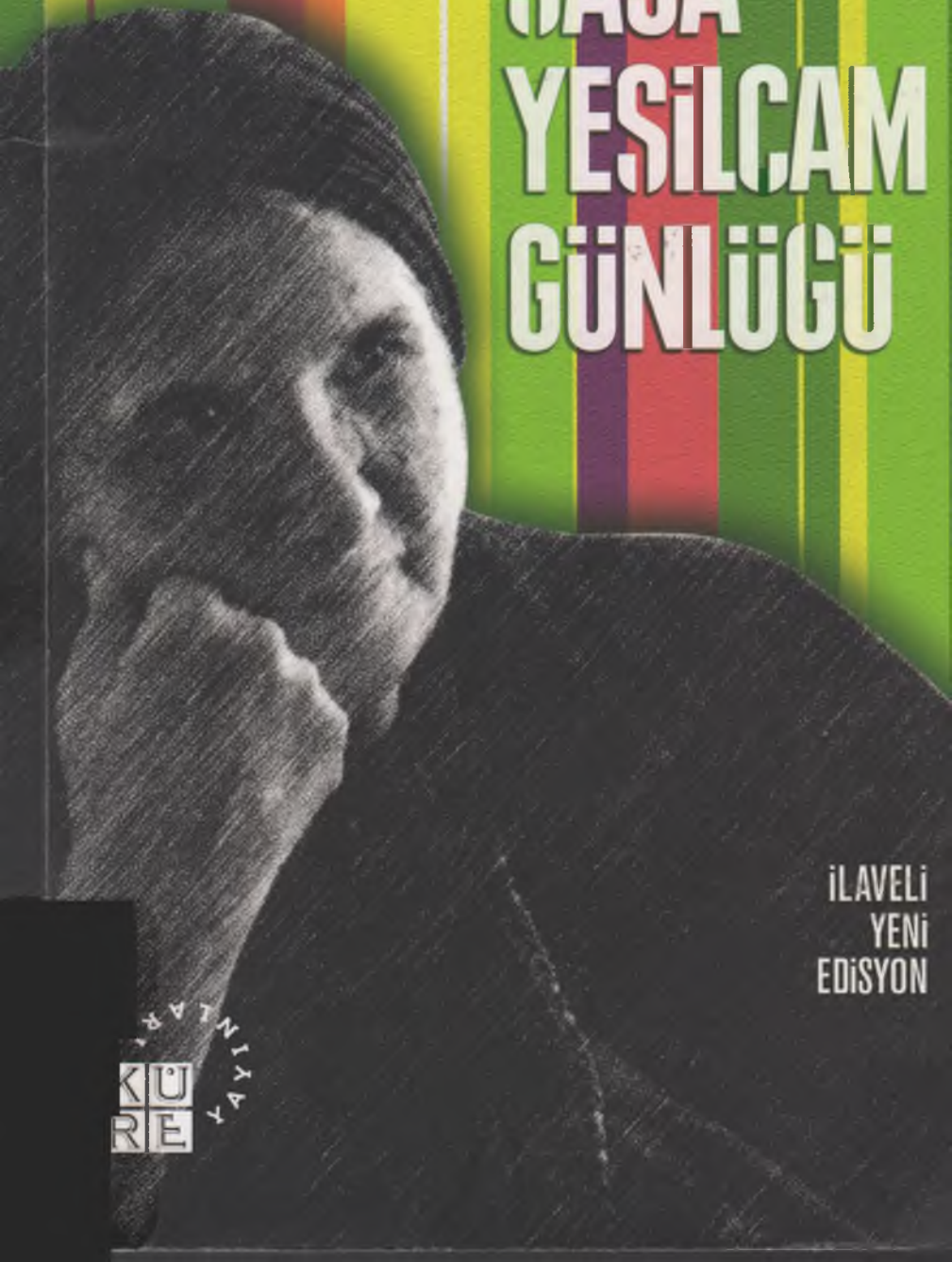
AYSE SASA YEŞİLÇAM GÜNLÜĞÜ



İLAVELİ
YENİ
EDİSYON

KÜRE YAYINLARI

YEŞİLÇAM GÜNLÜĞÜ

Ayşe Şasa

Yeşilçam Günlüğü

Ayşe Şasa

KÜRE YAYINLARI

KÜRE YAYINLARI / 70. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 4
Dizi Editörü **İhsan Kabil**

Yeşilçam Günlüğü
Ayşe Şasa

© Eserin Türkçe yayın hakları Küre Yayınları'na aittir.

ISBN 978-975-6614-80-8

Üçüncü Baskı, Ocak 2010
Birinci Baskı, Dergâh Yayınları, Kasım 1993
İkinci Baskı, Gelenek Yayınları Aralık 2002

Yayına Hazırlık **Nermin Tenekeci**

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Baskı/Cilt **Denizatı Ofset**
Yeşilce Mah. Ulubaş Cad. No: 54 Kağıthane İstanbul

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 56 Kat: 3
Vefa/İstanbul
Tel **0212. 520 66 41-42**
Faks **0212. 520 74 00**
www.kureyayinlari.com
kure@kureyayinlari.com

Ayşe Şasa, 1941 yılında İstanbul'da doğdu. 1960'da Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun oldu. 1963-65'te Robert Koleji'nin İdari Bilimler Bölümü'ne devam etti. 1963'ten başlayarak Türk sinemasında senaristlik yaptı.
Murat'ın Türküsü, Son Kuşlar, Ah Güzel İstanbul, Utanç ve *Gramofon Avrat* gibi filmlere imza attı.
1993'te sinemayla ilgili *Yeşilçam Günlüğü*'nden başka *Delilik Ülkesinden Notlar* (2003), *Şebek Romanı* (2004), *Bir Ruh Macerası* (2009) adlı kitapları yayınlanmıştır.

Eşim, meslektaşım, omuzdaşım

Bülent Oran'a...

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

İhsan Kabil

Aralık 2009

Klasik Türk sinemasının senaryo kuşağına mensup isimlerinden Ayşe Şasa hanımefendinin Yeşilçam'a bir başka bakış geliştirdiği yazılarını bir araya topladığı ve kendisiyle yapılan özel röportajların yer aldığı *Yeşilçam Günlüğü* yeni bir baskıyla okuyucuyla buluşuyor. Bir döneme damgasını vuran bir sinema anlayışını belli kimlik ve zihniyet süzgeçlerinden geçirerek aslında son derece orijinal bir çalışmayı gerçekleştiriyor Şasa. Sosyal bir değişimin görsel planda yeniden sunumu veya izdüşümü olan Yeşilçam sinemasının, özellikle kimlik sorunu, yerel estetik, dramatik yapı bağlamında masaya yatırıldığı, yerel olurken evrensel olabilmenin ipuçlarının sunulduğu bir çalışma olarak göze çarpıyor kitap. Yıllardır kültürel bir kırılmanın yaşandığı bir ülkenin sinemasının da bu kırılmadan nasibini aldığını, üstelik bunun toplumsal bir şizofreniyle gerçekleştiğini içeriden bir ses olarak aktarıyor. Dolayısıyla asıl meselenin ontolojik olduğunu, kişinin yeryüzünde işgal ettiği yaşama alanının parametreleri cinsinden dünyaya baktığını ve değerlendirmelerde bulunduğunu, sanatın dilinin de bu şekilde belirlendiğini anlıyoruz eserin sayfaları arasında ilerledikçe.

Yazar, bu kitabın bir zihniyetten diğerine yönelirken kaleme alınmış geçiş dönemindeki bir metin olduğunu belirtmektedir. Metni, Türk sinemasına dair gözlemler, temenniler, umutlar ihtiva eden sade bir not defteri olarak yorumluyor. Bir tevazuyla ortaya konan bu ifadeler aslında bizim bu çalışmadan muazzam bir içgörüyle ortaya konmuş adeta paradigmatik bir değer çıkarsamamızı engellemiyor. Her ne kadar bu haliyle çalışmada birçok eksikler, pürüzler, boşluklar bulduğunu belirtse de bizim için mevcut hali yine de bir

ağırlık taşımaktadır ve açtığı ufukla sinemamıza bakışta daha önce ortaya konmamış bir söylemi literatüre kazandırmaktadır. Özellikle sinema öğrencilerinin ilgi alanına girecek bir not defteri olarak da ele alınabilecek *Yeşilçam Günlüğü*, bir dönemi felsefi ve manevi temellerde göz önüne getirmekte, farklı bir yaklaşımla görüntünün ontolojik yapısına eğilmektedir.

Eser, sinemamızın ihyası için Batı ağırlıklı sinema yaklaşımından, kendi kültürümüzün köklü sanat geleneklerine dönmemiz gerektiğini ileri sürmektedir. Dramatik değil epik olanın daha çok bizim hikâyeleme tarzımıza uyduğunu, hayali olan değil, rüyaya, metafizik âleme yapılan açılımlarla tasavvufi tasavvurların görüntü dilimizi oluşturan imgeler olması gerektiğini belirtmektedir. Serbest ve rahat bir şekilde ifade edilen bu önermeler, sinemamızda genelde dünya sinema düşüncesinde özgün bir yer tutmakta, belki daha yeni yeni dünya sinema literatüründe bir yer tutmaya başlamaktadır. Kendi sinemamızı incelerken, Doğu sinemalarına da bakmayı ihmal etmeyen Şasa, Tarkovski, Ray, Kurosawa (bu kitabı şimdi kaleme alsaydı, şüphesiz İran'dan, Kuzey Afrika'dan da isimler ilave olunacaktı) gibi yönetmenleri gözetirken, mesela Ray'in sinemasını, "gündelik gerçeğin ötesi, zamanın ve mekânın değişmez olduğu mutlak, varlığın aşkın şiiriyeti, bilgece sinema, sabrın, çilenin, tevekkülün şiiri" olarak yorumlamaktadır.

Türk sinemasına Doğu-Batı ikilemi içinde yaklaşan yazar, Halit Refiğ'in *İki Yabancı*'sını bu bölünmüşlüğün bir dışavurumu olarak görürken, Batıyı da tam olarak dışlar bir tavır takınmamakta, Dreyer, Bergman, Bresson, Oliveira gibi yönetmenlerin aşkın ve metafizik düzlemlere ilgi duyduğunu, hayatın fizik gerçekliği yanında diğer gerçeklik boyutlarını da işlediklerini, adeta dördüncü boyuta geçtiklerini belirtmektedir. "Derviş ve Sinema" başlıklı yazısında, tasavvuf için anahtar olan üç kelimenin sinema için de aynı işlevi görebileceğini hayretle idrak etmekteyiz: ilham, keşif, fetih. Böylesi deruni bir yaklaşımın kültürümüzde mündemiç olduğunu hatırlatan ve ileriye dönük büyük ümitler besleyen Şasa, aslında kendi heyecanıyla doğru orantılı bir Türk sineması ortamı arzulamakta, bu perspektiften beslenen özellikle genç sinemacıların sinemamızın beklenen atağını gerçekleştirece-

ğini düşünmektedir. Sinemamız böylesi kilometre taşları arasında, *Sevmek Zamanı, A ay, Gölge Oyunu, Mavi Sürgün, Hünkârın Bir Günü, Danimarkalı Gelin, Kelebekler Sonsuza Uçar, Veysel Karani, Bize Nasıl Kıydınız* ve *Bosna Mavi Karanlık* gibi çalışmaları sayar.

Yeşilçam'da anlatılan dünyaların, kaynağını masallardan, halk hikâyelerinden alan, trajik-olmayan yerli hayat görüşüne uygun düştüğü, Yeşilçam melodramının yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı olduğu şeklinde bir belirtimde bulunur. Buradan devamla, geleneğin temeli üzerinde, gerçek anlamda irfani bir sinemanın yapılarını kurmamız gerektiği arzusunda olduğunu söyler. Geleneği belirleyen kıstaslarsa, tasvirden çok temsile (yoruma) dayalı anlatım, tek sesliliğin deruni ahengi ve trajik olmayan (epik) anlatımdır.

Sinemaya bir yandan pratik bakımdan bakarken, diğer yandan teorik olarak da bir bakış atmakta, sinemaya ilgi duyan genç düşünürlerin zuhuruna dair anlatımlarda ve dilekte bulunmaktadır. Sinema üzerine düşünmek, aslında nasıl bir sinema yapmakla da birebir ilişkilidir ve pratik çalışmaların dolayımından ortaya çıkacak nazariyeler, kişiliğini oluşturmuş, özgüvenini kurmuş bir sinema için olmazsa olmaz eleştirel ve felsefi bakışlardır. Tabii, kuru bir felsefi temellendirmeden ziyade, manevi bir hareyle bir ruh kazandırılmış ve varoluşsal bir eksen etrafında örülmüş bir söylem üzerinde geliştirilecek olan fikri bir zemindir söz konusu olan; Sadık Yalsızuçanlar'ın *Rüya Sineması* başlıklı çalışmasından, Yusuf Kaplan'ın "Avrupa Sineması" ve "Üçüncü Sinema" değinilerine.

Monistik bir siyasi sistemin Türk sinemasında yansıması olarak tek yönetmenli uzun bir dönemden sonra, 1950'lerde çeşitlenen sinema hayatımızı, geleneksel kültürel köklerden kopmuş bir toplumun görsel işaretlerle tasviri olarak görmekteyiz. Bilinçdışı dünyada oluşan imgelerin bozundurulmuş hallerini izleyebildiğimiz bu sinemada, ortaoyunu, minyatür, hatta gölge oyunu gibi seyirlik sanatlarımızın yapısal olarak dönüştürülerek sinema diline tahvili yoluyla bu dil cinsinden yeniden sunumları, herhalde özgün bir görüntü dilinin oluşumunda büyük etken olacaklardır. Ta 1968'de bunu ifade ettiklerini belirten Şasa, eleştirmenlerimiz tarafından anlaşılamadıklarını ifade etmektedir. Bugün Derviş Zaim'in bir şekilde bu yönde teknik olarak dahi olsa kayda

değer adımlar attığı göz önünde bulundurulursa, Şasa'nın öngörülerinin ne kadar önemli olduğunun teslim edilmesi gerekmektedir.

Yeşilçam Günlüğü, sinemaya değişik zaviyelerden bakan, yerleşmiş zihniyet kalıplarını yerinden oynatan, bir insanın iç dönüşümüyle idiosinkratik bir şekilde ilgi alanın da dönüşebileceği yolunda bir çabanın ürünüdür. Sinemanın, giderek tüm bir medya düzeninin alternatif bir bakış açısıyla değerlendirebileceğinin önünü açan, adeta 360 derecelik bir yayılımla görüntü-gerçek fenomenini esneten, gerçeklik ve metafizik âlemin geçişkenliğinde tasavvufi bir neşveyle kaleme gelmiş, insan-sanat ilişkisini bir şuur ve farkındalık zeminine oturtmayı deneyen bütüncül bir metindir. Sinemaya ve sanatın dünyasına duyarlıklı bir yaklaşım geliştirmek isteyenler için eşsiz veriler sunar.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Atilla Dorsay

Eylül 2002

Ayşe Şasa: Farklı Ama Örnek Bir Serüven...

Ne kadar farklı hayatlar yaşıyoruz... Aynı doğada yetişen bitkiler, yaşayan hayvanlar, birbirine nerdeyse tıpatıp benzeyen hayatlar sürerler. Oysa insanoğlu başka türlü bir varlık... Aynı coğrafyada, aynı zaman diliminde yaşasa da kendi hikâyesini geliştiriyor, kendi macerasını yaşıyor. Ve bu maceralar birbirinden çok farklı olabiliyor.

Bu maceralardan bazıları ise tüm özellikleri içinde önemli toplumsal evrimlere, fırtınalara ve dönüşümlere ışık tutuyor; kendi özellikleri içinde bu genel olanı simgeliyorlar. Ayşe Şasa'nın kişisel macerasının buna çok iyi bir örnek teşkil ettiğini tekrarlamaya bilmem gerek var mı?

Ben onu, sinema yazarlığına bulaştığım 60 sonlarında tanıdım. Upuzun boyuyla, girdiği her yerde hemen kendini farkettiren güzel, alımlı bir kadındı. Ama içinde esen fırtınaların yüzüne aksetmesine de mani olamayan... İçinden geldiği zengin, "müreffeh" çevre, onu kendi sınıfının yaşamına mahkûm etmişti sanki: Bohem, sanatçı, topluma ve başkalarına karşı miktar-ı kâfi ukala, her şeye biraz yukardan bakan bir tavır... Kemal Tahir'le tanışıp ondan etkilenmesi, onun için sanırım, o yıllarda birçok aydın gibi ilgi duyup izlediği Ulusal Sinema-Milli Sinema tartışmalarında onu asıl yönlendiren bir fener ışığı görevi görmüştü.

70'lerin fırtınası içinde solculuğu ağır bastı ve evlendiği Atıf Yılmaz'ın tarihsel çerçeveli kimi filmleri içinde bile toplumcu mesajlar veren güzel senaryolar yazdı. Ama sonra Ayşe Şasa başkalaştı, farklılaştı. O, adına akıl dediğimiz hazinenin başkalarınınkinden farklı olarak işlemesi gibi belalı bir serüveni

yaşadı; toplumun ve tıbbın şizofreni dediği bir tür hastalığa yakalandı. İnanıyorum ki bu sadece kişisel bir serüven, bünyeye ve yapıya bağlı bir tezahür değildi. Yaşadığı çevreye ve ortama bir türlü uyum sağlayamayan ve kendine ait iklimi bulamayan hassas ve nadir bir bitkinin sararıp solmasına benzer bir öyküydü.

Ama artık *Akıl Oyunları* adlı harikulade filmi de görmüş olarak daha iyi biliyoruz ki, şizofreni türü hastalıklar sürekli değildir; dönem dönem iyileşebilir ve her koşulda, o kişinin sanatsal veya bilimsel üretimini, diğer insanlarla alışverişini, kültürel etkinliğini azaltmaz, hatta kimi zaman çoğaltırlar. Ayşe Şasa da uzun ve ıstıraplı yıllardan sonra, bu kez senaryo yazarı değil, sadece sinema yazarı olarak aramıza katıldı. 1990'lardan itibaren *Dergâh* dergisine yazdığı kısa ama özlü yazılar, ondaki yeni değişimin dışavurumuydu. Bu, Kemal Tahir'in eski öncülüğünde izlenen uzun yoldan kalma Doğu-Batı sorunlarına, bu uzun ve bitmez kavganın aşamalarına, bu kez yeni ulaşılmış bir durumun, bir merhalenin, bir ilahi aydınlanmanın, kısacası tasavvufun ışığında bakmayı simgeliyordu. Ayşe Şasa, adına tasavvuf denen çileli ama mükâfatlandırıcı yolda adım adım ilerliyor, sanki ruhunu geniş bir umman gibi uzanan inananlar ordusunun içinde kayıp, küçük ama anlamlı bir varlık olarak yeniden yaratıyordu. Ve tüm bunlar, onun o ilk aşkına, yani sinemaya olan tutkusunu azaltmıyor, tersine yeni duraklara doğru sürüklüyordu. Ne özel, ne şahsi, ne farklı bir macera... Bizimkilerden ne farklı bir kader... O şöyle diyor: "Bugün geriye döndüğüm zaman, hayat hikâyemi bir film sinopsisi gibi özetleyebiliyorum. 18 yaşımda sinemaya adım attığımda Marksist dünya görüşünü sinema aracılığıyla yaymayı kendime görev tayin etmiştim. Türk sinema seyircisi, Türk filminin varlığında beni kendimle yüzleştirdi. Bana tutulan bu aynada kendimi, gerçek kimliğimi kavrayışımı, Müslümanlığımı idrak edişimi, beni kendimle yüzleştiren sinema seyircisine borçluyum."

Evet, doğru: *Yeşilçam Günlüğü*, içerdiği değinişlerle kimi önemli sorunlara parmak basıyor. Örneğin Şasa, gözle görülenin ötesinde, rüyanın kendisine yer bulduğu filmlere ilgi duyuyor: "Türk sinemasında hayalin zincirlerini kıran ve rüyanın kapısını aralayan yapıtlar az olmakla birlikte, bu yönde bazı örnekler mevcut." Ve sonra bunları sayıyor: *Sevmek Za-*

manı, Gökçe Çiçek, Hanım, İki Yabancı, A ay... Farklı ve ilgiye değer bir bakış açısı, değil mi? Yine o şöyle diyor: "Anlıyorum ki tasavvuf, modern dünyaya yoğun bir ışık düşürmeye, taptaze, beklenmedik yorumlar getirmeye aday"... Ve de "Önümde göz alabildiğine uzanan bir yol açılıyor. Türk sinema tarihinin yeniden, yepyeni bir açıdan 'okunması', yorumlanması kadar, kamera denen sinema alıcısının atan yüreğini, onun adeta bizim gibi bir can oluşunun idrakini taşıyan bir anlayış, yoluma dev bir ışıldak olup nurunu saçıyor." Ya da başka bir yerde, "Bize düşen içimizdeki gizil gücü, manevi dünyayı hızla derinleştirmek. Dünyada bize modern (postmodern) Batının 'emperyal' donanımı, 'emperyal' tehditleri karşısında tasavvufi anlamda 'neşemizi' seferber etmek"...

Evet; Ayşe Şasa çoğumuzun (hepimizin?) içine düştüğümüz post-modern çağ çukurundan ve tıpatıp birbirine benzer yaşamlardan farklı bir yerde duruyor; bizi kendince ışıklı bulduğu bir yeni yola çağırıyor. Belki, bu ideolojiler kadar inançların da çöküş çağında, bu kişisel çağrı bazı ruhlarda akis yapabilir ve kimi karanlık yolları aydınlatabilir. Bu kitaba göz atmak da bu yolda mütevazı ama etkili bir adım olabilir.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Ayşe Şasa

Ekim 2002

Dokuz Yıl Sonra Yeşilçam Günlüğü

Modern Batı medeniyetinin bir ürünü olarak zuhur eden sinemayı, İslam medeniyetinin insanları, kendilerine has bir tarz ve yöntemle kullanırlar.

Yine bizler, İslam medeniyet dairesinde yaşayan insanlar, sinemanın kuramsal hedeflerini kendi medeniyetimizin ana eğilimlerine, ana vizyonuna uygun olarak tarif etmekte özgürüz.

Bizler, Batı sinemasının ürünlerini de kendimize has açıdan okuma; bu konuda kendi değerlerimizi ve vizyonumuzu temel alan tahlil ve eleştiri yöntemleri kullanma imkânlarına sahibiz.

Bütün bu eğilimler neticesinde, modern Batının teknolojik bir ürünü olarak zuhur eden sinema, 'Geleneğe' mâl edilmiş olur.

Geçenlerde çok genç bir derviş dostum bana şöyle dedi:

"Sinemayı seviyordum, tasavvuf ile ilgileniyordum. Bu ikisi arasında bağlantı kurmam ise, *Yeşilçam Günlüğü* ile tanışmamdan sonra gerçekleşti."

Hal böyle ise maksat hasıl olmuştur.

Hz. Mevlana, "Âlemde her ne ise aradığın, bil ki onun cevabı, karşılığı kendi kalbindedir" der.

Sinemanın sırlarını, kurallarını, geleneğini, hikmetini kendi kalbinde arayan birinin günlüğüdür *Yeşilçam Günlüğü*.

Ben burada zaman zaman düşüncenin sistematiğini zorlamak, bozmak pahasına, samimi bir arayışın merhalelerini, kalbî titreşimlerini kaydetmeye çalıştım.

Zaman içinde, bu küçük günlük birilerine, sinemayı, onun ürünlerini onun hikmetlerini kalbin ışığında, aşkın ışığında okumayı ilham ederse ne mutlu bana...

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Ayşe Şasa

Kasım 1993

1990 yılından başlayarak *Dergâh* dergisinde yayınlanan "Yeşilçam Günlüğü", sinema zenaatı alanındaki uzun bir arayışın ve aşama aşama gelişen sancılı bir iç-muhasebesinin ürünüdür..

Ne anı, ne sinema eleştirisi, ne de makale formuna uyan bu yazılar, zenaat sorunlarıyla ilgili serbest çağrışımlardan, birbiriyle ilintili çağrışımlardan oluşuyor...

Sinemaya adım attığım 60'lı yıllarda Türk düşüncesine yerli bir perspektif getirmek için büyük çabalar gösteren rahmetli romancı Kemal Tahir ile sinema alanında onun fikirlerinden esinlenen Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sinemacılarla yaptığımız yoğun sohbetler, beni derinden etkilemişti. Anti-Batıcı Marksistler olarak o dönemde geliştirmeye çalıştığımız sistematik, 70'li yılların ortalarına doğru beni tatmin etmekten artık uzaktı. 80'li yıllardan başlayarak kimliğimi yeni bir boyut çevresinde derinleştirmeye çabalıyordum.. Tevhid düşüncesi, İslam metafiziği, tasavvuf, bu yeni boyutun odağını teşkil etmekteydi.

1989'dan sonra dahil olduğum dost çevresi, beni sinema yazıları konusunda yüreklendirdi.

Dergâh Yayınları sahibi Ezel Erverdi'nin, editör Mustafa Kutlu ve İsmail Kara'nın, eşim senarist Bülent Oran'ın sürekli teşvikleri olmasaydı, "Yeşilçam Günlüğü" pek çok noktalarda kesintiye uğrayabilirdi...

"Yeşilçam Günlüğü"nün kitaplaşmış şeklini okuyucuya sunarken, onun tartışmalara ve yeni görüşlere açık olduğunu belirtmekte yarar görüyorum. Günümüzün ve geleceğin sinemacıları ve sinema düşünürleri ile bu günlüğün bağıntı kurması -eğer böyle bir şey gerçekleşirse- beni mutlu edecektir.

Zihnimde bu günlükle ilgili olarak kendisini sürekli yineleyen bir dörtlük var. Bir Bektaşi Nasip Âyini'nden alınan bu dörtlüğe, 1971'de yayınlanan Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabının bir bölüm başlığında rastlamış olmam, benim için ayrıca anlamlı.

Hâl erenler hâlidir
Yol erenler yoludur
Gafil olman sofiler
Değen üstad koludur

Sofiyane bir çile ve zanaat anlayışı, bilinçli ya da bilinçsiz, az ya da çok, benim kuşağımın Türk sinemacılarına hep hakimdir. Bu anlayışın gitgide bilinçlendirilerek gelecekte de süreceğine inanıyorum. Sofiyane hakikat arayışının ve ona bağlı ruh disiplininin Türk sinemasına yepyeni ufuklar açmasını diliyorum.

İçindekiler

Sinemamızın Kimliği 21
Türk Sinemasında Yerel Estetik 24
İki Yönetmen 27
Türk Sinemasının Ezeli Sorunsalı 32
Ümmi Sinema - Yarı Aydın Sinema 36
Körfez, Medya ve Şizofreni 40
Türk Sineması ve Sorunlar 44
Türk Sinemasının Yaşam Sorunu 48
Bir Tür Egzotik Çay 50
Sinema ve Etik 53
Tevekkülün Şiiri 54
Kemal Tahir 56
İki Yabancı 59
Kendini Arayan Sinema 62
Türk Sineması Tutarlılık Arıyor 65
Bir Yaklaşım 69
Görüntüler Ontolojisi 72
Durdurulmuş Uygarlıklar 76
Trajik Olmayanın Peşinde 81
Sahici Olmayanın İğretiliği 84
Sinema ve Tasavvuf 87
Genç Bir Sinema Düşünürü 89
Düzlüğe Çıkmak 93

Yüz Ağartan Gelenek 97
Bir Ülke, İki Sinema 100
Teknoloji ve Barış 103
Mavi Sürgün 107
Yokluk Asla Mutlak Değildir 111
Hayat Bir Düş 116
Olağanüstü Bir Dönüşüm 120
Genç Sinema Adamları ve Tasavvufi Perspektif 124
Bülent Oran'ın Hayat ve Sinema Anlayışı 129
Gel Gör Beni Aşk Neyledi 134

Bir Değerlendirme

Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar:
Ve Sinema ve Tasavvuf ve Ayşe / Sadık Yalsızuçanlar 137

Konuşmalar

Kameranın Arkasında Dervişane Bakış Olmalı
/ Fatma Karabıyık Barbarosoğlu 144
Ayşe Şasa ile Yeşilçam Günlüğü Üzerine
/ Hasanali Yıldırım 152
Yeşilçam'daki Tüm Acılarım Silindi
/ Tuba Deniz 161

Dizin 173

Sinemamızın Kimliği

Türk Filmi Nedir?

6 Mart 1990

Yabancı kaynaklı iletişim tekniklerine karşı mahalli gelenek, sinemamızda kendini hangi ifade biçimleriyle dışa vuruyor? Çağdaş kültürümüzdeki yerli miras Türk sinemasına nasıl yansıyor? Bu konuda yapılmış hiçbir araştırma yok.

Kabaca özetlemek gerekirse, Türk sinemasındaki mahalli gelenek şöyle nitelenebilir:

1. Gerçekten çok, temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım. (Bir yanda gerçeğe, bir yanda temsile ve görüntüye dayalı ilkeler konusunda önemli bir kaynak, André Bazin'in *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* Bazin, gerçeğe dayalı estetiğin Batı sinemasındaki evrimini irdeliyor ve bize bu konuda çok yararlı bir terminoloji kazandırıyor. Bizde ise bu evrimin karşıtı söz konusu.)
2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema- karşı tema çatışmasından, yani kökünü müzikteki kontrpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses-görüntü paralelliğine, görüntü-anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı. (Kontrpuan esasının Batı sinemasındaki temelleri için klasik bir kaynak: Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality)*
3. Öyküleme tekniği itibariyle, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler. (Trajik ve trajik olmayan anlatım teknikleri ve epiğin İslam sanatındaki kökleri için değerli bir kaynak: Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan)*

Çatışan Kimlikler

8 Mart 1990

Japon ve Rus sineması, Batı karşısında kendi Doğulu geleneklerine radikal biçimde sahip çıkarak, bundan olağanüstü etkili ve özgün bir sanatsal anlatım tekniği kurmayı başarmıştır. Ülkemizde resmî ideoloji, Türk Kültürü'nün mahalli geleneğini reddettiği, bu geleneğe karşı baskıcı bir yol tuttuğu için, bizde böylesi bir gelişimin gerçekleşmesi kolay değildir. Çağdaş kitle kültürümüzde, Batılı iletişim tekniklerinin adeta egemen ve baskıcı bir yansıması olduğu göz önünde tutulmalıdır. Bir gözlemcinin belirttiği gibi, "Resmî ideolojinin, yalnızca kendi tekelindeki radyo ve televizyon yayınlarına değil, yazılı basında, eğitimde ve gündelik hayatın en ücra köşelerinde dahi kendini hissettirdiği ülkelerde, bir kültürel çoğulculuktan değil, olsa olsa üniform(alı) bir kültürden söz edilebilir" (Nabi Avcı, *Kitle Kültürü ve Enformatik Cehalet*). Türk sinemasının yerli geleneği bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan çok, gizil popüler bir potansiyel olarak varolmuştur.

Mahalli potansiyel 50'li ve 60'lı yıllarda sinemamıza şiddetle yansımışsa, bu yerli beğenilere sahip çıkan seyircinin o yıllarda sinemamız karşısında ağırlık taşımasından, yani bir pazar baskısından ötürü olmuştur. O dönemde yerli film denen ürünlerin aydınlar gözünde hor görülen bir meta oluşu, sinema anlatımımızda tam şuurlandırılmamış yerli eğilimlerle Batı özenciliğinin gizil bir çatışmasından, sinematografik anlatımının birbirine yüzde yüz karşıt eğilimlerin baskısı altında sık sık bulanık, kekeme ve şizofren karakteristiklere bürünmesinden ileri geliyordu.

60'lı ve 70'li yıllarda, yerli geleneğe itibar ve meşruiyet kazandırmak isteyen "Ulusal Sinema" ve "Milli Sinema" akımları, okuryazar kesim tarafından tamamen desteksiz bırakılmış, her iki akımın da kuramsal derinlik kazanması şiddetle engellenmiş, geciktirilmiştir. 80'li yıllarda TV kuşatması altında kendi öz seyircisini kaybeden Türk sineması, okur-yazar kesime yaranmanın telaşı içinde yüzeysel bir Batı taklitçiliğine sıvanmış, kendi yerli sorunsalına gün geçtikçe daha çok sırt çevirmiştir.

Bugün, çok gecikmiş bir şuur, kendi kendini yeniden gözden geçirmek ve kendini yeniden gündeme getirmek durumundadır. Türk sinemasında özgün bir boyutun peşinde olanlar için mahalli gelenek gerçek bir zemin, güçlü bir tutamaktır.

Kuramsal Şuur Arayışı

10 Mart 1990

Sinemamızdaki yerli potansiyelin yaratıcı ve dinamik bir karakter kazanması, her şeyden önce sinemacının kuramsal yönde şuur kazanmasına bağlı.

Umut verici bir gelişme, geçtiğimiz yıllarda toplumbilimcilerin yerli kitle kültürü ile ilgili araştırmalar vermeye başlamaları. Bir ikinci umut, sanat tarihçilerinin yerli sanat gelenekleri üstündeki çalışmaları.

Ünsal Oskay'ın yakın zamanda yayınlanan bir makalesi, ilk kez, bir bilim adamının ülkemizdeki kitle kültürünün yapısını, bu kültüre aydın zümre ile halk kesimi arasındaki bazı katılım farklarını irdeleyen bir yaklaşımını ortaya koyuyor. *Argos*'un 19. sayısında, "Hayat bunca değişirken sinemamız nasıl değişsin ki" adlı yazısında Oskay, "pazara bağımlı" sinema ürünlerinin edebiyat ürünlerine kıyasla taşıdıkları demokratik potansiyele dikkat çekmekte, yerli sinemanın popüler ürünlerini belki ilk kez hor görülecek taşralı bayağılıkları olarak değil, saygın evrensel değerler de içerebileceği düşüncesiyle ele almakta. Bu bakış açısı, ülkemizde sinema düşüncesine katkıda bulunacakların hemen ilk adımda sahip olmaları gereken bir duyarlılığı dile getiriyor.

Nabi Avcı'nın yeni yapıtı *Kitle Kültürü ve Enformatik Cehalet* de kitle kültürünün bazı evrensel kuralları konusunda içerdiği bilgilerle Türkiye'de yerli/yabancı kültür kaynakları arasındaki çatışma üstüne düşünenlere taze ipuçları sağlıyor. Kitabın "İletişim devrimi üzerine" başlıklı bölümünde, Batının egemenliğinde gelişen iletişim devriminin giderek ademi merkeziyetçi bir eğilime de yol açabileceğine işaret ediliyor. İletişim araçlarının ve tekniklerinin "bireyselleşmesi" ve "bağımsızlaşması", Türkiye gibi ülkelerde, yerli anlatım potansiyellerinin özgürleşmesinde büyük bir umuttur.

Sinemamızdaki mahalli birikimin Türk sanatındaki temelleri üstüne düşünenler için iki sanat düşünürünün, Beşir Ayvazoğlu ile Sezer Tansuğ'un çalışmaları ayrı bir değer taşıyor.

50'lerin, 60'ların, 70'lerin ve 80'lerin sinemacısı, kuram yönünden yapayalnızdı; tüm işbölümü kurallarına meydan okuyarak, kendi kendinin kuramcısı olmak zorundaydı. 90'ların sinemacısı, toplumsal çalkantılardan baş alınabilirse, umulur ki özgün sinema düşünürlerine kavuşur.

Türk Sinemasında Yerel Estetik

Sanatta Doğu-Batı

30 Nisan 1990

Sinemanın öbür sanatların bir bireşimi olduğu çok söylenmiştir. Bu yüzden, öbür sanat dallarındaki pek çok tartışma sinemacıyı da yakından ilgilendirir.

Yeni Düşün dergisinin Bahar 1990 sayısında, Orhan Pamuk'un "Türk Romanının Ruhu Üzerine" başlıklı denemesi de Türk sinemasının mahalli kimliği üstüne düşünenleri yakından ilgilendiriyor.

Pamuk'un bu yazısında Türk romanı ve Batı romanı üstüne yaptığı her kıyaslama, Türk filmi ve Batı filmine de uygulanabilir.

Sözgelimi, Batılı romancı ile Türk romancısının gerçeklik karşısında takındıkları farklı tavırlardan söz eden Pamuk, Batı romanında "nesnelerle onların idealarının kolay buluşamayacağı" düalist bir evren olduğunu, Türk romanında ise "kelimelerin aynı anda her iki düzeye de işaret edebildiğini" belirtiyor. "Özler ve görüntüler, anlamlar ve hareketler arasındaki ikilemin farkında olan ve bu aynanın işaret etiği kapatılmaz boşluğun bilincinde olan" Batılı yazar ile "gözlemlenmiş, tasvir edilmiş olgular ve olaylarla onların anlamlarının neredeyse aynı olduğuna inanan ve kelimeleri, şeyleri ve ideaları kolayca kapsayacağına inanan" Türk romancısını kıyaslıyor. Türk romancısı, Batılı romancıdan farlı olarak "eserinin önceliklerini ve ayrıntılarını sonuna kadar bildiği bir gerçekliği ya da bir dizi gerçekliği doğrulayan bir çaba olduğuna karar vermiştir sanki".

Gerçeklik karşısında iki ayrı tutum takındıklarını varsayabileceğimiz Türk sinemacısı ile Batılı sinemacının durumuna da ışık tutuyor bu tanımlar.

Batı sinemasında gerçekliğin evrimini anlatırken André Bazin, idealize ettiği gerçekçi sinema anlayışına sık sık değinir. Nesneler dünyasını göstermekle yetinen bir anlayıştan söz eder: "Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak." Bu yüzden, zamanı ve mekânı mümkün mertebe az parçalayan, kurgudan, kurmaca olan her türlü müdahaleden, gerçeğin öznel yanından uzak duran bir anlayıştan dem vuran Bazin, her şeyin *tasvir*e hizmet edeceği, *anlam*ın *ve yorum*un ise açık ve özgür bırakılacağı bir sinemadan; gerçeğin 'içkin' (immanente) ikizliliğini muhafaza edecek, onu ortadan kaldırmayacak bir sinemadan yanadır.

Doğu sanatı ise, geleneksel anlam/nesne ikiliğine itibar etmez. Kurgu, oyun, ışık, makyaj gibi kurmaca öğelerle Doğuda sinema sanatçısı maddi evreni tek bir anlam dizgesi çevresinde yorumlamaya, yorumunu öznelleştirmeye yatkındır. Doğu sinemasında her görüntü, baştan verilmiş, öngörülmüş bir hakikate hizmet eder. Gerçek değil temsili olan önde gelir. Bazin'in deyimiyle 'gerçek' değil, 'görüntü' vurgulanır. İdealar her an nesnelere egemendir.

"Kitaplardan, konulardan, temalardan, yazarlardan tek tek hiç söz etmeden, Türk romanı hakkında bazı gözlemler yapmaya" çalışan Orhan Pamuk, filmlerden, konulardan, temalardan, filmcilerden tek tek hiç söz etmeden, Türk filmi üstüne ipuçları arayanlara da kaynak sağlıyor.

Lirik Bir Film

3 Mayıs 1990

Hegel, Doğu sanatında dramatik unsurun noksanlığına, lirik etmenlerin güçlülüğüne işaret etmiştir.

Metin Erksan, *Sevmek Zamanı* ile Türk sinemasında, belki de Batının etkisiyle egemen olmuş dramatik kalıpları yer yer büyük çapta kırarak, lirik denebilecek bir anlatımın ilk zeminini kuruyordu.

Reha Erdem'in ilk filmi *A ay*, Erksan'm başlattığı bu akımın bir devamı sayılabilir mi?

Baştanbaşa bir rüya atmosferinin müphem sınırları içinde ve her türlü dramatik aksiyonun dışlanışıyla şekillenen *A ay*, gizem ve humour içeren çok kişilikli bir üslupla, inanç temasını işliyor.



***Sevmek Zamanı*, Metin Erksan, 1965**

Ustalık ve sadelikle yerleştirilmiş küçük, şiirsel motifler, alegorik yapıyı besliyor, sürekli bir akış kazandırıyor. *A ay*, ışık, oyun, montaj ve diyalog anlayışıyla Türk sinemasının biçim dağarcığına taptaze nitelikler katıyor. (Türk sinemasında bugüne dek rastlamadığım ölçülülükte bir zaman ve mekân duyarlığı taşıyor.)

Halit Refiğ ve Soylu Bir Çalışma: *Karılar Koğuşu*

4 Mayıs 1990

1940'ların kasvet ve hüzün dolu Malatya Hapishanesi... Kirli sarı ve kurşuni hapishane duvarları arasında, avludaki çiğ ışıkta, bir ileri bir geri devinen çileli insan figürleri... Halit Refiğ'in *Karılar Koğuşu*'nu izlerken, sık sık Kemal Tahir'in sağlığında kendisinden dinlediğim hapishane anılarını anımsadım.

Kemal Tahir, "Mahpusluk da bir çeşit ölümdür" der, *Yol Ayrımı*'nda. Ama 13 yıllık yoğun dostluğumuz boyunca, onun hapishane deneyiminden bir kez bile yakınarak söz ettiğine tanık olmadım. Bunu en büyük ayıp sayar, hapishaneyi büyük bir okul olarak nitelerdi. "Orada insanların konuşmalarını dinlerken, bazen okyanuslar çarpışıyor sanırdım" demişti bir keresinde. Anadolu Türk insanının ruh karmaşasına, sık sık sözünü ettiği 'bitmez ruh gücüne' olan o derin inancını hapishanede edinmişti. Bu 'ruh gücü' teması ne zaman gündeme gelse, neredeyse 'mistik trans' diyebileceğim bir havaya girerdi Kemal Tahir. Dostoyevski'nin Rus insanında bulduğu baş döndürücü ruh girdapları ile Kemal Tahir'in Türk insanında gördüğü tükenmez zenginlikler arasında hep bir benzerlik görmüşümdür.

Halit Refiğ'in ustaca bir senaryo üstünde temellenen *Karılar Koğuşu*, Kemal Tahir'e çok sadık bir bakış açısı içeriyor. Kendini çevresindekilerin sorunlarına adamış bir siyasi mahkûm Murat, tıpkı yazarın kendisi gibi, hapishanedeki kendi kişisel sorunlarına, dertlerine pek az yer tanıyan biri. Sürekli başkalarıyla -adi mahkûmlarla- konuşan, onları dinleyen, onların mesele-



***Karılar Koğuşu*, Halit Refiğ, 1989**



***A ay*, Reha Erdem, 1988**

lerine katkıda bulunmaya çalışan biri. (Filmin en başında Murat'ın bir sağcı siyasi mahkûmla yaptığı konuşma, 1940'ların dünyasında terörün yalnızca siyasal solu değil, siyasi sağı da, tek tük siyasi dışı halktan küçük insanları da kapsadığını ustaca veriyor.)

