doğru bulmuyorum, ama insanın kendi kavmini reddetmesini, ötekinin kavmini yüceltip onun saldırgan temsilcisi olmasını ise hastalıklı, patojen bir şey olarak görüyorum. Ki böylesi durumlarda genel olarak dengede durulamayacağını, saldırganlık dürtüsünün, bastırma şiddetiyle doğru orantılı olarak artacağını hayatım boyunca gördüm durdum.

Üçüncü olarak milliyetçiliğin tezahürlerini her gördüğümde irite oluyorum. Onun için bu filmde bende terapi etkisi gösterdi, hatta biraz şaşırttı. Çünkü sinemamızın ve halkımızın genel söylemi içinde ötekileştirilen birisiyiz biz, daha da kötüsü ötekileştirmeyi benimsemişiz ve kendi kimliğimizi güzide şehrimizin gündelik yaşamında kendi ellerimizle ötekileştirmişiz. Tam da bu bağlam, özlediğimiz, bizim hissettiğimiz, ama dışa vuramadığımız, dahası genelde gündeme getirmekte bile zorlandığımız bir şey. İnsanlarla bu durumu konuşmaya başladıkları anda bile Temel fıkrası dinlermiş gibi, ağzı bir karış yayılarak seni dinliyor, yani kendi kendimizi bile terapi edecek koşullarımız yok. Onun için burada yerellikten beslenen özel bir ilişki kurdum. Yani sıradan bir izleyici için, tarihsel bir sorun seyrediliyorken, benim için toplumsal hassasiyetlerim ölçüsünde sürekli, her daim yaşanan bir sorunun terapisi gibiydi. Filmde anlatılanlar kadar, sadece hissettirilen, alt metinleri ve göndermeleri de rahatça okuyabiliyordum. Bulutları Beklerken, özlediğimiz, ama hiç haber vermeden de geldiği için gerçekten mutlu sürpriz vakalarından biridir. Yani İsa'dan yorulunca kahve molası gibi Ayşe/Eleni kendimizi dinlediğimiz bir vaka, çünkü aidiyetsiz İsa karşısında, kimliğini yaşamanın, kendinle barışmanın zamanı. Kahve molası deyimi de şu: işte çalışırsın, bir sürü iş yaparsın, genelde koşturmacalıdır bu iş, ama aslında kendini dinleyemezsin, kendini dinlemen için o kısacık anlarda bolca bilinçdışından gelenlerle birlikte susman, düşünmen ve hatta bilincin yarıklarından geçememiş duyumsamaları dışa vurursun, aslında çalışan senin köle edilmiş halindir. O anlarda ise kendin ortaya çıkar, kendini dinlersin, kendini dile getirirsin. İsa daha önce dediğim gibi bana dışsal bir şey, onunla ancak kısmi şeyler paylaşabiliriz, oysa Ayşe/Eleni bir büyüğümüz ve onun yaşadıklarını da biz de büyük oranda –farklı da olsa- yaşadık. Kendimizi dinler gibi onunla konuşuyoruz, düşünüyoruz, bastırdıklarımızı paylaşıyoruz ve bize altın kâsede sunulan resmi tarihin kostümlerini çıkarıp kendimiz oluyoruz. Kendimizle barışmak anlamında Bulutları Beklerken filmini seviyoruz. Bastırılanın dile gelmesi, insanın daha bir kendi olması anlamında özgürleştirici bir film olarak görüyoruz.

Bir de şu var, sanıyorum kimlik meselesi sanıldığından daha direngen bir konu, insan ne kadar ötelerse ötelesin, bir yerlerden çıkıyor, özel ve gizli bir paylaşım alanı her zaman var, çünkü insanın tarihinin güçlü bir parçası gibi.

-Niye İklimler'deki İsa seni boğuyor da Kader'deki Bekir'i daha hoş görebiliyorsun, onu yanıtlamamıştın.

-İsa'da doğru dürüst bir gerilim göremiyorum, konformist bir yaşam anlayışı görüyorum, sıkıntı çekmiyor sanki sıkıntıları bile onu ilgilendirmiyor, ondaki olamamışlık halinedir tepkim ama bu olamamışlığın zeminindeki konformizmde var tabi...

-Eğer yeni sinemanın en önemli özelliği immediacy ise konularında tekrar çok erken başladı, yönetmenler biraz tema değiştirse ve yeni hayatlara nüfuz etse iyi olur der misin?

-Bence bunu yapmak zorundalar. Nüfuz etmeliler, yeniden yaşamalılar, ciddi yokluklar ve ciddi olanaksızlıklarla yaşayan bir halkın dirayetini anlamak gibi bir dertleri olmalı, bir temizlikçi kadını da görebilmeliler, tekstil işçisini de. Ben bunları görmek istiyorum, yaşamsal pratiğimi de buna çevirmek istiyorum, kendim gibi insanlarla sınıra gelmiş durumdayız, sinemanın önündeki sorun hepimizin önünde, sinema bu konuda benim gibiler için bile olsa önemli bir yer teşkil edecektir. Artık yersiz yurtsuz bir başkarakter hakkında konuşmak biraz fazla oldu, şimdi tam da hayatın içine girmeleri gerekir, ele aldıkları kavramlar, temalar ne olursa olsun, ama özel olarak toplumdışı üzerine inşa edilmiş hikâyeler onları da yordu, yaşamın içine girmek etkiyi de bağlamı da güçlendiriyor.

Bunun o âleme yabancı olmakla ilgisi olduğunu sanmıyorum, yeni sinemamız da bu anlamda bir başarı var o mekânlara çok yabancı değiliz, daha doğal, daha gerçekçi, ancak karakter sorunu var, sessiz, tartışmaya girmeyen karakterleri tercih ediyorlar, artık bir adım daha atmaları gerekiyor. Yinelemenin aşılması için, yeni bağlamlara girmek gerekir, hayatın içinde kaybolmak, hayatın dışında kalıp hayat hakkında konuşmaktan daha doğurgandır, hayatın dışından konuşurken, etkili ve ilginç olabilirsiniz, ama bir yerden sonra içine girmediğinizde kendinizi tekrar etmeniz kaçınılmazlaşır.

Şimdi muğlâk kayıp meselesini, kimlik üzerinden incelemek için tüm uzun metrajlı filmlerinde gezinelim:

Iz (1994): karakterimiz bir polistir, artık emekliliği yakındır, giderek kendi işine yabancılaşmıştır, hayat onu hırpalamıştır, dahası kendi içine gömülmektedir. Bir gün radyodan bir intihar haberi alır, polis telsizinden de anlatılır. Bir kişi yüzüne silahı doğrultarak, suratını parçalayan bir kurşunla intihar etmiştir. Karakterimiz elinde olmadan, içsel olarak sürüklenerek, bu kişinin suratını keşfetmek, onu bulmak, tanımak ister, kayıp yüz bir anlamda aslında polisin kendi geçmişidir. Deyim yerindeyse bir tür şimdi kendi yüzü de gitgide kaybolmuştur. Zaten filmde içsel off-screen bir sesle "ara beni, bul beni" sözlerini duyarız. Ardından bütün film, polisin intihar eden karakteri araması, soruşturması, onun tarihine yolculuk gibi düzenlenir, paradoksal olarak bir başkasının tarihine yapılan yolculuk bir tür polisin kaybolmasıyla, kendi geçmişinin yitik parçalarından birisi olmasıyla sonuçlanır. Aynı şekilde perdede gösterilmeyen bir şekilde, muhtemelen polisin ruhsal bir yitiklik anında aradığı karakter gibi intiharıyla film bi-

ter. Dolayısıyla belli belirsiz bir kayıp-yitik hikâyesi üzerine kuruludur, filmin merkezinde kimlik ve geçmişiyle hesaplaşma ve kendini bulmak için bütün kenti kat etme çabası vardır, sonuçta kimlik sorgulanırken, aslında benliğin derinliklerinde kaybolmayla sonuçlanmaktadır.