İdama mahkûm Hanım ve fahişe Tözey'in varlığında Kemal Tahir'in Anadolu insanında gördüğü o büyük epik maya dile geliyor. Hanım'ın dünyasındaki el değmemiş masumiyet, Tözey'in cömert sevecenliği, bu kişilerin toplumca çizilmiş kanunlara vurucu bir tezat oluşturmakla kalmıyor; yazarın deyimiyle, bu insanlardaki sınırsız acı çekme, direnme gücünü, gazeteci Murat'ı yaşama daha da bağlayan o eşsiz insan cevherini oluşturuyor.

TV için yönettiği *Aşk-ı Memnu*'da biçimsel inceliklerine hayran kaldığım Refiğ sineması, *Karılar Koğuşu*'nda ise yönetmenin olgunluk döneminin büyük yalınlığı yansıyor. Tıpkı olgun dönemindeki -Akad- gibi, Refiğ de ustalığını kesin, tok, yalın bir anlatımla derinleştirmek konusunda kararlı görünüyor.

Karılar Koğuşu ile hapishane gerçeğine alabildiğine soylu bir stille yaklaşan Refiğ, gündelik modalara sırt çevirmek, zoru, en zoru seçmek konusundaki sebatını ortaya koyuyor. Bugünkü Türk sineması içinde oldukça tekil bir konum bu. Pek çok sinemacının Türk toplumunun gerçek malzemesine ve dertlerine sırt çevirip Batılı sinemanın penceresinden çiğ fanteziler türettikleri, pek çoğunun yalancı bir sorunsala tutunmaya çalıştıkları bir dönemde, Refiğ hiçbir kaçışa izin vermeyen, her çeşit gözde 'numara'yı elinin tersiyle itiveren bir tutum benimsemiş.

Sıradanlığın baştacı edildiği bir ortamda, filmin bunca harcanmasına şaşmamak gerekir. Katıldığı İstanbul Festivali'nde film ödülsüz geçiştirildi. Atilla Dorsay dışında filmin önemini kavrayan eleştirmen pek çıkmadı; şanssız bir haftada gösterime giren film, çarçabuk sinemadan çıkarıldı. Böylece Refiğ'in ve Kemal Tahir'in ödünsüz kişilikleri *Yorgun Savaşçı*'dan sonraki bu yeni beraberlik içinde, bir kez daha kurban edildi. Her türlü değerin tersyüz olduğu bir sistemde buna bir anlamda belki de sevinmek, Refiğ ve Kemal Tahir adına gurur duymak gerekir. Dostoyevski'nin Rus sineması için taşıdığı potansiyel ne ise, Kemal Tahir'in Türk sineması için sağladığı birikim o denli büyük. Refiğ'in rejisini izlerken bunu bir kez daha iliklerime kadar duyumsamak, meslekten bir sinemacı olarak bana büyük bir coşku verdi.

Genç ve Yetenekli Bir Yönetmen: Reha Erdem

5 Mayıs 1990

Türk sinemasındaki 30 yıllık deneyimimde, bazı meslektaşlarımın bana heyecan veren filmleri olmuştur. Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ını, ve *Sevmek Zamanı*'nı, Akad'ın *Vesikalı Yarim*'ini, *Hudutların Kanunu*'nu, *Gökçe Çiçek*'ini, Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'ini ve *Yasak Aşk*'ını gördüğüm zaman ne kadar mutlu olduğumu anımsıyorum. Yakınlarda, Reha Erdem'in ilk filmi *A ay*'ı görünce havalara uçmaktan, Giovanni Scognamillo'ya telefon açıp, "Büyük bir sinemacı geliyor" demekten kendimi alamadım.

Dün, genç yönetmen Reha Erdem'le sohbet olanağı doğdu. Onu, ilk filmi *A ay*'la ilgili olarak ahiret sualine tuttum. Erdem, filmi üstüne açıklayıcı sözler söylemekten kaçınıyor. Galiba çekingen, alabildiğine alçakgönüllü bir insan. Açık olan tek şey yalandan, sahtecilikten nefret edişi, her konuda 'sahici'den yana oluşu. Türk sinemasıyla ilgili değerlendirmelerinde hep buna değiniyor. 'Sosyal içerikli toplumcu filmler' kadar, "sosyal içerikli İslami filmler"e de mesafeli bakıyor. Türk sinemasının kendine has 'sosyal içerik' anlayışına, mekanik bir 'öz-biçim' anlayışına karşı. Türk sinemasında bir teknoloji ve mali sermaye sorunundan çok, bir bilgi ve samimiyet sorunu olduğu konusunda hemfikiriz.

Ben, gördüğüm günden bu yana yakamı bırakmayan *A ay*'daki çocuk figüründe, belki kendi çocukluğumun, inançla oyunun iç içe geçtiği yarı otistik dünyasını buluyorum. Ancak bu fikir belki erişkinler dünyasının yaratıcı unsuruna, psikanalizci Eric Berne'in 'içteki çocuk' adını verdiği o saf, gizemli, alacakaranlık bilinç katmanına alegorik bir gönderme olarak da okunabilir. Filmin vuruculuğu, unutulmazlığı herhalde buradan insanın bilinçdışına uzanan etkisinden kaynaklanıyor diyorum. Erdem bu konudaki sorularımı yanıtsız bırakıyor. Belki de hep ben konuştuğum, durmadan konuşmaktan kendimi alamadığım için konuşmaya çekiniyor. Bu arada büyük bir incelikle bana eski filmlerimi soruyor. Bir raftan, ilk filmim *Son Kuşlar*'ın videosunu indirirken düşünüyor, bir hesap yapıyorum. *Son Kuşlar*... 1965... Reha Erdem o sırada beş yaşında... *Ah Güzel İstanbul*... Reha Erdem sekiz yaşında... Ve işte ben, bugün elli yaşımda, yeni, yepye-

ni bir kuşağın sinemaya gelişine tanık oluyorum. Artık hiç genç değilim. Ama 'onlar', gençler nöbeti tamamen devralana kadar, 'bizler' nöbetimizi belki bir müddet daha sürdürmek zorundayız. Bu aşamayı her şeyden çok, muhasebe yapmaya adamalıyım. Bizden sonrakilere büyük yapıtlar bırakmasak da, tutarlı bir muhasebe devredebilmeliyiz. Tek umudum bu.

Türk Sinemasının Ezeli Sorunsalı

Nasıl Bir Sinematografi?

20 Haziran 1990

Sevgili dost, eleştirmen, sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'yu Tünel'deki evinde ziyaret ediyorum. Ezan sesinin, Pera kiliselerinden gelen çan sesine karıştığı bu evde, Giovanni'nin kişiliğinden ortalığa bir dinginlik, bir huzur yayılır. Yeni kitabına *Bir Levantenin Anıları* adını veren Giovanni, Türk sinemasının sorunlarına hep sahici bir konumdan, bilgili, eleştirel, dikkat ve sevgi dolu, samimi bir açıdan bakmaya çalışmıştır.

Konumuz yine Türk sineması. "Bir meselede gerçekçi olalım. Türk sinemasının henüz doğru dürüst bir grameri, bir sentaksı bile olduğu söylenemez" diyor Giovanni, "Birçok insan, falan kamera açısını neden seçtiğini, filan yerde neden yakın ya da uzak plan kullandığını hâlâ bilmiyor". Sesinde keder var.

"Aynı kanıdayım" diyorum. "Bazı arkadaşlar film kamerasını, altlarına yeni Mercedes çekmiş hacıağalar gibi kullanıyorlar. Bir afra, bir tafra, bir hareket, bir gösteriş... Anlatılan konuyla, malzemeyle hiç ilgisi olmayan mekanik, yapay bir anlatım çıkıyor ortaya. Fırfır dönmeler, büyük hareketler. Ortada fol yok yumurta yok. Sonuçta sinema olmuyor yapılan. Birtakım frapan, geveze, hareketli fotoromanlar çıkıyor."

Sonra bu konuda bir başka düşüncemi hem Giovanni'ye hem kendi kendime açıklamaya çalışıyorum.

Sinema anlatımı bizde hep Batıdan hazır alınacak bir şey sanılmıştır. Batıdan, Amerika'dan ya da Avrupa sinemasından hazır dil kalıpları kotarmaya çalışmışızdır. Hiç unutmam, 1968 yılında, Sinematek Derneği'nin açılış gösterisine gitmiştim. Ünlü bir

Fransız filmi gösteriliyordu. Tesadüfen yanına oturduğum yüksek tahsilli bir sinemasever bayan, bana kaşını kaldırarak şöyle bir bakmış, "Ne o, yalnız mı geldin? Hani arkadaşların, öbür sinemacılar? Yoksa onlar *öğrenmek* istemiyorlar mı?" demişti. O günden bu yana düşünmüşümdür, bu 'öğrenmek' sözü üstüne. Türk sinemasına, sinemayı ille de Batıdan öğreneceği bir şey gözüyle bakan zihniyet üstüne... Çünkü yalnız çokbilmiş okumuşlarımız değil, sinemacılarımız da bu çok yaygın bakış açısına teslimiyet göstermişlerdir hep... Bugün Türkiye'de yazı yazan pek çok sinema akımları karşısında pek çok meslektaşın gösterdiği edilginliğin temeli de budur... Festivaller, basın, her şey kamuoyunu bu anlayışa yöneltmiş, bu konuda şartlandırmıştır. Sinema bizde, yabancı sinemalardan öğrenilecek bir şeydir.

Bu tavır nereye kadar geçerlidir? Herhangi bir temeli var mıdır? Sinema başka ülkelerin sinemalarından öğrenilecek bir şey midir?

Sanıyorum böyle bir bakış açısı, sinemanın kültürel içeriğine tamamen ters düşen, kısırlaştırıcı bir yaklaşımdır.

Sinema tekniğinin temeli, toplumsal kültürdür. *Her toplum ya da her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğini -sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır.* Bizimki gibi çok özgün bir uygarlık zeminine sahip ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır.

Üç katmanlı bir işlem düşünülmelidir. En alt katmanda toplum kültürü, onun üstünde o kültürün işlevlerine uygun kurulmuş bir sinema dili -sinema tekniği ancak canlı kültürel zemine uygun bir dil inşâsında kullanıldığı zaman sahici bir işlev kazanır-, bunun üstünde sanatsal bir üstyapı, o toplumun sinema sanatı yer alır.

Büyük Rus sinemacısı Eisenstein kendi özgün sinema dilini kurarken, Batı sinemasından, o günkü Amerikan sinemasından hiçbir hazır kalıp devşirmemeye özen göstermiştir. Çok doğal olarak o, her ulusal sinemanın özgün bir sinematografisi olması gerektiğini, sinematografinin tek kaynağının da doğrudan doğruya toplum kültürü olduğunu kanıtlamıştır.

Eisenstein ünlü montaj ilkelerini tamamen değişik Doğulu sanat geleneklerinin özünden, -Japon hiyeroglifinden, *haiku*'dan, Japon resminden, *kabuki*'den- almış, bütün bu öğelerden katıksız sinematografik prensipler üretmiş, entelektüel ve

özgün bir sinemanın sarsılmaz ilkelerini Doğulu kültürün verileri üstüne inşa etmiştir.

Eisenstein 1929'da *Film Biçimi* adlı yapıtında, Japon sinemacılarına şöyle seslenir: "Ey Japon sinemacıları, kendi kültürünüzün ürünü olan has ve özgün bir sinematografiye sahip çıkacak mısınız, yoksa bunu size benim mi söylemem gerekiyor? *Sinematografisiz bir sinema olmayacağını bilmiyor musunuz*?"

Aynı şey Türk sinemacılarına sorulmalıdır. Biz Türk sinemacıları, gözlerimizi Amerikan ve Avrupa filmlerinin gösterildiği ekranlardan, kendi toplumumuzun, kendi kültürümüzün ürünü olan köklü sanat geleneklerine ne vakit çevireceğiz? Bu toplumda, birçok başka toplumlardakilerden farklı, çok özgün bir zaman/mekân duyarlığı olduğunun bilincine ne vakit varacağız? Birden bütün bunlara, bu toplumun içinde soluduğu özgün resimlere, seslere, ışıklara, yaşanan hayatın bariz özüne, formlarına hep kör ve sağır mı kalacağız?

1968 yılında Atıf Yılmaz ve ben sinemada ortaoyunundan, minyatürden yararlanmaktan söz edince, en saygın eleştirmenler tarafından alaya alınmıştık. Bir Batılı sinemacının filan empresyonistten etkilenmesi, falan Batı filminde, örneğin gotik esin kaynaklarından söz etmesi bir erdemdir de, bizim kendi malzeme ve dünyamıza yönelmemiz nedense hep şüpheyle, alayla karşılanır. Şovenlik karalaması hazırda bekliyordur.

Bütün bunlara rağmen, 1950'den bu yana yapılagelen Türk sinemasında, çoğunluk sanatsız ve bilinçsiz bir biçimde de olsa, mahalli bir sinematografinin, hiç değilse bazı müphem ipuçları vardır. Akad, Erksan, Refiğ, Yılmaz gibi birtakım yönetmenler, bu eğilimleri yüzeye çıkarmak konusunda bazı spontane buluşlar yapmışlardır.

Sinemamızın kan ve can kazanması, tekniğin sanatsal/entelektüel yorum ve işlev kazanması, ölü doğmuş, taklitçi bir sinema tekniğini bırakıp kendi kültürümüze özgün bir gözlükle bakmamıza bağlı.

Bir Doğulunun Sinematografisi

23 Haziran 1990

Geçen, TV'de, 7. Sanat adlı bir programda, Kurosawa'nın filmlerinden kareler gösterildi, sanat anlayışı tartışıldı.

"Dış gerçeğin taklidine karşıyım," diyor Kurosawa "sanat iç dünyanın, iç gerçeğin temaşasıdır". Japonlar kendi sinematografilerine giden yolu çoktan keşfetmişler. Artık *haiku*'dan da *kabuki*'den de nasıl yararlanılacağını besbelli biliyorlar. Rüyanın, rüya içinde rüyanın, bitmez bir iç temaşanın ziyafetine konmuşlar. Bazılarınca 'Batılı' diye nitelendirilen Kurosawa'nın her filminde has Doğu rüyaları anıtlaşıyor.

Bir Kurosawa Osmanlı tarihi çekseydi, ortaya belki de bizden, bizim kendi yaptıklarımızdan çok daha biz olan bir şey çıkardı diye düşünüyorum.

Kendimizi, kendi sinematografimizi ararken, gözlerimizi, Batılı olmayan ülkelerin sinemalarına çevirmemizde ne büyük yarar var.

Ne yazık ki bu örnekleri pek az izleyebiliyoruz.

Ümmi Sinema - Yarı Aydın Sinema

Yarı Aydınlar ve Samimiyetsizlik

6 Temmuz 1990

Her şeyi yeniden gözden geçirmekte fayda var.
Yeçilçam'ın 'sinemacılar' dönemi (50-60 arası) için, Türk sinemasının ümmi dönemi de denebilir. Küçük burjuva kökenli bir avuç okumuş sinemacının, geneli hiç belirlemeyen, sıradışı sayılabilecek kişiselleşme çabaları hesaba katılmazsa, Yeşilçam bu dönemde bütünüyle anonim karakteristikler taşıyor; hiçbir fikrî ve sanatsal iddiada bulunmuyor, Yeşilçam sinemasını belirleyen köylü ve lümpen kökenli zanaatçılar tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibi ile yaptıkları filmlerden toplum karşısında en ufak bir kompleks duymuyorlardı. (Okumuş züm-re, pişkinliğe varan bu komplekssizliği, Türk filmini yerden yere çalarak cezalandırıyor, ama sırtını kitleye vermiş tipik Türk filmcisi buna en ufak şekilde aldırmıyordu.) O dönemin sıradışı bir sanatçısı olan Lütfi Akad Ustanın bile gündelik hayatta kendinden sık sık 'zanaatçı' diye söz etmesine tanık olmuş, bu beni hep düşündürmüştür. O dönemde bir Akad Usta bile 'sanatçılık' payesine talip olmayacak bir tevazua sahipti. Türk sinemasının ümmi dönemi hep sanatsal yönden, içerdiği seviyesizlik açısından ele alınmış, o döneme has büyük tevazu ve samimiyetin, ileriye dönük, sahici bir özün gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel değer görmezlikten gelinmiştir. Yeşilçam'ın ümmi dönemindeki sanatsız sahiciliğin kendine has folklorik ve popüler bir şiiriyeti olduğu rahatça öne sürülebilir. O sahicilik ki, bugünün 'sanatsal' iddialar taşıyan Türk sinemasında gün geçtikçe daha aranır hale geliyor.

Günümüz Türk sinemasında, dönem dönem geneli aşan bazı istisnalar dışında, boğucu bir özenti ve samimiyetsizlik, kök-



Cilalı İbo Tophane Gülü, Nuri O. Ergün, 1960

lü bir bilgisizlik ve bunlara paralel olan entelektüel bir sığlık, boyutsuzluk ve bayağılık göze çarpıyor. Bu açıdan bakıldığında, 70'ten bu yana, Türk sinemasının ümmi dönemine nefretle bakan yeni dönemin küçük burjuva sanatçıları, akıl almaz bir heveskârlıkla 'entelektüel sinema' yapmaya sıvanmışlar, heveskârlıklarını taklitçiliğe ve özentiye boyadıkları oranda başarısız olmuşlardır. Ne yazık ki bu yeni dönemde sinemanın dört elle sarıldığı yalancı değerler, eleştirmenlerce yenilik olarak baştacı edilmiştir.

Asıl seyircisini televizyona kaptıran sinema, bu aldatmacayı ne kadar sürdürebilir? Televizyona alternatif olarak, arada kaliteli Türk filmi arayan yabancı film seyircisinin, bu yeni sahtekârlığı sürgit yutacağı ve değişik boyutlar altında (feminizm, toplumculuk, 'kent filmi' yapma iddiası) savunulan yenilik kültürüne(!) pabuç bırakacağı beklenemez. Yeni sinemanın en belirgin özelliği 'sosyal içerik' getirme gayretiyse de, sosyal içerik yönünden yeni Türk sinemasının gerçekte çok boyutsuz kaldığı rahatça öne sürülebilir. (Psikolojik film yapma iddiasına soyunan Yeşilçam, bu konudaki gelenek noksanından ötürü, şuuruna asla varamadığı dramaturjik çıkmazlara saplanmış, Yeşilçam'ın geleneğindeki epik kalıplar, yeni dönemin sözde dramatik tasarımlarıyla hep içten içe çelişmiştir.) Türk sinemasının ümmi döneminde yüzeye vuran sosyal değerler sanatsal açıdan önem taşımasalar da, sahicilikleri nispetinde Türk toplumunun gerçek değerlerine

belki daha kestirme biçimde işaret ediyorlardı. (Türk sineması-nın ümmi dönemi sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde, Türk toplumu hakkında çok orijinal bulgular yapılabilir. Bugünün Türk sineması ise böyle bir tahlile tabi olduğunda, ortaya çıkan, olsa olsa Türk toplumundaki yarı aydınların -halk bunlara "en-tel" diyor- katmerli, süslü püslü özentileri üstüne elde edilebile-cek bulgulardır.)

Türk sinemasının ümmi döneminde, ortalama Türk filmi, bir Doğulu yabancılaşmanın, 'alaturka'nın ürünüydü; şimdi Batılılı-ğa özgü bir yabancılaşma, 'alafranga' baskın. Yeni dönem sine-masında ne klasik Doğuya, ne de köklü bir Batılılığa yer var. Bun-ların her ikisinden de ustaca kaytarılıyor. (Aydın bir sinemanın ölçütünün Batılı bir bilinçle Doğuyu araştırmak, Doğulu bir bi-linçle Batıya sanatsal eleştirel bir düzeyde gaza etmek olduğu öne sürülebilirse, bunların her ikisi de yeni dönem sinemasında yok. Doğudan ve kendi Doğululuğundan nefret eden, elden düş-me bir Batıya teslim bayrağını çekmiş bir 'sürü psikolojisi'nin tüm izlerini taşıyor bu yeni sinema.)

Resmî ideoloji ümmi dönemin Türk filmini cezalandırıyordu. (Çok yüksek tutulan rüsum, baskıcı sansür anlayışı vs.) Aynı resmî ideoloji yarı aydın Türk sinemasına büyük primler veriyor, onu teşvik ediyor, resmî fonlarla ödüllendiriyor.

Şimdilik Türk sinemasındaki yarı aydın saltanatına "dur" di-yen eleştirmenler ortada yok. Okur-yazar kesimi gerçek aydınlar-dan çok, özentiye teşne bir *literati*den oluşan Türk toplumunda, yine *literati*ye özgü olan o yaygın bulanıklık bunları gerektiriyor.

Sahiciliğin ve samimiyetin ışığına ihtiyaç duyanlar için Türk sinemasında bu kadar yalancı ve karanlık bir dönem olmamıştı. Gerçekten boğucu bir dönem!

Eskimeyen Bir Söz

7 Temmuz 1990

Lütfi Akad Ustanın 1968'de söylediği bir sözü anımsıyorum: "Bu-güne dek yaptıklarımız, ne yapılmaması gerektiğinin göstergesi-dir." Umarım bundan böyle, yapılması gerekene geçeriz. Yıl 1990. Akad Ustanın sözü bence bütün güncelliğini koruyor.

12 Eylül Filmleri Üstüne

8 Temmuz 1990

Bugünlerde, son dönem Türk sinemasında boy gösteren, o çok 'sükseli' 12 Eylül filmlerini videoda topluca izlemeye hazırlanıyorum. Pek çoğu ticari başarısızlığa da uğrasa, eleştirmenler ve festivaller bu filmlere görülmedik oranda yeşil ışık yakıyor.

Bu filmler arasından gördüğüm tek tük numuneler bana şunu düşündürmüştü: Türk sinemasının ümmi döneminde eşkıyalar, fahişeler ve 'küçük insanlar' (lümpenler) nasıl ölçüsüz bir idealizmle yüceltiliyorsa, yeni dönemin yarı aydın sinemasındaki küçük burjuva devrimcilerin erdemleri ve *pathos*'ları o denli abartılıyor. (Bu filmlerde otokritiğin 'o' su yok.) Fahişeliğin ve küçük insanın yüceltilmesinde açık politik bir çıkar yoktu. Devrimcilerin ölçüsüzce idealize edilmesinde ise yeni bir gözyaşı ticaretine yönelmek gibi soysuz ve tecimsel amaçlar yatmıyorsa, besbelli toplumculuk adına belirli yararlar bekleniyor. Genelgeçer bir 'kötülük'ten sürekli muzdarip, sürekli 'zulüm gören' kahraman devrimciye gelin hep beraber ağlaşalım. (Ümmi dönemin 'iyi' ve 'kötü' şablonlarına tıpatıp uyuyor bu.) Pekiyi ama, otokritik noksanından dökülen Türk solu, bu tip mistifikasyondan nasıl bir yarar umabilir? Bir ülkede gerçek devrimcinin tek problematiki devlet karşısındaki dramı olabilir mi? En az bunun kadar, bununla iç içe, devrimcinin kendi kendisiyle ve toplumla olan çelişkileri gözönüne serilmedikçe, bu ikincisi büyük bir incelikle işlenmedikçe, toplumcu akımca amaçlanan herhangi türden bir 'gerçekçilik' söz konusu olabilir mi? 'Mazlum devrimci' tipi çevresinde kurulan bu sığ ve saydam pathos şablonu ile bu tür sıradan romantizmle Türk solu otokritiğini biraz daha geciktirmekten başka ne sonuç elde edilebilir?

12 Eylül filmlerini önyargılı seyredeceğimi, işte önceden ifşa etmiş oluyorum. Ancak bundan çekinmiyorum. Yorumbilimciler (hermeneuticians), önyargının, açık kavrayış için bir zarar değil yarar olduğunu söylüyorlar ve peşin yargısızlığın insan doğasına esasen aykırı olduğunu ortaya koyuyorlar. Bu açıdan ben de peşin yargılarım için kimseden özür dileme ihtiyacını duymuyorum.

Körfez, Medya ve Şizofreni

Bir Benlik Yarışımı Üstüne

4 Eylül 1990

> "Bizim apartmanın tepesine takılan uydu anteni sayesinde, Paris'ten ve Washington'dan yapılan bazı TV yayınlarını izliyorum... Körfez bunalımı etrafında kopan yaygara gerçekten müthiş.. Türkiye, esaslı bir kimlik sorgulamasından geçmezse, medya çağında bu gibi bunalımlarda, toplumumuzun uğradığı şizofreni yepyeni ve dehşetengiz boyutlar kazanabilir."

Yurtdışında oturan bir arkadaşıma yazdığım mektuptan aldığım bu tümceleri buraya, günceme aynen aktarmakta yarar gördüm. Körfez Krizi'nin başından beri artan biçimde beynimi kurcalayan soru bu... Sözlü kültürden yazılı kültüre geçmekte alabildiğine zorlanan Türk toplumu -Türk sinemasının 60'lı yılları bu sancının derin izlerini taşır- apansız audio-vizüel kültürün ağır, çok ağır bombardımanına hedef oluyor.

Bir yanda hâlâ köklü olan sözlü kültür geleneği, bir yanda audio-vizüel akım... Şizofreni denen benlik parçalanması için bundan uygun zemin olabilir mi? Doğu ile Batı arasındaki politik, sosyal, kültürel konumunu deşmekte her an ayak direyen bir toplumda, bu parçalanmanın tüyler ürpertici nitelikler taşıması kaçınılmaz.

Körfez Krizi'nin ilk aşamasında TV yayınları böylesi bir olgunun ilk tepkilerini açıkça dile getiriyordu... Sabahın erken saatlerinde düğmeye basıyorsunuz. Tempolu, dinamik bir müzik eşliğinde, *Sky Channel* adlı bir uluslararası yayın geliyor ekrana. Bush'un Amerikan halkına "dua etmeleri" için yaptığı dramatik çağrı.. Gergin yüzlü askeri uzmanların ve ekonomistlerin ağızlarından hararetli yorumlar... Füzeler, uçaksavarlar, ağlayan asker

eşleri ile söyleşiler.. Altüst olmuş borsalar.. Fırlayan petrol fiyatları üstüne telaşlı demeçler.. Batı kaynıyor! Derken düğmeye basıp TRT'ye geçiyorsunuz: TV1 'de, başına kocaman beyaz bir külah geçirmiş ciddi yüzlü bir aşçıbaşı çıkıyor karşınıza.. Ve ağır ağır, *şiş kebabı* tarifi yapmaya girişiyor. Şişleri sarmaya yarayacak folio'yu -alafranga hayatımızın ince bir simgesi- ihmal etmemişler. Belki, "Eh çok şükür, bizim diyarda asayiş berkemal" demeniz, rahatlayıp gevşemeniz gerekiyor.

Evet, insan TRT'nin dünya olayları karşısındaki ilgisizliğinde - TRT'nin beş kanalı da budalalaştırmaya dönük Amerikan dizileri, beyin tırmalayıcı pop-klipleri ve futbol maçlarını seferber ederek, insan zihnine yönelik güdümlü bir bombardımanı aralıksız sürdürüyor, programlar enformasyon yönünden dökülüyor- dünya olayları karşısında tarafsızlıktan yana bir eğilim bulmak ihtiyacında olabilir, ama gerçek galiba pek öyle değil... Dünyayla başedemeyecek kadar şaşkın düşmüş bir şizofrenin içe kapanması, tepkisizliği, ilgisizliği burada çok daha belirgin.

Büyük dış olaylar karşısında söyleyecek sözü olmayanlar, hiçbir şey yokmuş gibi davranmayı, sözde aldırmazlığı seçiyorlar. İnsanlar, toplumsal/bireysel kimliklerini temelinden sorgulamanın tam da fırsatı gelip çatmışken, 'regressive' çabalar ile tüm gerçeklerden kaçmanın yeni yollarını buluyorlar... Bireyler de, kurumlar da bu kaçamaya teşne..

Dergâh'ın 7. sayısında Nabi Avcı ile yapılan bir söyleşi, *medya*'nın Türk toplumundaki yıkıcı etkileri konusunda ayrıntılı bilgiler içeriyor:

> Televizyonun bir başı, bir ortası, bir sonu yoktur... Odaksızdır... Gözün -veya beynin- eşyayı düzene koyan, deyim yerindeyse onu anlamlı biçimde algılamamızı sağlayan hassası kaybolursa ne olur?.. Sadece resimde değil, edebiyatta, müzikte, mimaride, şehircilikte, siyasette ve hatta bilimde de bu 'odaksızlaştırmayı', bu *parçalanmayı* yaşıyoruz ve şaşılacak bir hızla da buna alışıyoruz.

Bu arada, İsmet Özel'in *Milli Gazete*'de yayınlanan "Cuma Mektupları"nı, bu bunalımda ayrı bir ilgiyle okuyorum. Özel de aktüel gelişmelerden yola çıkarak, toplum çapında yaşanan bir benlik ayrışımından söz ediyor. Bu tarihsel patolojinin alternatifi olarak Özel'in önerdiği şey, toplumda hayati, asli ve temel olanın araştırılması, ona sahip çıkılması.

Türk toplumunun benliğini paramparça eden sosyal maraz konusunda belki ilk köklü ve önemli teşhisler Kemal Tahir'e aittir.

Büyük romancının bu konuda, değişik yapıtlarında ortaya koyduğu görüşlerini bugünlerde yeniden gözden geçiriyorum. Bunların bazılarını buraya aktarmak konusunda kaçınılmaz bir ihtiyaç duyuyorum:

> "(...) Başka ülkelerin sanatçıları, salt kendi milli gerçekleriyle boğuşup yalnız onların hakkından gelmeye uğraşırken, Türk sanatçılarının önlerinde yüzelli yıldan beri *çift gerçekçilik* belası vardır. (Burada söz konusu olan *çift gerçekçilik*, ülkeler arasındaki kültür alış-verişinin olağan etkisi değildir. Dünyada şimdiye kadar bizdeki biçimiyle hiçbir toplumun başına getirilmemiş *Batılaşma* belasıdır). Batılaşma, bize yüzelli yıldan beri, Batılı gerçekler taşımaktadır. Bunların çoğu, kendi gerçek yolumuzu kaybettiren yalancı gerçeklerdir. Bir kısmı da, çoktan eskidiği için fayda yerine artık zarar vermektedir. Bunun yanı sıra, toplumumuzun kimi tarihsel gerçekleri, 'onlardan kurtulduk' diye, kendimizi ne kadar aldatmaya çalışırsak çalışalım, varlıklarını sürdürerek kişiliklerimizin oluşumunu, davranışlarımızı temelden etkilemektedir."
>
> (Kemal Tahir, *Notlar, Sanat Edebiyat 4*)

> "(...) Böyle başlayan çöküş dönemi uzun süre, içten çürüyüp dıştan dünyaya meydan okuduğu için Osmanlı insanını bir bakıma gerçekçi, bir bakıma *gerçek dışına düşmüş olarak, dünyaya başka türlü bakan abartıcı bir yaratık* haline getirmiştir. (...) Osmanlı insanı, şartlar değişmedikçe, en aptal iyimserlikten, yani umuttan, en aptal umutsuzluğa yuvarlanarak şaşkın, aynı zamanda hem güçlü, hem güçsüz debelenecekti."
>
> (İtalikler benim; Kemal Tahir, *Yol Ayrımı)*

> "(...) Su katılmamış yerli olmayınca hiçbir şey olunmaz. İnsan bile olunmaz. Çünkü gerçekten namuslu olunamaz. Bilirsin, Batılaşmaya yöneldiğimizden bu yana, biz aydınlar halktan ayrılmışız. Çünkü bu Batılaşma halktan değil, Saray'dan gelmiştir. Halktan kopmuş, halka dönebilmek umudunu kesinlikle yitirmiş Saray'dan... Saray'ın en yakın çevresi, vezir vüzera.. Bu dönemde bizim halkımız, Batıya karşı, Batılaşmaya çabalayan Osmanoğullarına rağmen, Osmanlı'yı savunmuşlardır. Daha sonra, Batılaşmaya çabalayan Türkçülere rağmen Türkçülüğü, hatta bilir bilmez Batılaşmaya çabalayan, sözgelimi, bizim şair Mehmet Âkif gibi Müslüman doğuculara rağmen doğuculuğu, bugünün büsbütün

çırçıplak Batılaşmacı halkçılarına rağmen halkçılığı, yani kendi varlıklarını savundukları gibi.. İşte bu halkın içinden, bizim sefil etkimizi yere çalacak yeni bir insan türü çıkacaktır. Ben umutluyum; er geç çıkacaktır. *Bunlar, buradan başka bir yere sığınamayacak, kendi topluluklarından başka topluluklara katılmayacakları kesinlikle idrak etmiş namuslu adamlar oldukları için,* er geç kendi işlerini kendileri görmek için çıkacaklardır ortaya..."

(İtalikler benim; Kemal Tahir, *Yol Ayrımı)*

Bir dizi aydınlanmış insanın tüm uyarılarına karşı, 2000 yılının eşiğinde, politikası, sanatı ve kültürel hayatı ile Türk toplumu, hezeyanlara yönlenen bir hasta olmayı sürdürecek midir? Türk sanatı -ve bu arada Türk sineması- kendi tarihsel-sosyal ırsiyyetine direnmeye, kendi hayat damarlarını kesmeye devam edecek midir? İç içe işleyen bu iki mesele, bugün Türk sinemasının da önde gelen sorunu.

Cehaletin Önlenemez Yükselişi

7 Ekim 1990

Günlüğümün bir yerinde, günümüz Türk sinemasında kol gezen cehalet ve özentinin, eleştirmenler ve festivaller aracılığıyla özel biçimde teşvik görmesinden yakınmıştım.

Dün gece TV'de, bu anlayışın somut örneği olan filmlerden birini izlerken, hayretim giderek çok yoğun bir dehşete dönüştü.

Filmin sinema yönetmeni olan sakallı, gözlüklü ve ülserli(?) kahramanı, sanatsal yaratıcılıkla ilgili olduğu anlatılmak istenen 'bunalım'ını şöyle dile getiriyordu: "İçimi susturuyorum, içimin içi konuşuyor. Bazen içime silah sıkasım geliyor."

Kutsal yaratma eylemi adına büyük 'doğum sancıları' çeken bu kahraman(!) -filmin bir yerinde hırlaya böğüre doğum yapıyor, kendi gibi ne idüğü belirsiz bir kahraman daha doğuruyor- nasıl bir zihniyetin ürünü? Bu tür ürünlerin reklâmını yapan çevrelerin varlığı nasıl açıklanabilir?

Bizim yetişme çağımızda yırtık kazaklar giyip saçlarını uzatan, kollarının altında göstermelik kitaplarla dolaşan ve ciddiye alınmak için bunalımları konusunda anlaşılmaz laflar eden arkadaşlar vardı. Böyleleri alay edilmeye bile değer bulunmaz, şefkat ve acıma dürtüleri ile uyarılır ya da edeple görmezlikten gelinmeye çalışılırdı. Şimdilerde, bunların günümüze sarkmış uzantılarını sanat, denemeci sinema sanatı adına ödüllendirmek için özel komiteler kuruluyor; bu tür ürünler TV'ye ve yabancı festivallere kadar uzanan bol alkışlı şeref yolculuklarına çıkabiliyor. Meslek evrelerinde böylelerini kınayan edep de bu yoldan edepsizce tersyüz edilmeye çalışılıyor.

Kötü bir eğitim sistemi ile elden geldiğince idraki kısıtlanmaya çalışılan Türk halkı, bu filmleri seyretmeyecek kadar görgülü ve sağduyulu kalmakta direniyor. Beri yanda, kötü eğitim sisteminin nihayet ulaştığı zafer, Türkiye'deki okumuşlar kültüründe bazı belirgin yarı-aydın normlarını artık iyice pekiştirmeyi başarması. Başka kültürlerde sadece cahil, geri zekâlı ve salak olarak algılanacak bazı kahraman(!) figürlerinin bizim sinemamızda sanat adına gürültülü doğumlar yapmaya başlamaları bundan.

Türk Filminde Zihni Tarih Neden Yoktur

8 Ekim 1990

Kültür araştırmacısı Mircae Eliade, yeni yayımlanan güncesinin bir yerinde şöyle diyor: "Uzun bir mitoloji dönemi ve kısa bir tarih döneminden sonra, bizler şimdi bir biyoloji (ekonomi) döneminin eşiğindeyiz. Bu yeni dönemde insan bir termit, bir karınca durumuna indirgenecek. Bu yeni dönemin sonsuza dek hüküm süreceğine pek ihtimal vermiyorum. Ancak, altı yedi kuşak ve belki altı yedi bin sene, insanlar karınca durumunda kalabilirler."

Bu ürkütücü açıklamanın biz Türkler için asıl düşündürücü yanı, sanırım şu: Batıdan farklı olarak bizler, bilinç düzeyinde mitoloji döneminden çıkıp tarih dönemini idrak etme olanağını pek bulabilmiş değiliz. Tarihimizi hâlâ mitolojik kalıplar içinde algılıyoruz. Şimdi, hızlı değişim, ileri tarih idraki olmayan insandan "tarihsiz karınca" durumuna indirgemekte ayrı bir başarı kazanabilir.

Beyaz Perde dergisinin ilk sayısında, Murat Belge'nin 12 Eylül filmleri üzerine yazdıklarını okurken bunu düşündüm. "12 Eylül filmi henüz yapılmadı" başlıklı yazısında Belge, bu filmlerde "zihni tarih olmayışı"ndan söz ediyor. Yaptığı inceleme, tarih konusunda en basit bir muhasebe fikrini içermeyen bazı kişilerin, ideolojik dönem filmi yapmaktaki heveslerinde ne kadar yalınkat kaldıklarını ortaya koyuyor.

Belge'nin titiz incelemesi, söz konusu filmlerde ideolojik tutarsızlıkları sergilerken, dolaylı olarak bu filmlerdeki bazı çok tipik dramaturji yanlışlarına da işaret ediyor.

Yeşilçam kuruldu kurulalı Yeşilçam'ın başaramadığı bir film türü dramdır. Yeşilçam zanaatçıları ne zaman "dram" yapmaya savransalar, sonuç "melodram" olur. Bu olgunun da birbirine bağlı iki nedeni vardır.

Birincisi, bizde Aristocu bir dram geleneğinin olmayışı. İkincisi, çağdaş bir kritik söylem kültürünün gelişmemişliği -Abdülhak Hamit'ten bu yana Türkiye'de trajediyi amaçlayan pek çok yazar, sonuçta yalnızca melodram üretmiştir. Hayatı çatışma olarak değil uyum olarak kavrayan İslami gelenek, çelişkilerden, özellikle kendi sosyal psikolojik çelişkilerini şuurlandırmaktan alabildiğine uzak duran insan yapısı, Nietzsche, Freud yaklaşımlarının bizim kültürümüzle bağdaşmazlığı, bizde dramı, özellikle psikolojik dramı olanaksız kılar. (Bu konuda iki önemli kaynak: Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları; Şerif Mardin, "Tanzimat ve Aydınlar", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, C. I*, İletişim Yayınları.)

Türk sinemasının dramatik kalıplara her tutunmak istediğinde irsî bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında *dramatik değil epik yapıdır*. Hayırla şerrin, "iyiyle kötü"nün çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir. Bu ortamda sürekli olarak melodramı gündeme getiren, epik ve dramatik türlerin sanatçı varlığına yükledikleri karşıt çekimlerdir. Bu durumun bir türlü kavranamamış olması da bir tür zanaatsal cahillik, bilinçsizliktir.

Batılı bir ideoloji olan toplumculuğun bizde bir türlü Batılı bir dramaturjiye oturtulamaması, toplumsal-psikolojik konular işleyen Türk romanları kadar, Türk filmlerini de sakatlıyor. (Zihni tarihi olmayan bir insan türü, otokritikten de yoksun kalıyor. Toplumculuk gibi somut ve modern bir tarih bilinci gerektiren bir ideolojinin, bizde yeni bir mitolojik anlayış yaratması bundan.)

Türk sinemacısı, ancak kendinin idrakine varıp Batı sinemasını taklit etmekten vazgeçtiği zaman zihni-zanaatsal açığını kapayabilir. Doğuda bir Kurosawa, bir Eisenstein, epik kalıbı modern bir bilinçle ustaca incelterek sinemalarını hem tarih hem psikoloji ile donatmışlardır. Tadına doyulmaz bir seyir zevkini kusursuz bir tarih bilinci ile temellendirerek..

Bizde ise, bu taklitçi gidişle, 12 Eylül filmleri de, tarihimizin herhangi bir dönemine ait siyasi filmler de, galiba daha uzun bir süre başarısızlığa mahkûm kalacak.

Yerli Film Seyircisi Kimdir?

9 Ekim 1990

Türk sineması, kuruluşundaki varlığını, yabancı film seyretmeyen ve alternatif olarak yerli film talep eden bir seyirci birikimine

borçludur. 60'lı yıllarda Türk filmini bütün ağırlığıyla destekleyen bir kitlenin zihni özellikleri nedir? Bu nasıl bir seyirci türüdür ki bütün kozmopolit baskılara rağmen yerli mal tüketmeye devam eder? Bu hâlâ pek çok yönüyle bir bilinmezdir.

Geçenlerde, sayın Cemal Kutay'la bir söyleşimizde bu konuyu gündeme getirdiğimde, Kutay Hoca, Avusturya sefareti müsteşarı büyük Türkolog Engelhardt'ın *Türkiye ve Tanzimat* adlı yapıtındaki sözlerini anımsattı: "Biz Batılılar Tanzimat ile Türk Devleti'ni tamamen teslim aldık. Teslim alamadığımız tek şey, otarşik Türk evidir."

Pekiyi ama Tanzimat'la teslim alınamayan Türk evi, TV'nin girişinden sonra ne oldu? Yabancı filme uzun süre direnen pek çok Türk, TV'nin girişiyle adeta zorunlu bir yabancı film seyircisi haline gelmedi mi? TV etkisiyle Türk evine giren yabancı diziler, yabancı filmler, şimdi Türk halkının beğenilerini ne yolda etkiliyor; bir değişmezi hangi noktada değiştiriyor?... Ne zamandır zihnimi kurcalayan bu soruları her seferinde geleceğe havale edip, "Nasılsa günün birinde bu sorunu da inceleyecek Amerikalı bir antropolog zuhur eder" diye düşünüyordum.

Geçenlerde bu görüşümü kendisine açtığım değerli dost sosyolog Nabi Avcı, elinin altında bu konuyla ilgili dört yayınlanmamış telif araştırma olduğunu söyleyince, karamsarlığımdan utandım. Şimdi sayın Avcı'nın ve başka araştırmacıların konuya ışık tutmalarını umutla bekliyorum.

Türk Sinemasının Yaşam Sorunu

Kendi Yurdunda Mekânsız Kalan Türk Sineması

4 Kasım 1990

Antalya Festivali'nin ardından, ödülsüz sanatçıların kopardıkları yaygaraya bakarak, insan, eski Grek yaşamında yarışma tanrısı Eris'in, aynı zamanda savaş ve huzursuzluk tanrısı sayılmasındaki hikmeti kavrıyor. Burada anlaşılması zor olan, sanatçı arkadaşların sonuçta neyi, hangi şerefi paylaşamadıkları...

Türk sineması hâlen kendi öz yurdunda pazarsız kalmış durumda değil mi? Türk filmleri salon bulamıyor, gösterime giremiyor. Bu acıklı durum karşısında, uydurma çekişmeleri bırakıp temelli girişimler çerçevesinde saflaşmak, düşünmek, çalışmak gerekmiyor mu?

Geçen mevsimin sonunda, yerli sinemanın durumuyla ilgili olarak İbrahim Altınsay *Güneş*'te şöyle yazıyordu:

> "Türk sineması polis zoruyla izleyici toplamayı düşünmüyorsa, kendine çekidüzen vermek zorunda. İster para kazanmak, ister sanat yapmak için yola çıkmış olsun, filminizi insanlara seyrettiremiyorsanız, niye sinema yapıyorsunuz?"

Geçenlerde Erdal Çetin de *Milliyet*'te şöyle yazıyordu:

> "(...) Türk sineması üretmiyor. Ayağı yere basan, çağdaş/evrensel söylemli, esaslı yapıtlara 'Motor!' demenin tutkulu ve inançlı çalışmaları yapılmıyor. Bunun yerine bazı entel barlarda çene çalıp Yeşilçam'daki yaratıcılık kısırlığına, verimsizliğe *'Amerikan kültür emperyalizmi Türk sinemasına darbe vuruyor'* etiketli entipüften kılıflar uyduruluyor.

> Sen ey Türk sineması! Şu yeni sezona düzeyli ve nitelikli, fazla değil, iki film yetiştirememiş isen, hiç laf etme. Şapkanı önüne koy, düşün. Gevşekliğini, slogancı bahanelerin ardına gizlemeyi bırak. Çalışıp ürettiklerini çıkar ortaya. Malını görelim ki sanatına, emeğine, yaratıcılığına el ve yürek birliği ile sahip çıkalım. Yabancı film kuşatmasına karşı mücadeleyi, kendi yapıtlarımızı savunarak hep beraber verelim."

Gerçekten de, Türk sinemasının kendi pazarından kovulmasının nedeni olarak, salt Amerikan sinemasının işgalini göstermek pek mümkün değil. Amerikan ve Avrupa sinemasının Türkiye'deki sinema pazarında 60 yılı geçkin bir tarihi var. Bir dönemde yabancı sinemaya büyük çapta alternatif olmayı sürdüren Türk sineması, bugünkü duruma nasıl düştü?

Dünya sistemi karşısında kendi kimliğini -kendi varlık sebebini- bir türlü pekiştiremeyen, rekabet ettiği ürünlerin silik birer izleyicisi olmaktan öteye geçemeyen bir sinemanın çok yönlü dramı bu. Genelinde, kendi mali sorunsalına düzeyli bir açıdan bakacak entelektüel donanıma sahip olmayan bugünün Türk sineması, tipik bir yarı aydın sendromu olan taklitçiliğe teslim olmuş durumda. Ne Türk toplumunun gerçek sorunlarına eğilebiliyor ne de mahalli temellere oturan bir anlatım inceliğine varabiliyor. Uydurma, kişiliksiz bir dille, uydurma, aşırma temalar çiğniyor. Bir başka deyimle, Batıyla fikri düzeyde gaza edecek takatten yoksun. Onun dümen suyuna girerek teslim oluyor.

Böylece bir uçta Türk halkının zevkine, bir uçta okur-yazar zümrenin derindeki potansiyel ihtiyaçlarına ihanet ediyor. Bu yoldan, kendini adım adım tasfiye etmesi kaçınılmaz.

Öte yanda, Batının dev endüstrileri karşısında Türk sinemasını yeniden kendi ayakları üstüne kaldıracak tek silah: Fikri birikim. Batının mali-teknolojik egemenliğine karşı gaza edebilmemiz, her şeyden önce sosyal-kültürel konumumuzun ayrıcalıklı durumunu idrak etmemize bağlı. Batıya gerçekten *alternatif olacak* bir sinema yaratmamız gerekiyor. Bu da çok yönlü kuramsal bir şuur geliştirmekle mümkün. Biz Türk sinemacıları, henüz masa başında, kuramsal aşamada kendi sorunsalımızın odağını yakalayabilmiş değiliz. Film setlerinde neyi savunacağız?

Türk Sineması Batıda Pazar Bulabilir mi?

11 Kasım 1990

Yıllar yılıdır Türk kamuoyuna hakim bir görüş vardır: Türk sineması kalite kazanırsa, Batıda pazar bulabilir. Bu görüş, sinema basınında giderek yaygınlık kazanıyor.

Bugünün Türk sineması, dış pazar kazanmak şöyle dursun, kendi yurdunda öz pazarından kovulmuş durumda. Ama Türk sineması kalite kazanırsa bu durum değişir mi?

Ben hiç sanmıyorum. Türk sinemasının ürünlerinin herhangi bir zamanda Batı için, şu ya da bu biçimde ilginç olabileceğine inanmıyorum.

Türk filmi ne Batının onda kendini bulabileceği kadar Batılı olabilir ne de Batıya özel bir cazibe oluşturacak oranda egzotik bir görünüm kazanabilir. Batı pazarlarının talepleri açısından bizler ne "gereğince Batılı" ne de "yeterince Doğulu" bir ülkeyiz.

Türk kültürünün Batı kültürü karşısındaki bu konumu, Batının etnosantrik durumu, Türk filminin Batıda ilgi uyandırmasına her zaman engel.

Son yıllarda sırf politik nedenlerle ya da nezaket gereği birtakım Batı festivallerinde Türk filmlerine dağıtılan ödüller bu konuda yanıltıcı olmamalı; festival ödülleri başka, pazar başka.

Dünyanın en nitelikli filmlerine sahip dev altyapılı Japon sineması bile Batıda tutunamadı. 60'larda, Batıda bir süre ilgi uyandıran Japon sineması konusunda, bir süre sonra Avrupalı kuşkuya kapıldı. 60'larda, bir İngiliz film eleştirmeni Avrupa'da Japon filmleri konusundaki kaygısını şöyle dile getiriyordu: "Bunlar galiba



***Küçük Dünya*, Osman Sınav, 1990**

bize bir tür egzotik çay yutturuyorlar. En azından bizlerde bu tür bir kuşku uyandırıyorlar. Gafil olmayalım."

Bir zamanlar Yılmaz Güney sinemasının Batıda uyandırdığı ilgi de ayrıcalıklı bir durumdur. Güney'in Batı sistemine politik açıdan denk düşen bölgeci eğilimleri ve starlıktan gelme karizmatik kişiliği, onun çevresinde özel bir efsane ve çekim alanı yaratmıştı. Bu marjinal örnek genele mal edilemez. Ne kadar gelişirse, Türk sinemasının Batıda pazar bulması hayaldir ve istisnalar kaideyi bozmaz. Batı pazarı Türk sinemasının sorunu olmaktan çıkmalı. Gündemdeki mesele bu sinemanın kendi kültürel çevresi ile olan bağlantısını derinleştirmesidir. Kaldı ki, Türkiye'yle tarihsel ve kültürel planda bağı olan Batı dışında pek çok ülkenin uzun vadede bir potansiyel pazar olduğu bilinen gerçektir.

Düşünen Kadın Kahraman

15 Kasım 1990

Geçtiğimiz ayların birinde izlediğim bir TV dizisini, Osman Sınav'ın *Küçük Dünya*'sını neden yer yer o kadar etkileyici bulduğumu düşünüyorum.

Osman Sınav'ın başarılı rejisi, Emine Işınsu'nun güzel romanından uyarlanmış başarılı senaryosu, harikulâde müziği ile sıcak, kaliteli bir yapımdı. Alev Baymur'la Ege Aydan'ın parlak oyuncu-

lukları, diziye özel bir çekicilik katıyordu. Ama zanaat yönünden bu diziyi asıl ilginç yapan, Nur adındaki kadın kahramanın, Türk sinemasında ender rastlanan bir niteliğiydi. Alev Baymur'un ilginç fiziğiyle ayrı bir yaşarlık kazanan Nur tipi, kendi üstüne düşünen, sorgulayan, çevresindeki değerleri sürekli irdeleyen bir kahramandı. Hiçbir ukalalığı, iğretiliği olmayan aydın bir kadındı. Düşünen bir kahraman Türk sineması için yeni. Bu kahramanın kadın olması daha da sürpriz bir yenilik.

Cürüm Aracı, İbadet Ortamı

10 Mart 1990

Bir cürüm aracı olarak görsel teknoloji, bir ibadet ortamı olarak görsel teknoloji... Hangisi gerçek, ya da her ikisi gerçeğin değişik uçlarıysa, bundan çıkarılacak ders ne?

Bu soruya gelmeme neden olan şeylerden ilki, Körfez Savaşı sırasında CNN televizyonunun yayınları. Sinema/televizyon denen audio-vizüel aygıtların, bazı durumlarda, tüketimi, pornografiyi, vahşeti ve şiddeti alabildiğine kamçılayabildiği, bilinen gerçekti. Yüzbinlerin ateş altında can verdiği kanlı bir savaşı ekranların karşısındaki milyonlarca insan bir Atari oyunu gibi, keyifli(!), kılını kıpırdatmadan seyretme olanaklarını sınırsızca sunan modern teknolojik aygıt, sinema/televizyon alıcısı teknolojik yıkıcılığın yeni bir boyutunu ortaya koydu. Sinema kökende şeytanın bir eseri mi? Zaman zaman görsel sanatın tüm yüzeyini kaplayan diabolizm, aslında kökte, kökende mi yatıyor?

Ben bu soruyla pençeleşedurayım, Tarkovski'nin ünlü yapıtı *Andrey Rublov* geldi TV ekranlarına. Andrey Tarkovski, bütün yapıtlarında olduğu gibi, bu yapıtıyla da, sinema alıcısını profan ile olan her ilintisinden bütünüyle arıtarak, onu insan yüreğinin en derin, en gizemli derinliklerine, kutsala yöneltiyordu. Bir yanda savaş olgusunun ve şiddetin varlığında insanlık suçunun en tüyler ürpertici yönlerini gözler önüne sererken, bir yanda inancı ve aşkınlığı tek mutlak erek olarak ele alıyor, yüceliklerin doruğuna çıkarıyordu. Teknoloji toplumunun ürünü olan sinema tekniğinin, bir ermişin elinde, bu uygarlığın tam bir olumsuzlamasına (negasyonuna) hizmet edişini izlemek heyecan verici.

Bazı durumlarda insanlığı kolektif suça itebilen düpedüz bir cürüm aracı olabilen sinema alıcısının, bazı şartlarda da çağın karanlığına tam karşıt hakiki bir ibadet ortamı yaratabildiğini, insanlığı vahyin derinliklerine davet ettiğini bize gösterdiği için ermiş Tarkovski'ye şükran borçluyuz.

Tevekkülün Şiiri

Pather Panchali'nin Sırrı

10 Mart 1991

Satyajit Ray'ın şaheseri *Pather Panchali*'yi 28 yıl önce izlediğimde, o güne kadar hiç görmediğim büyüleyici bir olguyla karşı karşıya olduğumu sezmiş, bu olağanüstünün tarifini yapmakta bütünüyle aciz kalmıştım.

Pather Panchali bizlere hep Batılı manada gerçekçi bir film olarak tanıtıldı. Ray'ın, İtalyan Neorealizminden etkilendiği söylendi durdu. Geçenlerde TV ekranlarında filmi yeniden izlerken, onu olağanüstü yapan şeyi bambaşka yerde aramak gerektiğini kavradım. Bir Hint köyünün inanılmaz yoksulluğunu anlatırken, gündelik gerçeğin ve gündelik mekânların çok ötesine, zamanın ve mekânın değişmez olduğu bir mutlağa, mutlağın aşkın şiiriyetine, dile gelmesi zor olan bir niteliğe nüfuz etmiş. Bu yönüyle de Ray, Batılı gerçekçiliğin tam karşıtı olan Doğulu bir bakışı temsil ediyor.

Pather Panchali'de Ray, maddi fukaralığın en göbeğinde manevi zenginliklerinden ve soyluluklarından bir katre taviz vermeyen Hint insanlarını, gerçek bir bilgenin delici vizyonu içinde işliyor. *Pather Panchali*'ye sabrın, çilenin ve hepsinden önemlisi, tevekkülün şiiri de denebilir. Bu açıdan, onun biz Türk sinemacılarına bugünlerde öğretecek pek çok şeyi var.

Andrey Rublov kadar *Pather Panchali* de bir ermişin vizyonu. Dünya sinemasının engin coğrafyası içinde gerçek ermişlerin, en büyüklerin Doğudan çıkması tesadüf değil...

İlginç Bir Dizi: Yalnızlar

11 Mart 1991

Geçtiğimiz ay TV ekranlarına getirilen *Yalnızlar* dizisinin yönetmeni Tuncer Baytok kimdir? Bildiğim, duyduğum tek şey, onun 15

yılı aşkın bir süredir TRT kadrosunda gerçek bir üretimden alıkonulduğu. Öyleyse Yalnızlar, geciktirilmiş bir ilk yapıt.

Ve *Yalnızlar*'ın ilk bölümü ekrana gelir gelmez, basının bir kısmında yaygaracı tepkiler: "Bu film fazla yavaş... Seyirciyi sıktı. Kaldırılsın." Birbirinden düzeysiz yabancı dizilere yeşil ışık yakabilen basının Baytok'un yapıtına reva gördüğü olumsuz tepki, acaba haklı mı?

Hiç sanmıyorum.

Bugünlerde dilime takılan "vizyon" sözcüğünü burada bir kez daha gündeme getirme eğilimindeyim. Evet, Baytok'un *Yalnızlar*'ı, vizyon sahibi bir muhayyilenin ilginç parıltılarını taşıyor.

Baytok 49'ların Türkiye'sinde, küçük bir taşra kasabasında, derin bir iç yalnızlığa itilen bir avuç okumuş genç memurun bunalımını, dayanışmalarını, iç serüvenlerini dile getirirken, bu döneme ve Türk insanına ait çok özgün ve değerli gözlemler sunmakla yetinmiyor; toplumumuzda halkla okumuşun kopukluğuna ve o ünlü birey olma sorunsalına ilginç ipuçları getiriyor - *Yalnızlar*'ın bu konularda içerdiği sosyolojik bir zenginlik var. Baytok, ekranda olup biten pek çok şeyi adeta saplantılı bir içgörü gibi yansıtıyor, yer yer ilginç bir atmosfer kuruyor. Erhan Bener'in senaryosu oldukça başarılı ve yer yer çok incelikli. Kusursuz bir çevre düzenlemesi, çok nitelikli bir kamera çalışması ve müzik buna eşlik ediyor. Baytok'un oyuncu yönetimi çok başarılı; özellikle mankenlikten gelme Yusuf Azuz'un oyunu, gerçekten çarpıcı. Dizinin büyük kusuru, yönetmenin ilginç vizyonunu aktarırken yer yer içine düştüğü anlatım zaafları. Yakın plana girmeme konusundaki garip inatlı bir tutku yüzünden, Baytok gramer çiğliklerine düşüyor. Belki çok özgün bir araştırmanın peşinde, ama özgünlük arayışı yer yer ölçüsüzlük kazanıyor.

Yalnızlar'ın bütün kusurlarına rağmen, ona olanak sağlayan TRT'yi kutlamalı. Yeni ve nitelikli yönetmenlerin denemeci çalışmalarına daha çok destek verilmeli.

Adab ve Vizyon

3 Nisan 1991

Ölümünün 18. yılında, bir öğrenci derneği tarafından Kemal Tahir'in Türk sinemasına katkısı üstüne bir konuşma yapmak üzere çağrılınca önce duraladım. Sağlığında ve ölümünden sonra Kemal Tahir'in kişiliği, yapıtları ve düşüncesi üstünde sürekli düşünmeye çabalamış biri olmama karşın, bir sorun, kafamda sürekli çözümsüzlüğünü korumuştu. Kemal Tahir'in düşüncesini ve yapıtlarını onca güçlü, onca canlı ve kalıcı kılan tılsım nedir? Onun, bir sinemacı olarak beni bunca etkilemiş olmasını, temelinde, neyle açıklayabilirim? Kemal Tahir sisteminin can alıcı sırrı nedir?

Bir kez daha bu sorunlar üstünde düşünmeye çalışırken, çağrılı olduğum konuşmadan bir gece önce, ansızın kafamda bir görüntü belirdi.

1965 yılı... Karadeniz'de, Riva deresinin kıyısında, o yıllara özgü düzeysiz yerli filmlerden; o, sıradan melodramlardan biri çevriliyor. Kemal Tahir senaryocu olarak, arkadaşlarının zoruyla, ekibe dahil edilmiş. Ben, yönetmen yardımcısı olarak görevliyim. Bir tarlada, öğlen güneşi altında set hazırlamaktayım.

Birden, garip bir dürtüyle arkama dönüyorum. Birkaç metre geride, bir kayanın üstüne ilişmiş beni izleyen Kemal Tahir'i görüyorum. Yanına gidiyorum. Yüzünde alabildiğine saf, çocuksu bir anlam. Derin bir hayret, engin bir merak, bitmez bir acıma ve gerçek bir saygı. "Deminden beri buradan sizi gözlüyorum" diyor. "Ne yapıyor orada, o güneşin altında? Orada o çileyi çekerken neler duyuyor, neler düşünüyor? Amacı ne? Buraya neden gelmiş, ne için gelmiş, nasıl gelmiş?"

Tarif edilmesi zor bir şekilde duygulanıyorum. O dönemde, Türk sinemasının hiçbir itibarı yok. Yaptığım işe saygı duyulması



Kemal Tahir

şöyle dursun, sürekli alaya alınıyor, horlanıyoruz. Kemal Tahir gibi birinin bana bu kadar saygıyla bakması, durumuma bu kadar soylu bir anlayış ve merakla yaklaşması inanılmaz bir onur. Ama bunun çok ötesinde beni asıl duygulandıran başka bir nokta: Kemal Tahir'in çile çeken insan motifine sürekli yakınlık ve ilgi duyduğunu biliyorum. Ancak kendisi 14 yıllık hapislik hayatı süresince çilelerin en ağırını çekmiş biri. Dahası, orada, hapishanede, başka insanların inanılmaz çilelerine tanık olmuş biri. Şimdi burada, bir film setinde, azıcık ter döküyorum diye benim alelâde dramımı bunca heyecanla karşılaması niye? Böylesine cömert bir coşku neyle açıklanabilir? Hep bu görüntüyü, anılarımdaki bu Riva deresi 'fotoğraf'ını incelerken, birden farkediyorum ki Kemal Tahir'i, onun sanatçılığını ve düşünürlüğünü aşılmaz yapan sır, onun kişiliğindeki erişilmez tevazu. Tasavvufta 'adab' tabir edilen, o büyük iç-terbiye... Hakikate inanılmaz bir alçakgönüllülük ve geniş yüreklilikle bakma yeteneği. Kendini, kendi nefsini, hakikatin işleyişi karşısında sürekli denetim altında tutma, gerilere çekme becerisi. Hakikate, nedene, hangi kaynaktan gelirse gelsin, peşin yargısız teslim olma, olabilme genişliği... *Devlet Ana*'da sözü edilen "gereğinde çocuktan, deliden, kadından bile akıl alma" bilgeliği. *Yol Ayrımı*'nda Doktor Münir Bey'in varlığında tarif edilen

o kutsal nitelik: "Onda, gereğinde en ağır çilelere sabırla katlanmayı bilen insanların onurlu terbiyesi vardı."

Kemal Tahir'i erişilmez yapan şeyin bir adab, bir iç-terbiye olduğunu kavrayınca, ulaştığı o delici vizyonun -Doğu Batı çelişkisinin, Batı yasalarının Doğu üstündeki öldürücülüğü konusundaki eşsiz tespitlerinin- neden pek çoklarınca anlaşılmadığını da kavrıyorum.

Aynı adabı paylaşmayan, ondan yoksun olan kimselerin, bu adabın ürünü olan o büyük vizyonu da paylaşmaları mümkün değildi. Böyle bir vizyona varmak, elbette, her şeyden önce, bir makam, bir mertebe sorunuydu.

Kemal Tahir'in Devlet Ana'sı; konusu, özü, biçimi itibariyle, Türk sanatını, yüz elli yıldır, acıklı biçimde pençesinde debelendiği Batılı trajik hayat görüşünden bütünüyle arıtıp, trajik olmayan yerli hayat anlayışına, bu anlayışın beslediği zengin yerli estetiğe kavuşturmuştu. Bu, yalnız Türk sinemacılarına değil, Türk sanatının bütününe sunulmuş, çok geniş spektrumlu ölümsüz bir hayat kaynağıdır.

1968 yılında Halit Refiğ'in öncülüğünde billurlaşan Ulusal Sinema görüşü, esinini şüphesiz Kemal Tahir'e borçluydu. O günden bu yana ve bu günden geleceğe, Türk sanatında, mahalli boyutun özgün derinliğini taşıyacak her kuramda, her üründe yine mutlaka Kemal Tahir'den bir iz olacaktır.

Kemal Tahir'i, onun gerçek saygısını o saygının ürünü olan kutsal vizyonu bir kez daha selamlıyorum.

Halit Refiğ'in En İlginç Filmi ya da Bölünmüş Ruhlar Sonatı

2 Ağustos 1991

Lütfi Akad'ın 60'ların sonlarında söylediği bir sözü, güncemin bir yerinde günümüze teşmil ederek zikretmiştim: "Bugüne kadar yaptıklarımız, neyin yapılmaması gerektiğinin göstergesidir..." Çok yakın zamana kadar zihnimde tüm gerçekliğini korudu bu söz. Çünkü Türk sineması, çok yakın zamana kadar, yapılmaması gerekeni çoğaltma faaliyetini sürdürmekteydi.

Halit Refiğ'in yeni filmi *İki Yabancı*'yı özel bir video gösterisinde izlerken ise, sürekli şöyle düşündüm: "İşte yapılması gerekenin ilk örneklerinden biri."

İki Yabancı, çok global ve mecazi bir düzeyde, Türkiye ile Batı arasındaki karmaşık ilişkiyi işliyor. Refiğ, niteliksiz oyuncular ve dar bütçeyle çalışmak, filmin biçemini çok sadeleştirmek zorunda kalmış. Ama bu, konunun ve temaların olağanüstü ilginçliğini gölgeleyemiyor.

Refiğ, yıllarca önce yaptığı *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de yine Doğu ile Batı arasındaki karşıtlığı ilginç bir dramatik bütün içinde incelemişti. Türk toplumuna sığınan ve kurtuluşunu Müslüman olmakta gören bir Avrupalı kadının öyküsünü anlatan ve bugün de hâlâ bütün güncelliğini koruyan bu yapıttan sonra, *İki Yabancı*'da Refiğ, ikinci kez, Türkiye'deki yabancı uyruklu kadın motifini işliyor. Ancak bu kez selameti arayan bir sığınmacı değil söz konusu olan...

60'lı yıllarda Antalya'nın bir köyünde öğretmenlik yapan, toplumcu görüşlere sahip Orhan, iki ayrı yerde iki ayrı kadınla tanışır. İlk tanıştığı Greta, nimfoman bir fahişedir. Türkiye'ye hoşça vakit geçirmeye, yoz duygularını tatmine gelmiştir. İkincisi Margot,



İki Yabancı, Halit Refiğ, 1991

köyde konumlanan bir barış gönüllüsüdür. Kendince çok hayırlı görünen manevi ideallere sahip bir entelektüeldir. Film geliştikçe, Orhan, biri fahişe biri püriten olan bu iki kadının aynı insan olduğu kanısına kapılır. Gerçekten de Greta ve Margot Hıristiyan Batının iki ayrı çehresidir. Temelde ise, bu ikisinin arasında diyalektik bir bağ, tam bir birlik ve bütünlük vardır. Film kişiye giderek duyumsatır ki Greta'ların işlediği fuhuş ne kadar bencil bir yapıdan kaynaklanıyorsa, Margot'ların işlediği 'hayr'ın temeli de o kadar bencildir.

Köyün imamı Vehbi'nin Batı ve Batılılar konusunda Orhan'a söylediği bilgece sözler, alabildiğine anlamlıdır: "Onlar Allah'ın birliğini üçe bölmüşlerdir. Onun için ruhları da bölünmüştür. Her bir parçası öbürüyle çelişir. Bu yüzden yeryüzünde huzur nedir bilmezler. Bu kefere karıyla çok içli dışlı olursan, senin de başın derde girer. Bakıyorum girmiş de zaten."

Gerçekten de filmin başkişisi Orhan -ona kahraman diyemiyoruz, tam bir anti kahraman çünkü-, kendi toplumunda en az Greta-Margot ikilisi kadar iğretidir: fazladan şaşkın ve beceriksizdir. Margot'ya yaklaşmak ve kendini kabul ettirmek hevesi yüzünden film baştan sona paranoid bir saplantının dinamiğini taşır. Orhan, Margot'nun şeytani komplosunda bir araç durumuna indirgenir; kendi halkına karşı düşer. O kendi toplumunu, onun aslî değerlerini daha baştan dışlamıştır. Bu yüzden tutunacak dalı yoktur. Tutunmaya çalıştığı tek dal Margot da, bu bölünmüş ruhlar sonatı-

nın son bölümünde yitip gider. Maskesi düşüp gerçek yüzü açığa çıkınca, Doğudaki Batının nasıl iflas ettiğini, ona tutunmak isteyenler için nasıl ölümcül bir uçurum teşkil ettiğini sezdirmesi bakımından, *İki Yabancı* sarsıcı bir film. Türkiye'deki resmî ideolojinin Batılaşmacı kesimin tüm görüşlerine karşı düşen bir yapıt ve bu açıdan, bir kısım sanat çevrelerinde pek hararetli bir kabul görmeyeceği önceden tahmin edilebilir.

Bu noktada, *İki Yabancı*'yı biçem yönünden de ilginç kılan bir şeyi de zikretmeden geçmek mümkün değil. İlk dönem çalışmalarında hep Viscontivari bir sosyal gerçekçiliği sürdüren, bugüne kadar tüm çalışmalarında dramatik bir kurgu oluşturan Refiğ, bu son filminde dramatik unsuru lirik bir anlatım içinde aşmış, eritmiş. *İki Yabancı*'daki lirizmi birbirinden ilginç mecazi motifler süslüyor. Sözgelimi Orhan'a onca çekici gelen Batı, antik harabelerdeki bir Medusa başına eşitleniyor; Batının tüm ölümcül etkinliğine karşın yaşamını sürdüren yerli toplumu, harabeler arasındaki bir kır çiçeği simgeliyor. Bu tür şiirselliği ile bu film yalnız Refiğ'in sineması için değil, Türk sinemasının tümü için bir yenilik, önemli bir hamle.

Bütün bunların yanı sıra ve hepsinden önemlisi, *İki Yabancı*'nın dünya sineması içinde görmezlikten gelinmeyecek ilginç bir konumu var. İlk kez Doğunun -bir Doğulu yönetmenin- Batıya ayna tutuğuna, "İşte sen busun" demesine tanık oluyoruz.

Türk sinemasını kurtuluşa yönlendiren böylesi bir yapıma destek olduğu için yapımcı Türker İnanoğlu'nu ve Kültür Bakanlığı'nı yürekten kutlamak gerek.

Kendini Arayan Sinema

Türk Sinemasının Kurşun Rengi Benliksizliği

2 Eylül 1991

Televizyonda "Türk Sinemasının 77. Yılı" isimli bir program izledik. Sunucu hanımlardan biri boncuk mavisi, öteki ciğer kırmızısı giysiler giymişti; ama bu göz alıcı renkler fonda sürüp giden gösterinin iç burkucu kasvetini gidermeye yetmiyordu... Türk sinemasının o korkunç, kurşun renkli benliksizliği. Anlatılan şeylerle anlatılış biçimi arasındaki hazin iletişimsizlik. Muhteva ile şekil arasındaki ürkütücü kopukluk...

Gösterilen sayısız yerli film fragmanı arasında belki bir tek Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ına ait parçalar, ekrana yırtıcı bir kişilik potansiyelinin bastırılamaz işaretlerini taşıyor; görüntü coşuyor, belirsizliği bir anda yırtan bir kişilik, bir tat, süregelen karanlığa rağmen patlıyor, uç veriyor... Türk sinemasının o kurşun rengi benliksizliğinin içerdiği bir trajediyi bir kez daha farkediyorum. Metin Erksan gibi büyük bir yeteneği bile sonunda boğdu bu ortam, bunu başardı diye düşünüyorum.

Ve geriye dönük çağrışımlar canlanıyor kafamda... Türk sinemasına ilk girdiğim yıllar (60'ların başı), bütün o amansız cendere... Hem beyinsel ve ruhsal, hem bedensel ve sinirsel... İnsan yaratıcılığına prangalar vuran, yaratıcı iradeyi un ufak eden inanılmaz baskılar... Uzun bir dönem "ticari zorunluklar" diye anılan, giderek onulmaz bir şuursuzluğa, akıl almaz bir prensipsizliğe ve kendini bilmezliğe dönüşen o adlandırılması zor cehennemî olumsuzluk. Yapılan her işin temelinde ivil ivil kaynayan, ama kimsenin bir an ayırtına varmadığı o müzmin, içler acısı, yüz karası sorun, kimlik sorunu...

Sinemaya ilk girdiğim yıllarda, en büyük tasam, Türk filmine cahili olduğu Batılı dramaturjiyi giydirmek; o günkü Batıcı zihniyetime uygun olarak, onu "adam etmek"ti(!) Batılı dramaturjiyi Türk filmine giydirince ortaya çıkan onulmaz sahteliği ve sakaleti ancak sonraları farketmeye başladım. Yerli malzeme -Türk hayatı, Türk davranışı, Türk ahlâkı, Türk jesti- Batılı sanatın biçim anlayışıyla bağdaşmıyor; ortaya, malzemenin sürekli kustuğu bir çirkinlik çıkıyordu.



Susuz Yaz, Metin Erksan, 1964

Türk sinemasını sahiciliğe ulaştırabilmek için, öncelikle Türk toplumunun özgün yapısından, Türk tarihinin özelliklerinden kaynaklanan yerli bir espriyi, Türk nomosunu derinlemesine kavramak; onu bütün ayrıntılarıyla nitelemek, açıklamaya, tarife sunmak gerektiğini o zaman farkettim. Aynı kapsam, aynı çerçeve içinde Halit Refiğ, Kemal Tahir'le birlikte "Asya tipi üretim tarzı"nı gündeme getirmişti. Refiğ, Türk toplumunun Batıdan farklı bir sosyal yapı ve ruh taşıdığını; Türk sinemasının Batılı değerler ışığında gerçekleşemeyeceğini savunuyor; Türk toplumunun farklı yapısını Marx'ın Asya tipi üretim tarzı modeliyle açıklamaya çalışıyordu. Hiçbir soyutlamaya yatkın olamayan okur yazar kesim, Marx'ın bu egzotik üretim teorisiyle kötü Türk filmi arasında nasıl bir bağlantı kurulabildiğini asla farketmiyor; Halit Refiğ demagoji yapmakla suçlanıyordu. Ne var ki Halit Refiğ'in her çeşit esneklikten, yumuşaklıktan yoksun savunma üslubu, daha ilk adımda karşı tarafın kaba provokasyonlarına bütünüyle yenik düşerek, Ulusal Sinema başlığı altında ortaya atılan o çok önemli sorunsal çekirdeği, daha ilk adımda su alıp, bilinçsizlik ve bilgisizlik okyanusunun derinlerine gömülüyordu.

O günden bu yana Türk sineması kaba bir eğlence ve gösteri sinemasından sanat sinemasına atlamanın çeşitli denemelerini verdi; ama bu girişimleri gerçekleştirmeye çalışanların eski yanlış-

ları sonuna kadar tekrarlamaktan ve ortaya yeni yanlışlar koymaktan öteye bir şey yaptıkları söylenemez. (İstisnalar kaideyi bozmaz). Her şey, içler acısı bir biçimde yerinde saydı. Sinemayı yönlendirmeye çalışan sanat çevrelerinin, eleştirmecilerin ve sinemacıların bugün aradan geçen uzun zaman dilimine rağmen hâlâ farkedemedikleri, *Türkiye'de resmî ideolojiyle, Batıcılıkla kıran kırana bir hesaplaşmadan geçmeden yapılacak işlerin hiçbir sonuca varamayacağıydı.*

Türk sinemasının yüzeyini, dün olduğu gibi bugün de baştanbaşa kaplayan o kurşun rengi benliksizlik, kendi varoluş yasalarına bilinçsizce ve ahlâksızca sırt çevirmiş bir toplum yönetiminin, Türk toplumunun yakın tarihine ait kolektif bir aldanışın sefil sonucundan başka bir şey değildir. Hiç kimse kendisine ait olmayan bir sosyal irsiyetle, yalancı bir tarihle varolamaz. Yalancı kimlik her adımda sırıtır; her adımda sahteliğini taşıyıcısının ayaklarına dolaştırır. Asıl kimlik, sahicisinden öç almayı bir an durdurmaz. Yalan her an karşımızdadır. Hiçbir laf hokkabazlığı, hiçbir zorbalık ondan kurtulmayı mümkün kılmaz.

Türk sinemasının 77. yılında, görülüyor ki, resmî ideolojinin ürünü olan kurşun rengi benliksizlik, yalnız Türk sinemasının değil, o sinema üstünde konuşan ve güya düşünen, ona güya yön vermeye çalışan ehliyetsiz beyinleri de serapa kaplamış, sımsıkı kuşatmış durumdadır. Gerekli hesaplaşma yapılmadığı, çok hayati olan kuramsal derinliğe inilmediği sürece de bu böyle sürüp gidecektir. Bundan kimsenin en ufak bir şüphesi olmamalı!

Gizli Yüz ya da Bir Sığlığın Mitleştirilmesi

3 Aralık 1991

Türk sinemasının umut bağlanan ve şüphesiz en nitelikli yönetmenlerinden olan Ömer Kavur, son filmi *Gizli Yüz* çevresinde çelişik beyanlarda bulundu. Bir yanda iletişimsizlik, yalnızlık gibi kavramlardan söz ediliyor, bir yanda "Doğu masalı" yapmaktan, aşktan, tutkudan. Birazcık duralım ve bir tutarlığa ulaşmaya çabalayalım.

İletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma, modern teknolojik Batı toplumlarına has bir sorunsalın ürünü. Doğu masalı kapsamında yaşanan aşk ve tutku ise, bambaşka bir varoluşsal düzeyin, geleneksel bir aşkınlık metafiziğinin motifleri. Hem her iki dünyanın bazı anahtar temalarını gündeme getireceksiniz, hem her iki dün-



Gizli Yüz, Ömer Kavur, 1991

yaya göz kırpacaksınız, hem her ikisini de felsefi içeriğinden tümüyle boşaltacaksınız.

Gizli Yüz'de Zuhal Olcay'ın ağlamış bir yüzle oradan oraya dönenmesi, bütün o gizemli(!) takipler, bütün o egzotik mekânlar, bütün o esrarlı(!) sözler -'hülya', 'rüya', 'suret', 'sır'-, bütün o özentili sanat görüntüleri, daha beşinci dakikada gerilimi düşen, tekrara saplanan bir gösterinin olanca içeriksizliğini gözlerden gizleyemiyor.

Gizli Yüz neyin mitleştirilmesi diye düşünebilirsiniz. Ve kaçınılmaz biçimde ayan olur ki bu, iki dünya arasında bînamaz Türk okumuşunun, kendi yaşantı fukaralığını ve tefekkür noksanını yüceltmesidir.

Ömer Kavur'dan çok daha yetkin çalışmalar beklemek hakkımız.

Yaralı Bilinç

4 Aralık 1991

Türk sinemasını bir süreç olarak kavramak ve incelemek çabası, insanı belirgin bir olguyla karşı karşıya getirir. Ortalama Türk filmini şekillendiren iki unsur vardır. Bir tarafta hep gizil, örtük bir yerellik, bir tarafta hep çiğ ve sözde bir modernlik. Bu iki karşıt eğimin zıt kutuplardan oluşan baskısı, Türk sinemasının veriminde karmaşık bir rol oynar.

İranlı toplumbilimci Daryush Shayegan'ın *Yaralı Bilinç* adlı kitabı (Metis Yayınları, 1991), Türk sinemasının bu karmaşık arka planı üstünde düşünmeye çabalayanları yakından ilgilendiren bir yapıt.

Shayegan'ın "Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni" alt başlığını taşıyan kitabı, özellikle İran toplumunda ve genellikle bütün Ortadoğu toplumlarında İslami gelenek ile modernizmin karşılaşmasından doğan kültürel/zihinsel çarpıtmaları ele alıyor:

> "Biz periferi insanları, farklı bilgi blokları arasındaki çelişkilerin zamanında yaşıyoruz. Birbirini iten ve karşılıklı olarak *biçimsizleştiren* bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlağa düşmüşüz... Zihin açıklığıyla ve hınç duymadan üstlenildiğinde bu iki yanlılık bizi zenginleştirebilir, bilgi sicillerini geliştirebilir; oysa bilginin eleştirel alanından dışlandığında, aynı iki yanlılık duraklamalara neden

olmakta, bakışı sakatlamakta ve tıpkı kırık bir aynada olduğu gibi, dünya gerçekliğini ve tinsel imgeleri *biçimsizleştirmektedir.* (...) Bu uyumsuzlukların ardından, çatışan iki varoluş tarzının, iki ayrı tarihsel deneyin gölgeleri belirmektedir; açıkça görünmeyen aykırılıklara rağmen bu iki tarz, yine de insanın dünyadaki biricik deneyinin iki yönünü temsil etmektedir. Yeryüzü sakinleri arasında bir diyalog olanağı, gelecekte bu iki dünyanın eleştirel olarak yüzleşmelerine bağlı olacaktır." (İtalikler benim.)

Yaralı Bilinç, Batı dışı toplumlarda birbirini ontolojik olarak dışlayan geleneksel Doğuya, çağdaş Batıya ait paradigmaların birbirine yamalanmasından doğan epistemolojik şizofreniyi olağanüstü incelikle dile getiriyor. Bu şizofreninin estetik plana yansıyan uzantılarını göz önünde tutarak okuyalım:

"Yamalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir. Birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır. Yamalama, -olgularda hiçbir karşılığı olmayan- fikirleri toplumsal gerçeklerle çakıştırmaktan ibarettir. Yamalama, gerçekliği içi boş bir söyleme indirger bir bakıma; bu söylemin modern ya da arkaik olması önemli değildir. Ama bu sorgulama mesafe bırakılmadan ve eleştirisiz yapılır. Yamalama, zamanın aşındırdığı çatlak yüzeyleri, kötü havaların harap ettiği yapıları cafcaflı bir dekorla örter. Harabeleri, döküntüleri yıpranmış binaların çatlak cephelerini, kötü kabuk bağlamış yaraları gizleyen sahte parıltılı bir yüzeydir. (...) Ya eski bir içerik üzerine yeni (modern) bir söylemi yamalar, ya da yeni bir zemin üzerine eski (geleneksel) bir söylemi oturtur."

Duralım bir an ve Türkiye'de kültür alanına vuran sayısız garabeti düşünelim. "Sentez" gerekçesiyle Doğu ile Batıyı eklemleyen bütün o kof akımları, bütün o alengirli, eklektik hercümerci... Özellikle popüler kültür alanında doruğa ulaşır bu çarpıklık. Halk kültüründen devşirilen yerel motifler, burada aydın zümre dünyasından akan modern değerlere sürekli çiftleşme halindedir.

Daha özgül örnekler aramak için 60'lı yılların Türk sinemasına, masal, efsane anlatımına zorla yapıştırılan Batı usulü gerçekçilik denemelerini düşünelim. Geçtiğimiz yılın "12 Eylül filmleri"ne gidelim. Sözde modern ve toplumcu, sözde eleştirel olmaya çalışan bu akımın arkaik muhakeme ve ifade biçimlerine ne denli taviz vermiş olduğunu hatırlayalım. Günümüz Türk sinemasının entelektüel kofluğunu, sahteciliğini hep bu temel çelişkiye bağlı olarak

irdeleyelim. Doğuyla Batının birbirini indirgeyerek yarattıkları, Shayegan'ın deyimiyle bir "no one's land" olan "gerçek altı" bir dünyaya bilincimizde yeni adlar, yeni tarifler kazandıralım; bir tarihsel girdabı, onu niteleyerek yaşamaya çalışalım. Sanatta sahiciliğe ulaşmanın, entelektüel olduğu kadar ruhsal-etik bir bütünlüğü, bir iç dürüstlüğü gerektirdiğini hatırlayalım.

Türk sanatını kemiren sahtecilik ve sahici değer noksanının medyada, sinemada doruklaşan uzantılarını idrak etmek için *Yaralı Bilinç*'in tespitlerinden enine boyuna yararlanmak gerek.

Dünyaya Dört Ayrı Bakış Biçimi

6 Aralık 1991

Günlüğümün önceki bölümünde, Daryush Shayegan'ın ilginç kitabı *Yaralı Bilinç*'e göndermeler yaparak, bu yapıtın Türk sinemasını yakından ilgilendiren bazı izleklerine dikkat çekmeye çalışmıştım.

Shayegan'ın kitabında "Mekân Dışı Bir Dünya" başlığını taşıyan bir bölüm var ki, biz Türk sinemacıları için ayrı ve özel bir önem taşıyor.

Kitabının bu bölümünde Shayegan, önce Batı ve Batı dışı toplumlardaki geleneksel görme biçimlerini, sonra, Avrupalıların ve Amerikalıların, dünyaya ve nesnelere bakışını oluşturan ayrımlara dikkat çekiyor, üç türlü bakış betimliyor:

> "İlk şıkta, [Batı ve Batı dışı toplumlardaki geleneksel bakışta] görüntülerin hâlâ kozmo-gonik hâleleriyle çevreli oldukları bir Görüntüler Ontolojisiyle, ikinci şıkta [Avrupa'da] tepkisel bilincin diyalektik ilişkiyle, üçüncü durumdaysa [Amerika'da] bir benzeştirimle, ya da bir benzeşmeyle [*simulation*] karşılaşırız. Gerçeklik terimleriyle belirtirsek, karşımızda *bir gerçeklik ötesi, bir diyalektik gerçeklik, bir de aşırı gerçeklik vardır.*" (İtalikler benim.)

Shayegan, bu üç bakış tarzından son ikisine ayrıntı kazandırmak için şu açıklamayı öngörüyor: Amerika, "fikirlerden yola çıkarak gerçeklik üretmekte", Avrupa, "gerçekliği fikirlere veya ideolojilere dönüştürmektedir". Bir başka deyimle, "Bütünsel bilginin, bütünün unsurlarının her birinde bulunması anlamında Amerika, lazerle çekilmiş dev bir kabartmalı fotoğraf gibidir. Amerika bir benzeştirmedir ve bu benzeştirme sayesinde dünya ancak reklâm işleriyle varolmaktadır. Amerika muazzam bir kayıt cihazıdır.