Güneşe Yolculuk (1999) filminde iki kayıp vardır, birincisi Berzan'ın babasıdır, köyden alınıp götürülmüş ve bir daha ondan haber alınamamıştır. Diğer yandan Mehmet'in anne babası ve ailesinin diğer üyeleri filmsel olarak temsil edilmezler. Aynı şekilde Berzan'da öldürülecektir. Birinci kayıp, yani babanın gözaltında kaybedilmesi, bir tarihsel-toplumsal dokuyu keşfetmenin başlangıç anıdır. İkinci kayıp yani bir arkadaşın öldürülmesi, bu ana kadar arkadaşla yaşananların eşliğinde yaşanan değişimle, o arkadaşa sahip çıkmak, aynı zamanda karakterin kendi yaşamındaki yansımalarıyla, kimliğiyle, insan tarafıyla barışmak, kendini bulma çabasına karşılık gelir. Mehmet'in çıktığı yolculuk, bir toplumsal keşfetme sürecidir, aynı zamanda bu keşfetme süreci, yeni bir kimlik kazanma çabasıdır, vefayla başlar yolculuk, ama direniş inancıyla ve iktidara karşı kendi başına ayakta durma çabasıyla, dünyayı yeni bir gözle ve kimlikle görme durumuna dönüşür. Bu anlamda "kayıp", kaçınılmaz biçimde, "bir kendini bulma, kendiyle barışma"ya dönüşür. Dikkat edilirse, Berzan'ın babası temsil edilmez, sözü edilir, daha sonra Mehmet için bir tür "baba" işlevi gören Berzan'da öldürülür. Mehmet'in ise babası ve ailesi temsil edilmez. Film içinde bir tek Arzu'nun babası temsil edilir, o da zaten en kritik anlarda olaya müdahale etmez, tanık olur, belirli bir sınır koyar, kabullenicidir. Film içinde baba/iktidar/fallus olarak resmi iktidar ve onun kolluk kuvvetleri vardır, bunlar ise tam bir gerçekçi dönüşüm ile 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren kaybolan baba/devlet/iktidarın, darbeden sonra şef olarak gelmesiyle uyumlu bir biçimde otoriter bir şef olarak temsil edilirler.

Bulutları Beklerken (2004) filminde de ikili bir kayıp vardır: birincisi elli yıllık yol arkadaşı Selma'yı Ayşe kaybeder. Ama yası onu geçmişine götürecek, hayatında itinayla örtbas etmeye çalıştığı geçmişteki ve asıl kaybın anısıyla Ayşe'den Eleni'ye dönüştürecektir. Bu anlamda Selma'nın kaybı, Ayşe'nin kendi kimliğiyle barışması anlamına gelir. Kendini bulmak için çevresinden yalıtır, yalıttıkça geçmişindeki değerler yeni biçimlere bürünerek bütün benliğini kaplar, sonuç bir yolculuk ve kendini arayıştır. Burada da kolluk kuvvetleri, egemen ideoloji, hamaset tavırları açısından baba/iktidar/fallus bir şefe dönüşme sürecinde temsil edilmektedir. Aynı şekilde, filmde olumlu anlamda bir rol modeli ve üstbenliği kurma işlevindeki bir baba modeli temsil edilmez.

Pandora'nın Kutusu (2008) filminde de ikili bir kayıp meselesi vardır, ilk önce filmde çok eskilerde kalan "baba"nın belli belirsiz şekilde gitmesi/kaybolması durumu vardır. Aradan on yıllar geçtikten sonra, Alzheimer hastası olan annenin geçmişinin bu travmatik kaybı artık bütün benliğini sarmıştır, tek amacı kendin-

ce ormana gitmiş kocasını bulmaktır, geçmişinin kaybına gitmektir. Aynı şekilde, anne çocuklarının hayatına girince, her birinin bu kayba karşı farklı reaksiyonlar getirdiği ve hayatlarında "yaşayan bir kayıp" olarak farklı dönüşümlerle somutlaştıkları anlaşılır. Üçüncü kuşaktan olan oğul ise şimdi hayatının baharındadır, o da kendi kimliğini aramaktadır. Anneanne kendi kaybının peşinden giderek kaybolur, torun ise onunla paylaştıkları süreçte ilk kez kendini dinlemektedir, ama aradaki üç kardeşin hayatında da derin bir kayıp duygusu ve etkili olmuş bir "yoksunluk" durumu vardır, üçü de bir anlamda ideallerini kaybetmiştir ve kendini adayacakları bir "davanın" boşluğunu yaşarlar. Anneanne "kayıp" babanın peşinden, onu aramaya ya da kendini bulmaya ormana giderken, torunun yapabileceği bir şey de yoktur, ikinci kayıp bu şekilde gerçekleşir. Anneannenin bu tutkusu torun için, anlam aranışında çok özel bir yere sahip olur, üstbenliğinin oluşmasında özgün yeri, kendi anne/babasının bir hapishaneye dönüşmüş sitedeki evini ve erk alanını reddetmesi ile sokaklar ve anneanne üstlenmiştir.

Şu anda çekmekte olduğu Araf (2011) filminde yine bir kayıp hikâyesi ve yine bir kendini keşfetme, bulma süreci vardır, ama öncesinde bir kendini kaybetme süreci kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır.

İkinci özellik olarak dile getirdiğimiz anne/Baba/oğul-kız üçgeni, buna psikiyatrik olarak ödipal üçgen diyoruz. Aynı zamanda filmlerin ortak özelliği bu üçgende babaya ya da iktidara isyan etme, resmi olanı sorgulama ve özgürlük/ kendini arama süreci olarak anlatının kurucu motifine dönüşmesi vardır.

Baba ve babaya isyan kadar "özgürlük aranışı ve kendini bulmayı" anlatan bir başka denklem yoktur. Özgürlük isteği ve kendini bulma sürecinde, iktidarı/babayı/fallusu sorgulama ve ona karşı çıkmak uygarlığın çıkış noktasıdır, coğrafik olarak da tarihsel olarak da evrensel bir motiftir. Aynı şekilde, filmlerinden devam edersek,

İz'de "yüzü parçalanmış intihar eden" kişinin geçmişini araştırma, "merkezi ya da iktidarı" rahatsız eder, *Güneşe Yolculuk*'ta babayı öldürenlere karşı Berzan siyasal olarak muhaliftir ve direnişçidir. Mehmet içinse babaya isyan otoriteye, iktidara, siyasi söyleme karşı çıkmak, gerçekliği keşfetmek anlamına gelir, bunun doğrudan sonucu ise bu isyanın Mehmet'in kimliğine ve kişiliğine derin yansımaları olmasıdır. *Bulutları Beklerken* filminde "anne-baba-kardeş" kaybedilmiştir, normalleşmek için yeni bir kimlik edinilmiş ve yaklaşık elli yıl bu kimlikle "kendini örtbas ederek" yaşanmıştır. Selma onun için hem abla hem de anne rolünü üstlenir, baba kimliği boşta kalır, aynı nedenle zaten Ayşe hiç evlenmemiştir, anaçlık duygusunu komşunun oğluna gösterdiği sevgide bulur. Yine filmin içinde Mehmet'in babasını hiç görmeyiz, aynı şekilde Mehmet'in arkadaşı Cengiz'de babasını kaybetmiştir, onun özlemiyle doludur, babasına karşı olan tüm kasabaya karşı gelir, isyankârdır. Benzeri bir süreç anayurt boşluğu diyebileceğimiz,

onore edilmiş bir baba eksikliği de yaşayan Tanasis'te de görülür. Yunanistan'da gidilip bulunan kardeş de kendi tarihini yadsıma eğilimindedir, anne-baba-kız kardeş yok sayılarak yaşanmış, hayata tutunulmuş, şimdi geçmişini yadsıyan kişi onun bir parçası gelince onu da yadsıma çabasına girer. *Pandora'nın Kutusu*'nda baba gitmiş, ama ister onun özlemi ve isterse babanın gölgesi diyelim, çok büyük bir boşluk ve gizli bir isyan etme şeklinde üç çocuğun üçünün de hayatlarına yansımıştır. Çocukların her biri babanın boşluğuna karşı farklı reaksiyonlar geliştirmiştir, anne de bunları çok iyi bilir ve görür. Şimdi ise torun Mehmet için ise onore edilecek değerler ve kendisine rol modeli olacak bir baba/iktidar eksikliği duyulur.