Tüm bu tanımlamalar Amerikan kültürünün şu özgül yeteneğini belirginleştirmeyi hedefler; bir benzeştirim dünyasını üretme gücü, öyle ki Woody Allen'in filminde (*Kahire'nin Mor Gülü*) olduğu gibi, görüntü perdeyi yırtıp özerk bir varlığa dönüşmekte ve bir aşırı-gerçeklik yaratmaktadır. Bu aşırı gerçeklik, kurgusallığın tüm özelliklerini sergilemektedir(...) Bundan dolayı Amerikan yaşam tarzı kurgusaldır; çünkü 'gerçeklik' içinde muhayyilenin aşılmasıdır." Öte yanda, "Avrupa'nın gerçeklik karşısındaki tavrı muğlaktır: Ya gerçekliği hayal ederek gerçekliğin önüne geçmekte ya da gerçeklik ülküleştirilerek gerçekten kaçmaktadır. Böylece bütün tarihi, uzlaşmaz karşıtlıklarla özetlenmektedir: Bir yandan deliliği övüp, öte yandan bilinçli kalmak, bir yandan bedenle ruhun uzlaşması yönünde hareket edip, öte yandan bu birleşmenin gerisinde kalmak, bir yandan geleneksel değerlere saldırıp, öte yandan gırtlağına kadar Doğulu öğretilerin bâtıniliğine gömülmek."

Shayegan daha sonra günümüz Batı dışı toplumlarını gündeme getirerek, şöyle demektedir:

> "Batı dışı dünyaya ait olan insanın, bu dönüşümler [Batıdaki dönüşümler] karşısındaki tavrı *edilgendir. Fikirlerden yola çıkıp gerçeklik üretmesi zor olduğu gibi, bir de bizzat modern gerçekçilik hakkında bir bakış sahibi olamamaktadır.* Onun sorunu ne aşırı-gerçekliktir ne de mutsuz bilinç. Üstelik, vaktiyle bakışına ışık tutan ve dünyayla nesnelerin ona biçim değiştirmiş bir halde, görünümler aynasının üstüne asılı mücevherler gibi pırıl pırıl göründüğü *görüntü ontolojisinden de yararlanamamaktadır(...) İlksel tecrübelerinden mahrum kalan Doğulu, modern zamanların düşünsel bilincinden yararlanmakta; benzeştirmeli bir medya dünyasının kendi reklâmını yapan orjisine de katılamamaktadır.* Peki o zaman, bir yerde olması gerektiğine göre, onun yeri neresidir? *Köhneleşmiş kalıntılarını taşıdığı bir dünyanın gerçek ötesiliğiyle, bilinç kapsamının karşıtlıklarıyla gerçekten değişikliğe uğratamayan diyalektik bir gerçeklik arasında iki yana çekiştirilen Doğulu insan, 'no one's land' in sınırlarında asılı kalmıştır. Gerçeği bir alt gerçekliktir;* hem geleneksel görüntünün hâlesi nezdinde, hem de medyanın aşırı-gerçek patlaması nezdinde, ikonaların hâlesinden mahrum kalmış olan, starların geçici zaferlerini de tadamayan Doğulu, mekan dışı bir dünyada bulunmaktadır. (...) Bu mekan dışı, soluk yansımalarını muhafaza ettiği, çehre değiştirmiş görüntüler dünyasının da 'gerisinde'dir; bunun sonucunda *içinde her nesnenin daha baştan biçimsizleştiği muazzam bir çarpıklık alanı yaratır."* (İtalikler benim.)

Günümüzde Batı-dışı toplumlarda politik, sosyal, psikolojik, estetik çarpıtmaların temeline inmek isteyenler için Shayegan'ın tespitleri eşsiz boyutlar ve çok uyarıcı bir bakış açısı taşıyor. Ancak burada üzerinde önemle durulması gereken bir mesele var. Batı dışı toplumların Batı karşısındaki yılgınlığını, teslimiyetini ve edilgenliğini hedef alan bu kritiğin sahibi, bizzat kendisi de İslam'ı modernist yorumlara tabi tutmaya eğilimli bir Batıcı. Bu da sanırım, onun bizâtihi şikayet ettiği edilgin tavırdan kurtulamamasına yol açıyor.

Bir Çağrı

Türkiye'de sinema sorunları ile uğraşanların, *Yaralı Bilinç*'te teşhis edilen evrensel konumları bir dönüşüme ulaştırmaları, özgün tasarımlara, yaratıcı bir özgürlüğe yönelmeleri, bu noktada çok daha temelci ve etkin bir yaklaşıma sahip olmalarına bağlı. Bu tür bir arayışa çok yetkin biçimde destek olabilecek görüşler, günümüz Türk toplumunda çoktan uç vermiştir. Örnekse, hayat -düşünce- sinema üçgeni üstünde kısır ikilemlerin aşıldığı bir alan arayanlar için, şair ve düşünür İsmet Özel'in *Üç Mesele*'sindeki şu beyana kulak vermek yeterli: "Bir uyanıklık, bir teyakkuz olan rüyayı övüyorum ve bir müphemlik, bir narkoz olan hayale lanet ediyorum."

Günlüğümün bundan sonraki bir bölümünde Özel'in bu beyanının Türkiye'de sanatla, özellikle de görüntü sanatıyla uğraşanlar için ne kadar özgürleştirici bir çağrıyı içerdiğini savunmaya çalışacağım. Bu, Daryush Shayegan'ın kitabındaki pek çok tespitte eksik olan dönüştürücü çözümleri de katmak isteyenler için ilginç olabilir.

Görüntüler Ontolojisi

Hayal, Rüya ve Sinema

Ocak 1992

Daryush Shayegan, ilginç kitabı *Yaralı Bilinç*'te gerek Batı, gerekse Batı-dışı toplumların, dünyaya bakış biçimlerinde, Ortaçağ boyunca geçerliğini sürdüren "görüntülerin kozmogonik hallerivle çevreli oldukları Görüntüler Ontolojisinden" tümüyle koptuklarını söylüyor.

Beri yanda, günlüğümün bir önceki bölümünde atıfta bulunduğum bir beyan, söz konusu "Görüntüler Ontolojisi"nin günümüzde de yaşarlığını ve bütün geçerliğini koruduğunu, koruyabileceğini ortaya koyuyor. "Bir uyanıklık, bir teyakkuz olan rüyayı övüyorum ve bir müphemlik, bir narkoz olan hayale lanet ediyorum." Bu sözlerin sahibi İsmet Özel, öncü yapıtı *Üç Mesele*'de (Çıdam Yayınları, 1988) rüya ile hayal arasındaki ontolojik ayrıma dikkat çekerken şöyle diyor:

> "İnsanlar hayal aracılığı ile kendi hayatlarına girmiş olan kuvvetleri tanrılaştırıyor, sonra onları tecessüm ettiriyorlar, nihayet onlara tapıyorlar. Hayalin özünde bulunan yalana inanma rahatlığı, ilk ve görünen sebeplerle oyalanma, dün olduğu gibi bugün de putperestliğin temel saiki durumundadır (...) Putperestlik, ister tabiat kuvvetlerine tapma, ister insan ürünü nesnelere tapma şeklinde görünsün, her zaman bir gevşekliğin, bir yılgınlığın yedeğinde büyümüştür. (...) Hayal, insanın istekleri, özlemleri yönünde kafasında meydana getirdiği bir sun'i ortam, bir zan, bir kuruntudur. (...) Öte yanda, Rüya (...) insanüstü bir kuvvetin tesiri altında görülen [müminlerce gerçek kabul edilen] bir istikâmet, bir atâdır. (...) Hayal içinde olmak, ferdi endişelerin bulantısı şeklinde tezahür eder. Rüya ise inancın kaynaklarına dayanmak suretiyle bir berraklık halidir. Hayal tıpkı bir bataklık



***Hanım*, Halit Refiğ, 1988**

gibi yavaş yavaş yutar, eritir. Rüya ise sizin mevcudiyetinize gelen bir açıklık, sarahattir; sizi ikaz eder ve sağlam bir zeminde ilerlemenize yol açar."

Rüya ve hayal konusunda öne sürülen bu görüşler geleneksel İslam metafiziğinde, tasavvufta da geniş zemin bulmaktadır. İnsanın dar kapsamlı bencil tasavvurlarını, nefse yönelik parazit düşlerini, kişisel fantazilerini yansıtan, onu tümel hakikatin dışına ya da gerisine düşüren muhayyel (imaginary) düzlem ile özerk ontolojik bir statü taşıyan bir bilgilenme aracı olan tahayyülî (imaginal) alan, burada da farklı düşünülmüştür. Vahdet-i Vücut düşüncesinde kâinat Yaratıcı'nın rüyasıdır ve tahayyülî hayat, insanın bu rüyaya kademe kademe açılımını sağlayan kutsal bir etkileşim, paylaşım alanı, somut ve aşkın bir bilgilenme kaynağıdır. (İnsan öldüğü zaman bu rüyanın tümüne 'uyanmakta'dır) Aşkın bir hayatın tüm anahtarları bu tahayyülî hayatta, *mundus imaginalis*'te keşfedilir; etik gelişme bu düzlem üstünde yönlenir. Rüyanın bir yanda tahayyülî hayat, bir yanda mutlak hakikat, vahiy ve ilhamla olan sıkı bağlantısı da buradadır. (William Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, SUNY 1989.)

Günümüzde sinema sanatı üstüne düşünenleri birinci derecede ilgilendirmesi gereken bir soru, sinemanın hayalin mi, rüyanın mı emrinde olduğu meselesidir.

Bilimin, rasyonalizmin, pozitivizmin etkisiyle tahayyülî hayatını, kurtarıcı hikmetini büyük çapta yitirmiş olan Batı dünyasının sinemayı batıl hayalin emrine vermiş olması doğaldır. Sinema Batıda başlangıcından günümüze maddeyi ve insanı putlaştıran, maddeyle mana arasındaki uçurumu büyüten bir hayat anlayışının emrinde olmuştur.

İnsanın madde, maddi güçleri yöneten basit determinizm ve insan bedeni karşısındaki mistifikasyonlarını tek yönlü dile getirmede sinemanın ne kadar ideal bir araç olduğu ortadadır. Sinema, Batıda hayalin buyruğuna girdiği oranda tüketimi, pornografiyi, şiddeti, putperestliği kışkırtan bir içkinlik aracı olmuştur. Amerika'da toplum yaşamının Shayegan'ın deyimiyle, dev bir video cihazı gibi işlev görmesi, çok geniş kapsamlı bir yabancılaşmanın sonucudur. Hayalin gerçeği aşarak toplum hayatında birincil bir erek haline gelmesindendir. Öte yanda, Avrupa toplumunun görüntüyle ilişkisi de Rönesans sonrasında madde dünyasıyla ruh dünyasındaki kopuştan, bütüncül bir hakikat anlayışının parçalanmasından doğan ayrışımın ürünüdür.

Denebilir ki seküler felsefenin aracı olarak sinema, her zaman hayalin buyruğundadır. Ancak sinemanın dini görüşün, aşkın, birleştirici metafiziğin buyruğunda rüya niteliği kazanması da alabildiğine güçlü bir olanaktır.

Batıda sinemayı yeniden tahayyülî hayatın, hikmetin penceresi kılmayı amaçlayan son derece nitelikli sinemacılara rastlanmaktadır. Danimarka'da Dreyer, İsveç'te Bergman, Fransa'da Bresson, Portekiz'de Oliveira, Rusya'da Tarkovski sinema görüntüsünü egosantrik hayalciliğin pençesinden kurtarıp, geleneksel vahyin kaynaklarına yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu yönde çabalar gösteren bütün bu sinemacıların, değişik türlerde dinî metafizik düşünceden ilham alan kişiler olmaları bir rastlantı değildir. (Sinemada 'dördüncü boyut'u araştıran bu Batılı ustalar dışında, Uzak Doğu'da aynı yönde çabalar gösteren bir sinemacıyı, Kurosawa'yı da bu kapsamda anmalı.)

Türk sinemasında hayalin zincirlerini kıran ve rüyanın kapısını aralayan yapıtlar az olmakla birlikte, bu yolda bazı örnekler mevcut. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* gerçek ötesine doğru zorlanmış bir araştırmadır. Lütfi Akad'ın *Gökçe Çiçek*'i bir göçebe kızın manevi dünyasını, hayatın bir aşamasında ulaştığı vecd halini, bilicilik gücünü kurcaladığı oranda doğaüstüne ve rüyaya

yaklaşır. Halit Refiğ'in *Hanım*'ı, ölüm-ötesine göndermeler yaparken, yer yer manevi boyutun uyarıcı çekimini duyurur. Yine Halit Refiğ'in *İki Yabancı*'sı, yer yer tahayyülî hayatın mecazlarından yararlanır. Reha Erdem'in *A ay*'ı, küçük ve yalnız bir kız çocuğunun psişik yaşantısını, onun zengin iç görüler yoluyla ulaşmaya çalıştığı zaman aşkın bir hakikati anlatır; bütünüyle açık gözle görülen bir rüya gibidir.

Türkiye'de düşünce ve sanat, Batı malı pozitivizmin boyunduruğundan kurtulduğu, muhayyilenin kısır çemberini kırdığı oranda 'Görüntüler Ontolojisi'ne, 'gerçek ötesi'ne, rüyaya giden bir sinema estetiği de doğallıkla varlık kazanacaktır. Bu toplumda yakın dönemde uç veren çok yönlü bir aydınlanmanın öncülerinden olan İsmet Özel'in 1978'de gündeme getirdiği çağrıyı, bütün tazeliği ile gündemde tutmanın yararı var: "Rüyaya talip olalım..."

Durdurulmuş Uygarlıklar

İlginç Bir Konum

2 Ekim 1992

Dergâh'ın Eylül sayısında Nabi Avcı'nın 22-23 Mayıs 1992'de Londra'da, British Film Institute tarafından düzenlenen "Avrupa Yayıncılığında Kimlik ve Periferi" konulu bir çalışma grubu toplantısında yaptığı konuşmanın metni vardı. Metni okurken zihnimde değişik çağrışımlar birbirini izledi durdu.

Avcı'nın yazısı esasen birbirine eklemlenmiş "kesme-yapıştırmalar" (cut-up)dan oluşuyor; zihni doğrusal ve tek yönlü bağlantılardan sıyırmayı amaçlıyordu. Konuşmanın özellikle son bölümü, Türkiye'de iletişim teknolojisini uğraş edinmiş her kişiye tarihsel bir dönemeçte apansız aydınlanan bir ufku işaret ediyordu:

> "*A Study of History* isimli eserinde Toynbee, çeşitli uygarlıkları doğma-büyüme-ölme biçimlerine göre tasnif ediyor. Buna göre bir 'gelişmiş uygarlıklar' var; bir de 'akim kalmış uygarlıklar.' (...) 'Ama' diyor Toynbee, 'ampirik bir çalışma, bize gelişmiş ve akim kalmış uygarlıkların dışında bir üçüncü kategorinin daha olduğunu gösteriyor: Doğduktan sonra ***durdurulmuş*** (tutuklanmış/mevkuf) uygarlıklar'. Ve Toynbee Osmanlılar'da, bugünkü torunlarına 'Türkî Halklar', 'Orta Asya Türk Cumhuriyetleri' dediğimiz Bozkır göçebelerini işte bu durdurulmuş uygarlıklara örnek olarak veriyor. Ve bugün (..) Avrasya projesi, bu iki durdurulmuş uygarlığı, Japon teknolojisinin yardımıyla, yepyeni bir tarihi dönemece, hem birbirine, hem de 'aşırı gelişmiş' bir uygarlığa bağlıyor. En azından bir süre, ortak rüyalarımızı birbirimize anlatacağız. Türkiye'den Kazakistan'a ve Amerika Birleşik Devletleri'nden her yana.. Ve sonra 'enantiodromia kanunu' (enantiod-

romia: karşı akıntı: bir şeyin zıddına inkılâp etmesi) işlemeye başlayacak. Yang zirveye ulaştığında Yine inkılâp edecek. Bu oyunun ikinci yarısını seyretmek çok zevkli olacak."

Evet... Söz konusu süreç gerçekten çok ilginç. Onu seyretmek gerçekten de çok zevkli olacak. Meslekten bir sinemacı için bu yeni konum alabildiğine özendirici.

Nabi Avcı'nın bana göndermek lütfunda bulunduğu Londra'daki toplantının arkaplanı hakkındaki gözlemleri, konuyu daha da dikkate değer kılıyor. Şöyle diyor Sayın Avcı:

> "Toplantıda özellikle 'national identity', 'periphery' gibi kavramların bugüne kadar Avrupa-merkezli bir bakış açısıyla kullanıldığı ve dolayısıyla, yaşanan globalleşmeye paralel olarak, bu kavramların da daha eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele alınmaları gerektiği üzerinde duruldu.
>
> Açış konuşmasını yapan Edward Mortimer, Slovaklardan Estonyalılara kadar herkesin (ve bu arada Türklerin de) kendilerini 'Avrupalı' saydırabilmek için olağanüstü gayret sarfettiklerini - doğrusu biraz da sarkastik bir üslupla- söyledi.
>
> Doğu Avrupalıların hakikaten çok perişan bir durumda oldukları anlaşılıyor. Özellikle akademisyenler çok acıklı bir duruma düşmüşler. Bugüne kadar şöyle ya da böyle kullanageldikleri ve bütün kariyerlerini üzerine oturttukları teoriler bir anda tedavülden kaldırılmış paraya dönünce, ne yapacaklarını şaşırmışlar. Çok naif ve acıklı bir 'piyasa ve demokrasi' dalkavukluğu içindeler...
>
> Bizim bildiri, belki biraz da Doğu Avrupalıların bu ezikliği yüzünden epey etkili oldu. Doğrusunu söylemek gerekirse, ben de kendimi bu hava içersinde Cezayirlilerin, Bulgarların, Macarların, Estonyalıların, Slovenyalıların haklarını savunmak mecburiyetinde kalmış bir Osmanlı gibi hissettim. Galiba doğrusu da bu: Bizim Cumhuriyet hariciyecileri gibi, sıradan bir üçüncü dünya ülkesi kompleksine kapılmamız için hakikaten hiçbir sebep olmadığına bir kere daha inandım.
>
> Aslında bu seminer, 'Avrupa Birliği' hikâyesinin hiç de öyle kolay olmadığını bir kere daha gösterdi. Bana kalırsa Avrupa, 'arsıulusal'(!) bir birleşmeden ziyade, ulusal ve hatta mahallî kutuplaşmalara ve ayrışmalara doğru gidiyor."

Böylesine merkezi bir konumda olmak, Türkiye'de iletişim teknolojisiyle uğraşanlara ayrı bir sorumluluk yüklüyor. Türk sinemacıları acaba bu sorumluluğun ne derece idraki içindeler?



Uzlaşma, Oğuzhan Tercan, 1992



Seni Seviyorum Rosa, Işıl Özgentürk, 1992

Masallar ve Popüler Sinema

3 Ekim 1992

Eşim senaryocu Bülent Oran, sinemada yeni izlediği *Indochine* (Yön. Regis Wargnier) ve *Uzak Ufuklar* (Yön. Ron Howard) üstüne konuşurken, bana izlenimlerini aktarıyor. "Dünya sineması yine masallara yöneliyor" diyor. Zaten masallar dünya sinemasından ne zaman eksik olmuştu ki? Masalın popüler sinemadaki önemli rolünü konuşuyoruz. Bülent masalın popüler sinemanın evrensel kalıbı olduğunu söylüyor. Bu da İngiliz sinema düşünürü Raymond Durgnat'ın sinema ve masal üstüne düşündüklerine tıpatıp uyuyor. Masala dayalı popüler sinemayı "edebiyatsı sinema" örneklerine tercih eden Durgnat, hikmete ve paradokslara dayalı masal geleneğinin yalnızca popüler olmakla kalmayıp, derinlikli sanatsal yaratılara da gebe olduğunu hatırlatır.

Bülent, popüler sinema alıcısı olmayan bir ülkede sanatsal sinemanın da seyirci bulamayacağını, ikincisinin birincisine sürekli altyapı oluşturduğunu belirtiyor.

Türkiye'de popüler sinema ölmüş durumda. Bu büyük bir eksiklik. Sanatsal değerler taşıyan bir popüler sinema araştırmasını, Ertem Eğilmez'in ölümünden bu yana kimse üstlenmedi.

İki Üslupçu Deneme: *Uzlaşma* ve *Seni Seviyorum* Rosa

4 Ekim 1992

Türk sineması 60'lı yıllardan beri içine zorla itildiği yavan bir gerçekliğin kalıplarını daha yeni zorluyor.

Son dönemde seyrettiğim iki deneme, Oğuzhan Tercan'ın *Uzlaşma*'sı ve Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa*'sı, alışılmış yavan gerçekçiliği bertaraf etmeye çalışan iki ayrı üslup araştırması.

Uzlaşma, Abdi İpekçi olayını işlerken ele aldığı malzemenin en aktüel ve en sansasyonel boyutunu öne çıkarmaya çalışıyor. Bu yanıyla sık sık sathiliğe ve samimiyetsizliğe kaçan bir film. Gerek yönetmen gerekse oyuncular kuru, didaktik bir tutum içinde kalarak filmin yaşarlığını ayrıca buduyorlar. *Uzlaşma* boyutsuz, didaktik bir 'temsil' olarak kalıyor.

Işıl Özgentürk'ün filmi *Seni Seviyorum Rosa* da, şiirsel tabloları şematik levhalar aracılığıyla yol alan lirik bir üslup denemesi.

Özgentürk'ün Fellini ve Fassbinder'den etkilendiğini söyleyenler oldu, fakat film böyle bir kıyaslamayı haklı çıkaracak entelektüel kıvraklıktan yoksun. *Seni Seviyorum Rosa*, bir gayrimüslim kadın üzerine söylenmiş tek sesli bir şarkı, belki alaturka bir balad gibi. Sıcak ve içtenlikli bir girişim, sonuçta başarısı tartışılabilse de.

Bir gayrimüslim kadının dramını anlatırken evrenselliğe yöneldiğini söyleyen yönetmen, sorun çıkaran bazı önemli ayrıntılar üstünde de durmamış görünüyor. Mesela aristokrat levanten ailenin reisi, her türlü görgü kuralına aykırı olarak, kahvaltı masasında şapkayla oturuyor; mesela Katolik olduğu ima edilen Rosa, bir Ortodoks kilisesinde evleniyor. Savruk ve gelişigüzel genellemelerle evrenselliğe varmak ne derece mümkün?

Bir üslup araştırması olmanın yanı sıra, filmi yerli sinema problematiki açısından bir başka yönde ilginç kılan, ele aldığı konu. Rosa, Türk sinemasında boy gösteren ilk gayrimüslim kahraman değil. Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* ve *İki Yabancı*'sında işlenen yabancı uyruklu kadınlar akla geliyor. Bu iki eski örnekle Özgentürk'ün içkin Rosa idealizasyonu arasında kıyaslamalar yapmak, Türk sinemasının Hıristiyan figürler ve Türk kültürüne taşınmış Yahudi-Hıristiyan etkilerle hesaplaşmasını incelemek ilginç olur diye düşünüyorum. Konuyla ilgili bazı çağrışımları aktarmayı günlüğümün ilerki bölümlerine bırakıyorum.

Trajik Olmayanın Peşinde

Kendime Dair

5 Kasım 1992

Günlüğüme bir şeyler yazma hevesini her zaman duyamıyorum. Ortam kararıyor, kısırlaşıyor, tıkanıyor. Meslektaşlar arasında tartışma zemini oluşmuyor. Zaten son 20-25 yıldır, meslek çevrelerinde bırakalım sinema sanatı üstüne konuşmayı, sinema zanaatı üstüne o kadar az söz ediliyor ki.

60'lı yıllarda, meslek üstüne konuşmalar, bildiğim kadarıyla, şimdikinden çok daha yoğundu. O dönemde, sinemayı bir sanat olarak ele alan yönetmenlerin sayısı bugünkünden çok azdı. Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz sık sık bir çatı altına toplanıp, durum muhasebesi yaparlardı. Günün sorunu piyasanın aşırı ticari temayüllerine direnebilmek, haysiyetli ürünler verebilmekti.

Haysiyetli ürünler vermenin ilk koşulu, yerli bir estetik kurmaktı. Yerlilik sorunsalının, hepsi de solcu olan o dönemin önde gelen yönetmenleri arasında çok önemli bir yeri vardı. Kemal Tahir, yazdıkları ve söyledikleriyle ortamı temelden etkileyen bir otoriteydi. Söz konusu yönetmenleri ve bir kısım senaryocuları derinden düşünmeye, araştırmaya sevkeden saygınlık odağıydı.

O dönemdeki kendi ruh halimi hatırladıkça, çok yönlü bir tedirginliğe, yoğun bir gerginliğe geri dönüyorum. 1968'de senaryosunu yazdığım *Utanç* (Yön. Atıf Yılmaz) filmi, bende kendi ruh dünyamın niteliği hakkında derin bir utanç yaratmıştı. *Utanç*, her seyredişimde bana, kilise orglarıyla icra edilen şatafatlı bir arabeski düşündürüyor, kendi eserim olan bu ucube tüylerimi diken diken ediyordu.

Çocukluğumda ve ilk gençliğimde tabi olduğum yoğun Yahudi-Hıristiyan etkileriyle derinden hesaplaşmaya o dönemde girişti. Sinema, yaratıcısının bilinçaltını ayna gibi dışarı vuran bir sanat. Senaryosunu yazdığım filmde kendi ruh çelişkilerimi okumak, beni ağır bir kimlik bunalımına sürüklemişti. Kim olup kim olmadığıma karar vermek için yoğun bir oto-analize girişmem gerekti. Bir dönemde ağır bir sinir bunalımına yol açan, meslekten tümüyle çekilmemi; bütün hayatım, bütün değer sistemim, bana etki etmiş tüm ideolojik yöntemlerle kıran kırana hesaplaşmamı gerektiren bu kişisel bunalım, 30 yaşımda başlayıp ancak 18 yıl sonra, 48 yaşımda nihayete erdi. Kim olup olmadığım yolundaki sorgulamanın bir aşamasında, kim olduğum sorusuna kesin cevabı bulmakla kalmadım; 30 yaşıma kadar yürekten benimsediğimi sandığım materyalist dünya görüşüyle asla uzlaşamadığımı sonucuna vardım. Yahudi ya da Hıristiyan değil, Müslüman olduğuma açıklıkla karar verdikten sonradır ki, zanaatımda, sinemada da yürünmesi gereken yolun apayrı bir estetik anlayışın sınavından geçmesi icap ettiğini kavradım. Trajik dünya görüşünü reddedip, trajik-olmayanın peşine düşmem bu dönemece rastlar.

Bugün geriye döndüğüm zaman, hayat hikâyemi bir film sinopsisi gibi özetleyebiliyorum. 18 yaşımda sinemaya adım attığımda, Marksist dünya görüşünü ekran aracılığıyla yaymayı kendime görev tayin etmiştim. Türk sinema seyircisi, Türk filminin varlığında, beni kendimle yüzleştirdi... Bana tutulan bu aynada kendimi, gerçek kimliğimi kavrayışımı, Müslümanlığımı idrak edişimi, beni kendimle yüzleştiren sinema seyircisine borçluyum.

Sanatı nefis araştırmasının bir parçası olarak görmeyenler için, sanatçının kimliği önem taşımıyor... Bugünkü Türk sinemasında kendim gibi duymaya, düşünmeye eğilimli olanlar içinse bir tek çıkar yol görüyorum: Olabildiğince samimi ve çok yönlü bir kimlik araştırmasından geçmek...

İnsan gerçek kimliğine ihanet ederek kör topal yaşamayı sürdürebilir, ama kişinin hakiki kimliğini keşfetmeden zanaatının onurunu koruyabileceğine inanmıyorum. Kimlik araştırmasından geçmemiş bir Türk sinemasının basit bir kaçış sineması olmaktan öteye geçmeyeceğini düşünüyorum. Dünya sisteminin içteki ve dıştaki tüm mekanizmaları, tüm kurumları ile bu kaçışı ödüllendirmesinden doğal ne olabilir? Ama sistemin itibar ettiği değerlerle asli değerler arasında hep bir uçurum bulunması kaçınılmazdır. Bu yoldaki inançlarımı elden geldiğince öfkesizce ama büyük bir ısrarla savunmaya devam edeceğim.

Yorumsuz

6 Aralık 1992

Antalya Film Festivali sonuçlandı... Konuyla ilgili olarak basına yansıyan görüşlerden birini özetleyerek, yorumsuz aktarıyorum. 8 Kasım 1992 Pazar günkü *Hürriyet*'te, Hakkı Yalçın yazıyor:

> "Sinemayı enteller batırdı ya, şimdi de kendilerince kurtarmaya çalışıyorlar. Ödüller, yeni seks ilaheleri yaratmak için 'teşvik' oluyor. Göz boyamayı amaçlarken, yine eski 'bubi tuzaklarını' kuruyorlar izleyicilere...
>
> Bir dönem Müjde Ar, sinemanın kraliçesi ilan edilmişti. Bütün filmlerde yataktan çıkmak bilmeyen bir Müjde ve birbirinin tekrarı filmler...
>
> Sonrasını hepimiz gördük. Karanlık odaların uzantısı anlaşılmayan filmler... *Anayurt Oteli*'ni bir sinema şaheseri gibi göstermeye çalışanlar, en büyük kötülüğü yaptılar sinemaya....
>
> Bizim ünlü entel yönetmenlerimiz nedense hep hayalleri yaşıyorlar filmlerinde. Oysa gerçekler, sinemaya seyirci toplar. O çevrilen pornografik filmlerden çok var televizyonlarda; kimse, evindeki sıcak koltuğundan kalkıp, *'Falan filan yönetmenin'* filmini merak etmez doğrusu. O yüzden de, Yeşilçam yerle bir oldu.
>
> Yılmaz Güney'den sonra, Türk sinemasında erkek oyuncu olarak bir tek Şener Şen kaldı. Onun gücü de ne yazık ki, yetmedi sinemayı kurtarmaya..
>
> Şimdi o ünlü entel yönetmenler, star oyuncular hâlâ sinemanın 'dimdik ayakta' olduğundan bahsedip, kendilerini kurtarmaya çalışıyorlar. Ne yapıyor Kadir İnanır? Bir yandan festivallerde ödül peşinde koşarken, öte yandan televizyon dizisinde mankenlerle gurur tablosu oluşturuyor. Tarık Akan, biraz çapkınlık, çokça para hesabı peşinde. Fatma Girik, Hülya Koçyiğit dernek başkanlığından politikaya 'ellerini uzatırken', Yeşilçam'ı düşünmüyorlar.
>
> Bir süre önce Antalya Film Festivali yapıldı. Pornografik bir filmin başoyuncusuna da *Altın Portakal* verildi. Lale Mansur, kendisi bile inanamadı bu ödüle.
>
> Şimdi entel barlarda, o ünlü yönetmenlerle, Amerika'yı yeniden keşfeden artistler, her akşam içkilerini yudumluyorlar. Ödülleri kaptılar ya... Sinema kurtuldu işte..."

Sahici Olmayanın İğretiliği

İçimizdeki Yangın Yeri ve Eşyaların Öcü Üstüne

8 Aralık 1992

Son zamanlarda TV'de yayınlanan bazı yerli dizileri izlerken düşünüyorum. Bunların kimi, kurulu düzene hiçbir ciddi eleştiri yöneltmeyen; kimi ciddi, gayretli ve emek verilmiş bir eleştirel bakışa yeltenen çalışmalar. Ama her iki türün sırt dayadığı dünya, gündemde tuttuğu nesneler dünyası, aynı. Söz konusu dizilerin hepsinde demirbaş dekor ve aksesuarlar belli. Lüks yazıhane-bar-içki bardağı-podyum-manken-köpüklü banyo-helikopter-gökdelen. Bir 'American Way of Life' (Amerikan tarzı hayat) tasası, bir glamour (cazibe) endişesidir gidiyor.

Ancak bu ithal malı *glamour*'un her zerresinde göze çarpan vıcık vıcık bir sefalet var. Pırlanta, ucuz yalancı taşı çağrıştırıyor; sarışınlığın ardında berber oksijeni var; gökdelen sanki betondan değil kartondan bir maket... Her şeyiyle sırıtan bu kartonluk nereden geliyor? Mücevherin ve saç boyasının yalancılığı, kullanılan malzemenin ucuzluğundan mı? Hiç değil. Bunlara korkunç özenilmiş, en iyisi aranmış, bulunmuş.

İçinde yaşadığımız manevi evrenin derin, çok derin bir özelliği göz önüne alınmayınca, bu sır çözülemez. Bizim iç dünyamızda karanlık ve çok kasvetli bir oyuk gibi duran, dıştaki her türlü gösterişi, her türlü ihtişamı gülünçleştiren, kaba bir şakaya dönüştüren bir şey var. Prestij objeleriyle varılmak istenen düş, bu yüzden her adımda deliniyor.

Hafızası lobotomiyle alınmış, toplumunun sosyal dokusu hunharca parçalanmış, yerleşik değer sistemi hallaç pamuğu gibi atılmış, inanç sistemi ayaklar altına alınmış Türk insanının manevi dünyası, ona ne kadar sırt çevrilmeye kalkışılırsa kalkışılsın, engin, kasvetli, korkulu bir yangın yerini andırmaktan bir an geri durmu-

yor. Bu gerçeği bir an olsun göz ardı etmenin, yangın yerinde mücevherler takıp kürk giyinmenin o hayasız abesliği, önlenemez bir sakalet oluşturuyor.

TV'mizi ve sinemamızı bezeyen bu söz konusu sakaletin kendine has bir fenomenolojisine ulaşabilmek için, güncel dizilerin de dışına taşan bir repertuara göz gezdirmek gerek. TV ekranlarında karton mu karton ve zevksiz dekorlar önünde her dakika boy gösteren hanım şarkıcıların o pahalı mı pahalı, şatafatlı mı şatafatlı tuvaletleri. O cicili bicili, tuvaletli, şampanyalı 'yılbaşı' gösterileri. Medyayı bütünüyle kaplayan, bize Batılı hayat tarzı satan reklâmlar. *Mega-show*larımız, *mega-star*larımız, edalı, fiyakalı mega-şahsiyetlerimiz.

Aslında yerli malı *medya*daki *glamour*'un, özendirilmek istenen bu ithal malı hayat tarzının kökleri ta 60'lı yıllardaki Küçük Hanım tarzı filmlere kadar uzanıyor. İthal malı putların, ucuzluğun, bayağılığın ve sakaletin üstüne kurulu bir kibir dünyası, o yıllardan beri karton kapitalizmin karton dekorları ve aksesuarları olarak manevi evrenimizdeki yangın yerini süslüyor(!). Karton plastik menşeli operet kapitalizminin 60'lı yıllarda dar gelirli küçük burjuvazi arasında yaygınlaşmasına sebep olduğu bir karşıkibir akımı, aynı derecede karton, biçimsel ve operet işi bir solculuğun gelişmesine yol açmıştı. Modern olmaya çalışan her nesne, her akım, her jest, yangın yerinin arkaik derinliği ve muhteşem hüznü tarafından kusulup dışlanmaya mahkûmdu. O yıllarda yapılan 'sosyal adaletçe', 'eleştirel' filmlerimiz de kartondan ve plastikten payına düşen hisseyi bol bol alıyordu. Çatık kaşlı patronlar, kürklü patroniçelerden ibaret kılınan şer görüntüsü, karşısında hep o kartondan antitezi buluyor; çocuksu, sığ, isterik mi isterik bir devrim anlayışını besleyip güçlendiriyordu.

Şimdilerde sulugöz Pera idealizasyonlarına, levanten hayranlıklarına yönelik, esasta aynı derecede modern olan nostalji akımı da kendini bu kartonluktan, özentiden alıkoyamıyor. Yangın yerleşik nesneleri silip süpürmüş. Sahiciliğin manevi boyutu 150 yıl önce pılısını-pırtısını toplayıp göçmüş... Bilebildiği tek güvenlik alanına, mü'minin kalbine çekilip gizlenmiş. Yerini yalanların putperest cehennemine terkederek.

Bu arada, ideolojik İslam'ın öncülüğünü yapmaya çalışan o 'İslami film'lerimizin konumu göz ardı edilemez. Onların da kartondan, plastikten, işporta malı *kitscht*den aldığı payı incelemek, ayrı konu alanları oluşturur. Sözgelimi, aksesuar başörtüler bağla-

yıp slogan attırarak varılacak İslam'ın stratejisi de, karton ve plastik nesneler cehennemine, nihai bir operet anlayışına baştan yenik görünüyor. (Daryush Shayegan *Yaralı Bilinç*'te bu programın tüm sefaletini gözler önüne seriyor.)

İthal malı modernizme arka çıkan, modernde kök bulan her akımın, her tavrın, her jestin, karton plastik *kitsch* cehenneminin ayrılmaz unsuru olarak yalanın ve yalancılığın şampiyonluğunu yaptığı ve yapacağı göz önüne alınırsa, şu sorulabilir: Hayatta, sanatta, sinemada sahicilik artık hiç olmayacak mı?

Kesin cevap kolay olmayabilir. Ama ben sahiciliğin ipucunu iki şeyde arıyorum: İbadetteki ihlasta, zulmü sorgulamaktaki samimiyette. Her şey, sahiciliğin, gerçek müminin kalbinden dışarıya adım atacak kıvama kavuşmasına bağlı. Yeniden işler, yeniden görünür kılınabilmesine bağlı.

Bu kıvamı kavrayabilmek, eğilimlerine kulak vermek için bir kez daha İsmet Özel'in *Üç Mesele*'sini, *Waldo*'sunu, *Şiir Okuma Kılavuzu*'nu ve öbür düzyazı eserlerini karıştırıyor, şiirlerine bakıyorum. Sezai Karakoç'un şiirleri ve denemeleri elimin altında. Beşir Ayvazoğlu'nun şiirlerini, *İslam Estetiği*'ni, *Güller Kitabı*'nı, *Dergâh* dergisinde çıkan son denemelerini, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerini, Nabi Avcı'nın, İsmail Kara'nın ve Mustafa Özel'in çalışmalarını yeniden tarıyorum. Ve elime gelişigüzel aldığım, Osmanlı'da bezeme sanatlarını anlatan bir kitapta, boşluğa asılı gibi duran yazıları, sümbül ve gül suretlerini nostaljiyle değil, her yer ve her zamanda müminin duasıyla birleşmeye hazır oldukları için, bir özdeşlik ve zamandaşlık şuuru içinde temaşa ediyorum; onlarla ortak zemini pekiştirmeye çalışıyorum. Bu yazılar, bu güller, bu sümbüller, aslında suretlere dönüşmüş dualardan başka bir şey değiller. Tevhidin zamanı, mekânı yok. Bu yüzden bu suretlerin de zamanları mekânları yok. Onları yaşamak ve yaşatmak için ne geriye dönüp nostalji taslamak ne de ileriye bakıp ütopyalar kurmak gerekir.

İbadette ihlas, zulmü sorgulamakta samimiyet hâlâ mümkünse, içimizdeki yangın yerinde sürüp giden karton plastik egemenliğini en azından manevi planda sıfıra indirgeyip iptal etmemiz işten bile değil. İsmet Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu*'nda dediği gibi: "Her şeye rağmen bir açık kapı kalmıştır. Bu da cemaatin estetik değerlerini yeniden keşfetmek ve bu değerleri hem en yoğun, hem de en ince biçimleriyle dışa vurmak başarısına ermekte saklıdır."

Sinemada ve öbür sanatlarda hayata ve nesneler dünyasına soylu yorumlar getirecek yöntemler, ancak bu aşamadan sonra açıklığa kavuşabilir.

Derviş ve Sinema

3 Nisan 1993

Elimde eşim *Bülent Oran*'ın son çalıştığı film setinden bir fotoğraf... Kamera vizöründen dünyayı temaşa eden bir derviş... "Derviş ve Sinema" diyorum...

Tasavvufa ilgi duyan arkadaşlarla sinema üstüne sohbet ediyoruz. Çeşitli zamanlarda yapılan bu sohbetlerden, usul usul bir birikim oluşuyor.

Anlıyorum ki tasavvuf, modern dünyaya yoğun bir ışık düşürmeye, taptaze, beklenmedik yorumlar getirmeye aday. İçime öyle doğuyor ki, Batıyı iyi bilen çağdaş mutasavvıflar, Batının bilgi birikimiyle tasavvuf arasında, bizatihi kalpleriyle köprü olacaklar. Ce-



Bülent Oran

maatin estetik bir vasat haline gelmesinde tasavvuf adamları büyük bir rol oynayacaklar. İşte bilgi ve estetik konusunda bu çok yönlü faaliyetlere öncü olması beklenen bu hareket, sinemanın ve genelinde medyanın Müslümanca yorumlanmasında da beklenmedik aşamalara gebe.

Tasavvuf düşüncesi, bugünkü enternasyonel TV ortamına evrensel bir ibret perdesi (zıll-i hayal) olarak yaklaşmakta; orada Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlü. Bu yaklaşımdan beklenmedik derecede şaşırtıcı sonuçlar çıkacağına inanıyorum.

Dilimden düşmeyen üç kelime var: ilham, keşif, fetih. Tasavvuf için anahtar olan bu üç kelime, sanatçıların elinde medyanın 'bâtını' şifresini çözmeye başladığı zaman, dünyayı şaşırtacak bir perspektife ulaşmaya başlayacağız. O zaman pozitif bilim, dua karşısında ne kadar yaya olduğunu farkedecek. Silahı aşk ve dua olan derviş, kamera denen aracın profan ufkunu delecek, onu şuhûd âleminin sırlarına doğrultacak.

Tarkovski, mistik bir ilhamla sinemayı tepeden tırnağa dönüştürdü. Bizim sinemacılarımız, bambaşka bir doğrultuda yol alarak bu sürece beklenmedik açılımlar getirecekler.

Genç Bir Sinema Düşünürü

Yusuf Kaplan ya da Tevafuk

2 Mayıs 1993

Günlüğümde "Derviş ve Sinema" başlığı ilk yer aldığından beri, derviş arkadaşlarımla sinemayla ilgili sorunlarımı tartışmaya, onlardan ilginç görüşler devralarak tasavvuf-sinema ilintisinde adım adım yol almaya devam ediyorum.

Sinema ve TV alıcıları ile tevhid ilkesi arasında bağlantı kurmaya başlamak demek, bir süre sonra, ister istemez, kamera dediğimiz alıcı makinenin bir makine olmaktan çıkıp bir organizma, kan ve can taşıyan bir varlık olduğunu da tasavvura açıyor. Bu tasavvur çiğ ve gülünç bir hezeyan mı? Kâinata mekanik, materyalist bir yaklaşımla eğilenler için şüphesiz öyle. Bir film makinesinin kan, can ve yürek taşıdığını tasavvur etmek, pozitivist düşünce için apaçık cinnetin bir delilidir. Fizik bilim en 'cansız' maddede bile moleküllerin her an çevrim içinde devindiklerini inkâr edemez hale gelmiş olsa bile...