Genel olarak kayıp ve baba temsilleri Yeşim Ustaoğlu'nda iki karakteristik özellik gösterir: kayıp bir tür "babanın edimi ile gerçekleşir", ama bu baba ya da iktidar ya da öz-fallus olan siyasi iktidar/egemen sınıflar/kolluk güçleri bir dönüşüm geçirerek babadan şefe dönüşmüştür ve iktidarını devam ettirmek için kıyıcıdır. Olumlu anlamda baba işlevini görecek insanlar genel olarak temsil edilmezler, bunlar ise bir tür karakter için karar anlarında sorgulama yaşanması, üstbenliğin dönüşümü ve rehberliğinde yeni idealler/görmezden gelinenler/farklı toplumsal kurum ya da kişilikler ile temsil edilirler.

Bu anlamda 78 Kuşağının siyasi iktidar/resmi tarih/egemen söyleme karşı isyan etme tutkusu, alternatif bir dünya yaratma ve baba yasasının yerine "oğul yasasını geçirme, enternasyonalizm, paylaşımcılık" düzeni için mücadele etme çabasının ardında, günümüzde bunların kaybolmasıyla "bir boşluk olarak baba/iktidar/fallus yaşanmakta";

Yerine gelen baba ideolojik/anlamsal/değersel olarak boşluğu dolduramayınca, meşruiyet eksikliğinden dolayı özgürlük için isyan/kendini bulma/itaatsizlik yeni değerler ve anlam aranışının asıl somutlanma biçimlerine dönüşmektedir.

"En sıradan izleyiciye bile, mümkün olan dünyaların en iyisinde yaşamadığını hissettirebilmeliyim" diyen Bunuel'in bu sözleri ve inancı derin bir boşluk olarak 1980'lerden itibaren bütün 78 kuşağı üyelerinin kalbinde yatmaya devam etmiştir. Dolayısıyla, isyan ve itiraz ile statükonun söylemine karşı "yıkıcı karşı söylem geliştirmek" kuşağın karakteristik tavrına dönüşür.

Bunun psikanalitik karşılığı, babaya isyan etmeden –baba ne kadar iyi olursa olsun, baba ne kadar haklı olursa olsun- kişinin kendini gerçekleştiremeyeceği, isyansız durmanın mutlak olarak özgürlükten yoksunluk getireceğidir. Babaya isyan, babanın niteliğinden ayrı olarak, kişinin kendini bulması ve kendini gerçekleştirebilmesi için zorunludur. Ama ikinci denklem ise, olumlu anlamda temsil edilmeyen babadan kalanlar üstben içinde taşınır, bu üstben ise şefe dönüşmüş iktidara karşı kendini bulmak ve kendini gerçekleştirmek için karşı çıkmak durumunda kalır, bu da tarihsel gerilimi besler.

"Şu anda kimin söylediğini hatırlamıyorum ama bir söz var; insan için iyi hayat, iyi hayatı aramak uğruna harcadığı hayattır. Belki de benim için sinema iyi hayatı aramak uğruna kullandığım bir araç." Nuri Bilge Ceylan'ın bu sözünün Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasına yansıması, iyi hayat ilk öncelik olarak baba yasasından, kurallarından, erkin, yani siyasi iktidarın söyleminden uzaklaşarak gerçekliği keşfetmek, kendini bulmak için gerçekliği keşfedeceği bir yolculuğa çıkmak, babanın egemenliğine karşı belirli açılardan karşı çıkarak bir kendini bulma aranışına yönelmiştir. Bu anlamda iyi hayat iyi hayatı aramak için çaba gösterilmesi modeli, iyi hayatı kurmak için iktidarı sorgulamak ve isyan etmek, kendi benliğinin hakikatlerini gerçekleştirmek için oğul yasasını uygulamanın yollarını aramaktır. Bu niteliğiyle kaçınılmaz bir biçimde bütün Yeşim Ustaoğlu filmleri bir kendini arama ve kendini gerçekleştirme, aynı anlama gelmek üzere baba/iktidar yasasına karşı isyan etmeyi içerir, dahası sürece damgasını vuran bütün değerler belirgin bir aydınlanma ve hümanizmin izlerini taşır. Bu isyan ve isyana eşlik eden yolculuk kendini bulmanın anahtarıdır, ancak bu hesaplaşma ve yolculuk ile özgürlük aranışı ve aynı anlama gelmek üzere kendini bulma söz konusu olur, deyim yerindeyse bastırılmış benlik ancak çıkılan bu yolculukla "tamlaşır", huzur bulabilir. Yeşim Ustaoğlu bu özellikleriyle Türkiye'nin tarihiyle, geçmişiyle, mücadelesiyle ve toplumun kimlikleriyle en barışık yeni sinema yönetmenidir.

Bu ilişkinin paradoksal sonucu *Güneşe Yolculuk* filminin ardından yapılan bir söyleşide çok açık görülür:

Sizin filminiz inandırıcı gelmedi mi?

Belki fazla inandırıcı geldi.

Türkiye'nin tarihi üzerine filmleri bir anlamda "baba/iktidar/fallusa karşı özgürlük söylemi ve direniş çağrısı içermesi nedeniyle, statükonun rahatsız olması çok önemlidir, daha da önemlisi anlatılanların inandırıcı olması toplumsal tarihsel temellerinin filmin içinde gösterilmesi rahatsızlığı artırır.

Aynı şekilde, baba kimliğinin temsil edilmemesi meselesi var ki bu da paradoksal bir nitelik taşır. Bir yandan babaya isyan, öte yandan babanın dolayımlı olarak anlatılması önemlidir. Baba ve babanın temsilleri yerine, "koyup gitmiş babanın" ya da "babanın yaşama sinmiş görüntülerinin", bir başka durumda ise iktidarın ideolojik/siyasal gölgesinin nüfuz ettiği sosyal ortamın resmedilmesi perdeye yansıtılır.

Burada çelişik bir durum vardır: bir yandan "baba" kurucu ve modeldir, öte yandan toplumsal bazda ise baba/iktidar yıkıcı/muhafazakâr ve özgürlüğü kısıtlayandır. Bu anlamda baba ikili bir yapı gösterir: Filmden bir örnekle bir yanda baba Berzan'ın babasıdır, öte yandan ise onu yok eden siyasal aygıttır. Bu anlamda babanın temsilleri çeşitlenir ve çatışık gösterilir. Egemen ideoloji ve statüko içinde ayrıksı bir yere sahip olan baba/iktidar karşı çıkılması gereken birisidir, aynı

şekilde bir model olma ve rehber olma anlamında "insanın rol haritasında etkin yeri olan baba" ise adalet ve gerçekliği keşfetme sürecinde özgürlük/siniklik arasında salınırken, özgürlüğün seçilmesi ve cefalı bir yola girilmesi ile kişinin layık olduğu ve layık olunması gereken "hayali baba" tasarımı öne çıkar. Bu anlamda aslında çiftdinliliğe karşı çıkmak için, insan kendine dayatılan rol modelini zorlarken, kendisi üzerine iktidarın gölgesi düşerken ondan kaçıp kurtulmaya çalıştığı, hizaya gelmeyi reddettiği anda kişi kendisi olur ve öteki baba ile özdeşleşir. Özgürlük ve ahlaki kimlik burada bütünleşir, isyan etme özgürlük ile bir kendini bulma sürecinin başlangıç anıdır. Bu çıkışı yapan karakterlerin genel olarak babaları temsil edilmez: Yasak koyucu, sınırlayıcı ve hesap sorucu baba yerine, adanma ve vefakârlık öne çıkar, bu baba benlikte yaşatılan babadır, çünkü bu olumlu anlamdaki babaya sadakat için fedakârlık ve vefa gösterilir. Tam da bu ikili baba filmlerde kimlik sorunlarının derinden işlenmesine de neden olur. Bu hesaplaşma ve bu adanma ise 78 kuşağının en karakteristik yanı idi.

Bu paradoksun çözümü, isyan edecek karakterin babasının gösterilmemesi, onun yerine daha farklı kimliklerin öne çıkarılmasıdır, o karakter için baba işlevini başka insanlar oynayacaktır.

Birkaç şeyi birleştirmenin zamanıdır. Yeşim 1960'lı yıllarda çocukluğunu, 1970'li yıllarda ergenliğini ve gençliğini yaşadı. Dönemin karakteristiği giderek kabaran ve kontrol edilemeyen bir dalga halinde solun yükselişi idi. Aynı dönemin sembolleri arasındaki bütün isimler belirli bir romantik fedanın sonunda varacakları menzile doğru gidiyorlardı.

Yeşim Ustaoğlu ise kendini bildi bileli Karadeniz'de, denize bitişik bir apartmanda oturuyordu. Aynı anlama gelmek üzere bir yandan oralıydı, bir yandan ise gitme hayalleri kuruyordu. Çocukluk döneminden başlayan bir içe kapanıklık söz konusu, kentin kültürel atmosferi ve insan ilişkilerinde, aynı zamanda yaşamın kazanılmasında ise kent bir tür Karadeniz'e bağlı. Deniz bir tür ana işlevi görüyor, fırtınalarıyla, balıklarıyla, ticaretiyle, kabaran her şeyin sonlandığı bir yer. Evlerinin terasından denizi seyrediyor, çılgınlıklarını denize karşı yapıyor. Evden ayrılıp okula, sinemaya ya da arkadaşlarıyla buluşmaya gittiğinde bir tür evine ya da denize dönüyor gibi, deniz yalnızlığı, anayurdu temsil ediyordu. Bu anlamda deniz bir tür kendi yalnızlığını paylaştığı, kendini dinlediği, hayatın karşısında kendini aradığı anların arkadaşıydı. Bu anlamda deniz romantik bir mekânın değil, içsel arkadaşlığın sırdaşıydı. Bir tür mahremini paylaştığı bir arkadaş, bu anlamda bu paylaşımın sinemaya yansıması su, akis, deniz olmuştur, çünkü bir başka önemli noktayla daha karşı karşıyayız, filmlerinde yalnızca deniz, su, ırmak ya da akis kullanılmaz. Çünkü dramatik anın çözümlenmesi, bunların görüntüye girdiği anlarda karakterlerin belirli bir yalnızlık, bir içsel fırtınanın ardından, belirli bir karara varılıp, eyleme geçildiği, yalnız kalındığı anlar olunmasıdır. Üste-

lik bu durum *Iz*'den *Pandora'nın Kutusu*'na kadar aynıdır. Örneğin *Güneşe Yolculuk* filminde boşaltılan köyün sular altında kalması sonucunda Mehmet Berzan'ın tabutuna suya bıraktığı yer ve an bir anda tüm yaşananların içsel olarak dile geldiği, belirli bir suskunluk, tamlanma hissinin, değişimin dönüşümün yaşanmasının ardından kendini bulduğu bir yerdir. Ya da *Pandora'nın Kutusu*'nda evinde boğulan torun henüz on yedisindeyken geceyi sokaklarda geçirip kendini ararken, deniz kıyısında sabahlar. *Bulutları Beklerken*'de balıkçı ile Tanasis'in konuşmasına yalnızca deniz tanık olur. Aynı şekilde Mehmet ve Cengiz kendi yalnızlıklarını ve paylaşımlarını denize karşı yaşarlar. Bu anlamda deniz bir tür sığınaktır; bu sığınak bir tür mola yeri gibidir, yeniden başlamadan önce ve aynı zamanda birikmiş olanın döküldüğü, dile getirildiği bir sırdaş. Yani Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde deniz ya da suyun kullanılması, aksin gösterilmesi, yolculuk ve kendini dinleme ve sırdaşıyla paylaşma aracıdır, bir tür kentli romans mekânı değildir. Bir tür kendini bulma ve arınma mekânı, ilişkinin saf bir düzlemde kurulduğu mekân. 1960-80 arasının sürekli kabaran dalgası darbeden sonra hızla çekilip topraklar kuruduğu zaman, geçmişin değerlerini içinde taşıyan yönetmen için, deniz bir tür sırdaşa dönüşmüştür, aynı zamanda huzur mekânıdır, kendini dinleme ve kendini bir tür bırakma, akışa bırakma mekânına dönüşmüştür.

Su, akis ve deniz bir tür cenin gibidir. Ana kucağı ya da ana rahmi gibidir. Bu anlamda su ve sudaki yansıma kişinin gerçekliği iktidarın gölgesinden kurtarıp, kendini bulma anında ulaştığı bir yer gibidir, iktidarın sunduğu gerçekliğin tersyüz edildiği bir mekândır, çoğunlukla olumludur ve anne kimliğine karşılık gelir.

Bu anlamda *Güneşe Yolculuk* filminden başlayarak, tarih/iktidar/politik söylem öne çıktığında, yönetmen için bir tür kendini bulma anlamında bir yolculuk tasavvuru öne çıkarken, aynı zamanda toplumsal düzlemde egemen olanın bastırdığını keşfetme, gerçekliğin öbür yüzünü ön plana çıkarma, ezilenin yüzüne bakma, çığlığını duyma çabası belirgindir. Çünkü kökleşmiş önyargıların kaynağı, hem gerçekliğin tersyüz edilmesiyle, hem resmi tarihin söyleminin "ötekini" dönüştürmesiyle, yapay karşıtlıklar kurması bir anda "diğer" olanın başkalaşarak hedef tahtasına getirilmesiyle olmaktadır. Bu nedenle keşfetmek ile bastırılanı aramak ve gerçekliğin görünümünü yeni bir şekilde görmek eş anlı olmaktadır.

> "*Güneşe Yolculuk* sadece bir değişim, dönüşüm hikâyesini değil toplumun görmezlikten gelme hikâyesini, ciğerlerimize nüfuz etmiş önyargıları da anlatır. Esas yola çıkış biçimi budur ama bundan bir ironi doğdu. Bütün toplum ve devlet benim on yıl gerimdeymiş, ben on yıl sonra olabilecek olanı görmüşüm. Çok yavaş büyüyor toplum, bildiği ne kadarsa eleştirebilme mekanizması da o kadar. Artık hakkını teslim ediyorlar filmin. Film değişmedi, aynı film! Bir filmi tabii sadece politik bakışıyla yargılayamayız. Sinema estetiği ıskalandı. Bir birey olarak Yeşim Ustaoğlu sinemasının yaratılışı, dili bile değerlendirmeden uzak tutuldu. Ama bu benim cesaretimi kırmadı. On yıldır eleştirilerin yıkıcılığına aldırmadan aynı duran bir sinema var karşımızda."

Bulutları Beklerken için;

"Bence Türkiye bütün azınlıklarla ilgili meselelerini yavaş yavaş toparlayacak. Benzer eleştiriler hatta daha ağır olanlar bu filme de getirildi. Bu toplumda Ayşe / Eleni olabilmek neleri unutmaya çalıştığımızın, nerelerden geldiğimizi de anlatıyor. Hangi renkleri unutmaya çalışıyoruz, nasıl bir toplumduk, neleri koruyamıyoruz... Tarihiyle, kültürel geçmişiyle yüzleşemeyen, toprağına, insanına bakamayan, onları koruyamayan bir toplumuz. Bir süre sonra onu korku idare etmeye başlamış. Bütünündeki psikolojiye bakınca parçalanmış bir benlik görüyoruz, bir tür şizofreni, paranoyanın idare ettiği bir yapı görüyorsunuz. Biz Elenileri de sevmemişiz, kendimizi de sevmemişiz. Kendini seven, yetişkin bir insan korkunun onu idare etmesine izin vermez. Her şey ile yüzleşir. Çocuğunun bile bu eğitim sistemi içinde yetişmesine izin vermez, birçok şeyi sorgular."