Oysa dervişler için bunda şaşılacak bir şey yok. Tasavvuf düşüncesinin başlıca varsayımlarından biri, kâinatta her varlığın -ister 'maden', ister bitki, ister hayvan, ister insan âleminden olsunşaşmaz bir süreklilik ve kararlılıkla bir tek fonksiyonda birleştiğidir. Bu fonksiyon, yaşanan zamanın her anında Allah'ı tesbih etmektir. Kâinatta her molekül -taşlar dahil- her an, her saniye yalnızca Bir'i, Allah'ı tesbih ediyor. Bunu her varlık kendi türünde, kendi varlık dairesinde yapıyor.

Bir kamera alıcısını bir makineden çok bir organizma gibi duyumsamak fikrini geliştirmeye çalışırken, birden, çevremde bu duygumu paylaşabileceğim başka meslektaşlar, başka sinemacılar olmadığına üzülmeye başlıyorum. Bu üzüntü büyürse kötü

olacak. Yolumun açılması için dua ediyorum. Ve işte bir süre, çok kısa bir süre sonra çağrım duyuluyor. Bu o kadar kesin oluyor ki, olup bitene akıl erdirecek zamanı bile bulamıyorum.

Telefon çalıyor. Peyami Sanat Galerisi'nin yöneticisi, değerli dost Akif Emre, Londra'daki bir üniversitede sinema konusunda doktorasını hazırlamakta olan Yusuf Kaplan'ın benimle görüşmek istediğini söylüyor. Birazdan Akif Emre ve Yusuf Kaplan geliyorlar.

Yusuf Bey'e, "Sizi Godot'yu bekler gibi bekliyordum!" diyorum. Sonra Godot'nun, kurtarıcısı asla gelmeyen bir uygarlığın hiç gelemeyecek kahramanını sembolize edişini farkedip, dilimdeki sürçmeyi sorguluyorum. Neden "Hızır'ı bekler gibi" demedim? Ben çoktandır Hızır'a, Hızırlara yönelmiş apaydınlık, umut dolu bir beklenti dairesi içinde bulunmuyor muyum? İşte Yusuf Kaplan geldi. O, *Dergâh*'ın 35. sayısında dergiye yazdığı çok ilginç mektubuyla gelişini zaten önceden haber vermemiş miydi?

Bu noktada bir an Yusuf Kaplan'ın *Dergâh*'a gönderdiği, o kendi açımdan, kesinlikle "tarihi" olan, sinemamızın düşünce tarihinde çok ilginç bir çıkışı simgeleyen mektubunu hatırlıyorum:

> "İslâm kültürü, sinemada 'kullanılmadı' şimdiye dek. İslâm kültürünün, sanatsal ifade biçimlerimizin sinemaya uyarlandığında çok iyi sonuçlar alınabileceğini 'sezinleyebiliyorum'. Çünkü sorunun temelde 'praxis' sorunu, dünyaya, eşyaya, evrene bakış, yorumlayış sorunu olduğunu düşünüyorum. İslâm kültürünün kozmoz anlayışının, insan ve toplum görüşünün Batı kültürüyle karşılaştırılmayacak, Batı kültüründe görülmeyecek denli engin derinlikli ve kuşatıcı olduğunu 'sanıyorum'. Ama ortada benim sözünü ettiğim anlamda sanatsal eserlerin hemen hemen hiç olmayışı, elbette ki Müslümanların kendi kültürlerini anlayıp dışa vuracak denli bir yetkinliğe, düzeye ulaşmış olmayışlarıyla açıklanabilir herhalde. Bunun bir süreç işi olduğunu düşünüyorum. Müslümanlar bir gün bu yetkinliğe ulaştıklarında, derinlikli, çaplı, zengin ve kalıcı eserler ortaya koyacaklar. (...) Her şey, Müslümanların çağdaş kültürün yanı sıra, İslâm kültürünü yepyeni bir ruhla ve yaklaşımla 'okuyabilmeleri' (signification) ile doğru orantılı."

Yusuf Kaplan dünyaya çok yönlü, çok kapsamlı, çok boyutlu bir açıdan bakabilen, bu bakıştan ötürü en ufak bir tutukluk taşımayan yeni ve özgür bir insan tipinin en parlak, en yetenekli en duru ve umut verici örneklerinden biri. Kapıdan girdikten bir süre sonra bana üç armağan uzatıyor. Biri, *Televizyon* başlığını taşı-

yan özgün bir araştırması. Ağaç Yayınları'ndan çıkmış bir kitap. İki de İngilizce kitap koyuyor önüme. Biri Arap sineması üstüne, biri hiç duymadığım "Üçüncü Sinema" olgusu üstüne.

O zaman öğreniyorum ki meğer dünyada "Üçüncü Sinema" başlığı altında yeni bir sinema akımı varmış. Hayır, çok yeni de değil. 1982'den beri, Latin Amerika sinemasından bazı çıkışlardan esinlenen, özellikle Cezayir ve bazı Kuzey Afrika ülkelerinde serpilen bir akımmış bu. Birinci Sinema'nın Amerikan sineması, İkinci Sinema'nın, ona alternatif olarak 1950'lerde başlayan yenilikçi Avrupa sineması olduğu düşünülerek, 80'li yıllarda, çoğu İslam kültürünü temel alan bu yeni sinema akımına, öteki ikisine alternatif olduğu için "Üçüncü Sinema" adı verilmiş.

Yusuf Kaplan, "Artık 'özgül', 'özgür' ve 'özgün' bir sinemayı, kendi sinemamızı kurmanın zamanı geldi" diyor. "Bizler hiç sömürge olmadığımız için, 'Ben ve Öteki' ilişkisini, Biz ve Batı ilişkisini derinlikli biçimde temellendirmemiz çok gecikti. Doğrudan sömürge olan bazı milletler Batıyı, onun gerçek niteliğini çok daha keskin biçimde ve bizden çok daha erken deşifre ettiler. Artık her şey bizim kendi kimliğimizi derinleştirebilmemize kaldı." Benim açımdan bu, alabildiğine 'cihanşümul' bir sinema görüşünün adlandırılması.

Ve Yusuf Kaplan bana dördüncü armağanını, İngiltere'de tuttuğu bir günlüğü uzatıyor. Ben bu günlüğün çarpıcı bölümlerle dolu içeriğine göz gezdirirken, Akif Emre'den yakında *Dergâh*'ta bu günlüğün yayınlanacağını öğreniyorum.

Akif Emre gibi Yusuf Kaplan da, baskın özelliği tevazu, derin ve gerçek tevazu sahibi olan biri. Sorulmadıkça hiçbir şey söylemiyor. Ama bir süre sonra anlıyorum ki, Türk sinemasının bütün tarihçesini yeniden gözden geçirecek, onunla birlikte yeniden tanımlayabilecek dönemeçte duruyoruz. Benim için Reha Erdem'i tanımak, onun ilk filmi *A ay*'ı görmek ve aynı zaman dilimi içinde Halit Refiğ'in *İki Yabancı*'sını izlemek bir dönüm noktasıydı. Şimdi asıl büyük dönemeçte duruyorum.

Hemen içeriye gidip, Halit'in ve Reha'nın söz konusu filmlerinin videolarını alıyorum, getirip Yusuf Bey'e veriyorum. Bunlar Türk sinemasında açık seçik 'metafizik' nitelikler taşıyan bazı yapıtlar. Kaplan'ın bunları izlemesi ve değerlendirmesi gerekiyor.

Önümde göz alabildiğine uzanan bir yol açılıyor. Türk sinema tarihinin yeniden, yepyeni bir açıdan 'okunması', yorumlanması

kadar, kamera denen sinema alıcısının atan yüreğini, onun adeta bizim gibi bir can oluşunun idrakini taşıyan bir anlayış, yoluma dev bir ışıldak olup nurunu saçıyor.

Biz bu kâinatta hiç yalnız olmadık. En büyük günahımız, tövbelerle sevincin birbirine karıştığı bu noktada, daha iyi farkediyorum ki, bazı zamanlarda kendimizi yalnız farzetme hatasıydı. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Şimdi düşünüyorum, geçmişe bakıyorum: Biz bu kadar büyük, bu kadar sınırsız bir mükâfatı gerçekten hak ettik mi?

Tasavvufta "İlla Hu" deyimi, "Yalnız O, her şey Allah'tan" anlamınadır. Hu.. İlla Hu.. Maddenin, bitkinin, hayvanın, insanın ve sayısız Âlemlerin sınırsız bireşimi.. Hu...

Her şey nasıl da denk...

Düzlüğe Çıkmak

Bir Coşkunun Katmerlenmesi

9 Haziran 1993

Günlüğümün önceki bölümünde, bir Batı üniversitesinde yetişmiş genç ve çok yetenekli bir Müslümanın, Yusuf Kaplan'ın medya alanındaki katkılarıyla karşılaşmanın bende yarattığı engin sevinci dile getirmeye çalışmıştım.

Ancak benim cephemde güzellikler bununla bitmedi... TGRT'de izlediğim olağanüstü ilginç bir filmin, *Hasret*'in yönetmeni Metin Çamurcu ve senarist arkadaşı Salih Tuna'yla tanışmak, benim için yeni bir sürpriz oldu.

Hasret, Osmanlı'nın son döneminde Türk ve Ermeni cemaatleri arasındaki barışçı uyuma dış müdahalelerle düşürülen gölgeyi hikâye eden bir TV filmiydi. Filmin şaşılacak derecede sıcak, etkileyici bir anlatımı vardı. Oyuncu yönetimi, patetik unsuru öne çıkarıyor, bu yönetimin ustalığı, Türk sinema ve TV dünyası için unutulmaz bir tip sayılacak bir İngiliz ajan provokatörünün anlatıldığı bölümlerde doruğa ulaşıyordu. Filmde hiçbir kamera gevezeliği yoktu ve izleyiciye sık sık ince bir gönül titreşimini aktarıyordu.

Tanışmak için kendisini aradığım *Hasret*'in yönetmeni Çamurcu, şimdilerde birlikte çalıştığı Tuna'yla beraber, Bosna-Hersek olaylarıyla ilgili olarak hazırladığı ilginç bir dizinin senaryosunu bana iletmek inceliğinde bulununca, diyaloğumuz ayrı bir aşama kazandı. *Bosna'da Düğün* adını taşıyan bu yapıt, Türk sineması ve TV'si için çok taze ve yeni bir duyarlık taşıyordu. *Hasret*le göze çarpan şiiriyet ve o garip gönül titreşimi, bu senaryoda daha da pekişmişti. Yeterli yapım imkânlarına kavuşulduğu anda bu senaryodan bir şaheser çıkabilirdi. Çamurcu ve Tuna'nın katılımı ile medyadaki başarıların alabildiğine genişlemeye aday olduğunu kavramaya başladım.

Verimli sürprizler dizisi bununla da bitmedi. Yine TGRT'de gösterilen, *Ateşin Teslim Olduğu Gün* adlı filmin senaristi Mehmet Uyar'la uzunca bir sohbetten sonra, Türkiye'deki gizil insan cevherinin sınırsızlığı üstünde bir kere daha sevinmek bahtiyarlığına erdim.

Mehmet Uyar geçtiğimiz mevsim gösterilen *Sürgün* filminin senaristi. Ancak TGRT'de gösterilen yapıtı, onun şair mizacını ve yeni anlatım yollarını zorlama konusundaki yeteneğini daha iyi yansıtıyor. *Ateşin Teslim Olduğu Gün*, sık sık vasatın altına düşün bir reji yüzünden mayasındaki inceliklerin bir kısmını yitirmek durumundaydı. Ancak zaman ve mekân kurgusunu alışılmışın dışına zorlayan ilginç "tayy-i zaman", "tayy-i mekân" düzenlemeleri, sinemamız için yenilik olma şansını koruyor, sinemaya tasavvufi bir yorum getirmek isteyenlere kendiliğinden birçok kapı açıyordu.

Bütün bu mutlu rastlaşmalardan sonra, medya içindeki kendi arayışında "yokuşu yalnız tırmanma" vehminden tamamen sıyrılıp ansızın bir düzlüğe, geniş bir düzlüğe çıkmanın heyecanına kapıldığımı kaydetmeliyim. Bundan sonrası, sanıyorum, o düzlükte dostlarla birlikte koşmanın neşesini müjdeliyor. Bu neşeyi hakkıyla kullanabilirsek -elimizdeki elemanların gerçek değerini bilirsek- karşımızdaki engellerin baskısı çok daha az duyumsanacak.

İslam ve Medya

12 Haziran 1993

Yusuf Kaplan'ın *Dergâh*'ın 40. sayısında yayınlanan "Medya uygarlığı: 'Post İslam' ve postmodern(izm)in konumlandırılması" başlıklı o güzel yazısı Batılı medya dünyası hakkındaki kavrayışımızı alabildiğine derinleştiriyor. Türkiye'de seküler çevrelerin içkin bir hayranlıkla idealize edip çarpıttıkları Batıya has bazı olguları ayık gözlerle idrak etmenin ferahlığına, böylece -çok şükür- ulaşıyoruz.

Kaplan, "medya uygarlığı" için şöyle diyor:

> "Bu kriz uygarlığı (...) kültür'le doğa, öz'le madde, insan'la eşya, ruh'la beden ve fizik'le fizik ötesi arasına yapay bir sınır çizgisi çekmiş, gerçekliği böylesi bir dualiteyle (ikilem) kavrayabileceğini düşünmüş ve sonuçta madde'ye, doğa'ya, ve Tanrı'ya hakim

olma, bunları kontrol altına alma gibi bir projeyi yürürlüğe sokmayı esas aldığı için ontolojik ve epistemolojik bir kaos yaratmış; *gerçekliği, sadece bu dünyayla, fizik gerçeklikle sınırlandırdığı için insanı merkez alan değil, gerçekte insanı kıskıvrak yakalayan, duyular dünyasına hapseden bir 'dünya' tasarlamış* ve böylesi bir kozmos tasarımının gerçekleşmesine doğru giden bir yönelime zemin hazırlamıştır. Bu, *fizik gerçekliğin mutlaklaştırılması, insanın tanrılaştırılması* (siz bunu, 'insanın köleleştirilmesi' olarak okuyun) sonucunu doğurmuştur..." (İtalikler benim.)

İslami açıdan bakıldığında medya/kriz/kaos uygarlığı, ilahi düzlem tarafından adeta "lânetlenmiş" bir uygarlıktır. Şöyle ki, maddi-manevi her şeyi fizik boyuta tıkıştıra tıkıştıra ulaştığı engin ve sapkın şaşkınlıkta, o, adeta yer ettiği mekânların her karışında, her ürününde, her atılımında bilmeyerek, istemeyerek Allah'ın (C.C.) "Kahhar" adını yansıtmakta gibidir. Herhangi bir Batı filmini ya da TV yayınını rasgele çekip alın, orada, ta derinlere, dokuya nüfuz etmiş gizli bir manevi bunalımın, yaygın bir bulanıklığın izlerini görmekte gecikmezsiniz. Orada hep zihin tırmalayıcı ritimlerin, şizofrenik şekil oyunlarının, ölçüsüz bir saldırganlığın ve şiddetin ve bütün bu durumlara ayrı ayrı eşlik eden genel bir ruhsal yıkımın, kolektif bir psikozun damgasını bulursunuz. Orada zaman ve mekân hep köleleşmenin, yabancılaşmanın, tıkanmanın, kabzolmanın, kahrolmanın alametlerini ve alarmlarını yayar.

Evet, metafizik açıdan bakıldığında, bu medya/kriz/kaos uygarlığında Allah'ın (C.C.) yalnızca "Celal" isimleri okunur gibidir. (El-Müntakim, El Mümit, El-Kâbid ve özellikle El-Kahhar adı.) Denilebilir ki, evrensel bir ibret perdesi olarak düşünülebilecek sinema ve TV dünyasına, Allah'ın (C.C.) "Cemal" isimlerini işlemek - eğer böyle bir şey mümkünse- zaman içinde belki ancak Müslümanlara nasip olabilecek bir şeydir. (Tarih boyunca geleneksel İslam sanatı "Celal" isimler kadar "Cemal" isimlerini yansıtmıştır. El-Bâsit, El-Latif, El-Halim, Er-Rahman, Er-Rahim gibi...)

Bu noktada belki bir başka meseleye dikkat çekmekte de yarar olabilir. Celal adların modern medyadaki geniş etkinliği, Rönesans'taki büyük kopuştan (Batı insanının kutsaldan, ilâhî olandan, vahiy kültüründen kopuşu) belki çok daha gerilere gidiyor...

Bizatihi Hıristiyanlık, Frithjof Schuon'un gösterdiği gibi *(Christianity/İslam: Essays on Esoteric Ecumenicism)* haz unsurunun şiddetle bastırılması ve insan duyarlığında tek yönlü bir içsel-

leştirmenin yolunu açmıştı. Bu yüzden de Hıristiyanlık, insan yaşantısında, insanın hayat ve kâinat anlayışında dengelilik aleyhine dengesizliğin kutsallaştırılmasıydı. (Schuon buna karşılık İslam'ın kâinatta ve hayatta denge ve ahenk unsurunu vurguladığını, iç'le dış, tabiatüstü ile tabiat arasında sürekli ve güçlü bir uyum tesis ettiğini ve bu uyumu kutsadığını da hatırlatıyor.) Bu açıdan bakıldığında, medya uygarlığında patlak veren şiddetin modernlik öncesi köklerini Hıristiyanlıkta aramak boşuna olmaz.

Ancak bu şiddetin Hıristiyanlıktan da geriye giderek Grek uygarlığında temel bulduğunu öne sürmek de sanırım yanlış olmaz. Bugünkü medya dünyasına Allah'ın "Kahhar" adını açıkça celbeden sürecin asıl başlangıcı, Grek mitolojisindeki Promete figüründe gizli gibidir.

O Promete ki, tanrılardan ateşi 'çalarak' 'ilerleme'yi başlatmış; böylece ızdırabı ve çatışmayı kutsallaştıran anlayışı, "trajik dünya görüşü" diye nitelenen anlayışı gündeme getirmiş, bu anlayış alabildiğine yüceltilerek Batının belki kıyamete kadar sürecek 'kahredici' gidişatını belirlemişti.

Kulluk bilincine sahip çıkan bir İslami anlayışın bu 'lâdini' medya/kriz/kaos uygarlığının azgınlıklarına kendiliğinden set çekmekle kalmayıp, onu yepyeni ve aşkın bir zaman/mekân anlayışına açması beklenemez mi? İslami 'had'lerle 'terbiye' olmuş bir medya anlayışı -eğer böyle bir şey gerçekten mümkünse- sinema ve TV alıcısını İslami 'buyruk'larla bir başka niteliğe büründüremez mi? Bütünüyle ikilemlerle hapsolunmuş medya/kriz/kaos dünyası, İslam'ın aşkın (trascendental) ilkeleri ile yeniden birliğe (vahidiyet-unicity) davet edilebilir mi? Bütün bunlar, ancak "yaşanarak" beklenebilir. Öncelikle, Batı uygarlığının şiddetli darbeleri arasında sersemlemiş, yer yer büyük kimlik kaybına yakalanmış İslam dünyasının toparlanması; hafızasını, benliğini, kimliğini güçlendirip iyice pekiştirmesi gerekiyor.

Denilebilir ki, medya/kriz/kaos uygarlığı karşısında nihai imtihanı verecek olan, Müslümanlığın "ruh gücü"dür. (Akla ihlas, basiret, ilham gibi kavramlar geliyor.)

Bize düşen, içimizdeki gizil gücü, manevi dünyamızı hızla derinleştirmek, dünyada bize yaşanacak, yere basılacak bir tek mekân bırakmamacasına üzerimize gelen modern (postmodern) Batının emperyal donanımı, emperyal tehditleri karşısında tasavvufi anlamda 'neşe'mizi seferber etmek...

Yüz Ağartan Gelenek

Levent Kırca ve Gelenek

Mayıs 1993

20 Mayıs gecesi, Interstar'da, Levent Kırca parlak meslek hayatının doruğundaydı..

Karagöz'ü Şarlo'ya, Kavuklu'yla Pişekâr'ı Nasreddin Hoca'ya, Âşık Veysel'i kendine eklemliyor, bütün bunları yaparken ekranı kusursuz bir tevazu ve adabla donatıyordu. Levent Kırca doruktaydı.

Kara mizah bir noktada o kadar doruklaştı ki, ortaya adeta "Beyaz Korku" diyebileceğimiz çok orijinal, çok taze bir tür çıkmaya başladı. Geleneksel ve modern Türk yaşantısını konu alan skeçlerde -hastane, görücü, bürokrasi, siyasiler- mizahın kıyıcılığı ve 'abes'in dozu o kadar güçlendi ki, insanlar güldürüde işlenen hayatın korkulu, dehşet verici yanını, gayriinsani yanını, adeta vahşetini görmeye başladılar. Hem gülüyor, hem korkuyordunuz. Kendinizi bir kâbusta sanıyordunuz. Bir süre sonra gülmeyi tamamen bırakıp, dehşete kapılmaya başlıyordunuz.

Ameliyathane skecindeki kesilmiş mideler, koğuştaki cesetler, devlet dairesindeki cıvık laubalilik siyasilerin küfürleşmesindeki ölçüsüz şiddet ayrı bir sahicilik kazanmaya başlıyor; "Yahu nasıl şey... Biz meğer nerede yaşıyormuşuz da bunları görmüyormuşuz!", yahut "Biliyorduk ama bu kadarını değil..." demeye başlıyordunuz. Seyirlik oyunlarda modern tiyatrocuların "yabancılaşma" dedikleri kıvam, bu olsa gerek.

İşte tam bu noktada, "Olacak O Kadar" ekibi topluca poz verip ansızın sahneyi "reklâmlar"a bırakıyordu. Ve asıl kızılca kıyamet, asıl "abes tufanı" o zaman, gerçek reklâm kliplerinde birden yükselen bir dozda patlak vermeye başlıyordu:



Levent Kırca

Evin margarin, Pax vücut şampuanı, "Çek bir Feast", Goodyear, Beyaz Ötesi Alo, Solo Tuvalet Kâğıdı, "Gülümseyin Size Vestel Yakışır", Hacı Şakir Sabunları, Kom Mayoda Moda, New Wave, Teba, Blendax Klasik, Geçmeli Yay Eser Yatak, Mustang Jeans, ABC Deterjan, Resul Temizlik Garantisi, Rejoice Şanpuan, Aymar Çeyiz, Otomatik Axion Çamaşır Suyu, Arko Krem, Duru Güzellik Sabunu, "BP Daima İleri", Ariel Çamaşır Suyu, Ege Seramik-Mitos-Bu dünyada yaşamalısınız, Her Zaman Coca Cola, Omo, Letoon, Cif Üniversal...

Evet, hepsini üşenmeden not aldım ki, bir tanesi eksik kalsa fırtınayı sürdüren dev vantilatörün bir dişlisi eksik kalırdı.

Evet... Olacak O Kadar... Reklâm fırtınası, mizahı da, dehşeti de şirazesinden çıkarıp yaya gibi tırmanıyor, modern hayatın akıl almaz saçmalığı ve gülünçlüğü üstüne bir "Olacak O Kadar" belgeseli seyreder gibi oluyorduk.

Modern bir araç olan TV'nin geleneksel bir tür olan Türk seyirliği ile buluşmasından doğan bu çok boyutlu gösteride, geleneksel in, tüm bilgeliğiyle moderne el koyup onu maskara ettiğini görenler, "Matlup hasıl olmuş" diyordu...

Geride Veysel'in türküsü, başarının özünü özetliyordu: "Anılmazdı Veysel adı/O sana âşık olmasaydı."

Böylece aşk, anlamın tılsımı olarak madde âlemine karşı tüm gücünü duyuruyordu..

Türkiye'de geleneksel seyirlik öğelerin sinemada, TV'de kullanılması hiç yeni değil. Sinema ve TV kuruldu kurulalı, her yapılan her edilende mutlaka seyirlik unsurdan bir parça var. Ama çoğu, pek çoğu kere bu uygulamaların esası gözlerden uzaktır.

Çünkü yola çıkış noktasında sinema ve TV gibi modern araçların insanlığın geçmişiyle bağlarını kopartacağı, gelenek denen şeyin bu araçlarla tarihe karışacağı sanılmıştır.

Çok geçmeden anlaşılmıştır ki, durum bunun tam tersi. Sinema ve TV her adımda geleneksel sanatlardan destek almadan bir karış yürüyemiyor.

Türkiye'de seyirlik sanatları, ortaoyununu ve Karagöz'ü belki ilk defa şuurlu, iddialı şekilde kullananlardan biri yönetmen Atıf Yılmaz olmuştur. Onun 60'lı yıllarda yaptığı üç film *Ah Güzel İstanbul*, *Yedi Kocalı Hürmüz* ve *Köroğlu* bu tutuma örnektir. Son dönemde Yavuz Turgul, -özellikle *Gölge Oyunu*'nda- ortaoyunundan bolca yararlanmıştır.

Geleneğin Türk sanatçısının yüzünü ağartması için, sanatçının, Levent Kırca ve öteki örneklerde olduğu gibi, zanaatına karşı bütün yükümlülüklerini yerine getirmiş, çilesini hakkıyla çekmiş olması gerekmektedir. Çünkü gelenek modern zamanda adeta "sırlanmış"tır. Tevazuun bütün şartları yerine getirilmedikçe, sanatçıya "açılmaz". Geleneği hor görenden, gelenek büsbütün perdelenmiştir. Ancak perdelenme bir silinme şeklinde olmaz. Gelenek, kendisini reddeden, bastıran kişilerden Freudyen bir biçimde intikam alır. Kişi onu ne kadar "unutmuş"sa, o kişiye o kadar egemen olur. Şimdilerde gelenekten en çok kaçanların, bilmeden, ona en çok yakalananlar olduğunu görüyoruz. Buna karşılık, geleneğe en çok tabi olmayı göze alan Levent Kırca gibi biri, onu en özgürce tasarruf eden biri olmaya hak kazanmaktadır. Seyirlik oyunlara aşırı bir sevgi ve samimiyetle yaklaşan Kırca, modern hayatı yorumlamakta sınırsız bir hürriyet ve perspektif kazanmış gibidir.

Görmüş geçirmiş medeniyetimizin ürünü olan seyirlik oyunların daha nice sinema ve TV sanatçılarına modern hayatı yorumlama alanları açmasını dileriz.

Resmî Türkiye, Öteki Türkiye ve Sinema

Temmuz 1993

Türkiye'de sinemanın evrimine akıl erdirebilmek, sorunların köküne inebilmek için, her şeyden önce, toplumumuzda vahim boyutlara erişmiş bir sosyal patolojinin işleyişini göz önüne almak gerekiyor.

Yeşilçam Günlüğü'nün daha ilk bölümünde bu olguya dikkat çekmeye çalışmış, daha sonra İranlı düşünür Daryush Shayegan'ın *Yaralı Bilinç* adlı kitabında aynı temaya, sosyal şizofreni temasına ışık tutan bazı bölümleri günlüğüme aktarmaya çalışmıştım.

Geçenlerde elime geçen Nabi Avcı'ya ait bir konuşma metni, konuya çok önemli göndermeler yapıyor. Sayın Avcı'nın "Ekonomide, Siyasette ve Toplumda Özal Dönemi ve Geleceğe Bakış" adlı bu metninin, sinemacılar ve sinema düşünürleri için çok önemli bulduğum bir bölümünü buraya aktarıyorum:

> "Cumhuriyet tarihine iletişimci gözlüğüyle baktığımız zaman, toplumsal sembol repertuarımızın, tam ortasından dramatik bir biçimde çatlatılmış bir toplumsal bilinç durumuna, yani *toplumsal bir şizofreni*ye, tekabül ettiğini söyleyebiliriz.
>
> Bir yanda, hafızası sıfırlanmış, kendi sembollerini üretmekten aciz, ithal malı sembollerle kendine yeni bir kimlik uydurmaya çalışan Resmî Türkiye, öte yanda da açıkça toplumsal dolaşıma girmesi yasaklanmış sembollerini hiç değilse muhafaza etmeye ve Nevzat Tandoğan'ın zabıtalarına yakalanmamaya çalışan *Öteki Türkiye*...
>
> Aslında bu şizofrenik manzara, sadece sembollerin dolaşımında değil, malların ve toplumsal rollerin dağılımında da var...

Yani sadece iletişim alanında değil; gündelik hayatın bütün alanlarında, cinsellikten aileye, ekonomiden askerliğe, yerel yönetimlerden eğitime kadar her alanda iki farklı Türkiye var: *Resmî Türkiye* ve *Öteki Türkiye*...

Üstelik bu ikisi, başlangıçta Ankara Palas'la Hergele Meydanı kadar birbirine uzak, birbirine yabancı, hatta birbirine düşman bir görüntü çizerken, zaman içinde iç içe geçmeye, birbirlerini mutasyona uğratmaya, hatta yer yer symbiotik bir ilişki kurmaya kadar varıyorlar.

Böyle olması da kaçınılmaz; zira bu iki Türkiye, sadece toplumsal alanda değil, bireysel mahremiyet alanlarında da hükmünü yürütüyor.

Sözgelişi, kapısında Lincoln marka arabaların beklediği Ankara Palas'ın balo salonunda, saat yirmidörde kadar uslu uslu Viyana valsleri çalan orkestra, saat yirmidörtten sonra, işareti alır almaz zeybek vurmaya başlıyor...

Sözgelişi, Milli Şef'in Pembe Köşkü'nde bile bu ikilik, çok çarpıcı veya patetik görüntülerle kendini açığa vuruyor. Alt katta Milli Şef, Gazi Terbiye Enstitüsü'nün müzik hocası Herr Zuckmayer'den viyolonsel dersleri alırken, üst katta Hasan Ali Yücel, Mevhibe Hanım'ın annesi için mevlit okutuyor...

İstanbul Darülfünunu, "memlekette yapılan muazzam inkılâplara karşı bîtaraf bir müşâhid gibi davrandığı" gerekçesiyle kapatıldıktan sonra, Resmî Türkiye, önce Köy Enstitüleriyle, sonra da İmam Hatip Okullarıyla, Öteki Türkiye'yi kurtkapanına getirmeye çalışıyor. Öteki Türkiye ise bu ikili hamleyi savuşturmakla yetinmiyor, İmam Hatip Okullarını kullanarak, Resmî Türkiye'nin arkasına dolanıyor ve iki puan alıyor...

Üstüne üstlük, Demokrat Parti iktidarı, köylüleri Ulus'a ve Yenişehir'e sokmamak için cansiperane mücadele veren Nevzat Tandoğan'ın zabıtalarını hizaya sokup, adam gibi ezan okunmasına müsaade edince ve ulusal pazarın bütünleşmesinin yollarını açmaya başlayınca gerek sembollerin, gerek malların, gerekse toplumsal rollerin dolaşımında, *Öteki Türkiye*'nin payı gözle görülür bir biçimde artıyor.

Araya giren 27 Mayıs Darbesi, malların dolaşımını *Devlet Planlama Teşkilatı*'yla; rollerin dağılımını Kuvvetler Ayrılığıyla, sembol trafiğini de üniversite, Kudret, Öncü, diğer yandaş basın organları ve Ankara Radyosu'yla düzene sokmaya çalıştı. Olmadı, Resmî Türkiye'nin resmî söylemini yeniden üretmesi beklenen gençler ve bazı aydınlar, bu görevi gereğinden fazla ciddiye aldılar ve

Che Guevera'dan Ho Şi Minh'e kadar bir sürü yabancıyı işin içine karıştırdılar. Önce 12 Mart sonra da 12 Eylül müdahaleleriyle Resmî Türkiye'deki bu karışıklık ve düzensizlik yoluna sokulmaya çalışıldı.

Ama 12 Eylül'e gelindiğinde, gerek uluslararası konjonktür, gerek Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik durum, gerekse kitle iletişim ve enformasyon teknolojilerindeki gelişmeler nedeniyle malların, rollerin ve sembollerin dolaşımım münhasıran merkezdeki trafik polislerinin sopasıyla idare etmek artık imkânsızlaşmıştı.

Artık hiçbir ülke, hiçbir yönetim, hiçbir iktidar, elli milyonluk bir ülkenin ekonomisini, siyasetini, kültürünü ve gündelik hayatını atadan kalma yöntemlerle, yani, Devlet Baba'nın sopasıyla tanzim etme lüksüne sahip değildi."

Bütün Türk sinema tarihi Resmî Türkiye ve Öteki Türkiye arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültür planındaki ifadesi olarak okunabilir. Bu yapılmadıkça da ülkede sinema anlatımını, sinematografik ifade biçimlerini kemiren şizofreni asla şifa bulamaz...

50'li yıllara kadar Türk sineması Resmî Türkiye'nin sinemasıdır.

50-60 arası Öteki Türkiye büyük bir güçle yüzeye çıkar. Bu yıllarda Resmî Türkiye ile Öteki Türkiye, Türk sinemasında amansız bir hesaplaşmaya, bitmek tükenmek bilmez bir çekişmeye; bir yandan symbiotik bir birliğe, bir yandan onulmaz bir zıtlaşmaya girişmişlerdir. Şizofrenik tezahür doruktadır. Sanatçıların şuuru Resmî Türkiye'de, bilinçaltları Öteki Türkiye'dedir. Bu iki dünya çok kez bir ağızdan konuşarak, sinematografik anlatımda tam anlamıyla kakafonik gerilimler yaratır.

60-70 arası Öteki Türkiye sinemada geriye çekilir; etkileri dibe, derinlere çöker. Resmî Türkiye aktifleşir.

80'li yıllarda Öteki Türkiye iyice geridedir. "Entel Sinema"da Resmî Türkiye çalım satmaktadır.

90'lı yıllarda Öteki Türkiye yeniden ortaya çıkar. Ama artık Resmî Türkiye ve Öteki Türkiye aynı sinema içinde ayrı akımlar halindedir...

Türk sinemasının bünyesindeki Resmî Türkiye-Öteki Türkiye ikilemini, onun zengin tezahürlerini, geleceğin sinema düşünürlerinin dikkatlerine sunuyoruz.

Medyaya Barış Götürmek

14 Kasım 1993

İslam barıştır. 20. Yüzyılda medyaya Allah (c.c)'ın "Barış" (Es-Selâm) adını götürecek olanlar Müslüman düşünür ve sanatçılardır...

Kökenini Yahudi-Hıristiyan dünyasının temelindeki şiddetten alan bir yıkıcılık, 20. yüzyılda dünyayı kasıp kavurmakta ve bu vurucu olgu gücünü medya ile beslemektedir. Evrensel medya sistemi her yandan infilak eden bir şiddet deposudur. (Yusuf Kaplan, "Medya Uygarlığı: 'Post İslam' ve Postmodern(izm)in konumlandırılması", *Dergâh* Dergisi, Sayı: 40, s. 16-18.)

Günümüzde Batılı düşünürler medyanın kitleler üstündeki yıkıcı etkisi konusunda tam bir karamsarlığa teslim olurlarken ülkemizdeki Müslüman düşünürlerin bu konuda çok farklı ve umut verici bir tutum sergilemekte oluşları ilginçtir.

Geçenlerde Hüseyin Gülerce'nin *Zaman* gazetesinde (21 Ekim 1993); Mehmed Pamak, Prof. Dr. Hüsrev Hatemi ve Nazif Gürdoğan'ın *Değişim* dergisinde (Kasım 1993) ortaya koydukları tutum, medyatik şiddet konusunda Müslümanca bir kararın ve bilgeliğin örneklerini veriyordu. Biz sinema sanatçıları için bu yazılar çok verimli çıkış noktaları ile dolu.

İslam düşüncesine has çok incelikli bir barış ve hoşgörü vizyonunu Hüseyin Gülerce medya alanına şöyle yansıtıyor:

> "Evet, kötü niyetlerin elinde televizyon yıllardır insanlara ikiyüzlü, sahte ve sathi bir yaklaşım sergiliyor.
>
> İnanıyoruz ki medya dünyasındaki manevi boşluğun ve kaybettirilen insanî değerlerin iadesi zamanı gelmiştir. Toplumlar, tam dürüstlük ve şeffaflık istekleriyle ayağa kalkmışken basına ve televizyonlara insanlığın tarafını tutan bir görevi yüklemenin zamanı gelmiştir.

Gazeteleri, dergileri, radyoları ve televizyonları gerçek sevginin ve gerçek hoşgörünün dağıtıldığı asıl, "çağdaş" kimliğe büründürmenin, insanlık ve kulluk adına çok yüce bir görev olduğuna inanıyoruz.

Bu hizmeti ve görevi, ancak muhabbet fedailiği makamını yakalamış profesyoneller yapabilir. İnsanları çok seven, farklı düşüncelere saygı göstermesini bilen, çeliğin sertliği yerine ipeğin yumuşaklığını tercih eden, batağa saplanmışa, sarhoşa ve kanlı katile bile 'Gufran Kapısı'nın açık tutulduğunu unutmayan bir altın nesil medya dünyasının da yüzünü ağartacaktır.

O altın nesil ki, bütün zalimliklerine rağmen Batıdan intikam alma duygusunu unutacak, ama 'kaderin adaletini temsil edecek', başkalarının, masum feryatlarının, gözyaşlarının ve kanlarının bedelini de zalimlere ödeteceğinden asla şüphe etmeyecektir...

Biz 70 yıldır bu ülkede hoşgörüden nasibimizi almadık. Aldıysak da Batının 'demokratik olun' baskılarıyla lütfen aldık. Ve hâlâ, 'dinci', 'fundamentalist', bilmem ne yaftaları ile hoşgörü adına boğazlanmaya, karalanmaya devam ediyoruz.

Fakat olsun. Herkes kendine yakışanı yapıyor. Biz, Müslüman'a yakışanı yapacağız. Onlar bize yaptılar, biz de onların belini kıracağız demeyeceğiz...

Nefislerimize ağır da gelse, Allah'ın (c.c.) hoşuna gideni yapacağız. Mekke fethinden güzel bir fetih var mı?"

Değişim'de Prof. Dr. Hüseyin Hatemi, insanın yeryüzünde Allah'ın hilafeti ödevi ile yaratılmış, ağır bir emanet yüklenmiş olduğunu hatırlatmakta, insanın teknolojide ileri giderken ilahi bilgi kaynağından uzaklaştırılmasını eleştirmektedir. Yazar vakur bir ifadeyle, teknolojinin "nebi"nin değil "deccal"in hizmetine girmesine itiraz etmekte, televizyonun özerk bir kamu tüzel kişiliğe verilmesini ve özel televizyon kanallarının kapatılmasını önermektedir.

Yine aynı dergide yazar Mehmed Pamak, medyatik tahribat konusunda önemli uyarılarda bulunmakta, iktidarın şemsiyesi olarak görev yapan, Batılı değerler ve Batılı hayat tarzını tepeden inme dayatan medyaya karşı, "tevhidi şuurun, kulluk bilincinin uyandırılması, yaygınlaştırılması ve sağlamlaştırılması"nı teklif etmektedir. "Teknolojinin köleleri olmak yerine teknoloji dize getirilmelidir" demektedir. Pamak'a göre, "Enformasyon araçlarının tahribatına yine o araçlardan zaruri olanları kullanarak mukavemet etmeliyiz."

Nazif Gürdoğan ise medyayı "Bilgi ve ruh kirlenmesinin aracı" olarak görmekte, bireylerin eğitimini, yazıyı ve kitabı bir karşı-güç olarak ortaya koymaktadır...

Bütün bu yazılarda belki en ilginç olan yön, yazarların medya konusunda teslimiyeti reddetmeleri, topluma, tek tek bireylere direnme gücü, direnme alanı öngörmeleridir. Medya konusunda Batıya, Batılı aydına has bakışın ne kadar karamsar ve teslimiyetçi olduğu göz önüne alınınca, mesele ayrı bir önem kazanıyor.

Batı için medya karşısında artık ne bireyler ne toplumsal değerler söz konusudur. Jean Baudrillard medya karşısındaki kitleyi şöyle tarif eder: "Kitle: Toplumsalın içinde kaybolduğu kara bir deliktir", ya da "(...) Kitleler üstlerine doğru gelen ışık enerjisi ve ışık dalgalarını yakalayarak eğen, büken ve yok eden muazzam bir deliğe benzemektedirler", ya da "Anlatacak şeyleri olmayan sözcülere karşın sesi çıkmayan (sözsüz) bir kitle vardır. Söyleyecek hiçbir şeyi olmayanlarla, konuşmayan kitleler arasındaki harika 'birlik' işte budur. Bütün söylevlerin kökeninde yatan büyük boşluğun adı kitledir". (*Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, çev. Oğuz Adanır.)

Burada değinilmesi gereken nokta belki şu: Baudrillard'ın sözünü ettiği Batılı "kitle" kutsalla, manevi değerlerle bağını Rönesans'tan beri, yani yüzyıllardan beri koparmış olan toplumların insanından oluşmaktadır. Müslüman yazarlar içinse kendi dünyalarındaki yığınlar, günde beş vakit namaz kılan, dolayısıyla, hiç değilse, günde beş kere dikey metafizik bir hat üstünde manevi yolculuk yapabilen insanlardan, Allah'ın kullarından oluşmaktadır. Baudrillard'ın kitlesinin gelip dayandığı son nokta "toplumsallık"tır. Müslüman toplulukları için ise halen manevi boyutta sürmekte olan "ümmet" bağı, kardeşlik bağı vardır.

Batıda kitle kolayca "atomize" olabilmekte, bizim insanımız bireyselliğini dar bir burjuva egosunun (nefs) çok ötesinde kozmik bir kimlik olarak algılamakta, bu kozmik bağlar sayesinde evrenin derinlikleriyle ve kutsalın değişik katmanlarıyla bağlarını sürdürmektedir. Batılı aydınların yığın içinde gözden kolayca kaçırdıkları ve çoktandır gözden çıkardıkları insan teki bizim dünyamızda "Allah (c.c.)'ın halifesi" olduğunu hatırlamaya hâlâ yatkındır. Yani varoluşuna sahip çıkabilmekte, hâlâ kendi kendisinin efendisi olmayı sürdürmektedir.

Medya alanında seyirci karşısında Müslüman sanatçıya açılan büyük özgürlük, kendi çalışma alanı içinde manevi bir doku-

nun, bütün müdahalelere rağmen hâlâ yaşamakta olmasıdır. Burada sanatçının görevi ilâhi olanla kendi gönül bağını derinleştirip, öbür uçta toplumdaki manevi dokuyu yeniden aşılamak, güçlendirmektir.

Modern araçlara, medyaya geleneksel bir perspektifle bakan bizler, sırtımızı dayadığımız geniş manevi arka plandan dolayı Batının bilmediği özgürlüklere, genişliklere, ferahlıklara sahibiz.. (Batı istese de bu potansiyele akıl erdiremez, manipüle etmek istese de bu rezervi kendince manipüle edemez..)