Yavaş da olsa ilerlememiz bir doğal süreç mi yoksa AB'ye girmeye yönelik oportünist bir tavır mı sorusuna "Mutlaka öyle bir yanı da var" diye yanıt veriyor Ustaoğlu: "Ama reformist olma hali ekonomik nedenlere dayanan bir ilişkiler zinciri de olsa toplumun gazının alınmaya ihtiyacı var. Bu kadar gerilimlerin olduğu bir toplum böyle baskı altında yaşayamaz. Dünyanın geldiği yer de değişiyor. Doksanlarda bile varolmayan inanılmaz bir iletişim ağının içindeyiz. Bir yandan medya aracılığıyla dünyada olup biten birçok şeyi çok pornografik şekilde de olsa öğrenirken bir yandan da kişisel iletişim araçları sayesinde dünyayla iletişim halindeyiz. Bu iletişim içindeki toplumu bildiğimiz yöntemlerle baskı altında tutamayız. İnsanlar taleplerde bulunuyor. Bu taleplerin giderilme sürecindeyiz. Ben de nereye gideceğimizi tam olarak kestiremiyorum ama yaşanmaya başladı bir kere". 88

Dolayısıyla şu paradoksla iç içeyiz: Eğer Kayseri'de –ki geçmişte bir dizi farklı etnisiteyi içeriyordu- bir belgesel çekimi için kaleye Bizans bayrağı çekmeye insanlar tepki gösteriyorsa ve çekim yapılamıyorsa, bu anlamda tarihiyle barışık olmayan bir toplumuz. Aynı şekilde, Ankara'nın sembolü için Hititlerden kalma neredeyse yirminci yüzyılın mirası olan heykel artı ikonlara müdahale etmek için yanıp tutuşuluyorsa, burada aşırı bir dayatmacılık var. Sanki tarihi tarihçilerden değil de toplumun kendisinden saklama edimi öne çıkıyor, sanki toplum kendince güncel kaygılarından yola çıkarak toplumun geneli için aşırı kaygılar duyarak, kendini belirli bir kalıba sokmaya çalışıyor. Bu dönüştürme eninde sonunda bir kasılmaya karşılık geliyor. Çünkü ne tarihle bir uyumluluk ne de topraklarını paylaştığı kültürlere karşı bir hoşgörü var. Bu anlamda kasılma ve tek biçimlileştirme kendi içinde gerilimi taşıdığı gibi, arzulananın aksine birleşmeyi değil, çatlakların oluşmasını ve karşıtlıkların yaratılmasını sağlar. Sanki tarihin kendi akışıyla uyumsuz, tarihin belirli bölümlerini yok saymaya çalışan bir çaba var, bunun doğal sonucu bir yapay kimliktir, aşırı makyajlı ya da estetikli bir tek biçimlilik olur ki eninde sonunda zaman içinde müdahaleler kaçınılmaz için çok olacağı için, sırıtmaya başlar. Ne güncelliğin talepleri biter tek biçimli hale getirmek için yok sayılacaklar listesinde, ne de her müdahale rahatlıkla yüze oturur. Üstelik zaman içinde karşıtların oluşması da cabası.

Bu anlamda hakikaten mozaik/mermer atışmasına döner, dikkat edelim de Topbaş'ın büyük bir keşifmiş gibi Beyoğlu'na granit taşından yapılma bloklar halinde kaldırımları döşeyeceğiz diye büyük çıkışından sonra, bugün neredeyse yavaş ve önüne bakmadan yürünemez hale gelen, sayısı belirsiz ayak burkulmalarına ve kırıklara yol açmış kaldırımlarına dönüşmesin bu tek biçimlilik.

Ama bu sürecin bir parçası çok öğreticidir. Eğer kim ki aslını reddederse, eğer kim ki tarihsel olguları kendi ihtiyaçları için eğip bükmeye başlarsa, bu inkârcı ve tek biçimlileştirici davranışın tarihin bize öğrettiği şekliyle dengede durması ve uzun ömürlü olması imkânsızdır. Kendi aşırılıklarını hem üretir, hem de birleştirmek için yapılan müdahaleler aşırı çatlaklara dönüşmeye başlar. Kendinden olmayanın milliyetçisi olmak, şişede durduğu gibi durmaz. Yadsımanın sonuçları şiddetli geri dönüşlere gebedir. Tekrar ediyorum, bunlar neredeyse içimizde bulunan coğrafyanın genel özellikleridir. Çok açık bir şekilde şunu hatırlatmak isterim: Osmanlı'da Türklük ve Türkler genel olarak küçümsenen bir şeydi ya da etnik kesimi oluşturuyordu. Bu anlamda bunun örneklerine girmek istemiyorum, ama arayan binlercesini bulur. Mesela bakın bakalım, kaç padişah anası Türk'tür, ya da bakın bakalım, kaç vezir Türk'tür, Karagözün ve Ortaoyunlarmın metinleri mi dersiniz, Osmanlı İmparatorluğundan kalma tarihi eserlerin özelliklerine mi, siz karar verin. Bastırılanın dönüşü şiddetlidir ve çatışmayı artırıcıdır. İçimizdeki duyguları düşünün mesela, neyi bastırıyorsak, hiç umulmadık anda karşımıza çıkabilir ve bir anda o duygunun esiri olabiliriz. Aynı şeyi toplumlar için düşünmemek, hele bu topraklarda, pek mantıklı değil, tarihsel eğilimlerimize bakınız, son yüzyılda ulusal politikalardaki keskin karşıtlıklarımız hayra alamet değil.

"İletişim çağı deyince kaçınılmaz olarak küreselleşme geliyor akla. Küreselleşme bir büyük tehdit, bir tehlike olarak algılanıyor günümüzde. Bir zamanların enternasyonalizminin yanında tuhaf, belirsiz, kimliksiz, korkutucu bir distopya gibi algılanıyor. Oysa sol görüşün enternasyonalizmi bir ütopya idi..." [89]

"Küreselleşme deyince bir şirketleşme, ekonomik açılardan ciddi bir sömürüyle gelen, bir şirket gibi yönetilmenin bütün dünyaya dayatılma halini de düşünüyoruz. Toplumlar çok minik olmaya başladı. Diller bozulmaya başladı. İnsanlar aynı biçimde düşünmeye, hissetmeye, giyinmeye, yaşamaya başladı. Bu da çok ciddi bir kültürel erozyon. Hele Batı toplumları birbirlerine çok benziyor. Ben yerelliği savunan bir insanım. Yerel özelliklerimizi, fikirlerimizi, davranış biçimlerimizi, öfkelerimizi korumamızdan yanayım. Hala kendimiz gibi olabilme halimizi bulmalıyız. Buradan evrensel bir bakış açısı çıkar. Bütün küreselleşme kakofonisi içinde kendimiz gibi olabilmeyi öğrenmeliyiz. Biz yüzleşmeyi beceremeyen bir toplum olduğumuz için bize gelen her yenilik farklı tepkiler yaratıyor, ne kendimize çekidüzen verebiliyoruz ne dışarıdan geleni kabullenebiliyoruz ne de onlardan vazgeçebiliyoruz. Moderniteyi çok seviyoruz, bayılıyoruz moderniteye. Geleneksel yapımızı da erozyona uğrattık bu yüzden. Köylümüz de geleneklerinden kopuk. Göç ederken kendi gibi olma halini hep bir yerlerde bırakarak, oralardan da uzaklaşarak, sürekli bir yere eklemlenmeye çalışan

bir toplum bu. Modernleşmiş ve modernleşememiş kesimleri arasında bir dengesizlik var. Çok az insanın birbirini sevdiği bir topluma dönüşmeye başladık, vahim bir durum bence". [90]

Küreselleşme meselesinin arka planlarına baktığımızda, tarihsel söylemde "kültürel emperyalizm" olarak adlandırılanın, hem iktisadi hem de kültürel planda iktidar olmasını görüyoruz. Ama aslında monolitikleştirme de bu süreci bir ulus devlet içinde yapma çabasıdır. Bu tip çabaların kültürel olarak çoğulluğa karşı, yadsıma ve "belirli bir ideal" için ötekini biçimsizleştirme çabasına dönüştüğü yerde, otantiklik ve sahicilik kayboluyor, bu nedenle özgün kültürel doku yerine her ikame edilen şey, aynı zamanda bir yıpranma ve kimlik kartında belirsizleşmeye yol açıyor. Belirli bir kültürün yerleşmesi yerine, kültürlerarası boşlukta salınma ve kültürsüzleşme öne çıkıyor. Modernlik olarak adlandırılan davranış kalıplarını topluma ideal olarak gösterip, yaşamın içinde iktisadi bakımdan ve eğitim yönünden tamamen ötelenmiş topluluklar içinde şiddet ve savrulma birikiyor, aynı anlama gelmek üzere burada baba şefe dönüşüyor, aile ise paylaşım mekânından zorbalık alanına. Toplumun giderek bir büyük muhasebe şirketine ve mekânların hapishaneye dönüşmesinin bir başka adıdır bu. Toplum ezenler ezilenler olarak genel planda ayrışırken, ezilenlerin içinde en küçük mikro parçalarına kadar bu ezen ezilen ilişkisi yeniden üretiliyor, genel planda çok belirgin bir gelişim bozukluğu ve sevgisizlik ayırt edici bir karakter kazanıyor.