Şiddete bulanmış evrensel ibret perdesine, barışı götürmek bizlere düşüyor. Bundan günün birinde bütün dünya -bu arada Batı- dilerse nasip alabilir.

Medyanın penceresinden, bütün dünyaya "Selamün Aleyküm".

Muhteşem Bir Epik: Erden Kıral'ın *Mavi Sürgün*'ü

18 Ocak 1994

Erden Kıral'ın *Mavi Sürgün*'ü bir Mevlevi devranıyla başlıyor. (Yazar Cevat Şakir'in genç bir adam olarak üstü çivili bir tahtada devran temrini yapışını izliyoruz. Fonda bir mürşid var.) Ama bu böyle olmasaydı, hükmüm değişmezdi. *Mavi Sürgün* mistik, alabildiğine mistik bir film. 20'li yıllarda, yazdığı bir hikâyeden ötürü sürgün cezasına çarptırılan yazar Cevat Şakir'in Bodrum'a götürülüşünü, orada konumlanışını hikâye ediyor. Zahirde Bodrum'a doğru gelişen yolculuk bâtında bir başka yolculuğun, içe doğru, nefse doğru, kalbe ve ruha doğru bir yolculuğun hikâye edilmesine vesile oluyor. Tasavvufî anlamda, kendini araştırmaya, kendini tanımaya yönelmiş bir insanın hatıralarına, çocukluğundan başlayıp ilk gençliğine uzanan bir zaman diliminde vuku bulan bazı olayları gündeme getirişine tanık oluyoruz.

Cevat Şakir, bir kıskançlık olayından ötürü babasını katletmiştir. (Eşi ile babası arasındaki bir yakınlık şüphesi bunun nedeni.) Annesine duyduğu derin sevgi onun kalbindeki en duyarlı, en hüzünlü noktalardan biridir. Dışa doğru gelişen yolculukta karşılaştığı yalnız bir kadın figürü bu "anne" hayalini, bütün acısı ve sevinciyle yeniden çağrıştırır. Aşk -gerek dışta başka insanlara duyulan gerekse içte hakikate duyulan- bu filmin önemli bir motifidir. Her biri diğerinden daha unutulmaz ve çarpıcı episodlardan oluşan Bodrum yolculuğu, bu mavi beldeye ulaşıldığında yeni bir aşama kazanır. Genç yazar kendisini, nefsindeki karanlığı deşmiş, onu büyük oranda aralamıştır. Aralanan boşlukta, ruh âleminde, aşk başka bir ivmeyle kalp mekânını doldurur. Aşk şimdi ruh âle-

minin ilhamını, ışığını -deniz suyunu- çağrıştırırcasına, başka insanlara, Bodrum'un yiğit balıkçılarına, onların eşlerine yönelik bir hakikat arayışına dönüşür. Onların varlığında tek tek insanca çilelerin ve tümel olarak kâinatın büyük devranını "seyr"e başlar kahramanımız. Değirmen taşları, su dolapları, devranı alegorize eden çevrimler, çevrimler, çevrimler. Meczup bir kadının ızdırabı, kahramanımızın tahayyülatında, bir kez daha hüzünlü benliğiyle özdeşlikler, özgürlük tasarımları kamçılayacak bu güzel film, aşk ve özgürlük (burada özgürlüğü tamamen bir iç özgürlüğü, nefisten kurtuluş olarak anlıyoruz) motiflerinin doruğa ulaşmasıyla noktalanacak. Günlerini, bir bostanda, gözleri bağlı, bir su dolabını çevirmekle geçiren genç bir köylü kadınını kendisine eş seçecektir kahramanımız. Kahramanımız, gerçekte bir yazar kişi değil, filmin ilk sekanslarından itibaren varlığını ve akışını kuvvetle duyuran "kader"in kendisidir sanki. Bütün film kadere bir övgü gibidir. "Teslimiyet" zahirde sözle anılmasa da, her an kendini duyuran bâtını bir şifre gibi burada. Kendi kendiyle, çevresiyle ve kâinatla uyuma, barışa yönelmiş insan-ı kâmil ideali filmin sonuna doğru ayrı bir ivme kazanıyor.

Mavi Sürgün'deki Cevat Şakir, tahayyüllatın merdivenlerinden adım adım aşkınlığa yönelirken, dış dünya (insanlar, eşyalar, nesneler) içi yansıtan mecazlara dönüşüyor, aşk motifi alev alev geleneği ihya eden arıtıcı bir ruh yangınına doğru yürüyor. Hepimizin, daha doğrusu birçoğumuzun, Türk sinemacısı olarak bilinçsizce, kendisinden kaçmaya, kurtulmaya çabaladığımız ve bu yüzden menfi bir ayak bağına, bir handikaba döndürdüğümüz "gelenek", bu filmle altından bir hazineye, bir özgürlük ve güzellik vasatına dönüşmüştür. Geleneği belirleyen üç ölçüt: Tasvirden çok temsile (yoruma) dayalı anlatım, tek sesliliğin deruni ahengi, trajik olmayan (epik) anlatım, bir eserle şuurlu ve diri bir terkibe yöneliyor. Usta işi senaryo kadar, Can Toygay, Özay Fecht, Ayşe Romey ve Hanna Schygulla'nın eşsiz oyunları ve Kenan Ormanlar'ın nefis görüntüleri, Erden Kıral'ın olgunluk döneminin bu şaheserinde yalnız Türk sineması için değil dünya sineması için de yeni bir atılım oluşturuyor. Türkiye'de doğmakta olan bir Aydınlar Sinması'nın bu ilk yapıtlarından birini gösteren sinemadan ayrılırken bin bir çağrışıma gömülüyorum.

Her Türk insanının içinde -hangi dünya görüşünden gelirse gelsin- bir derviş var. Her dünya insanının içinde -dünyanın hangi bucağından gelirse gelsin- bir derviş var. Dünya insanı için bu olgunun delili son dönemde tanıdığım, İslam tasavvufuna yönel-



Mavi Sürgün, Erden Kıral, 1993

miş sayısız Avrupalı ve Amerikalı derviş. Türk insanı konusundaki delillerimin başında, kendilerini hümanist, Marksist olarak niteleyen birçok yabancılaşmış aydınımızın yaşam üsluplarında yoğun olarak gözlemlenebilen o gizli ama ısrarlı insan-ı kâmil arayışı...

Birçok dervişane lezzetler taşıyan *Mavi Sürgün*'ün daha ayrıntılı ve teknik bir incelemesini, filmin bir video kasetini ele geçirene kadar erteliyorum. Erden Kıral'la son görüşmemizde, bana yeni okuduğu "Yeşilçam Günlüğü" ile ilgili bazı itirazları olduğunu söylemişti. *Mavi Sürgün*'ün, benim "Yeşilçam Günlüğü"mde ilk öngörülerini dile getirmeye çalıştığım sofiyane bir sinema anlayışına yoğun ışık düşürdüğünü göz önüne alarak, "Ola ki benim kitabım, tasavvufi bir sinematografinin belirlenmesinde Erden'in filminin gerisinde kalmıştır. İtirazların nedeni budur" diye düşünüyorum.

Mavi Sürgün Üstüne Bazı Dipnotlar

Hürriyet Gösteri (Aralık 93, sayı 157)'de Erden Kıral'la *Mavi Sürgün* üstüne yapılmış bir söyleşi var. Bu söyleşinden bazı alıntıları, notlarıma ışık tutacağı umuduyla buraya aktarıyorum:

> "Sanatın bir sır olduğuna inanıyorum."
>
> "Godard, 'kaydırma ahlaki bir sorundur' der, ben, daha ileri giderek kameranın yeri de ahlaki bir sorundur diyorum."
>
> "(Filmdeki) Sûfî sahnesi, Cevat Şakir'in gerçeğinde de var; tüberküloz olduğu için Kurtuluş Savaşına katılıp, Anadolu'ya gideme-

miş, bir çeşit pasif direniş içinde, sûfî elbiseleri ile Fener'e iner dolaşırmış."

"Hatice'yi gerçek yaşamda da onun başında tanır. Yani gerçekten bu su dolabı. Ayrıca onu bir çeşit spiral olarak düşündüm. Sufi döner, kız döner, kendi gerçeği çevresinde döner durur."

"(Cevat Şakir) Aslında içindeki sorunları çözemiyor, içindeki o ağır taşı atamıyor ve sonuna kadar da atamıyor; ancak çelişkileri ile uzlaşarak yaşayabiliyor. Yabancılaşmadan, ya kendi içine dönerek ya da kendi içinizden çıkarak kurtulabilirsiniz, kurtulmanın başka yolu yoktur. O da, bu yollardan birini seçiyor, kendi içine dönüyor ve uzlaşıyor."

Filmin tanıtım broşüründe yer alan Cevat Şakir'e ait bir söz de şöyle:

"Doğu daima daha yakın olan ebedi hakikattir, ama Batı, teknolojik üstünlüğünden yararlanarak Doğuyu yutmuştu. Batı 'bana bak, beni dinle, ben aşk kadar acıyı da anlarım' der. Doğu kendi hakkında konuşmaz. Kendini zaman ve doğa içinde yitirir, kendini onlarda yeniden keşfetmek için."

Yokluk Asla Mutlak Değildir

Karanlık Sular: Parazit Bir Zümrenin Sıfıraltı Karanlığı

Mayıs 1994

Genç yönetmen Kutluğ Ataman'ın ilk filmi *Karanlık Sular*, tasavvuf dilinde "ayaltı âlemi" tabir edilen bir nâkıslar evrenini anlatıyor. Tamamen dünyevi tutkulara boğulmuş parazit bir zümrenin mutlak güç, mutlak bilgi ve "ölümsüzlük" peşinde koşarken "vampirleşme"sini dile getiriyor. Burada "ölümsüzlük" bir vehimden ibaret. Gerçek ölümsüzlük, Allah'a -Hikmete, İyiliğe, Güzelliğe- giden sonsuzluksa, filmdeki birtakım kişilerin ardında koştukları bâtıni bir yazı -ki onların umutları açısından ebedi hayatın sırlarını içermekte-, olsa olsa mefistotelyan bir yanılgıyı; yani gerçek ölümsüzlüğü, Allah'a kavuşmayı değil, ölümsüzlüğün yalnızca vehmini ihtiva etmekte. Burada cürümler işlenerek, kan dökerek, kan içerek, karabüyü yaparak ardında koşulan bilgi hikmet değil, şeytani, cehennemi bir vehimdir.

Yönetmen Kutluğ Ataman bir konuşmasında (*Panorama*, 30 Mart-6 Nisan 1994) şöyle diyor: "Filmde yokluğun mutlak olduğunu vurgulamak için kendimi ölülerin yerine koydum. Bana göre, vampir ölümsüzlüğün sembolü." Kendi payıma, tasavvufla ilgilenen, metafizik düşünceleri tasavvufi ölçeklerde sınamaya çalışan biri olarak, bu görüşü bir hayli çelişkili ve bulanık buluyorum. İslam tasavvufunda, özellikle Vahdet-i Vücut şemasında odaklaştırılan alanda "yokluk" asla "mutlak" değildir.

Yokluk-Hiçlik, sıfıraltı âlemin "kötücül" realitesi, Allah'ın, Rahim ve Rahman sıfatları ya da Hakikat-ı Muhammediye karşısında sadece görece ve silik bir gölgelerden ibarettir. Yokluk mutlak olabilseydi, halen içinde devindiğimiz âlem de var olmazdı. Yokluk varlığa galebe çalarak mutlak olsaydı, âlem bir vehimler ve kö-



***Karanlık Sular*, Kutluğ Ataman, 1995**

tülükler diyarı, katıksız bir yalan olurdu. Bu noktada Ataman'ın sınırlı da kalsa, nihilistçe bir kaçışa eğilimli olduğunu farketmemek elde değil. Filmde bu eğilime nihai olarak sahip çıksaydı, üzerinde konuşmaya değer bir şey olamayacaktı. Vampirin ölümsüzlüğü temsil etmesine gelince, tasavvuf anlayışında vampir insan ruhunun en aşağılık basamağı olan nefs, ruh-i hayvani'nin hortlaması, ölüm âlemine yansımasıdır. Bu dünyadayken sadece kötülük ve vehim üretebilen bu ruh mertebesi, öteki âleme de kötücül bir vehim, karanlık ve kan içici bir gölge olarak yansır. O ölümsüzdür, ama cehennemin ebedi misafiri olmak anlamında. O, hikmeti, gerçek vuslatı ve hakikatle aydınlanmayı hiçbir zaman tadamayacak olan sıfıraltı bir oluşum, bir yalandır.

Başkaca vampir, tasavvufi açıdan parazit bir varlığın, kendi hiçbir varoluş taşımadığı için ancak başkalarının, özellikle de ruhani kişilerin kanını emerek varolan bir gölge varlığın simgesidir. Ölümsüzlüğün değil, belki sürekli ölümün, sürekli can çekişmenin ve lanetlenmişliğin simgesidir; burada kan içmenin sömürüyü ve erotik sapıncı da dile getirdiği söylenebilir... Bütün bunları belirttikten sonra, *Karanlık Sular*'ın, vampirlik temasının hayvani cazibesini kullanan ahlak dışı bir şiddet ve sömürü filmi olmadığını yine belirtmek ihtiyacındayım. Günümüzün beynelmilel piyasasında aksi temayülde sayısız kurdela var; bu tür örneklerin ne kadar iğrenç ve estetik dışı olduğunu söylemeye gerek yok. Panorama'daki konuşmasında Ataman şöyle diyor. *Karanlık Sular*, korku türünün bir örneği; ama kesinlikle vampir filmi değil. Kendi kendisiyle alay ederken, türünün kalıpları ve iç mekanik-

leriyle korkusuzca oynayabilen bir film. Yaşamla ölüm arasında bir çizgi."

Yine söz konusu konuşmasında Ataman, filmini, "Son on yılın Türkiye'sini anlatan bir kaçış filmi" olarak tarif ediyor ve vampir filmlerinin, toplumun sosyo-kültürel buhranlarını, yabancılaşmalarını, sorunlarını, sosyal içerik filmlerinden çok daha kültürel yönden parazit bir zümrenin -yönetici zümrenin manevi değerlerini tümüyle yitirmiş, kibre ve bencilliğe batmış bir kesimiyle ona takılmış "lümpen"ler ve karanlık işler çeviren bazı Amerikan firmalarının temsilcileri- yabancılaşmasını zekice ve ustalıkla teşhis ediyor. Bu açıdan, kendi payıma bir kaçış filmi olarak nitelemeyi reddettiğim *Karanlık Sular*'a benim duyduğum kişisel gıptanın bir sebebi şu: Tıpkı Kutluğ Ataman gibi, kendim de yönetici zümrelerden gelen, çocukluğum ve ilk gençliğim boyunca bu zümrenin öldürücü zehrinden -yabancılaşmadan- fazlasıyla pay almış biriyim. Çok istediğim halde içinden çıktığım zümreyi sinemada tasvir etmek, bu zümreyle olan gerilimli akrabalık bağımı derinlikli bir şekilde ele almak bana nasip olmadı. Sanatçı için bu tür hesaplaşmalar çok verimli arınma vesileleridir. Dahası, Türk sineması tarihi boyunca yönetici zümreler ekranda daima dıştan, uzaktan, yüzeysel olarak anlatılmışlardır. Reha Erdem'in *A ay*'ı ile birlikte, Ataman'ın filmi *Karanlık Sular* bu açığı ilk kez gözle görülebilir şekilde kapatıyor. Başkaca, Ataman'ın, içinden çıktığı zümreye çok vurucu ve eleştirel bir boyutta bakması, -filmin kaçış türüne bence nihai olarak ters düşmesi bu eleştiride yatıyor- bu yaklaşıma duygusal bir katılım payı, romantik bir özeleştiri boyutu da eklemesine engel olmamış. Burada eleştiri kadar, dürüst, gaddar, cesur ve hüzünlü bir özeleştiri var ki, bu bizatihi sanatçının kendi nefsine uyguladığı tutkulu ve ahlaki bir cenderenin varlığı olarak anlaşılabilir. Gerçekleştirdiği filmin tematiği ve duygusal çerçevesi ile Ataman "Çıkış noktası itibariyle ben de onlardan, o zümreden biriyim" demeye getiriyor ve bunu hep o ağır hüzün, hep bir patetik yas tonu içinde ifade ediyor.

Söz hüzünden ve yastan açılmışken, filmin sonuna yakın bir yerde patlak veren iç burkucu bir kreşendoya değinmek istiyorum. Film boyunca süren tekdüze bir motif, seçkin ailenin son temsilcisi Lamia ile onun gayrimeşru, yarı-ölü (Vampir) oğlu Haldun arasındaki tutkulu hasret, söz konusu noktada tam bir dönüşüme uğrayarak filmin içkin, teslimiyetçi havasında adeta aşkın bir özleme, ahlaki bir kurtuluş talebine yer açıyor. Bütün çabasına

rağmen annesine kavuşamayan, annesinin yerini tutmaya çalışan sakil bir travestinin teselli teklifini reddeden Haldun, sonunda bir caminin merdivenlerine yığılıp kalır. Düştüğü yerden göğe (semavi adalete?) doğru yalvarırcasına baktığında beyaz bir cami minaresinin imgesiyle karşılaşır. Bir şefaat dilekçesi gibidir bu plan. Bir kare sonra ayrı bir mekândan bize (ve Haldun'a) acıyla bakan Lamia'yı görürüz. Lamia'nın arkasında, lanetli kara büyünün beşiğini temsil eden aile yalısının alev alev yanmakta olduğu görülmektedir. Bir cehennem simgesi belki... Ama bu sentezi izlerken anne-oğul arasındaki kurgusal bağlantı ve her iki plana egemen olan uhrevi mavi ışık insanda birden o kutlu, dokunaklı hadis-i şerifi çağrıştırır gibi oluyor: "Cennet annelerin ayakları altındadır." Fazla sübjektif bir yorum mu? Filmi görenler buna kendileri karar verebilirler. Kendisiyle görüştüğüm Ataman, filmin bir "kapan" gibi olduğunu, "bittiği yerden başa döndüğünü" (film, Lamia'nın imgesiyle başlayıp Lamia'nın imgesiyle bitiyor) söyledi. Cami minaresi, şafak mavisi gök ve acılı anne imgesi bence kapanı kesinlikle kırıyor ve filmin sonuna yerleştirdiği aşkınlık düşüyle yönetmen filmi sorumsuzca bir kaçışa terketmeyi reddediyor. Her şeyimizle cehennemde bile bütün varlığımızla pişmanlık duyabilir yine de cenneti özleyebiliriz. Cehennemdeyken bile cennet rüyası görebiliriz. Bu da Allah'ın rahman ve rahim adının bir delili. Sanatçı, nihai olarak, içinden çıktığı zümrelerin kendisine ve topluma sunduğu ölümcül zehre mi bağımlı kalacaktır yoksa bir noktada aşkın ahlakın simgelediği panzehire, gerçek âb-ı hayata, ebedi uyanıklığa mı yönelecektir? Bunu, Ataman'ın daha sonraki çalışmalarında olumlayıcı bir biçimde cevaplayacağını umuyorum.

Yine son on yılın Türkiye'sini anlatan bir buhran ve yabancılaşma filmi olarak ele alındığında *Karanlık Sular*'ın bana düşündürdüğü bir başka nokta da şu: Bu filmi baştanbaşa kaplayan karanlık, Türkiye'nin, özellikle son on yılda yüzeyini kaplayan kir tabakasına gerçekten ilginç bir göndermede bulunuyor. Çağımızda modern Batı toplumlarından Türkiye'ye sarkan, yansıyan, bir şiddet, yabancılaşma ve buhran var ki özellikle Türkiye'deki Batılaşmacı kesimin putperest, "medyatik" ortamında tam bir cinnet ve korku atmosferi yayıyor. Ancak hayatının son on yılında Türkiye'nin deruni varlığında mevcut yoğun iman potansiyelini -Öteki Türkiye'yi- tanıma fırsatına ermiş biri olarak diyorum ki; bu şiddet, bu cinnet, bu buhran, bu tüyler ürpertici karanlık, yine de yüzeye yapışmış bir katran tabakasından öte bir şey değil. Tabaka

kesif, etki dehşetengiz, ama aşağıda, tertemiz sulardan oluşan aydınlık, engin mi engin bir okyanus, hatta tek tek müminlerin kalplerinden oluşan ince okyanuslar var. Sinemamıza yeni gelen genç bir sanatçı olan Kutluğ Ataman'ı selamlarken, onun, yüzeydeki karanlığa teslim olmayıp derindeki sulardan da nasibini almasını içten temenni ediyorum.

Bugünkü Türk toplumunun, görünüşteki bütün buhrana rağmen, bütün dünyaya şifa götürebilecek bir iman ve insan gücüne sahip olduğuna yürekten inananlardanım. Sanatçı, nefsini arıttığı oranda ruh âleminin sırlarından güç kazanır, kozmik nura açılır, hakiki aşkta beka bulur. İnsan bireyleri kadar toplumları ve âlemleri ışıtacak cevher bu aşkta yatıyor. Yeter ki onu arayalım...

Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması

Temmuz 1994

Değerli dost Sadık Yalsızuçanlar'ın, geçtiğimiz aylarda rüya ve sinema üstüne yazdığı incelemeleri, soluk kesici buluyorum ("Gölgelerin Oyunu: Rüya Sineması", *Zaman*, 26 Şubat 1994; "Geçmiş Zaman Gölgeleri", *Dergâh*, Mayıs 1994, sayı 51; "Gölgelerin Oyunu ve Rüya Sineması", *Zaman*, 10, 11, 12 Mayıs 1994). *Dergâh* ve *Zaman*'da yayınlanan bu önemli yazıları, zaman zaman yeniden ele alıp gözden geçirdikten sonra, kafamda beliren yeni çağrışımları Sadık'a aktarmak için telefona yapışıyorum. Her seferinde Sadık, telefonun öbür ucundan bana rüya, sinema ve rüya sineması konuları için yeni kaynaklar, yeni ipuçları iletiyor. Özellikle *Risale-i Nur*'a yönelik göndermeler çok ilginç. Çünkü bizatihi Bediüzzaman Hazretleri'nin vizyoner yönü burada doğrudan devreye giriyor; onun hayatının belli aşamalarında idrak ettiği aydınlanma evrelerini içgörüler şeklinde nakletmesi konumuza deruni boyutlar katıyor.

Sadık'ın, "Geçmiş Zaman Gölgeleri" başlıklı yazısında zikrettiği Belkıs'ın Tahtı meselesi de, her okuyuşumda aklımı başımdan alıyor:

> "(...) İnsanlığın sinema ve televizyonu keşfi, Süleyman (a.s)'a verilmiş mucizenin anlamını keşif demektir. Belkıs'ın Taht'ını yanma isteyen Süleyman (a.s)'a vezirlerinden biri, 'Gözünüzü açıp kapayıncaya dek tahtı getirebilirim' der ve getirir. Konuyla ilgili ayetin insanlığa gösterdiği amaç, eşyanın aynen ya da sureten naklidir. 'Yeryüzünün her bir yanını, aynı anda görüp, sesleri işitebilecek bir bahçeye çevirmek mümkündür' müjdesi-

ni zımnen içeren bu peygamber mucizesiyle, velinin aynı anda pek çok yerde bulunabilmesi -bast, tayy- benzerliğini de düşünebiliriz."

Keşif yüklü bu nefis pasaj, bana bir derviş arkadaşımın naklettiği gerçek bir olayı da hatırlatıyor. Televizyonun henüz Türkiye'de bulunmadığı bir dönemde, Amerika'dan gelen biri, ehl-i tarik bir zata televizyon vericisinin marifetlerini anlatmış. "Bu makine, dünyanın öbür ucundaki olayları bize aynen naklediyor." Bunun üzerine ehl-i tarik zat gülümseyip iç geçirmiş, "Eğer bizler seccadelerimizde otururken, bir nazarla, dünyanın öbür ucundaki olayları aynen görmeyi bilmeseydik, hiç kimsenin, o dediğin türden makineleri icad etmek haddi olmazdı."

Ve yine bu meseleye bağlı olarak, mutasavvıf bir zatın bana geçenlerde naklettiği bir konuyu gündemde tutuyorum. Bizatihi "tarikat" sözü tasavvufta "bakış", "görüş" (vizyon) anlamına kullanılırmış. İnsan varlığı ile hakikat arasında tahayyülî, görsel bir köprüyü akla getiren bu durum, resim ile hikmet arasındaki bağlantıya da bir katkı getiriyor. Buna, Kalp-Tahayyülat-Allah arasındaki köprü de denebilir... Bazı tarikatlarda, dervişlerin rüyaların manevi seviyelerine göre mertebe kazandıkları düşünülürse, insan ruhunun hakikatle ilintisinde, görüntü dilinin oynadığı rol aynı bir anlam kazanır.

Yine bu konu vesilesiyle sık sık gündeme gelen bir tema, içgörüyle dışgörü ve madde dünyasındaki işaretlerle ilahi anlamlar arasındaki tekabüliyet... Kendini metafizik bir anlayışa yaslayan sinematografik yorum için bu alanda el değmemiş hazineler yatıyor. *Tasavvuf Nedir?* (Akabe Yayınları) adlı kitabında Martin Lings de bu konuya katkıda bulunuyor:

> "Dünyada her şeyin ilahi bir aslı vardır. Bu oluş sebebiyledir ki, afaktaki tüm nesneler asıllarının aynısı, fakat tersyüz olmuş şekilleriyle görülür. Zirvesi gölün dibine yansıyan bir dağ, Hz. Süleyman'ın mührünün tabii bir örneğini vermektedir. Bu aktif ve pasif kanal birliğinin dünya çapında bilinen bir örneğidir ve teşmil edilerek kâinattaki tüm çiftlerin bu birliği yansıttığı söylenebilir. (...) Mistisizmin her biçimi [bu] 'asli oluş'u araştırır' (...) Ayrıca simgeleri arka planlardaki asıl örnekleriyle birleştiren kıyamettir ve kalb bilgisinin fonksiyonlarından birisi, dış nesnelerin simgesi oldukları iç nesnelere isnad edilerek bu bütünleşmeyi sezmektir. (...) Kur'an'ın merkez öğretilerinden biri şudur: Bu dünyadaki şeylere bağımsız realiteler olarak bakmayınız; çünkü

gerçekte onların hepsi varlıklarını Gizli Hazine'ye borçludurlar. Onlar, o Gizli Hazine'nin görülebilmesi nedeniyle yansıtılmışlardır... Kur'an'ın sık tekrarlanan ifadelerinden biri, evreni gözleyen ve gözleyecek olan kişilere hitab ederek, onlara kâinatın bu harikalarını 'ayetler' olarak düşünmelerini emretmesidir."

Gerek dış dünyaya ait nesneleri, gerek rüya âlemine ait görüntüleri ilahi açıdan yorumlarken, bizatihi yorumlayan kişinin konumu hakkında neler söylenebilir? Bu konuda görüşlerini almak için, aziz dost Mahmut Erol Kılıç'a başvuruyorum.

Sayın Kılıç, düz, gerek iç ve gerek dışa dönük yaşantının nesnesi olan sembol dizgelerini, gerekse sanat eserlerindeki anlam katmanlarını yorumlamak için yapılabilecek işleri, iki türe ayırıyor. Buların birincisi 'okuma', ikincisi 'tevil'. Okuma, kültürlü herhangi bir insanın rasyonel yöntemlerle yapabileceği mistik ve irrasyonel anlamlarla yüklü bir işlem. Tevil (hermenötik) makamına ulaşabilmek için, bizatihi yorum yapacak kişinin ontik (varlıksal) seviyesini yükseltmesi, kâinattaki varlıklar silsilesi içinde en üst mertebeye (insan-ı kâmil) ulaşmış olması gerekiyor. Bu süreç, seyr-i sülûk vasıtasıyla nefsin bütün aşağılık pürüzlerinden arınmasını gerektiriyor. Tevil sırasında zahirî görünüm ile batınî anlam arasında, ancak yorumu yapan kişinin sezgisine açılan sır perdelerinin mevcudiyetinin göz önünde tutulması gerekiyor...

Kâinatı, Yaratıcı'nın rüyası olarak algılayan vahdet-i vücud düsturlarına göre, bizim gündelik rüyalarımız, 'Büyük Rüya' içindeki küçük rüyalar.

Tahayyülatımızdan sinema perdesine yansıyacak görüntüler ise, rüya içinde rüya. Bazı durumlarda şu ya da bu vesile ile sinema perdesinin, kendi içinde, ayrıca bir 'dördüncü' ve sınırsız sayıda ekrana yer verebileceği göz önüne alınırsa, kâinattaki zincirleme rüya çevriminin ne kadar kapsamlı ve zengin olduğunu daha iyi farketmemiz olasıdır.

Bu konuda, bir Kalahari yerlisi şöyle diyor: "Bizi düşlemekte olan bir düş var." Anonim bir Aztek şiirinin dizesi de şöyle: "Bu dünyaya yaşamak için geldiğimiz doğru değil; dünyaya yalnızca düş görmek için geldik..." Çinli bir bilge olan Chunang Tzu, rüyasında bir kelebek olduğunu görüp uyandıktan sonra kendi kendine düşünmüş: "Rüya gören bir adam mıyım, yoksa kendini bir adam olarak düşleyen bir kelebek mi?" Calderon'un bir oyu-



William Blake'in bir gravürü

nunun başlığı da, *Hayat Bir Düş* (Joseph Campbell, *The Mythic Image*, Princeton University Press).

Aklım hep düşler, vizyonlar ve onların metafizik arka planları ile uğraşırken, insiyaki olarak, mistik İngiliz şairi Blake'in gravürlerini ihtiva eden bir kitaba uzanıyorum. Günlüğümün bu bölümüne Blake'den bir gravür iliştirsem. O, vizyonlarını resmeden bir meczuptu. Gözlerim Blake'in gravürlerinde, kesret ateşinde alev alev yanan bu Hıristiyan mistiğinin fırtınalı ruh dünyasında. Kendi kalbim dingin, huzurlu, mutlu; çünkü Blake'in aksine, fakir yüzümü Vahdet ufkuna çevirmişim. Âlemlerin Rabbine hamdetmeliyim. Çalışmalarıyla, görüşleriyle, dostça tavsiyeleriyle bana her an sayısız yeni açılımlar sağlayan bütün aziz dostlarıma, Sadık Yalsızuçanlar'ın, Mahmut Erol Kılıç'ın varlığında şükranlarımı ifade etmek istiyorum. Dünyanın en iddialı sanat metropollerinde bile sanatla uğraşan insanlara, sanmam ki, burada, İstanbul'da, bana dostlarımdan akan şevk, bilgi ve irfan birikimi kolayca nasip olabilsin.

Evet; işte böylece, bir rüyanın ortasında, Sadık'ın rüya sineması üstüne yazdıklarını yeniden yeniden okuyorum. Sanırım rüya sinemasının -eğer böyle bir deyim yerindeyse- yolları, aşktan, çileden, hizmetten, zühdden, hülasa manevi arınmadan geçiyor. Kalp gözü açılmayan rüyadan nasip alabilir mi? Bu noktada rüya sinemasına belki arınmanın sineması da denebilir.

Ve öyleyse hep birlikte düşelim yollara.

Gayret bizden, tevfik Allah'tan...

Olağanüstü Bir Dönüşüm

Seyriâlem Sevinci

16 Aralık 1994

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği "80 Yılda Seyriâlem" fevkalade umut ve sevinç verici bir ortamın doğuşunu müjdeliyor.

Kuruluşundan bu yana, sanırım ilk kez Türkiye'de Türk sinemasının sorunlarını gündemleştiren bir arena şekilleniyor.

İhsan Kabil, İrfan Çiftçi ve Metin Öztürk ile Belediyenin geleceğe doğru şekillenmekte olan sinema gündemi üstüne söyleşirken heyecan duyuyorum.

Bundan böyle, artan bir yoğunlukta, sinemacıları, sinema yazarlarını, kuramsal sorunlarla ilgili tartışmalara davet edeceğiz.

Evet, şimdi yepyeni bir dönem açılıyor.

Türk sinemasına yönelik araştırmaların, tartışmaların sürecini hızlandırmak, yoğunlaştırmak için yapılacak çok şey var. Artık, önümüzde göz alabildiğine uzanan bir ova var.

İrfan, Metin ve İhsan'la bu alanda çalışmak çok keyifli olacak. İki genç sinema düşünürünün, Londra'daki Yusuf Kaplan'ın ve halen Sarıkamış'ta bulunan Sadık Yalsızuçanlar'ın varlığını yanı başımda duymak -onlar, gönderdikleri güzel telefon mesajları, fakslar ve mektuplarla her an yanımdalar- ayrı bir mutluluk.

Tüm sürecin ardında sihirli bir el değerli estetikçi yazar sayın Beşir Ayvazoğlu'nun ışıklı varlığı.

Sinemamızda Evrensel ve Metafizik Boyut

Yeşilçam Günlüğü'nün kitaplaşan ilk bölümünde (Dergâh Yayınları), ne kadar kalite kazanırsa kazansın Türk filmlerinin Batıda ilgi görmeyeceğini söylemiştim.

Geçen süre içinde bu konudaki fikirlerimi tamamen değiştirmiş bulunuyorum.

Bugün, bulunduğum şuur noktasından geriye baktığım zaman anlıyorum ki, biz sinemacılar, dar, mahalli-ulusal sınırlarımızı kırarak, şuurumuzda ve eserlerimizde, dünya insanını hedef alan evrensel boyuta doğru yürüyoruz.

Sanat, insan ruhunun merkezine doğru yürüdükçe evrenselleşir. İçte bir merkezi yakalamak, dışta bir merkeze hükmetmenin ölçüsüdür.

Her şeyden önce şuur itibarıyla, artık doğrudan doğruya dünya insanına hitap etme aşamasındayız. Doğrudan doğruya hakikati, tümel hakikati, insan yaşantısının kozmik boyutunu sorgulama dönemindeyiz. Metafizik veya gaybî bir anlayışın eşiğindeyiz. Kâinatta varlık-yokluk sorununun, spritüel (manevi) boyutu deşmenin dönemecindeyiz.

Kuramsal alanda Sadık Yalsızuçanlar'ın gerçek bir ruh fırtınası gibi esen güzel yapıtı *Rüya Sineması* bu aşamanın mutlu müjdesi; fevkalade önemli bir katkı.

Türk Sinemasının İftihar Listesi

19 Aralık 1994

Yeşilçam Günlüğü'nün kitaplaşan ilk bölümünde, kuruluşundan bu yana, Türk sinemasında çekişen iki çelişik temayülün (Resmî Türkiye-Öteki Türkiye) tarihi bir süreç içinde çekişmelerini ve zıtlaşmalarını inceleyen ana kol, zaman içinde, adım adım, tek, ortak, yeni ve incelikli bir arayışa, bir metafizik arayış sürecine girdiler.

Evet, benim iddiam odur ki, Türk sinemasının bir aşamada karşıt gibi görünen İslamcı ve Batıcı kesimleri, giderek daha çok, metafizik endişelere yönelik temayüller sergileyerek ve bu temayülleri gitgide olgunlaştırarak, bir ortak odağa doğru yürüyorlar. Sinemamızın derin şuuraltından yavaş yavaş kristalize olmaya başlayan bu yönelim, aynı zamanda, toplum kültürümüze has şizofrenik ikilemin (Resmî Türkiye - Öteki Türkiye) adeta mucizevi bir onarımını da ortaya koymaya başlıyor.

Bana öyle geliyor ki, hangi kesimden gelirlerse gelsinler artık bir öbek sinemacı, kalınlaşmış bir sosyal içerik endişesinden, in-



Gölge Oyunu, Yavuz Turgul, 1992

sanın varoluşunu, varoluş sorunlarını ele alan bir hassasiyete doğru kayıyorlar..

Kuramsal bir temele dayanmaktan çok, insiyaki bir süreç oluşturan bu olgu, sinemamızın tarihinde çok mutlu bir dönüm noktasını da belirliyor.

Varlığa, varoluşa yönelik arayışlar, derinlikli bir aydınlar sinemasının da müjdecisi. 50'li, 60'lı yılları sinemamızın ümmi dönemi olarak nitelemiştim. 70'li, 80'li yılları, tamamen kişilere, entelektüel kitsch'e yönelik eğilimlerinden ötürü yarı aydınlar sinemasıolarak nitelemiştim. 90'lı yıllardan günümüze, şablonların gitgide kırıldığını görüyoruz. Artık hakikate, derece derece hakikate, insan varoluşunun asli temellerine bir yöneliş var. Mahalli ve toplumsal bir sınırdan evrensel bir açılıma doğru bir kayış var.

Günümüzde, siyasi arenadaki kısır kutuplaşmaların ötesindeki bir panzehiri, bir sentezleşmeyi de işaretliyor bu durum. Türkiye'de sanat ve kültür ortamı sinemanın odağından bakıldığında siyasi arenayı geride bırakarak çok ötelere doğru yürüyor. Sanat ve kültür birikimi hızla derinleşirken, siyaset de bu derinleşmeden nasibini alabilir.

Türk sinemasının iftihar listesi diye nitelediğim, hepsi de 90'lı yıllardan sonra gerçekleşen bir öbek filmi şöyle sıralayabiliriz:

A ay - Reha Erdem
Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu - Engin Ayça
Gölge Oyunu - Yavuz Turgul
İki Yabancı - Halit Refiğ
Mavi Sürgün - Erden Kıral
Karanlık Sular - Kutluğ Ataman
Hünkârın Bir Günü - Osman Sınav
Danimarkalı Gelin - Salih Diriklik
Kelebekler Sonsuza Uçar - Mesut Uçakan
Veysel Karani - İsmail Güneş
Bize Nasıl Kıydınız - Metin Çamurcu
Bosna, Mavi Karanlık - Yücel Çakmaklı

Toplu gösterilerde, bir anda ele alındığında, umulur ki, bu filmlerin ortak yönleri daha da belirgin ve anlaşılır olmaya başlayacaktır.

Olağanüstü bir dönüşümün eşiğindeyiz.

Genç Sinema Adamları ve Tasavvufi Perspektif

İsmail Güneş'in Yeni Projesi ve Yeni Sanatçı Tipi

Ocak 1995

Bir süreden beri İsmail Güneş'le buluşup sohbet ediyoruz. İsmail, pırıl pırıl zekasıyla konuşmalara birbirinden değişik temalar getiriyor. Sinema-metafizik ilintisi üstüne söyleyecek ilginç şeyleri var: Onun sürekli tekâmül halinde olması, bu konuya sürekli yeni boyutlar katıyor. Söz zaman zaman, onun TGRT için yaptığı güzel filmi *Veysel Karani*'ye geliyor. İsmail'in tasavvufi konulara ağırlık veren şeyler yapmasını temenni ediyorum. Bu konuda derin bir sezgisi ve duyarlığı var.

İsmail'in bugünlerde zihnini işgal eden bir proje, 12 Eylül sonrasında bir köy evinde geriye dönük dramatik bir muhasebe yapan iki genç arkadaşın hikâyesi. Tasarının vurucu yanlarından biri, Türk kültüründeki otoriter boyuttan, devlet anlayışımıza ve aile yaşantımıza yansıyan özellikleri irdelemesi. İsmail'in tasarladığı senaryo, İslam ve Osmanlı tarihinde devlet kavramının putlaştırılmasına incelikli eleştiriler getiriyor.

Finans konusunda İsmail'in olağanüstü mütevekkil bir yaklaşımı var: "Ben nitelikli konular hazırlarsam, Allah er geç bir fırsat tanır, bir yerden bir şeyler zuhur eder" diyor. Onun bu konudaki aydınlık iyimserliği, insanın içini ısıtıyor; dervişane yaklaşımı ile İsmail, tam bir medya bilgesi olmaya aday. 19. Yüzyılın Batı dünyasından günümüze, toplumumuza sarkan demode ve romantik bir sanatçı imgesinin, 'bohem sanatçı' tipinin yerini almakta olan yeni bir sanatçı türünün şekillenişini de, yine İsmail Güneş'in şahsında görüyorum. Günümüzde, meyhanelerde zaman tüketmeyi fazilet sanan, medyada bunalımlı, içkici, nihilist ve megaloman-

yak dışavurumları ile ilgi çekmeye çalışan o köhne bohemlik müsveddelerinden artık gitgide daha derin bir usanç duyuyorum. İsmail gibi imanlı, mütevazı, çalışkan, cevval ve mutlu yeni sanatçı tiplerini, bohemlerin yerini almaya aday bir ahiler nesli olarak görüyorum. Evet, artık bohemler gidiyor, ahiler geliyor.

Metin Çamurcu ve Salih Tuna: Umut Verici İki Parlak Değer

Metin Çamurcu'nun çeşitli çirkin provokasyonlara araç edilmek istenen filmi *Bize Nasıl Kıydınız*, vizyona çıkarılır çıkarılmaz provokatörlerin şişirdikleri kocaman balonlar sönüp sönüp gitti.

Siyasi hiçbir niteliği yoktu bu filmin. Geleneksel etiğine müdahale edilmiş bir toplumda, bu etiğin yokluğunda yüzleşilen derin bir bunalımı ve bu etiği yeniden inşa etmeye çalışan genç nesillerin epik çabalarını anlatan, fevkalade şiirsel bir filmdi *Bize Nasıl Kıydınız*. Kolaycı melodrama kaçabilecek malzeme, Çamurcu'nun usta işi oyuncu yönetimi ve senarist Salih Tuna'nın stilistik katkılarıyla zarif bir üsluba istiflenmiş; ortaya alışılmış melodram türünden alabildiğine uzak, ilginç ve incelikli bir şark masalı çıkmıştı.

Fırtınalı anlatımı, bir tokat gibi inen mecazi finali izlediğimde, büyük bir heyecana kapılmıştım. Metin Çamurcu'yla Salih Tuna'yı aradığımda, filmlerinden hiç de hoşnut olmadıklarını, bundan çok daha iyisini özlediklerini hissederek, onların kendilerini aşmak konusundaki derin tutkularından ayrıca etkilendim.

Bir aylık dergiden bana bu film konusunda bazı sorular yöneltildi. İzleyicilerin bir kısmı tarafından filmin kolay anlaşılmadığı söyleniyor; hikâyede bazı kopukluklar olduğu öne sürülüyordu.

Ben filmde kopukluk gibi nitelenen boşlukların, bir ağıt havasındaki esere müthiş bir lezzet kattığı kanısındayım.

İhsan Kabil de *Zaman* gazetesinde filmin zengin mecazi düzlemi üstüne ayrıntılı bir yazı yazdı. Fevkalade ilginç bir ağaç motifi, 'hayat ağacı' çevresinde denenen çok yeni bir zaman-mekân aşımı boyutu, bu filme ayrıca rüyalı, hülyalı, gizemli derinlikler katıyor.

Son günlerde Salih Tuna'yla sık sık söyleşirken, onun ve Metin Çamurcu'nun geleceğe yönelik tasarılarından haberdar olmaya çalışıyorum. Salih'in tasavvufa yönelik derin bir ilgisi var. Hayata humour içiren yaklaşımı, dervişlik kavramına duyduğu samimi



Ahmet Uluçay



Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak,
Ahmet Uluçay, 2004

yakınlık yüzünden, onunla ortak konularımız çok geniş. Salih'in dünyaya bakışındaki incelikli muziplik, insana ayrıca neşe ve moral veriyor. Salih'le, Metin'le konuşmak, sinemamızın geleceğine yönelik umutlarımı sürekli besliyor; bana sınırsız güç katıyor. "Bu iş olmuş" diyorum içinden, "Bu çocuklar her şeye tam da bakılacak açılardan bakıyorlar; bu iş olmuş".

İki Genç Sinema Düşünürü: Sadık Yalsızuçanlar ve Yusuf Kaplan

Geleceğin iki önemli sinema düşünürü var: Sadık Yalsızuçanlar ve Yusuf Kaplan. Sadık şu anda Sarıkamış'ta, Yusuf Londra'da. İkisi ile telefon, mektup, faks mesajıyla teati ediyoruz. Bundan kendi payıma müthiş bir verim doğuyor.

Sadık, Sarıkamış'ta sürekli sinema üstüne düşünüyor, notlar alıyor. Yusuf, son aldığım mektubunda, etik ve estetik meselelerini iç içe ele alınmasında Wittgenstein'dan yararlanılabileceğini hatırlatıyor. Yusuf, Türk sinemasında patetik unsur ve retoriksel yaklaşım üstüne çok hacimli bir kitabın yazımını bitirdiğini de müjdeliyor. Evet, haberler gerçekten sevindirici.. Ufukta verim var...

Köyde Bir Derviş-Sinemacı: Ahmet Uluçay

Kütahya'nın Tepecik köyünde, harıl harıl film çeken tutkulu bir derviş sinemacı var: Ahmet Uluçay. İlk denemelerini kendi imal ettiği araçlarla çekmiş. Halen videodan yararlanıyor.

Onu ATV'nin fevkalade kısır ve yavan bir Siyaset Meydanı'nda, ünlü sinemacılarımızın fevkalade sıkıcı konuşmaları arasında, alabildiğine önemli görüşler öne süren ve bu görüşleri orada kaba bir şekilde anlamazlıktan gelinen yeni bir yüz olarak tanıdım. Kağşamış, kendinden fazlaca emin profesyonellerin içinde tabii, mütevazı, içtenlikli ve heyecan dolu yaklaşımı ile dikkat çekiyordu.

Ahmet Uluçay -tıpkı bu satırların yazarı gibi-, Türk sinemasının önünü tıkayan sermaye ve teknik yetersizlik gibi sorunların tamamen görece olduğuna, insan muhayyilesinin sınırsız imkânlarını açmak ve kullanmak suretiyle, sinemacılarımızın bütün engelleri aşabileceğine inanıyor.

Ahmet Uluçay, teknik araçlarını bile kendi üreten, maddi zorluklara yenilmemek konusunda kesinlikle kararlı, sinemanın sihrine, büyüsel boyutuna tutkuyla gönül vermiş tipik bir derviş sinemacı.

Sinema yapmadan yaşamayacağını söyleyen Uluçay, bana gönderdiği bir faks mesajında şöyle diyor:

"Sinema Doğulu bir sanattır. Batıda keşfedilmesine, altyapısı Batıya bağımlı olmasına, en güzel örneklerini Batıda vermesine rağmen, sinema Doğulu bir sanattır."

Bülent Oran'ın Hayat ve Sinema Anlayışı

Rakibim ve Kurtarıcım Bülent Oran

3 Şubat 1995

Ondört yıllık eşim Bülent Oran'la ben, hayat arkadaşlığının yanı sıra meslektaş olmak gibi önemli bir müştereki de paylaşıyoruz.

Sinemaya adım attığım 60'lı yıllarda Bülent, bir dönemde oyunculuk da yapmış, kariyerinin doruğunda bir senaryocuydu. Bülent'in çok yazmak, hızlı yazmak gibi bir özelliği vardı. Ticari bir sinema anlayışının hararetli savunucusu ve temsilcisiydi. Patentini elinde tuttuğu kalıplaşmış bir melodram türünü çoğaltır da çoğaltır, bundan inanılmaz bir keyif ve lezzet de alırdı. Kör kızlar, zenginken fakirleşen, fakirken zenginleşen kahramanlar, mezarlıklar içinde atılan renkli tiradlar... Hint, Mısır ve Amerikan filmlerinden devşirilmiş motifler bu hikâyelerde kol gezerdi. Bülent basına verdiği demeçlerde, senaryolarında sanat değil ticareti amaçladığını, bundan ötürü hiçbir utanç duymadığını tekrarlardı. Senaryolarında yansıttığı popüler fantezilerden kişisel bir zevk, bir lezzet aldığını ima ederdi.

O dönemde sinemada az ve öz yazmaya, özgün şeyler üretmeye ve mümkünse sanata yönelik amaçlar kovalamaya büyük çaba gösteren benim gibi biri, aynı değerlere baş koymuş bir avuç entelektüel yönetmenin yamacında, oldukça zor bir kendini kabul ettirme savaşı vermek durumundaydı. Oran Ekolü'nden farklı olarak, bizim hayat görüşümüz olabildiğince eleştireldi; arka planını daha çok 'sol' bir hayat görüşü oluşturuyordu. Bülent'i ve onun gibileri Yeşilçam'dan tasfiye edip ortama egemen olmak başlıca emellerimizdendi.

Aradan yıllar geçti. 70'li yılların başında, geçirdiğim ağır bir ruhi bunalım nedeniyle bir sabah tamamen karaya vurmuş hurda durumunda, hayatın ve sinemanın dışına düşerek, evimin bir odasında çok uzun yıllar sürecek hazin bir inzivaya çekildim. Yalnız, hasta ve çevre tarafından unutulmuş bir insandım. Etrafımda konuşabileceğim bir can bile yoktu. Dünyayla tek bağlantım, çok ender olarak kullandığım başucumdaki telefondu.

80'li yılların başında, bir gün, kendim de şaştığım insiyaki -tamamen insiyaki- bir kararla başucumdaki telefondan, bir zamanlar rakibim ve hatta bir anlamda düşmanım saydığım başarılı senaryocu Bülent Oran'ı aradım, imdada çağırdım.

Bir öğleden sonra Bülent, alametifarikası olan 40'lı, 50'li yılların modasından kalma fötr şapkasıyla, derin bir sevecenlikle ışıyan kahverengi gözleriyle, bitkiye, hayvana, insana, illa da insana, ama yaratılmışın her türüne yönelik engin, uçsuz bucaksız merhameti ve sevgisiyle, o tatlı tebessümüyle çıkageldi. Kapıdan girdiği an, bana getirdiği bir hediyeyi uzattı; küçük porselen bir sepet içinde uçuk kahverengi, uçuk mavi mika çiçekler içinden bana gülümseyen engin bir sevgi mesajı iletiyordu. Bugün hâlâ odamın belirgin köşesinde duran ve zaman zaman tozunu aldığım bu mika çiçekler, o gün olduğu gibi bugün de, derin bir sevgi mesajı içermenin ötesinde, bana Yeşilçam'ı, Bülent'in senaryolarını, Bülent'in sinemacılık anlayışının sırrını simgeler. Evinin bir köşesinde sanat kitapları koleksiyonu bulunan, bir dönemde sözü edilen bir tablo koleksiyonuna sahip olan, modern sanatın, avant garde'ın, resim, edebiyat ve müzik alanındaki tutkulu bir tanımlayıcısı, birinci sınıf bir sanat sineması ve amatör film izleyicisi olan Bülent Oran'ın, plastik çiçeklerden, küçük oyuncak otomobillerden plastik masa örtülerinden, plastik tabaklardan, saatlerden, tablolardan, kitsch'in her türünden aldığı büyük zevk neyle açıklanabilir? Bir müzede, orijinal bir Klee tablosu karşısında şekeri yükselecek kadar haz duyan bu insan, işportalarda ibadullah bulunan, sakilin estetiği anlamına gelen kitsch koleksiyonlarına neden gerek duyabilir?

Besbelli ki onun sanat zevkinde, uçları hiç kesişmeyen iki ayrı çizgi vardır: Popüler sanat ve kitsch ile aşırı seçkinci veya deneysel sanat. Ben onun Bunuel'in *Endülüs Köpeği* gibi zor bir 'yüksek sanat' -deneysel sanat- ürününe verdiği dikkatli mesaiyi de görmüşümdür; Raj Kapoor'un *Avare*'si için 'aşılmaz sanat' deyişine de tanık olmuşumdur. Son dönemde vaktinin büyük çoğunu *Yalan Rüzgârı* izlemekle geçiriyor.



Bülent Oran

Fotoğraf, Halit Ömer Camcı

Yeşilçam senaryoları, Bülent'in popülere olan tutkusunu, kitsch tutkusunu yansıttığı için, ondaki bu eğilimi sık sık deşmeye, sorgulamaya, psikolojik temellerine inmeye çalışmışımdır.

Her seferinde Bülent soruyu şöyle cevaplamıştır: Kendisi Osmanlı kökenli, oldukça aristokrat bir aileden gelmektedir. Onsekiz yaşında hürriyeti seçerek bir bez fabrikasında işçiliğe başlamıştır. Yine o dönemde bir süre gecekonduda yaşamayı denemiştir. Kitsch'e olan tutkusu, işte bu dönemde perçinlenir. Halkla derin bir sevgi ve özdeşlik bağı kurmuştur; dünyaya bu insanların gözüyle bakmak, onların kederiyle kederlenmek, onların neşesiyle neşelenmek ona derin bir yaşama sevinci ve yaşama fantezisi katmıştır. Bu hayatta, ince bir şiiriyet bulmuştur. Bu noktada Bülent, hep önemli bulduğu üç unsuru vurgular: Kanaatkârlık, tevekkül, irfan. Plastik bir dantel taklidinin, dantelin aslına sahip olmayan, olmayı da amaçlamayan halk insanının ruhunda uyandırdığı yaşama sevincine ve doyuma derin bir yakınlık duyar. Gecekonduda kaba, uydurma bir masada içilen bir bardak çayın, tadılan bir lokma pilakinin zevkini bütün ayrıntılarıyla tarife çalışır. Ve sözün burasında devreye hep aynı tema girer:

> "Yeşilçam'ın 'solcu' sinemacıları halka hep tepeden ve dışardan bakarlar. Hiçbir zaman onun gelenekselliğini, tevekkülünü, kanaatkârlığını, irfanını kavrayamadıkları için, onun bakış açısın-

daki rahatlığı ve iyimserliği, bu iyimserliğin temelinde yatan ince bir yaşama sanatını da idrak edemezler. Kaderciliğin arkasındaki büyük ve geniş yaşantı felsefesini, irfanı, bu felsefenin soyluluğunu ve insancıllığını asla deşmelerine imkân yoktur. Yeşilçam'ın solcu sinemacıları ellerindeki peşin reçetelere göre dünyayı değiştirmeye sıvanmışlardır. Bakışları karamsardır. Resmettikleri dünya karamsardır. Dünya durumu konusundaki karamsar bakışlarını filmlerinin her kesimine sindirmeye çalışıyor, bunun halka ne kadar ters düştüğünü anlamıyorlardı."

Eskiden olsaydı, Bülent'in bu sözlerinde oportünist bir kaçış türünün, ahlakçı ve jakoben bir entelijansiya karşısındaki basit savunusunu görürdüm. Şimdi ise öyle düşünmüyorum...

Yeşilçam Günlüğü'nün ilk yazılarından beri değinmeye çalıştığım gibi, bizim sinemamız ta başından ve bütün evrimi boyunca, çok bilinçsiz, çok belli belirsiz de olsa, içinde doğduğumuz medeniyet dairesinin, İslam âleminin geleneksel kâinat anlayışının klasik çizgisini, yani hayat karşısında trajik olmayan bir dram ve sanat anlayışını yansıtmıştır. İnsanın kendi, diğer insanlar (cemaat-öteki) ve kâinat ile uyanık bir uyum içinde olmasını, kader karşısında tevekkülü beraberinde taşıyan bu çizgi, bize Batıdan modern zamanlarda gelen Prometeci görüşten her zaman daha derin ve baskın olmuştur. Bilindiği gibi Prometeci görüş -ki Marksizm onun modern bir uzantısıdır- insanın kendi, öteki ve kâinat ile sürekli çatışmasını içerir. Batı insanı için çatışmadan ilerlemenin, hatta çatışmadan yaşamanın olanağı yoktur. Çatışmayı, gerilimi, Batı insanı hem kişisel hem toplumsal bir üslup olarak alabildiğine içselleştirmiştir. Kader karşısındaki 'âsiliği' âdeta doğallaşmıştır.

Modern zamanlarda, eğitim alanındaki tüm çabalara rağmen, Prometeci görüş Türk insanı tarafından Batıdaki anlamıyla içselleştirilmemiş, özümsenmemiş, Türk sanatı ve Türk insanı dıştan dayatılan bu karamsar ve gerilimli hayat üslubunu hep kusmuştur.

Eşim Bülent Oran'ı, onun temsil ettiği geleneksel hayat anlayışının, bütün zorlamalara ve eleştirilere rağmen Yeşilçam'dan asla kovulamayışının nedenini şimdi çok daha derinlerde arıyorum. Kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik-olmayan yerli hayat görüşü, Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen bir dram anlayışı oluşturmuştur.

Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik-olmayan bir dram türüdür. Bülent Oran'ın, de-

yimiyle, bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur. Çünkü filmin sonunda birbirini seven kahramanların ikisi birden ölünce, seyirci bilir ki kişiler "ahirette yeniden buluşacaklardır". Bizim yerli filmlerin öykülerindeki arabesk sarkmalar, bu açıdan aslında 'son' tanımazlar. Tabi olduğu tüm kültürel baskılara ve erozyona rağmen, geleneksel kültürümüzde onca güçlü olan ezel ve ebed duygusunu bizim insanımız kaybetmemekte, bu anlamda hayata 'son' tanımamaktadır. Eşim Bülent Oran'ın, sinema tarihine sadece bir senaryo rekortmeni ya da basit anlamıyla popülist bir profesyonel olarak geçmesi, bize has bir dramaturjinin künhüne ulaşmamayı içerecektir. Bir ahir zaman Osmanlı aristokratı olarak Oran, bize geleneğin silikleşmiş, sulandırılmış ama sürekliliğini yitirmemiş bazı önemli karakteristiklerini işaretlemektedir. Tüm kitsch'leşen üslubuna rağmen, Yeşilçam asli geleneğine hiç ihanet etmemiştir. Onun kitsch'in ardında kurmaya çalıştığı ahir-zaman dengelerinden, ahir zaman gizlerinden, hem insanımızın hem sinemamızın tarzları için öğrenilecek çok şey vardır.

Sinemaya girdiğinde Yunan trajedilerini yerli filmlere uygulama gayretine düşen benim gibilere kıyasla Bülent Oran, elbette daha orijinaldir, yaklaşımı çok daha anlatıcıdır.

Çağlar boyunca silikleşmiş ama kesintiye uğramamış geleneğimiz yeniden canlandırılmayı ve zenginleştirilmeyi bekliyor. Bu güçlü temel üzerinde, geleneğin temeli üzerinde, gerçek anlamında -tabiricaizse- irfani bir sinemanın yapılarını kurmaya çalışmalıyız.

Gel Gör Beni Aşk Neyledi

Sonsuzkare Dergisi, Yıl 1, Sayı 1, Mayıs 2003, s. 5.

Gönlüm düştü bir sevdaya gel gör beni ışk neyledi
Başımı verdim gevgeye gel gör beni ışk neyledi

Ben yürürüm yane yane ışk boyadı beni kana
Ne âkilem ne divane gel gör beni ışk neyledi

Ben yürürüm ilden ile dost sorarım dilden dile
Gurbette halim kim bile gel gör beni ışk neyledi.

Yunus Emre

I

Yıl 1960.

18 yaşında bir kız çocuğuyum. Gönlüme sinema aşkı düşüyor. Yeşilçam'ın kapısına dayanıyorum. Senarist olacağım.

Kafka, İbsen, Joyce okuyarak gelmiş bir kolejli kız, en sanatlı haliyle Kerime Nadir, Muazzez Tahsin esintilerinden Holywood, Arap filmi kırması şartlanmalardan oluşan bir iklimle ne tür bir ilinti kurabilir?

Garip bir ilinti kuruluyor.

Bütün bildiklerimi unutarak sıfırdan başlamak zorundayım. Adeta öz varlığımı silmek zorundayım.

"Sinema nedir?" sorusundan çok daha önemli, çok daha hayati bir soru var önümde. Türkler sinemayı neden kendilerine has bir üslupla kullanıyorlar? Bu üslubun künhüne varmak için ne yapmalıyım? Ve çok uzun bir araştırma başlıyor. Yollara düşüyorum.

II

Şimdi çok başka sorular da sökün ediyor: Türk toplumunun asli yapısı nedir? Bu yapı kültürü nasıl belirliyor? Türk kültürünün özellikleri neler? Türk filmi bu kültürden nasıl etkileniyor?

Uzun bir süre Marksizmin mantığına uyarak Osmanlı toplumu ile onun kurumları, onun zevkleri ile ilgilenmek gerekiyor. İş iyice dallanıp budaklanıyor.

Yıl 1968. O günün okumuşları kestirme olan formüllere, kestirmeden yargılara teşne. Kestirip atıyorlar... Türk filmi kötü, Türk sineması tapon bir sinema. Kurutulması gereken bir bataklık. Tarihe, sosyolojiye sırt vererek bu açmazdan kurtulamazsınız.

Çabalar, tartışmalar, polemikler, kavgalar... Bir arpa boyu yol alınamıyor.

İçinden çıkılmaz görünen soru yumağı yüzünden sonunda "divane" oluyorum. Mesleğin dışına düşüyorum.

Çöllere, çöl yollarına düşüyorum...

III

Yalnız, yapayalnız bir süreç...

"Divanelik süreci..." Mecnunluk süreci.

Her şeyi sorguluyorum. Sorgulamaların temeli olan Marksizm'i de...

Bu sorgulama beni kendi varlığıma, varlık sebebimin sorgulamasına getirip dayıyor.

Sinema, Türk sineması nedir diye sormuyorum artık. Hakikat nedir, nerededir diye soruyorum...

Modern felsefe, onun cevapları beni doyurmaz oluyor. Mutlağı ille de Mutlağı arıyorum.

Tevhid kavramı, vahiy düzlemi böylece ruhumu içten ve dıştan kuşatmaya başlıyor.

Uzun, çok uzun yıllar Leyla'yla Mecnun hikayesinin bir başka varyantını yaşıyorum.

Mecnun Leyla'nın peşine gitmiş velakin bir noktada Leyla'yı tümüyle yitirmiş, Mevla belirmiştir.

Benim için de tutku artık sinemanın, Türk Sineması'nın hakikati değil, tümüyle alemin, alemlerin hakikatidir.

Uzun, çok uzun yıllar sonra, bulduğum verilerin, tevhid inancının, tevhid kavrayışının ışığında dönüp bir kere daha başa bakıyor, soruyorum.

Türk filmi nedir?

1991'de kaleme aldığım "Yeşilçam Günlüğü" işte böyle bir arayışın, böyle bir serüvenin sonunda ulaştığım bir yaklaşımın kamuya açılmasıdır.

Bizler, İslam medeniyet havzasının sakinleri, 124 bin peygamberin, milyonlarca evliyanın mirasından oluşan, tarihsel kaynağını ta Hz. Adem'e dayandıran bir hikemî geleneğin mirasçılarıyız.

Bana kalırsa Türk sineması aleme, eşyaya, insana işte bu hikmetin ışığında bakanların sineması oldukça yücelecek, özlenen yüksekliklere, doruklara yönlenecek.

Bizler için "olmak veya ölmek" sorunu şeklinde tecelli eden "kendimiz olmak" meselesidir. Bizi bizden çalmaya eğilimli bir dünya keşmekeşinde bütünüyle, her şeyiyle, kendimiz olmak. Bizler için bir ölüm ve dirim sorunudur.

18 yaşımda ardına düştüğüm sevda bana hiçbir şey öğretmediyse, kendim olmayı, kendimi bilmeyi, aleme, eşyaya, insana bizim medeniyet havzamızın özgül ve evrensel peygamber mirası olan vahyin ışığında bakmayı öğretti.

Adına sonsuzluk bilgisi denen irfani bilgi bizim içinde bulunduğumuz medeniyet havzasının, bütün insanlığa yol açma kudreti içeren bilgisidir. Sonsuz ışıktır.

"Sonsuzkare" adlı bir sinema dergisine beni dost kılan da bu.

"Sonsuzkare"ye ve onun sözcülerine başarılar diliyor, bu teşebbüsün sonsuzluk yolunda yeni bir aşama olmasını diliyorum.

Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar: Ve Sinema ve Tasavvuf ve Ayşe

Sadık Yalsızuçanlar

Düş, Gerçeklik ve Sinema, İz Yay., İstanbul: 1997, s. 125-131.

Bindokuzyüzseksenüç kışıydı yanlış hatırlamıyorsam; *Riyad, Tahakküm* ve *Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi* başlıklı öykülerimi, okuması için sayın Şerif Mardin'e veren dostumdan bir mektup almıştım. Zarfın içinde solgun bir kağıtta naif bir elyazısıyla yazılmış not yer alıyordu. Şerif Bey'in bütünüyle katıldığı bu eleştirel yazı Ayşe Şasa hanıma aitmiş. Ayşe hanım, *Hacı Arif Bey*'in senaryosunu yazan bayanmış açıklamasından önce, oldukça 'selis' yazılmış notları okumuştum.

> *İlk bakışta göze çarpan bir tahkiye ustalığı var. Hikayelerin kuruluşu çok başarılı.*
> *İşlenen temalar, kullanılan imgeler, yazarın iç dünyası Türk edebiyatı için taze, yeni ve ilginç.*

Sonrasında, dilin kullanımına ilişkin eleştiriler ve sözgelimi Rilke'nin *Malte Laurids Brigge* gibi okuma önerileri yer alıyordu.

Özellikle diyaloglara ilişkin eleştirilerden çok yararlanmıştım. Bu solgun notlar bir zaman kılavuzu gibi yeni yazdığım öykülerde elimden tutacaktı. Henüz yirmi yaşındaydım ve yazıyla yeni temas kurmuştum.

Ayşe Şasa adını beş-altı yaşlarımdayken babamın Malatya'da işlettiği yazlık sinemanın girişindeki afişlerde okumuş muydum?

Sözgelimi *Mezarımı Taştan Oyun*/*Abdo* ya da *Kozanoğlu* gibi rahatça hatırlayabildiğim, hatta *Killing* gibi hiç unutamadığım Tarkovski'nin büyüsel bir yan bulduğu siyah-beyaz, aşınmış, ses düzeni bozuk salonlarda geceler boyu izlediğim, iç cebindeki



***Ah Güzel İstanbul*, Atıf Yılmaz, 1966**
Senaryo, Ayşe Şasa

kanyakla ısınan makinist Yusuf Amca'nın müstehcen sahnelerini eliyle kapadığı, bu yüzden, "makinist, hoop makinist!" diye yuhalandığı; önce *İstanbul* sonra *Yeni Melek* daha sonra *Pınar* sinemalarında Ayşe Şasa ruhuma girebilmiş miydi? *Hacı Arif Bey*'in senaryosunu yazan hanım, nelere imza atmıştı?

Bu perişan notları yazmağa başlamadan önce biraz Giovanni Scognamillo'nun eseri, biraz da *5000 Film* türünden kitaplar karıştırdım. Karşıma *Son Kuşlar* (E. Tokatlı), *Ah Güzel İstanbul* (A. Yılmaz), *Yedi Kocalı Hürmüz, Cemo, Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* çıktı. *Gramofon Avrat*'ı atladığım sanılmasın, fakat bir kez takılmıştım *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*'ye. Dilimde uzun süre, ifade uygun olursa vird gibi gezindi. Sonra yerini bir başka cümleye, "herkesin kalbi hakikat için çarpar"a terk etti, avdet ettiğindeyse Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe'ye dönüşmüştü.

Oysa ne diyordu *Lemaat*:

> *"Avrupa'dan tereşşuh eden şu hazır edebiyat, romanvâri nazarla Kur'an'daki letâif-i ulvîyyet, mezâyâ-yı haşmeti göremez hem tadamaz.*
>
> *Tek bir ilacı bulmuş, o da romanlarıymış. Kitap gibi bir hayy-ı meyyit, sinema gibi bir müteharrik emvat! Meyyit hayat veremez.*
>
> *Hem tiyatro gibi tensühvâri, mazi denilen geniş kabrin hortlakla-*

rı gibi şu üç nevi romanlarıyla hiç de utanmaz. Beşerin ağzına yalancı bir dil koymuş, hem insanın yüzüne fasık bir göz takmış, dünyaya bir alûfte fistânını giydirmiş hüsn-ü mücerred tanımaz."

Burada sinema bir teknolojik fenomen olarak olumsuzlanmıyordu kuşkusuz. İbret için bazen sinemaya gittiğini bildiğim Bediüzzaman acaba Tarkovski'nin *Kurban* ve *Andrei Rublev*'ini ya da Ken Russell'ın *Tommy*'sini izlemiş olsa, yine "müteharrik emvât"ın hayat veremeyeceği kanaatine varır mıydı? Yoksa vizörden bakanın bir derviş gözü olması halinde görüntüler dizgesi bizi bir tür ibadet ortamına çekiyorsa, sinemayı hayat veren bir dil olarak selamlar mıydı?

Seksenüçten tam onbir yıl sonra Bahardan kalma pırıl pırıl bir İstanbul öğlesi Ortaköy'den Gayrettepe'ye giderken arabanın camından dışarıyı değil, süratli zincirlemelerle ruhuma konuk olan Ayşe Şasa'yı izliyordum. Yıllar önce senaryosunu yazdığı bir filmin çekimlerine katılan Kemal Tahir'in seyrettiği genç ve azimli yönetmen yardımcısını görüyordum. Görüntü erirken bir diğeri beliriyordu, beş yaşına dek yahudi bir bakıcıya teslim edilen, onüçüne kadar yahudi, protestan ve katolik halayıkların elinde büyüyen bir genç kız. Kendi tarihini özetlerken, musevî-Hıristiyan dünyasına ait değerlerin yoğun etkilerinden söz edecekti. Ortaokul ve liseyi Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinde okumuştu ve onsekizinde kendisini marksist olarak tanımlıyordu. İnsanın hayatı bir kalem olur dönüp kendi kader-i hayatiyyesini yazarmış. Şasa'nın *Dergâh*'taki notlarını ilk gördüğümde zihnimde beliren buydu. Kartezyen ikiliğin tevhidle aşılacağına ve bunun bir seçkinler sanatı olması gereken sinemada gerçekleşeceğine inanan Şasa, kendisini marksist olarak tanımladığı ilk gençlik yıllarında harıl harıl senaryo üretiyordu. Sonradan birçoğunu utançla hatırlayacağı metinlere prometeci hayat görüşünü yansıtmak için gece gündüz çalışıyordu, lakin gün gelecek benimsediği hayat idealleri ve sinema grameriyle seyirci değerlerinin çakışmadığını ayrımsayacaktı. Ticaret burjuvazisinden bir zümreye bağlı ailenin senarist genç kızı trajik hayat görüşünden boşluğa işte böyle düşmüştü. Burada kendisinin de sıkça andığı Kemal Tahir'e gönderme yapmak durumundayız. Şasa'nın otuz yaşında belirginleşen şizofrenik bunalımının trajik bir sonla düğümlenmesinde anti-batıcı oluşunun payı göz ardı edilmemeli. (Her şeye sebeplerin bulanık penceresinden bakma

zorunluluğu bizi böyle bir çıkarsamaya itiyor. Oysa kader konuşunca insan susuyor.)

İnsanın vardığı yerden hep ilerlere itiliyor olmasıyla sanatın sürekliliği arasındaki ilişki de, sebeplerin tenteneli perdesini büsbütün yırtmamızı engellemiyor. İnsan gerçek kendini, kaybede kaybede buluyor. Şasa bir konuşmasında şöyle diyor: "Elli yaşıma kadar geçirdiğim hayat tecrübesi sanki benim bu noktayı kavrayıp bundan büyük bir ibret çıkarmam için tasarlanmış bir senaryo hikâyesi."

Batı yanlısı bir yenilikçiliği sürdüren burjuva ailesinden tasavvufun sonsuz iklimine... Ayşe Şasa'nın öyküsü öyle sanıyorum senaryo için yeniden kalemi aldığında karşısına bir rüya sinopsisi gibi çıkacak. Tarkovski'ye borçlu olduğumuz şükranı ona da borçlanacağız. "Bazı durumlarda insanlığı kollektif suça itebilen düpedüz bir cürüm aracı olabilen sinema alıcısının bazı şartlarda çağın karanlığına tam karşıt hakiki bir ibadet ortamı yaratabildiğini, insanlığı vahyin derinliklerine davet ettiğini" gösterecek senaryolar.

Sinemaya bulaştığı altmışlı yıllarda Ayşe Şasa'yı çilekeş bir romancının, Kemal Tahir'in heyecanıyla kuşatılmış bir *Ulusal Sinemacı* çevre karşılıyor. Doğu-Batı gerilimine ayarlı bir duyarlığın şeyhi konumundaki Kemal Tahir'in geliştirdiği sistematik, sinemada önemli ustalar yetiştiriyor. Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yücel Çakmaklı, İslâm kültürünün en azından objektif bir veri olarak toplumsal yapımızdaki izlerini merak etmişlerdir. Batıcı aydınların kendi ruhlarındaki geleneksel unsurlara yabancı oluşlarına ilişkin Şasa ilginç şeyler söylüyor: "Batıcı aydınlar, bu unsurları bastırmışlardır. Kendi bilinçleri ve bilinçaltları sansür altındadır. Eşyaya, insana, dünyaya Türk aydını ve modern Türk sanatı bu yüzden çok sığ ve boyutsuz bakar."

Şasa'nın konuşmasında Şerif Mardin'den alıntıladığı bir anekdot, Cemil Meriç'in romanla ilgili yargısıyla çakışıyor: "Sinemayı Müslümanlar icat etmiş olsaydı belki de dramatik bir araç olmayacaktı. Çünkü Müslümanlar dramaya yabancıdır."

Şasa'nın görüştüğümüzde ısrarla vurguladığı epik ya da lirik anlatımın referansı sadece bu değil kuşkusuz. Seyircinin de özellikle ekran karşısında epik bir yerde konumlanması gereğine işaret edişini tasavvufla ilişkilendiriyor. Bu ilgi çekici yargıya ekranın bir zıll-i hayâl (ibret perdesi) olduğu öngörüsüyle varıyor. *Ye-*

şilçam Günlüğü'nün Türk filmlerindeki melodram özelliğiyle ilgili bölümlerini titizlikle okumalı. Yeşilçam'ın bugün hâlâ aşılamayan bu kronik hastalığının kökünde neyin yattığını Şasa, Mardin'in mezkur argümanına dayanarak açıklıyor. Aristocu bir dram geleneğine yabancı bir kültürün kendi sinema gramerini üretmesi gereğine işaret ediyor. İslâmi geleneğin hayatı çatışma değil uyum olarak görmesiyle Batıcı Türkiye aydınındaki çelişkiyi irtibatlandırıyor. *Asena* ya da *Oflazoğlu*'nun tüm abartılarına rağmen -şehzade katli filan dışında- Osmanlı'yı konu alan sahici bir tragedya üretememelerini de bu bağlamda değerlendirebiliriz sanıyorum. Bu yanlışta yıllar yılı ısrarı ise özellikle solcu kesimdeki püriten tortuyu vurgulayarak açıklayabiliriz. Onbeş yıl süren çileli bir serüvenin ardından Esat Coşan Hocaefendi'ye gideceği gün başını örten Ayşe Şasa'nın cirmen küçük fakat cürmen oldukça büyük kitabını -dağınık lakin içtenlikli anlatımıyla- sinema estetiğimiz adına önemli bir kazanç olarak görüyorum. Evren Sitesi'nin doruğuna yakın bir katta kitaplar, nonfigüratif tablolar, türlü kilim desenleri, çiçekler, düşler, şiirler, filmler ve içine doğan güneşin ışıttığı objeler arasında bilinci dünyaya yeni uyanmış bir gençlik sarhoşluğu içinde tanıdığım Şasa'nın Türk düşüncesine yerli bir adese kazandıran Kemal Tahir'den edindiklerini de sorguluyor bulmuştum. Yetmişli yılların ortalarına doğru sözü geçen sistematiğin kendisini doyurmadığını ve kimliğini yeni bir boyut çevresinde derinleştirmeye çalıştığını, seksendokuzdan sonra dahil olduğu dost çevresinin de sinema yazıları konusunda kendisini yüreklendirdiğini ifade ediyordu. Dostlarıyla teması, adeta sevgiyle büyüyen bir çocuk saflığına ulaştırmış Ayşe Şasa'yı. "Zeval-i elem lezzettir" kaziyyesini, onu görmeden anlayamazsınız. Onbeş yılı aşkın bir süre dinmeyen ruh sızısı yanı sıra -yoğun biçimde aldığı ilaçların yan etkileriyle- fizik acılar Şasa'yı yepyeni kapılara itmiş.

Hasta yatağının başucuna gizemli bir elin iliştirdiği nefis bir *Füsus* çevirisi Şasa'nın acılarını dindirir. On yıl boyunca İbn Arabi okur. Kimi gün bir paragraf, kimi gün bir cümle. Gerçek şifanın Cenab-ı Hak'tan geldiğini hissettiği bu günler kişilik yapısındaki boşlukların anlamlanması sürecidir. "Hayatımın en olağanüstü metniyle karşılaşmıştım" dediği *Füsusu'l-Hikem*, tasavvuf-sinema bağlamına çeker Şasa'yı ve dostlarının ısrarlı özendirmeleriyle Yeşilçam Günlüğü oluşmaya başlar. Üç yılı aşkın bir süre

dergide yayımlanan notlar sorunun ilgililerince dikkatle izlenmişti. Ömrü acılaştıran tekdüzelik sona ermiş ve sıra meyveye gelmiştir.

Yeşilçam Günlüğü ıstıraplı bir arayışın öyküsü olduğu kadar - hatta daha önce- "Türk sinemasını bir süreç olarak kavramak ve incelemek" çabası olarak da nitelenebilir.

Anlık bir gafletle eline tutuşturduğum *rüya sineması* notlarını özen ve dikkatle okurkenki tepkilerini bugünmüş gibi anımsadığım sureten yaşlı insanın içinde sürekli teyakkuz halinde bir çocuk gülümsüyordu. Kahve getirmek üzere mutfağa gittiğinde yanımdaki sevgili İbrahim Görgülü'ye baktım. Yüzünden aynı izlenimi okudum. Çaresi bulunan şeyde acze, bulunmayanda ceza'a sarılmayan bu derviş-senarist soluk soluğa bir şeylerin peşindeydi. Tasavvuf-sinema ilişkisine kafa yoran birilerini arıyordu, yormayanları ortaklaşa bir yolculuğa çağırıyordu. *Üç Mesele*'sine sık sık atıflar yaptığı İsmet Özel, önemli referanslarındandı. *Rüya ve Siyaset* başlıklı yazısından yaptığı alıntıyı ben de iktibas etmeden geçemeyeceğim:

> *"(...) Hayal, insanın istekleri, özlemleri yönünde kafasında meydana getirdiği bir sun'i ortam, bir zan, bir kuruntudur. Öte yandan rüya, insanüstü bir kuvvetin tesiri altında görülen (müminlerce gerçek kabul edilen) bir istikamet, bir atâdır. Hayal içinde olmak, ferdi endişelerin bulantısı şeklinde tezahür eder. Rüya ise inancın kaynaklarına dayanmak suretiyle bir berraklık halidir. Hayal, tıpkı bir bataklık gibi yavaş yavaş yutar, eritir. Rüya ise sizin mevcudiyetinize gelen bir açıklık, sarahattır; sizi ikaz eder ve sağlam bir zeminde ilerlemenize yol açar."*

Sinemanın tüketimi, şiddeti, putperestliği ve pornografiyi kışkırtan içkinlik aracı olması hayalin buyruğuna girmesi yüzündendir. Rüya'dan yana hayali lanetleyen İsmet Özel'in temellendirmesi gibi Şasa da kutsala gönderme yapar ve bu bağlamda rüyayı sinema için bir bilgilenme aracı olarak görür. Rüyanın araçsallaştırılması dramaturji açısından bizi bir sonuca ulaştırıyor. Trajik olandan çok lirik ve epik olanı tercih. Şasa, sorunu şöyle açıklıyor: "Batı dışı toplumlarda birbirini ontolojik olarak dışlayan geleneksel Doğuyla çağdaş Batıya ait paradigmaların birbirine yamalanmasından doğan epistemolojik şizofreniden uzaklaşabilmek için öncelikle Türk toplumunun özgün yapısından

Türk tarihinin özelliklerinden kaynaklanan yerli bir espriyi, Türk nomosunu derinlemesine kavramak, onu bütün ayrıntılarıyla nitelemek, açıklamak, tarife sunmak gerekiyor." Zihnî tarih bilinci vurgusunu tarih idraki olmayanlara sunuyorum. Tarihini hâlâ 'mitolojik kalıplar içinde algılayan' sinemacıların varlığı utanç veriyor.

Yeşilçam Günlüğü bütün bunlarla bitmiyor. Yeni çalışmalarından heyecanla söz eden Şasa, bir yandan seyrediyor, okuyor, tartışıyor, öte yandan -belki Tahirî gelenekle sofî-meşrep sentezi- evini marksist-Müslüman, genç-yaşlı, sanatçı-eleştirmen hemen herkese açarak, ulaştığı anlamlı sonuçları daha sahihleriyle takas ve tebliğ etmek için ihlaslı bir platform oluşturuyor. Teorik tartışmalarla pratik kazanımları bir arada yoğuruyor. Ve Senaryo, adım adım mukadder sona ulaşıyor: Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe.

Kameranın Arkasında Dervişâne Bakış Olmalı

Söyleşi: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu

İzlenim Dergisi, Yıl 1, Sayı 11,
Kasım 1993, s. 92-95.

Yaklaşık üç yıldır Dergah'ta Yeşilçam Günlüğü adı altında Türk sinemasını eleştirel bir bakış açısından değerlendirdiniz. Türk sinema felsefesinin başlangıcı oldu yazdıklarınız. Sizin sistematik bir şekilde muhtevasını sürdüren yazılarınıza kadar, Yeşilçam'da iki tavır sözkonusuydu: Ya "Türk filmi değil mi canım" deyip üzerine bir kahkaha atılarak toptan inkâr etme yoluna gidilirdi, ya da "Ne yapalım, eldeki imkânlar bu kadarına elveriyor" diyerek bütün eleştirilere kulak tıkayıcı bir savunma mekanizmasına geçilirdi. Böyle bir ortamda Yeşilçam Günlüğü'nü yazmaya nasıl başladınız? Sinemanın serüveniyle kendi kişisel serüveniniz nerde birleşip nerde ayrılıyor?

Ben 30 yıldır film senaryoları yazıyorum. Günün birinde kalemi elime alıp sinemayla ilgili düşünce yazıları yazacağım hiç aklıma gelmezdi. Ancak hayatımın son 30 yılı boyunca, kendim ve hayatım üstüne yaptığım her muhasebenin eksenini sinema zenaatı üstüne aralıksız sürdürmeye çalıştığım hesaplaşmalar teşkil etti... 30 yıl önce anti-Batıcı bir Marksisttim. Bugün kendimi "müslüman" olarak tarif ediyorum. Çıkış noktasındaki konumum beni sürekli ikileme ve ikiliğe itiyordu. Bugün eriştiğim noktada ise, hakikatin Bir'liğine ulaşmış bir eşsiz geleneğin hiç değilse kıyısında bulunuyorum... Bu değişimin ekseninde sinemayla ilgili yoğun bir iç hesaplaşmanın ve yoğun bir arayışın büyük payı var. Bir başka deyimle, benim zenaatım benim kimliğimi şekillendiren, hakikatle bağımı güçlendiren bir unsur oldu. Bunun üzerine, kalemi elime alıp, bu uzun iç-muhasebeyi ve onun ürünü olan

belli bir perspektifi, hiç değilse not halinde kağıda dökeyim dedim. Çünkü doğruyu ve/ya da kimliğini arayan kendim ile doğruyu ve/ya da kimliğini arayan Türk sineması arasında sıkı bir ilinti kurmaktaydım. İçiçe yaşadığımız uzun arayış süreci sırasında sinema da, ben de aynı idrake vardık. Eşsiz bir geleneğe sahip olduğumuzu, İslâmî kimliğimizin ve İslâm metafiziğinin bize akıl almaz ölçüde gelişme ve derinleşme imkânları sunduğunu farkettik... Bu kavrayışı reddeden meslekdaşlarımla yollarımız ayrıldı. Benim gibi düşünenlerle bağlarım gün geçtikçe derinleşiyor... Ancak toplumdaki İslâmî arkaplanı hiç değilse "bilimsel" düzeyde, yani nötr bir veri olarak gözönünde tutmamakta ısrar ettikçe, her Türk sinema zenaatçısının bazı ciddi kimlik/anlatım sorunlarıyla sürekli yüzyüze kalacağı inancındayım... Benim Yeşilçam Günlüğü kendi ayakları üstünde yürüyen bir sinema düşüncesi için ancak bir genel çerçeve, bir ön hazırlıktır. Her türlü tartışmaya ve tamamlayıcı görüşe açıktır..

Yazdıklarınızın temel noktası Türk sinemasının Türk insanım kavrayamayışı üzerinde odaklanıyor. Türk filminin karakterleri sahici bir boyut içinde ulaşamıyor seyirciye. Oysa bir Yahudi ya da Rum tiplemesinde oldukça başarılı olunuyor. Türk tiplemeleri ağa, patron, öğretmen, işçi vs. neden karton tiplerden öte gidemiyor?

Kendini tarif edememek, kendini idrâk edemeyişin tezahürü. Türkiye'de resmî ideoloji insanların kendi sahici tarihleri, kendi sahici sosyal konumlarıyla bağ kurmalarını engelliyor. Sosyal hâfıza sürekli olarak hadım edildiği için kollektif semboller, kollektif değerler ve bütün köklü arketipler insanlarımızın bilinçlerinden gerilere, çok gerilere itiliyor. Bir başka kültürün, modern Batının - üstelik ikinci, üçüncü elden edinilmiş- normlarıyla hem kendimizi hem dünyayı kavramaya çalışıyoruz. Bu umutsuz bir çaba. Her toplum, anını ve varlığını kendi tecrübe birikimiyle değerlendirir. Aksi evrensel kavrayış kurallarına ihanettir. Kendimize ait değerler ferdî/toplumsal blokajdan kurtulmadıkça, bize ait arketiplere, ideal tiplere ulaşılmadıkça değil sanat yapmak, gündelik hayatta kapı-komşumuzu ve kendimizi nitelemek için gerekli en basit pratiğe sahip olmayız. Şimdilik sinemamız hakikati değil, hakikatten ne kadar kopmuş olduğumuzu yansıtıyor...