Toplumsal olarak örgütsüzleştirilmenin küreselleşme ile bağlarını görmemek imkânsız, çünkü dünya genelinde bir durum, bütün istatistiksel durumlar bunu kanıtlıyor, üretimin esnekleştirilmesi denilen şey, aslında insanların yaşamlarında her türlü güvencenin adım adım kaldırılması, hayatın istikrarsızlaştırılması demek. Bunların yerine ise bir tür popüler kültüre dönüşmüş olan hem kültür hem de politika insanlar üzerinde bir baskı aygıtına da dönüşüyor, siyasetin idealden ve sorun çözmekten bağları koparılırken, alınan kararlarda ve sistemin belirlenmesinde, neredeyse toplum etkisizleştirilmiş oluyor. Neredeyse dünya genelinde, alınan her türlü iktisadi ve siyasi kararda, ortak bir iktidar sözcüsü kavramıyla karşılaşıyoruz: başka yolu yoktu, oysa bütün bunların olmasının hiçbirinin sorumluluğunu üstlenen yok, dahası bunu savunan tek bir ideolog yok, çünkü sonuçlar hakikaten çok vahim.

"Öğrenciler kentte üniversitede okur, okul biter, 'Memleketime gidiyorum' der. Çünkü hep toprağa aidiyeti önde tutar. Ben de bunu savunurum. Ama bu aidiyetten ne anladığımız müphem. Oradaki köklere, anadile, orada öğrendiklerine aidiyet... Vatan deyince de hamasi bir kavram çıkıyor karşımıza. Soyut kavramlar yüzünden vatanı sevmemeyi öğreniyoruz aslında. Birbirleriyle çatışıyor ve bireyleri realiteden koparıyor. İşsizlik, sendikalaşamama, eğitimsizlik gibi insani kavramlardan uzaklaştırılıp hamasete sürükleniyoruz". 91

Sanat ve siyaset meselesi ise insana tam da damardan koyan bir yapıya sahip: Şöyle ki geçmişte sanattan köklü bir şekilde siyasal olması, mesaj vermesi, toplumu harekete geçirmesi, ilerici olması beklenirken, bugün her bir başlık tümüyle tersine çevrilmiştir.

Sanatın siyasal özellikler göstermesi bir suçmuş gibi gösteriliyor, hatta sanatçı siyasal bir söylemde bulununca "siyaset yapıyor" nitelemesi suçüstü yakalanmış gibi bir durum havasına sokuyor sanatçıyı.

Mesaj vermesi durumu ise çok daha garipleşti: Şöyle ki hamasi nutuklar çekmek dışında, sanatçının topluma ilişkin belirli şeyleri önermesi ve savunması "akıl vermek", "ahkâm kesmek", "hiç vazifesi değilken, kafa şişirmek" gibi görülüyor.

Toplumu harekete geçirmesi meselesi çok garipleşmiş durumlarda, hastalıklı toplumsal histerilerle kesişmezse ve toplumda bir hareketliliğe neden olmuşsa, "anarşist ve tehlikeli olursunuz", yani merkezin dışı yasaklanmış durumdadır. Hatta bu konuda hastalıklı tepkiler bir tür toplumun doğal tepkisi, sanatçının halkın kendisine karşı işlemiş olduğu bir suç gibi gösteriliyor. Neredeyse öyle ki toplum bir şekilde harekete geçmiyor, ama hastalıklı insanlar toplum adına sanatçının hak ettiği cezayı anında orada kesiyormuş gibi oluyor. Bu anlamda sansür heyetinin yerine tekil ve yerinde müdahaleler ile anında "yok etmek, bastırmak" eylemi almış durumda. Bir zamanlar "Ahmet Kaya dinliyor diye öldürüldü" bir haber başlığı idi.

İlericilik meselesi de tam bir paradoksa döndü, çünkü irrasyonalitenin yüceltildiği bir ortamda, dogmaların sorgulanmasına karşı hoşgörü söylemi, bilimin söylediğine karşı gelenekler, akılcılığın yerini "kutsal" aldığı için, ilerici muhalif ve marazi bir duruma indirgenmiş durumda. Elbette bunun için gerçeklikle barışmayan ve giderek sanatın ve sanatçının kendisini güçsüzleştiren bir süreçten geçilmesi ve güçsüzlüğün her kritik aşamada ona hatırlatılması gerekiyor.

> Türkiye'de sanatçılar dünyadaki, hatta İran ve Çin gibi totaliter rejimlerdeki kadar bile siyasallaşmamıştır. Toplu sanatçı hareketleri azdır, sanat dünyasına atfedilen muhalif yapıya bizde pek rastlanmaz. Yeşim Ustaoğlu bu durumu "üzücü ve ürkütücü" bulu yor. "Sanatçı toplumun önünde gitmeli," diyor. 92

Tabi burada da paradoks ortaya çıkıyor, önde giden sanatçının önünde daha çok engeller birikiyor, sermaye ise ondan özellikle uzak duruyor. Geriden gelenin önünde kuştüyü yatak ve hercai menekşe renginde para desteleri de hazır, elbette ki en azından iki gram yaratıcılık taşısın, onu taşımazsa bile, onun için bir komisyon üyeliği her zaman hazırdır.

8. BÖLÜMÜN NOTLARI:

1- Müjde Arslan-Yeşim Ustaoğlu söyleşisi. Bu söyleşi metnini Yeşim Ustaoğlu ile 2 Haziran 2010 tarihinde Ustaoğlu'nun evinde yaptığım görüşmede bana vermiştir. Metni okumamı, söyleşimizin aynı konuları tekrar etmemesini, özel konuları konuşmanın kendisi için zor olduğunu, ama soracağım sorulara yanıt vereceğini belirtmiştir. Metin içinde iki söyleşiye bu nedenle referans verilmektedir. Her birinde hangisi olduğu belirtilmektedir.

2- Zahit Atam-Yeşim Ustaoğlu söyleşisi, 2 Haziran 2010.

3- Müjde Arslan-Yeşim Ustaoğlu 2 Haziran 2010.

4- 78'liler Vakfı'nın darbe öncesi ve sonrasına dair yaptığı tanıklarla söyleşiler (henüz yayımlanmamıştır), TMMOB tarihi üzerine yayınlanan belgeler, TMMOB tarihi için yapılan belgeselde konu üzerine tanıklıklara ve yorumlara ulaşılabilir (Nar Film, 2010).

5- Öztürk Teoman, TMMOB 19. Genel Kurul (17 Mayıs 1974/ Ankara) TMMOB başkanı olarak konuşmasından, Bir Döneme Tanıklık içinde, Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği yayını, Eylül 2004 Ankara, 8.

6- Öztürk Teoman, TMMOB 19. Genel Kurul (17 Mayıs 1974 / Ankara) konuşması, Bir Döneme Tanıklık içinde, Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği yayını, Eylül 2004 Ankara s. 9.

7- Öztürk, age, s. 3.