Piyasa şartları her türlü kültürel etkinliğin içine girmişken, Türk sinema endüstrisi (böyle bir endüstri var mı?) arz-talep dengesini Amerikan(!) seyirciye göre ayarlamayı tercih etmiş gözüküyor. 70'li yılların seks furyası, 80'li yılların bunalım takılan entel sineması, feminist söylemin savunuculuğunu üstlenmiş önce moda sonra demode filmler, 90'h yıllarda yerlerini dış patentli cinsel problemlere terketmiş gibi. Sizce bizim yönetmenlerimiz hangi seyirciye film yaptıklarını biliyor mu? Seyircisinin geleneğini, kültürel birikimlerini, dinî inançlarını yok sayan bir sinema varlığını kime isbat etmenin yükümlülüğünde?

Türk sinemasına Amerikan ve Avrupa sinemasının dümensuyunda yürümeyi emreden resmî öğretilerdir. "Batılılar gibi film yapın.. Sinema Batılı sanatıdır. Sinemayı Batıdan öğrenin vs. vs..." Bu telkinler yüzünden birçoğumuz Batıya karşı gelirken bile Batılı olmaya çalıştık. Bu tutumun ardında Osmanlılıkta da mevcut olan bir kompleks de vardır. Halktan farklı olmak, halktan ayrı bir dil, tavır ve üslup geliştirmek. Osmanlı bunu hiçbir zaman ihanete vardırmamıştı. Bugün yabancı kelimeler kullanmak, giyimde yalan yanlış da olsa Batı modasını izlemek halk kesiminden, küçük burjuvaziden gelen insanlara statü vadettiği için rağbet görüyor. Sinemacı da seyircisine sırt çevirmek pahasına, kendi toplumsal/tarihsel hakikatine ihanet etmek pahasına "yabancı"yı taklid etme çabası, bu gülünç ve zavallıca statü arayışından geliyor. "Varsın aptal halk, filmimi seyretmesin. Yeter ki ben halktan olmadığımı isbat edeyim, seçkinler kulübüne giriş kartımı garantileyeyim" endişesi... Bu tutumu bizatihî teşvik eden resmî kültür kurumlarıdır ve bu oyunu oynayan sözde sanatçılara sürekli devlet kesesinden prim verilmektedir. Yalnız halka ihanet edilmiş olmuyor, bizatihi hakikate sırt çevriliyor ve asıl vahim olan bence budur...

Pek çok film, kendi insanıyla alay ederken bu nasıl bir estetik ve mantık düzlemine oturtuluyor?

Pek çok film, kendi insanıyla alay ederken, bu "sanatçı"(!)sına seçkinler kulübünde bir yer hazırlıyor; ya da öyle olacağı umuluyor. Evrensel sinema tarihinin çöp sepetine boylamayı kimse umursamıyor. Aslında halkın uzağına düşen bir seçkinler sanatı yapmanın da âdâbı vardır. Ancak onun, seçkinler sanatı yapmanın yolu da, her tür sanat gibi *hakikatle irtibatlanmaktan* geçer.



***Kozanoğlu.* Atıf Yılmaz, 1967**

Senaryo, Ayşe Şasa

Sinema anlayışınız gelenekten süzülüp gelen tavrın yakalanması üzerine kurulu. Siz bu tavrı nasıl yakaladınız? Felsefenizin, hakikat anlayışınızın ve estetik tavrınızın mihenk taşları kimler?

Benim yetişme çağımda, içine doğduğum zümre, ticaret burjuvazisi ikili bir tutuma sahipti. Bir yanda, üstü örtülü de olsa, sıkı sıkıya muhafazakâr değerlerini sürdürüyor, bir yanda, dış görünümünde, Batılı bir hayat tarzının bütün gereklerini yerine getirmeye çalışıyordu. İçinde doğduğum çevrenin riyakarlığa varan bu ikircikli tutumu, benliğime ağır sorunlar yüklüyordu. Çocukluğumda "iyi bir Batılı" olabilmem için yahudi, katolik, protestan bakıcıların eline teslim edilmiştim. Bu da, erken yaşta, yahudi-hıristiyan trajiğini, Batıya has trajik dünya görüşünü etimde kanımda hissedip benliğimi, değer sistemimi ona göre şekillendirmeme yol açmıştı. Bir Amerikan kolejinde okumuş, orada, ikinci elden de olsa, aldığım hümanist kültürle kendi toplumumun geleneksel değerlerine karşı kışkırtılmıştım. Bütün bu yatırımlar ürün vermiş, 1960'da, 18 yaşımda sinemaya adım attığımda, yerli film seyircisini iyice karşıma alarak, onu, hakikatine en aykırı düşecek mesajlarla "irşad etmek"(!) görevini üstlenmiştim. Yahudi-hıristiyan trajiği hem kişiliğimi yöneten etiğe, hem sinemada yansıtmayı umduğum estetik temayüllere hakimdi ve 5-10 yıllık bir çırpınmadan sonra, kendi iç dünyamı senaryolara aksettirmenin ne kadar zor olduğunu anladım. Seyirci, şuurlu olarak değilse de, insiyaklarıyla, benim dünyamı yöneten etiğe ve estetiğe karşı geliyor, beni ve benim gibileri ısrarla dışlıyordu. 30 yaşımda yalnız düş kırıklığı içindeki bir sinemacı değil, sinir sistemi tamamen yıkıma uğramış bir hasta durumuna geldim. Benliğimde burgu gibi işleyen yahudi-hıristiyan trajiği hedefine ulaşmıştı ve tıp beni iyileşmez bir hasta kabul etmişti. O sırada T. Kuhn adındaki bir bilim felsefecisinin "Bilimsel Devrimlerin Yapısı" adlı eserini okudum. Söz konusu eser hep "objektiflik" taslayarak gözümde ilah mertebesine ulaşmış Batı biliminin nasıl da bağnaz, "ideolojik bir kurgu" olduğunu isbat ediyor, materyalizmin, Batı biliminin "tanrısal" maskesini bir çırpıda alaşağı ediyordu. İlk kez eskisinden çok farklı bir bilgi felsefesine açılmamı kolaylaştıran yola böylece adım attım. Hayatımı ve sinemacılık tecrübemi yepyeni bir açıdan ele alıp araştırmaya başlamıştım. 1980 yılında, hasta yatağımın başucuna bir cilt Muhyiddin-i Arabî düştü. "Füsus"un nefis bir İngilizce tercümesiydi. Kozmik bir şiir, kozmik bir müzik ve göksel bir mimari yapıtı olan o eş-

siz metafiziği okudukça hayretim artıyor; "ben bunca yıl bu kadar muhteşem bir söylemden nasıl da habersiz kalmışım" diye hayıflanıyordum. O günden bu yana "Füsus"u okumayı hep sürdürdüm; bir yandan da var gücümle İslâm ve İslâm tasavvufu hakkında bilgilenmeye başladım. 1989'da İsmet Özel'in "Waldo"sunu okumak, arayışımı daha da pekiştirdi. İsmet Bey, benim kuşağımın kaderini yöneten Yahudi hıristiyan trajiğini güzelce tersyüz etmekle kalmıyor, kimliğimdeki eksik taşların telafisi için gerekli referansları büyük bir incelikle ortaya koyuyordu. Kıbleyi bulup ibadet etmeye, kutsalla bağlarım güçlenmeye başladıktan çok kısa bir süre sonra tıbbın iyileşmez kabul ettiği hastalığım süratle şifa bulmaya yüz tuttu. Bireysel, toplumsal ve kozmik kimliğimin ayırdına varmamla hayatımda yepyeni bir aşama başladı..

Sizin eviniz bir okul. Pek çok genç yönetmenin hem itici gücü, hem moral kaynağısınız. Tersine işleyen bir seyirci-film ilişkisinin kabiliyetli isimleri sömürüp tüketmemesi konusunda, sizi tanıyanların çok iyi bildiği bir mücadele veriyorsunuz. İnsanların güzel olanı idrak edemeyecek kadar tembelleştiği ve çirkin olanın görüntüsüne kendini sonuna kadar teslim ettiği bir ortamda, güzelliğin altını çiziyorsunuz. Seyrettiğiniz her güzel görüntünün, okuduğunuz her güzel metnin arkasına düşüyorsunuz. İnsanlar her gün gördükleri insanlara bile beğenilerini sunmaktan çekinirken siz takdir hislerinizi telefonun ellerine yükleyip, Trabzon'a, Amerika'ya, Kayseri'ye kadar ulaştırıyorsunuz. Bu tavrınız, reaksiyoner olma tavrını bırakıp aksiyoner olmaya giden bir maceranın hız kazanmasına katkıda bulunuyor. Gelenekten güç alan, aksiyoner Türk sinemasının sizce en önemli meselesi nedir? Türk sineması senaristin önemini kavramakta neden güçlük çekiyor?

Çok teşekkür ederim. Evimin bir "okul" olduğunu söylemeniz incelikli bir iltifat. Sancılı bir iç serüveninden sonra kurtuluşa ermiş biriyim. Hayatımın bu aşamasında coşkularım var. Ülkem ve Türk sineması için umutlarım var. Bunları meslekdaşlarla paylaşmayı seviyorum. Gelenekten güç alan aksiyoner Türk sinemasının yapması gereken tek şey var: Hakikatin özüyle irtibatlanmış aşkın bir metafiziğin, günümüzde, bize ne kadar engin kaynaklar açtığının ayırdına varmak.. Geleneğin kapsamı içinde, dünün, bugünün, geleceğin sürekliliğini farketmek.. Türk sineması henüz se-

naristin önemini farketmiyorsa, bu Türkiye'de sinemanın henüz ciddi bir meslek olmamasından ileri geliyor.

Yeniden Dergah'taki yazılarınıza döneceğim. Yazdıklarınızın ve Yeşilçam'da bunca yıl emek sarfetmenin semeresini toplamaya başladınız mı? Yeşilçam Günlüğü'ne en fazla ilgi kimlerden geliyor? Okuyucunun bu yazıların kitaplaşmasına dair bir talebi var. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Dergah'taki yazılarımın ilgi görmesi beni sevindiriyor. Umduğum şey, benim sorunlarımı, benim perspektifimi paylaşan düşünür ve sinemacılarla bağ kurmaktı. Bu nüve, şükür, oluştu. Yazılarımın birkaç ay içinde kitaplaşması gibi bir tasarı var..

Tarkovski'nin kamerayı vaftiz ettiğine temas ederek bize ait görüntünün ancak dervişane bir bakış açısına sahip olan kamera ile mümkün olacağı üzerinde durdunuz. Kameraya bakan gözün derviş olma süreci başladı mı?

Ben bir tasavvuf öğrencisiyim. Şimdilerde galiba sinemadan çok tasavvufa ağırlık veriyorum. Duygularımı, dünyamı sinemaya aktarma fırsatını, bu saatten sonra bulmam mümkün olacak mı bilmiyorum. Ancak, değişik noktalarda, aynı anda, birbirinden habersiz gün ışığına çıkmakta olan derviş sinemacılar var. Bu genç insanlar kamerayı hakikatle irtibatlandırmayı neden başarmasınlar? Teknoloji akılla varlığın arasını açtı deniyor. Bu bağı yeniden kuracak olan, eğer böyle bir bağı kurmak mümkünse, dervişane bakıştır, tasavvuftur.

Son birkaç yıl içinde seyrettiğiniz güzel filmlerden bahseder misiniz? Bir iki yıl önce Reha Erdem'in "Ay" filmini çok beğendiğinizi yazmıştınız. Ne yazık ki biz o filmi hâlâ daha seyretme imkânına kavuşamadık. Halit Refiğ'in "İki Yabancı"sı da bunca özel kanala rağmen gösterime girmedi. Son günlerde dilinizden düşürmediğiniz bir film var, Osman Sınav'ın çektiği "Hünkârın Bir Günü". Bu da rafa kaldırıldı galiba. Bir tarafta seyircisini bekleyen filmler, diğer tarafta filmini bekleyen seyirciler. Bunların birbirleriyle buluşması hangi bahara kaldı?

Sözünü ettiğiz filmler çok önemli, çok ilginç filmler. Bunların medyada ortam bulamayışı eskiden olsaydı beni öfkelendirir,

bedbinliğe sürüklerdi. Şimdi tersi oluyor. Düşünüyorum ki medya bir filmi dışlıyorsa veya ona açıkça burun kıvırıyorsa, dişine göre sert, yani fazla kişilikli bulduğu içindir. Er-geç büyük değer taşıyan bu tip filmler en baş köşede, hem de eskimemiş olarak, birer klasik olarak yerlerini alacaklar. Gerçek sinema bilgeleri, filmleri gösterime girmediği zaman telaşa kapılmayan, medya karşısında tam anlamıyla ihtirassız adamlardır. Medyadaki pisliğe karşı çıkan alternatif seyirci toplulukları ayrıca er-geç kendi sinema kulüplerini, sinemateklerini kuracaktır ve gerçek sinema öğrencileri de oradan çıkacaktır..

Geleceğe dair ümitvarsınız. Belki bu "Mümine ümit yakışır" hadisine riayet etmekten kaynaklanıyor. Modernizmin, beyinleri allak bullak eden mekanizmasını müslümanların fethederek iptal edeceğine inanıyorsunuz. Bu iptal etme sürecine girebilmek için fethetmeyi kaçınılmaz buluyorsunuz. Fethetme sürecine girildi mi sizce?

Modernizm dünyanın sırtına giydirilmiş dar, çok dar ve ölümcül bir ceket. Geleneksel dünyadan gelen hür gönüllü insan toplumları bu ceketi en azından iyice esnetiyor, sonra insiyaki olarak yırtıveriyorlar. Hür insanın binlerce yıllık tahayyülatı ve Allah'ın Bâsıt adı modernizmin simgelediği o kölelik kalıplarıyla bağdaşabilir mi? Biz teknolojiyi ödünç almaya başladığımızdan beri, belki üç yüz yıldır, modernizmin kurallarını, çoğunluk bilmeyerek, istemeyerek, doğal insiyaklarımızla çiğniyor, her yönüyle deforme ve altüst ediyoruz. Marx belki bu anlamda, "Türkler anarşik ve demokratlaştırıcı" demiş.. Modernizmi insiyaklarımızla tahrif etmeyi, altüst etmeyi, akıllı, bilinçli bir "açmaya", bir fethe doğru götürmemiz gerek. Kendi hüviyetimizi, gerçek hüviyetimizi kavrayıp onu iyice takındığımız oranda, fetih gerçekleşmiş olur. Ve tabii bu Batı için de çok iyi olur. Batı için şifanın tek kaynağı -eğer Batı için şifa mümkünse- bizim gibi toplumların geleneksel bir perspektifle belirleyeceği gündemlerdir. Modernizmin dar kölelik kalıplarını kırarak, onu aşmak ve Batıya örnek olacak şekilde aşkınlığın kapılarını bir kez daha açmak, bize düşüyor.

Ayşe Şasa ile Yeşilçam Günlüğü Üzerine

Söyleşi: Hasanali Yıldırım

Gerçek Hayat, Yıl 3, Sayı 2003-1(115),
3 Ocak 2003 Cuma, s. 26-27.

Yeşilçam Günlüğü *Dergâh* dergisinde tefrika edildiğinde farklı kesimlerden birçok entelektüelin ilgisini çekmişti. Çünkü o yazılar, o güne değin aynı anda anılması düşünülemeyen iki öğeyi, sinema ile tasavvufu bir araya getiriyordu. Sinemaya tasavvuf merkezli alışılmadık bu bakış açısının hikâyesinden başlayalım mı?

Dünyaya hep Batı'nın değerleriyle bakan bir ortamda yetiştirilmiştim. 20 yaşlarımdan başlayarak da, dünyaya kendi medeniyet çerçevemizin değerleriyle bakma çabasını güttüm. Fakat bu açıyı geliştirmem çok uzun sürdü. Neredeyse 50 yaşıma kadar bu bakış açısını olgunlaştırmak için gayret sarfettim. Çünkü aldığım eğitimde yerli öğeler hiç yoktu. Ayrıca Türkiye'de yerli eğitimi almış insanlar da modern dünyanın bombardımanı karşısında gerileme haline girmişlerdi. Modern dünyaya bakarken, kendi değerlerimizi de kullanma anlayışını sistematize edemiyoruz. İşte ben, 50 yaşımda, kendi kültürümüzün değerleriyle insana, eşyaya, olgulara, aleme bakmayı denedim *Yeşilçam Günlüğü*'nde... Fakat Türkiye'de bırakın sinemaya, hiçbir şeye kendi değerlerimizden bakmaya alışmadığımız için, bu kitap bir bakıma *marjinal* bir konumda kaldı. Halbuki olması gereken bu: Her baktığımıza kendi değerlerimizi katmadığımızda biz *biz* olamayız ki! Sahip olduğumuz değerler toplumumuzda tarih içinde nasıl gelişti? Biz hangi medeniyetin mirasçısıyız ve bu mirasın değerleri nelerdir? Biz, ancak bunların karşılığını vererek herhangi bir şeye tutarlı bakabiliriz; bu arada sinemaya da... Tevhidi bir geleneğin, biraz da tasavvufun etkisiyle sinemaya nasıl bakabiliriz? İşte Yeşilçam Günlüğü'nün yaptığı bu. Genç

bir arkadaşım bana şöyle demişti: "Ben tasavvufu çok seviyordum, sinemayı da. Ama bu ikisi nasıl yanyana gelebilir? İşte bunu bilmiyordum. Bunun mümkün olabileceğini bile düşünmemiştim. Yeşilçam Günlüğü'nü okuyunca bu işin nasıl olabileceğini görmüş oldum."

Bu bakışta tasavvufun payı nedir?

Şunu söylemek istiyorum: tasavvuf, hayat bilgisi demek. Gerçi "*ilm-i ledünn*" ama tasavvufta *eşyanın sırrı*nı veren ilimler de var. Alemdeki her şeyin anahtarı tasavvufta olduğuna göre, nereye bakarsan, neyi ele alırsan, onun cevabını tasavvufta bulabilirsin. Kapsamadığı hiçbir öğe yok. "Tasavvufun modern bir olguya vereceği karşılığı yoktur" demek çok yanlış olur. Tersine, *tasavvuf hayattır*. Geçmişte kalmış, donmuş bir şey değildir. Her zaman ve mekânda, her durumda cevapları olan bir ilim... Böyle olduğu için de postmodern olgular karşısında da söyleyecek sözü var. Halbuki Batı'nın lâfı çoktan bitmiştir. Batı, kendi kendisini eşeleyip durmakta; kendi dışındaki şeylerle zihni bağlantı kurabilse bile kalbi bağlantı kuramıyor. Bir türlü kendi kabuğunu kıramıyor. O kabuğu kıran ve kendi 'kutbunu' arayan insanlara da şahit oluyoruz. Buldukları ne? İslâm. Benim yaptığım, kendi değerlerimizle mesleğime bakmaktan başka bir şey değil. Aynı tavrı geçmişte Kemal Tahir bir Marksist olarak, daha seküler bir bağlamda edebiyat ve sanat meselelerine bakarken sergilemişti. O bakış beni etkiledi ama ben onu bir adım daha ileri götürüp, onun da yüzünü dönmüş olduğu *cihet*e yöneldim. Madem bizim medeniyetimizden söz ediyoruz, o halde onun temelini de gözardı etmemeliyiz. Nedir bizim medeniyetimizin temeli? İslâm. Asıl bu temelle irtibat kurmak lâzım. Stanley Kubrick'in *2001 Uzay Macerası* filmindeki final sahnesinde uzay pilotu çok modern bir araçla uzayda bir mekâna gelir. Oraya gemisini indirir ve semavi bir taşla karşılaşır. O taş, aynı zamanda canlıdır ve pilotun üzerinde kozmik bir tasarrufu vardır. O taşla karşılaşan pilot, gençliğine, hatta çocukluğuna dönmeye başlar; fiziki anlamda da. Bu, belki de simgesel olarak zaman, keşif ve icat olarak, insanlığın nihayette bidayete dönmesini anlatmakta. Başa dönmek nedir? En evrensel hakikat durumundaki semavi olanla yeniden karşılaşmak. Stanley Kubrick'in bu filminde bir kehanet var. İşte bugünlerde insanlık, yeniden İslâm'la müşerref oluyor.



Utanç, Atıf Yılmaz, 1972
Senaryo, Ayşe Şasa



Cemo, Atıf Yılmaz, 1972
Senaryo, Ayşe Şasa

124 bin peygamberin ve birçok evliyanın mirası olan İslâm, günümüz olguları üzerinde yorum yapacak bir vesile bulmuş oluyor burada.

Modern dünyanın bir öğesine geleneğin gözüyle bakan eseriniz, yalnızca kendi içinde soyut bir yenilik getirmedi; birbirine kapatılmış bu iki dünya arasında son derece somut bir gelişmeye de katkısı oldu. Bu katkıyı, Atilla Dorsay'ın kitabınızın ikinci baskısı için yazdığı önsözde görmek mümkün.

O önsöz beni de çok duygulandırdı. Uzun zamandır görmediğim çok eski bir arkadaşım olan Atilla Dorsay, kitabıma çok duygulu bir önsöz yazdı. Kendisi gibi düşünenlerin içinde bulundukları postmodern dünyaya karşılık, bu fakirin ileri sürdüğü görüşlerin bir yenilik getirdiğini, bir öneri sunduğunu, çıkmazda olan postmodern dünyaya bir çıkış yolu gösterdiğini söylüyor o yazıda. Seküler kesimle geleneksel çevreler arasındaki zihniyet uçurumunun sosyal hayatta ortaya çıkardığı engellerin, Atilla Dorsay ile benim kişiliğimde bu kitap vesilesiyle aşılmış olmasının sembolik değerini önemsemek lâzım. Bu iyi bir haber. Atilla Dorsay'ın meseleyi, postmodern dünyanın zehirlenmesine karşı tasavvufun bir panzehir olabileceği şeklinde ele alması beni çok duygulandırdı. Demek ki bu kitap, ehl-i din ile ehl-i dünya arasında bir etkileşim kapısını aralamış durumda.

Senaryo yazma isteği nasıl doğdu sizde? Şartların dayatması mıydı bu seçim yoksa ruhi bir sebebe mi dayanıyordu?

Orhan Pamuk, Ömer Kavur için yazdığı bir önsözde "İnsan iki sebepten senarist olur: para kazanmak ya da yönetmen olmak için." diyor. Ben üçüncü bir sebepten senarist oldum. Çok yalnız ve bedbaht bir çocukluk yaşadım. Aşırı iletişimsiz bir dünyada büyüdüm. İleride şizofreniye kadar yol açacak düzeyde bir iletişimsizlik yaşadığım için, sinema ekranını milyonlarca insanla bir iletişim kurma aracı olarak seçmiştim. Bir de, fantezilerimi canlanmış, filme çekilmiş olarak görmenin sevinci bana bir çocuk heyecanı verirdi. *İdi* diyorum çünkü 80'li yıllarda yazdığım *Gramofon Avrat*'tan sonra senaryo çalışmalarına girmedim. Bunun sebebi, doğrusu benim fantezi dünyamı filme çekecek bir yönetmenle çalışma ortamına girememiş olmak.

Senaryocu olmak ne demek? Bir senarist hayata nasıl bakar?

Senaryocu olmak, muhayyilesini kullanmak, muhayyilede bir şeyler kurgulamak, üstelik bunu edebiyatın ötesinde, kelimelerle değil de görüntülerle ve seslerle anlatmak demek. Senaryo, insana sanat planında tek başına bir prim kazandırmayabilir. Çünkü teknik yanının ağır bastığı kabul edilir. Üstelik nankör bir uğraştır da. İyi bir senaryo yazdığınızda bu yönetmenin lehine işler, kötü bir ürün ortaya çıktığında da sizin aleyhinize kullanılır. Senaryo formunu master ederseniz, sanatın bütün alanları üzerinde de bir denetim kurmaya başlarsınız. Meselâ edebiyatla uğraşıyorsanız, o alandaki denetim ve becerinizi geliştirir. Çünkü form alemindeki denetiminiz artmıştır, ses ve görüntüyü senkronize etmeyi ve bunun üzerinden büyük bir yapıya gitmeyi öğrenmişsinizdir. Bu işle hemhal olmak, insana büyük bir disiplin kazandırır. Evet, para da kazandırır ama çilesi de fazladır. Birçok insanın, yapımcının, yönetmenin, oyuncunun niteliğine göre senaryo yazacağınız için çok bilinmeyenli sanatsal bir denklem kurmak durumundasınız. Üstelik, piyasanın aktüel şartlarını, o sırada yapılan başka işleri filân da gözönüne almak zorundasınız.

Senaristte bir tür üçüncü gözün geliştiğini ve yazarken gözünün önünde filmi sahne sahne izlediğini, dahası seslerini duyduğunu söylemiştiniz...

Müziğini de duyar, renklerini de görür, hatta es'leri bile farkeder. Senaryocu olursanız, bir süre sonra sizde önceden varolmayan kimi niteliklere kavuşursunuz. Budistler'in üçüncü göz dediği, tasavvuf erbabının kalp gözü dediği, bizimse *zihin gözü* diyebileceğimiz bir durum bu. Zihinde bir ekran açılır. Bu ekran bir projektör gibidir. O dev ekrana yansıyan görüntü ve sesleri beğenmediğinizde değiştirirsiniz. Senaryo, bir açıdan nota yazmayı, başka bir açıdan da koreografiyi andırır. Bir takım mizansenleri gözünüzde canlandırıp kâğıda aktarıyorsunuz. Meselâ "Adam soldan sağa doğru yürür. Bir gürültü olur. Bardaktan boşanırcasına yağmur yağmaktadır. Mavi şimşekler çakarken, aynı zamanda Beethoven'in filân konçertosundan falan bölüm çalmaktadır. Yine bir sessizlik olur. Derken sahneye dörtnala bir atlı girer." Şimdi şu son ifade aslında yetersiz. Atlı sağdan mı girecek, soldan mı? Bunu da bileceksiniz. Niçin mi? Çünkü atlının sağdan ya da soldan veya karşıdan girmesi farklı anlamlar ifade

eder. Mizansen olarak değerini bilmelisiniz. Batı sisteminde göz yazıları soldan sağa okuduğu için, şiddet etkisi elde etmek istiyorsanız, oyuncuyu sahneye sağdan sokmalısınız. Normal akış için soldan girmeli. Bir de sahne değeri üzerinde de bilgi sahibi olmanız ve bütünlüğünü hissetmeniz gerekli. Üstelik çalıştığınız yönetmenin tarzını, yıldızın ilkelerini ve oyunculuk kapasitesini de hesaba katmalısınız. Senaristin tek başına sanatçı olduğu sinema, istisnai bir durumdur. Meselâ *Alain Robbe-Grillet*, roman alanında ünlü olduktan sonra gayet edebi nitelikli senaryolar da yazdı. Onları okuduğunuzda, romandaki gibi uzun tasvirlere rastlarsınız ama onun dışında senaristin *author* olduğu ve tek başına bir dünya sunduğu görülmemiştir. O yüzden de "falan senaristin dünyası" diye bir tanımlama yapamayız. Bir de *Zavattini* adlı İtalyan senaristi ekleyebiliriz belki.

İmza attığınız ve atmadığınız birçok senaryonuz var. İmza atmadıklarınız kaç tane?

İnanın bilmiyorum. Meselâ *Harun Reşid'in Gözdesi* diye bir film vardı. İmza atmam mümkün değildi. Fakat imza atmadığım halde çok uğraştığımı hatırlıyorum. Çok sayıda filme çekilmemiş senaryo taslağım var. Bizim zamanımızda Sansür Kurulu vardı ve filmin senaryosundan ayrı olarak bir de sansür senaryosu yazılırdı. Böyle birçok filme sansür senaryosu yazdım. Birçok komedi filmi, piyasa işi filmler... Meselâ Atıf Yılmaz'ın *Güllü Geliyor Güllü* adlı filmini söyleyebilirim. Bir de, çok emek verdiğim halde imza atmadığım filmler var. Meselâ Ayla Algan ile Sadri Alışık'ın oynadığı *Aah Güzel İstanbul*. Onda Safa Önal'ın imzası var. İmza atmadığım filmlerde bile bir ciddi film yapma kaygım olduğu için, onlarda da bir Shakespeare eseri verme çabası vardır; üstelik bu çabam yüzünden komik durumlara düşmeyi de göze almışımdır. İmza attıklarım arasında meselâ *Muradın Türküsü* ve Yılmaz Güney ile Nebahat Çehre'nin oynadığı 60'larda çekilen *Balatlı Arif*'i pek dahil etmem ama aslında onların da kimi ilginç yönleri vardır. Fakat o zamanlar sinema eleştirisi olmadığı için, bu filmlerdeki yenilikler dikkatlerden kaçtı. Zaten basın yerli filmlerle hiç ilgilenmezdi. Hatta yerli film, sinemadan bile sayılmazdı. Onu sinema haline getirmeye çalışan *Atıf Yılmaz*, *Metin Erksan* ve *Halit Refiğ* vardı. Öbürleri hep seri imalât yapan, sürekli aynı hikâyeyi anlatan insanlar... Bir şeyler yapmak isteyen

yönetmenlere de basın ya burun kıvırır ya da yokmuş gibi davranırdı. Bugün bir kısım basın, İslâmi değerleri önemseyenleri nasıl görmezden geliyorsa, o gün aynı şey Yeşilçam için geçerliydi. Eşim *Bülent Oran*'ın o günlere ait çok acı bir şakası vardır: "Türkiye'de entelektüel geçinmek istiyorsan iki özelliğin olmalı: birincisi (estağfurullah) Allah'a inanmamak, ikincisi Yeşilçam'a küfretmek."

Bu nefret niçin?

Çok sulandırılmış halde bile olsa Yeşilçam'da bir geleneksel bakış var. Manevi bir dünyanın suyunun suyuna ait değerler var. İşte ben bu kitapta bunları anlatmaya çalıştım. Yeşilçam'da, Batı sinemasındaki formasyonun tam karşısında, nüve olarak bir çıkış vardır. Yeşilçam Günlüğü'nde teknik olarak bunun analizini yapmaya çalıştım.

Bu ilgisizliği kıran, başka bir amaçla da olsa Yılmaz Güney filmleri olmuştu.

Evet ama hangi filmleri? Yılmaz Güney uzun yıllar görmezden gelinen o vurdulu, kırdılı filmleri yaptı. Sürekli ezilen, en sonunda da şahlanan bir prototipi oynadı. Birden bire başka bir zümrenin filmlerini yapmaya başlayınca, kendisi de zümre değiştirdi ve tamamen o zümrenin hoşuna gidecek işler yapmaya başladı. İnsana *dürbünün tersiyle bakan* o yaklaşımın ürünü filmler, insanımızın ezilmişliğinden, fakirliğinden başka bir dünyası yokmuş gibi bir manzara çizer. Yılmaz Güney'in yaptığı bu yoksulluk, azgelişmişlik ve ezilmişlik edebiyatı, aslında Yeşilçam tarzı değildi. Avrupai olması istenen Türk sinemasının ilk hamlesi diye tanıtıldı. Ama Yılmaz Güney, yine de Yeşilçam'ın içinden gelip o değerlere karşı çıkmış, değiştirmiş birisi olarak prim yaptı. Sonra da bu konvoyu takip edenler oldu. Bence bu konvoy Türk sinemasının bir yere ulaşmasını sağlamadı.

Sizin yarı aydın sineması dediğiniz durum ortaya çıktı.

Evet. Hiçbir yere ait olmayan bir sinema bu. Ne İslâm Medeniyeti'ne ne de Batı Medeniyeti'ne dahil olan bir sinema. Fakat ne yazık ki bugün hâlâ bu konvoy işbaşında. Türkiye'de sinema diye sunulan bu ruhsuz şeyler benim hiç ilgimi çekmiyor. Bu du-

rumun bir tek istisnası var: Çok özgün bir ruh taşıyan, çok derinlikli işler çıkaran, dahice ayrıntılı filmlere imza atan *Ahmet Uluçay*. Ayrıca Osman Sınav'ı da saymam gerek.

Siz de sinemaya Batılı değerleri önceleyerek başlamıştınız. Trajedi ağırlıklı bir sinema anlayışından epik sanat anlayışına geçmiştiniz. Bu değişim nasıl gerçekleşti?

Batı, insana trajedi merkezli bakar ve insanın düşüşü açısından olayları değerlendirir. Hayatı bir çatışma ve savaş olarak görür. Bunun temelinde de Prometeci dünya görüşü yatar. Bildiğiniz gibi Promete, ilâhlardan ateşi çalar ve kurtuluşu olmayan bir cezaya çarptırılır. Bütün dram sanatı bu konsept üzerinden ilerler. Bizde böyle bir şey yok. Bizim dünya görüşümüz trajediye karşıdır. Bizim sanat anlayışımız, insandaki aşkın değerleri ortaya koyan; insanın kendisine, topluma ve aleme ahenkle yaklaşmasından doğan ve biteviye bir aşkınlığı işaret eden, ilâhi boyutu da kapsayan niteliktedir. İşte bu, epik bakıştan başka bir şey değildir. Bu iki yaklaşım arasındaki farka kitapta değindim ama çok da açmadım. Yeşilçam Günlüğü'nde birkaç küçük fırça darbesiyle resmedilmiş, kuramsal ipuçları olabilecek öneriler var; o kadar.

Bu sanat anlayışınızda Kemal Tahir'in de payı var sanırım.

Kemal Tahir sinema sorununa cevap bulamadı. Teorik olarak söylediği kimi yaklaşımları, "Sinemaya kendi bakışımızı ve yerli tiplerimizi sinemaya eklemeliyiz" gibi sürekli vurguladığı sözleri vardı ama bunu somutlaştıracak bir öneri getirmedi. Çünkü Kemal Tahir'de sürekli *kendi olmak* vurgusu var ama sadede gelemedi bir türlü, yani İslâm'a. Fakat benim sadede gelmeme ve asıl kaynağı keşfetmeme yardımcı olacak bir yönlendirmenin sahibi oldu. Sekülер bir dünyadan gelen biri olarak, kendi değerlerimize rengini veren İslâm'a yakınlaşmamda Kemal Tahir'in büyük payı vardır. Kendisi de cihetini *doğru*ya dönmüş biriydi. Herkes Kemal Tahir'den kendine göre bir şey anladı, ben tasavvufa işaret ettiğini hissettim. Tevhidi görüşü sinemaya ve senaryoya uygulayınca çok yeni bir yaklaşım çıktı ortaya. Onun sorduğu, trajik olan ile olmayan konusundaki sorulardan hareketle ben şimdiki sanat anlayışıma ulaştım diyebilirim. Zaten kendisi de, daha önceden hep dramatik odaklı anlattığı hikâyelerini, *Devlet*

Ana'da epik'e çevirmiştir. O kitap, İslâm Medeniyet dairesinin estetiğinin bir ürünüdür. Bu iki medeniyetin birbirinden ayrı temsil anlayışları ve gerçeği algılayış farkları kitabımın ana konusudur. Biz, bu işaret ettiğim noktaya gelmeden asla orijinal bir ürün veremeyiz. Modern dünyaya, kendi geleneksel bakışımızın çiçeklerini sunmadan hiçbir sahici adım atamayız. Demin modernitenin ve geleneğin müştereğinden söz etmiştiniz. Bu müştereği ben sufilerde gördüm ve bir nebzecik olsun, kitabımda göstermeye çalıştım.

Yeşilçam'daki Tüm Acılarım Silindi

Söyleşi: Tuba Deniz

Bu söyleşi, kitabın bu baskısı için
7 Ekim 2008 tarihinde yapılmıştır.

1963-93 yılları arasında çekilen *Ah Güzel İstanbul*, *Balatlı Arif*, *Cemo*, *Gramofon Avrat* gibi pek çok filmin jeneriğinde, senaryo hanesinde Ayşe Şasa'nın adı vardır. Sabahlara kadar çalışmalar, uykusuz geceler, Yeşilçam ortamında yıpranmış bir ifadenin suretidir bu isim. Şasa'nın enerjisini yavaş yavaş emer Yeşilçam atmosferi. Bir nevi Mecnun gibi sarıldığı sinema sanatı onun tüm gücünü tüketir, nihayetinde aklın sınırları ötesine taşır. Artık 18 yıl boyunca şizofreni ile mücadele etmek zorundadır. Onu bu hastalık çukurundan çıkaran, asırlar önce kaleme alınan İbn Arabi'nin eserleri olacaktır. Ayşe Şasa için sinema bir nevi Leylâ gibidir ve ondan vazgeçebildiği andan itibaren Mevlâsına ulaşacaktır.

Ayşe Şasa'nın bu özetlenmiş hikâyesine *Delilik Ülkesinden Notlar* kitabı yahut onunla yapılan röportajlardan, haberlerden aşinayız. Yeni bir anlam dünyasıyla şifa bulan Ayşe Hanım her ne kadar yıllar boyu geçmişteki gibi aktif bir şekilde sinemanın içinde bulunmasa da bu sanat dalıyla irtibatını tamamen koparmaz. Manevi duyarlılıklar, geleneksel bakış açısı, medeniyet perspektifi artık onun sanata yaklaşımında da belirleyicidir. Sinemaya tasavvuf ışığında anlam vermeye çalışır. Bu konudaki fikirlerini *Yeşilçam Günlüğü* kitabında toparlar. Yıllar sonra bu teorilerini pratiğe dökeceği bir ortam da karşısına çıkacaktır. Geçtiğimiz yıl içinde vizyona giren, yönetmenliğini Jacques Deschamps'ın yaptığı *Dinle Neyden*'in senaristlerinden biridir Ayşe Şasa. Uzun aradan sonra tekrar bir filmin senaryosuna imzasını atar böylece.

Her sıkıntı ferahlık imkânıyla doğar

Dinle Neyden'in konusu 1789'da geçiyor. Fransızların Mısır'ı işgal etmesi söz konusu. İçinde bulunduğumuz dönemi hatırlatı-

yor savaş sebebi: Napolyon, Mısır'a medeniyet götürme vaadiyle ilerlemekte. Bazı Fransız diplomatlar harbi önlemek için hareket geçiyor. Mevlevihane'yi ziyaret ederek eski Osmanlı paşası Nuri Dede Efendi'ye durumu arz ediyorlar. Sıhhatinin kötü gitmesine rağmen Dede Efendi, kendisine saraydan gönderilen tabip ve genç dervişle birlikte, III. Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan'ın Sahilsarayı'na gidiyor. Böylece savaşın önüne geçebilmek adına barış girişimleri başlıyor. Sarayda bu gayriresmî çabalar sürerken Nuri Dede'nin sıhhatinden sorumlu saray tabibi Halil ile Beyhan Sultan'ın yardımcısı Gülnihal Kalfa arasında da duygusal bir yakınlık yaşanıyor. İzleyici bir yandan yaklaşan harbe diğer taraftan iki gencin muhabbetine şahit ediliyor. Bu hikâyenin üzerine Mevlevihane'nin günlüğünü tutan genç derviş Halilcan'ın sesi düşüyor. O, Dede Efendi'nin kendisine verdiği deftere gözlemlerini aktarırken, hayatı ve şahit olduklarını Mevlana'nın ifadelerinden beslenerek yorumluyor. Böylece Hz. Pir de adeta filmin ruhani bir karakterine bürünüyor.

Son sahneler yaklaştıkça Emin Olcay'ın canlandırdığı Nuri Dede Efendi iyice güçten düşüyor. Zarafetini korusa da Osmanlı gibi o da kan kaybediyor. Film alışık olduğumuz Osmanlı tasvirlerinin ötesine geçiyor. Ne abartılı bir övgü var o döneme ne de bir küçümseme emaresi. Kostümler gibi, tavırlardaki Osmanlı vakarı ve zarafeti de gerçekçi. Film 18. yüzyılın karanlık bir dönemine işaret etse de kasvetli bir hava yansımıyor perdeye. Senaryodan alıntıyla; ne de olsa her sıkıntı ferahlık imkânıyla doğuyor... Fakat hikâyenin çıkış noktasındaki duygu yoğunluğu da aynı ölçüde görüntüye aktarılamıyor. Filmin ağır ritminden ziyade konu ve oyuncularla mesafeli bir çalışmanın ürünü sanki bu.

Dinle Neyden'in vizyona girmesi vesilesiyle Ayşe Hanım'ın kapısını çaldık. Onunla Yeşilçam'daki süreçten bugüne değişenleri, yıllar sonra senaryo yazmak için kâğıt kalem başına oturmanın heyecanını ve filmi konuştuk.

Aynı rüyayı gördük

***Dinle Neyden*'in ortaya çıkış sürecinden bahseder misiniz?**

Senaryoyu İsmail Özkul Eren ile iki sene önce resmen çalışmaya başladık ama bu fikir daha önceden de vardı. Özkul ile tanışıklığımız 1988'e dayanır. O yıllarda Fatih'teki ofisine sık sık ziyarete giderdim. İkimiz de geleneksel toplumun incelik, vakar ve

ihtişamını hakkını vererek anlatan, karton olmayan bir şeyler üretmek istiyorduk. Küçük dükkânda saatlerce konuşur, aynı rüyayı görürdük. Bir gün Özkul bana hattat Şeyh Hamdullah ile ilgili bir belgesel senaryosu ısmarladı. İkimiz de öyle havaya girdik ki hasta hâlimle, düşe kalka yazdım senaryoyu ama bir şey çıkmadı. 1990'lı yıllarda Özkul, Dede Efendi ile ilgili bir senaryo yazdı. Bu beni çok heyecanlandırdı ama o da bir sonuca bağlanmadı, zemin bulamadı. Dede Efendi ile III. Selim aşağı yukarı aynı dönem. Özkul'un *Dergâh* dergisinde de bir dervişin günlüğüne dair hikâyeleri çıkmıştı. Aslında tam o dönem bu tipleri düşünmeye başladı. O sıralar Kanal 7'de de çalıştı. Daha sonra bir ajans kurdu kendine. "Ayşe Hanım gel bir çizgi film yapalım" dedi. Yine birlikte uğraştık, kafa patlattık. Senaryoyu ben yazdım. Özkul uzun bir süre çizimleri yaptırdı ama sonu gelmedi. Bir müddet birbirimizin izini kaybettik. Bir gün Hz. Mevlana yılı 2006 senesinde, Özkul'un film yapmak istediğini duydum. Aradığımda, Ayşe Hanım sen de işin içindesin dedi.

Senaryo ebeliği yaptım

Birlikte nasıl bir çalışma düzeniniz oldu?

Özkul'un III. Selim dönemine ait otuz sandık birikmiş kitap, gravür ve makaleleri vardı. İki üç sene önce de Ekrem Işın'a "Mevlevihane'de Bir Gün" diye bir taslak hazırlatmış. Hep hayal