8- Öztürk, TMMOB 25. Genel Kurul, konuşmanın tarihi 24 Mayıs 1980, age, arka kapak.

9- Zahit Atam-Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

10- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

11- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

12- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

13- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

14- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

15- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

16- Görüştüğüm 3 yönetmen de (Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim) edebiyat ve sinemanın kendi hayatlarındaki yerine ısrarla vurgu yapmışlardır.

17- 1970'li yıllarda Yılmaz Güney'in filmlerinin gösterim sürecinin ciddi toplumsal olaylara neden olması bunun için iyi bir örnektir.

18- Ahmet Soner'le görüşme, Şişli, 18 Şubat 2010.

19- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

20- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

21- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

22- Avusturya'ya dair Yeşim Ustaoğlu'nun anlattıklarından derlenmiştir. Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

23- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

24- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

25- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

26- Ustaoğlu Trabzon'a yaptığı filmi göndermiş, babası filmi seyrederken gözleri yaşarmıştır (Zahit Atam-Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010).

27- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

28- Bkz. Freud Sigmund, Dostoyevski ve Baba Katli, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 4. Baskı YKY yayınları, İstanbul, s. 219–244 ve bkz. Terry Eagleton, Psikanaliz, Edebiyat Kuramı (Giriş) içinde, ikin-

ci baskı Ayrıntı Yayınları, s. 182-228. Bkz. Dudley Andrew, Identification, Concepts in Film Theory, Oxford University Press 1984, s. 133-156.

29- Göçün psikolojik sonuçları ve yeni kültür içinde bocalamalar ve iktisadi sonuçları için bak. John Berger-Jean Mohr, Yedinci Adam, çev: Cevat Çapan, Cem Yayınları, 1984 İstanbul. Günther Wallraff, En Alttakiler, 7. baskı, 1988, Milliyet Yayınları. Bkz. Yılmaz Güney, Salpa, 13. Basım, Can Yayınları. Bak. Yılmaz Güney, İnsan, Militan ve Sanatçı, 3. baskı Güney Filmcilik Yayınları (buralarda özellikle s. 18–30, arasında göç, yerleşmeye ilişkin otobiyografik değerlendirmeleri. Film olarak, özelikle Lütfi Akad'ın yönettiği Gelin (1973) /Düğün(1974) /Diyet (1974) Üçlemesi ve Ömer Kavur'un yönettiği Yusuf ile Kenan (1978). Tiyatro eseri olarak özellikle Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı önemlidir, göçmen ve kentte tutunma süreçlerinde insanın iç dünyası için çok öğretici ve düşündürücü durumlar yaratmıştır.

30- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

31- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi (2 Haziran 2010).

32- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

33- Müjde Arslan- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi.

34- 1970'li yılların örgütlü yapısını kast ediyor.

35- http://www.ustaoglufilm.com/gunese_yolculuk/index.html

36- Tayfun Pirselimoğlu'nun senaryosuyla film çekilmiştir.

37- Yeşim Ustaoğul-Müjde Arslan söyleşisi.

38- Yılmaz Güney, Hudutların Kanunu (1966) ve Kızılırmak Karakoyun (1967) adlı eserleri, Akad'ın yönetiminde Dadaş Filmin bünyesinde gerçekleştirir. İki filmde yerellikte yapılan araştırmalara çok şey borçludur. Sürecin ayrıntılı ve nesnel bir dökümü için bak. Işıkla Karanlık Arasında, L. Ö. Akad, İş Bankası Yayınları, 2004, s. 402–404, s. 429–456.

39- Nazmi Kırık film için burnundan ameliyat olmuştur ve Güneşe Yolculuk (1998) ilk filmidir.

40- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

41- Zahit Atam- Yeşim Ustaoğlu görüşmesi, 2 Haziran 2010.

42- http://ustaoglufilm.com/gunese_yolculuk/yonetmen_gorusu.html

43- Tunca Arslan, "Akla Zarar Filmler", Kırmızı Kedi Yayınları, 2009.

44- Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2001, BÜ Yayınları, 2002, s. 126.

45- ABD basınında çıkan yazılarda, filme teröre destek verip vermediği sorusu sorularak yanıt verilmeden bırakılmıştır. Bu sorunun sorulmasının nedeni de hem Berzan'ın öldürülmesi, hem de X işaretlerinden kaynaklanmaktadır.

46- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sinema Söyleşileri 2001, Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 2002 İstanbul, s. 114–115.

47- Gönül Dönmez-Colin, Yeşim Ustaoğlu ile söyleşi, Cinemaya dergisi, sayı 44 1999, s. 5.

48- Zahit Atam, Yeşim Ustaoğlu ile söyleşi, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 6 1999, s. 64.

49- Le Monde gazetesi, 22.02.2009, Paris'ten aktaran ve çeviren Mehmet Basutçu, Yeni Yüzyıl Gazetesi, 24.02.1999.

50- Bak: www.berlinale.de/en/HomePage.html

51- "Hem Melek Oldu Hem Barış", adlı yazıda jürinin gerekçelendirilmesinin Güneşe Yolculuk ile kısmı alıntılanmış, Milliyet Gazetesi, (imzasız), 26.02.1999.

52- Tekelioğlu Tuluhan, "Film Setinde Şeytanlaşıyoruz", Yeşim Ustaoğlu ile röportaj, Günlük Gazete, 9 Mayıs 1999.

53- Tekelioğlu, ags.

54- Dorsay Atilla, Sabah, 8 Ocak 2005.

55- Dudley Andrew, Representation, in Concepts in Film Theory, Oxford Publications, 1984.

56- Andreadis Yorgo, Tamama, s. 16

57- age., s. 20-21

58- Burası ilgincime gitti, Ermenilerin bölgeden temizlenmesinde Doğu Karadeniz'de Rumları, İç Anadolu ve Doğuda ise Kürtleri kullanmak; daha sonrasında ise hem Rumları hem de Kürtleri bu kez kantara koymak Osmanlının siyasi başansı mı demeli, eşyanın tabiatı mı demeli?

59- Osmanlı Bankası Türklerin değildi, Osmanlı İmparatorluğunda para basma yetkisine sahip tek banka olmasına karşın Türklerin değildi, daha da acısı Osmanlı İmparatorluğun da değildi. Avrupalı emperyalist ülkelere ait bir bankaydı, ulusallaştırılması Cumhuriyet sonrasında olmuştur. Ama Osmanlı İmparatorluğunda bir tür devlet bankası olarak çalıştığı doğrudur, hatta Osmanlının vergi gelirlerini de yöneten bankaydı.

60- age., s. 22

61- age., s. 38

62- age., s. 39

63- age., s. 42

64- age., s. 45

65- age., s. 51-52

66- age., s. 52

67- age., s 54

68- age., s. 56-57

69- age., s. 60-62

70- age., s. 70

71- age., s. 72

72- age., s. 77

73- age., s. 83-84

74- age., s. 87

75- Zahit Atam, Yeşim Ustaoğlu ile söyleşi, Yeni İnsan Yeni Sinema dergisi, sayı 6, Sonbahar 1999, 66.

76- Bu niteleme Yeşim Ustaoğlu'na aittir. Zahit Atam-Yeşim Ustaoğlu söyleşisi, 2 Haziran Çarşamba 2010.

77- Yeşim Ustaoğlu ile Söyleşi, Zahit Atam-Metin Kaya, 30 Nisan Cuma, Ustaoğlu Film Ofisi, Tünel.

78- Örneğin son yıllarda Atatürk filmleri üzerine çok yoğun tartışmaların olması, konunun Türkiye için ne kadar canlı ve etkili olduğunu göstermektedir. Bulutları Beklerken'in (2004) anlattığı tarihsel doku böylesine bir canlılık, toplum için önem arz etmediği için genel olarak gündeme girmekte zorluk çekmesi son derece anlaşılırdır.

79- Aynı ortak payda, Derviş Zaim'in Çamur (2003) adlı filmi için de çıkacak ve genel olarak film anlaşılmaz bulunacaktır.

80- Özgüven, Fatih, "Gönül Yaraları", Radikal, 13.01.2005.

81- Türkiye'deki hassas siyasi dengelerin yapılabilir olanları etkilediğini Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz altını kalın çizerek söyleşilerde belirtmiştir.

82- Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenleri (genç yeni sinemacılar da aralarında olmak üzere) festivallerde ödüller alındıktan sonra, kendilerine imalı, alaycı sorularla çok yaklaşım olduğunu belirtmektedir.

83- Ustaoğlu Yeşim, www.ustaoglufilm.com, Yönetmen Görüşü.

84- Agy.

85- Yeşim Ustaoğlu, Alin Taşçıyan ile görüşme. 2008 yılında Alin Taşçıyan Almanca yayınlanan, Goethe-Institut Akademie Der Künste'nin hazırladığı, Steidl/Positionen yayınlarından çıkan Zeitgenössische Künstler aus der Türkei adlı kitap için söyleşi yaptı. Bu söyleşi kitabın 93-101 sayfalarında yer aldı. Ben alıntıları Alin Taşçıyan'ın Türkçe hazırladığı metinden aldım.

86- Yeşim Ustaoğlu, Alin Taşçıyan ile görüşme.

87- Yeşim Ustaoğul, Alin Taşçıyan ile görüşme.

88- Yeşim Ustaoğlu, Alin Taşçıyan ile görüşme.

89- Alin Taşçıyan, ags.

90- Yeşim Ustaoğlu, Alin Taşçıyan ile görüşme.

91- Yeşim Ustaoğlu, Alin Taşçıyan ile görüşme.

92- Alin Taşçıyan, ags.

* Robert Stam, Film Theory An Introduction, New York University, Blackwell Publishers, Third Edition 2002, s. 99-100.



Sinemamızın belki de en hüzünlü filmi, benin bir başkası olarak yaşaması, bastırılan kimlik



Ayşe ile Eleni arasında kaybolmak, geçmişini bilmemek ve kendi olmamak, yaşanmamış bir ömrün karşısında hayattan geri çekilmek



Yas ile kendi geçmişine gömülmek, tutunacak bir dalı olmadan, kendi kimliğinden başka hiçbir şeye sahip olmadan



Thanasis'te bir yurtsuzdur, yurt diye bildiği her şeyden kovulmuş, yeryüzüne sürgün birisi



Mehmet üst kimlik olarak dayatılan Türklük karşısında bocalayan bir çocuk



Babasızlığın acısıyla yaşayan iki çocuk, biri o'nu bilmiyor, ötekisi o'nun yeni kimliğiyle uyumsuz, dileklerini bile birbirine söylemekte zorlanan çocuklar



Sırtlarında hayatlarını taşıyan kadınlar, sisler içinde, fani dünyada sürekli çırpınarak yaşayan kadınlar, derin bir hümanizm ve hüzün taşıyan sahnelerden



Ayşe ile Eleni arasında bocalarken, bir çocuğun masumiyetiyle hayata tutunmak, geçmiş sürekli boşalırken, Eleni her şeyin faniliğine gömülüyor



Mehmet doğayı keşfederken, üst kimliği ile boğuşuyor



Eleni giderek kendini doğaya bırakıyor, o kadar yalnız ki kendini koruyacak gücü yok



60 yıllık sırdaşı Selma, anılarıyla birlikte göçüp gidiyor, Ayşe'nin duygusal yoksunluğu kimliğiyle barışmasına giden yolu açıyor



Yaylaya serpiştirilmiş evler, sisler içinde örtülü kimlikleri saklıyor gibi, doğayla iç içe, yalnızlığa gömülmüş, geçmişin boşluğunu yaşarken



Her şeyin ancak mücadele ile elde edilebileceği bir yayla, derin bir hümanizm ve doğacı duyguları güçlendiren bir atmosfer



Doğanın gücü ve muhteşemliği, insana esin veren bir güzelliğin ardında, modernleşmenin her türlü dayatıcı ve tekilleştirici söyleminden uzakta



Yaylaya çıkmak kadınların sırtında hayatı yeniden taşıması, yeniden de kurması demektir, sürekli çırpınan kadınların sürekli alınterleriyle beslenen bir hayat, tarihe ve zamana karşı bir direniş



Bastırılan kimliklerin yanında bir başka kimlik, kadın olmak ve hayatın içindeki yerin çelişkisi, doğayla iç içe ve sürekli bir şeyler beklerken...



Kadın kimliği ve emeğinin en güzel portrelerinden biridir Sırtlarındaki Hayat, bir belgeselden daha çok sanki oradaki hayatın içinde hayatın gizli yüzüne tanık oluyormuş gibi hissedersiniz



Modern kentin yalnızlaştırıcılığı içinde boğulmuş iki kadın, en yakınlarına bile dokunmakta zorlanıyorlar



Kentin kurallarıyla uyuşamayacak denli kendi geçmişiyle, geçmişinin duygusuyla dolu bir insan, her şeyini unuturken, duygulara gittikçe gömülüyor



Pandora'nın Kutusu'nu ben gizli gizli güçlü bir modernizm eleştirisi olarak da okurum, hayatın karşısında güçsüzsünüzdür, kural koydukça kendini sınırlamış gibi olursunuz



Kendi imgesine yabancılaşmış, kendisine biçilen gelecek tasarımlarını reddeden bir genç, temassızlık içinde insana aç bir genç



Kentin "mükemmel tasarlanmış" siteleri içinde her şeye merakla bakan, ama kendisini hiçbir yerde göremeyen bir kadın, yitik geçmişi ve yaşanmamış bugünüyle baş başa



Baştanbaşa hüzünle kaplı, neye elini uzatsa statikleştiren ve atıllaştıran bir insan

ZAHİT ATAM

Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması

Dört Kurucu Yönetmen

Nuri Bilge Ceylan

Yeşim Ustaoğlu

Zeki Demirkubuz

Derviş Zaimağaoğlu



Zahit Atam, Türkçe sinema literatürünü sıkı takip eder, on yıllardır İngilizceden sinema yazınını okur, önemli bulduğu sinema kitaplarını çevirir. *Görüntü* ve *Yeni Sinema* dergilerini kurmuş ve editörlüğünü yapmıştır. Türkiye'nin belli başlı üniversitelerinin tümünde seminerler verdi, panellere katıldı. İlk filmlerini yaptıkları dönemden tanışıp arkadaş olduğu Yeni Sinemanın dört kurucu yönetmeni özelinde yoğunlaşarak, aslında 1980 darbesiyle büyüyen kuşağın sinemasını estetik, toplumbilimsel, psikanalitik, felsefik ve siyasal olarak analiz eden *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kendi adıyla çıkan ilk kitabı. Tıp, Matematik, Felsefe, İdari Bilimler, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji, Sosyoloji alanlarında lisans eğitimi, sinema üzerine yüksek lisans yapan yazar, özellikle Türkiye Sinema Tarihi ve Üçüncü Dünya Sineması üzerine uzmanlaşmıştır.



Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, siyasal iktidar-sinema ilişkisinin kurulması ve sinema tarihimizin dönemlendirilmesi ile başlıyor. Bir doğu ülkesi olarak batıyla yüzleşme çabalarımız ve estetik aranışlarımızla birlikte sosyo-ekonomik yapımızdan psikolojik alana kadar derin ve köklü bir kırılma olan 12 Eylül'ün yarattığı yıkımların nasıl bir dönüşüm geçirerek Yeni Sinemada yansıtıldığını analizin merkezine alıyor. Dört Kurucu Yönetmenin bütün filmlerinin yakın plan analizi yapılırken, 'yeni'nin tarihsel farklılıklarının izi sürülüyor. Bu zeminde yeni sinemamızın kuramlaştırılmasıyla birlikte yeni sinemanın siyasal söylemi tabloyu tamamlıyor.

Sinemamızdaki insan kavrayışının ve ahlaki ideallerin tenkit edilmesinin nedenleri, anlatı yapılarının çözümlenmesi, yönetmenlerin sosyo-politik açıdan tarihle hesaplaşması ve kişisel biyografilerini içeren, ülkemizde yeni sinema üzerine yazılmış en kapsamlı

İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi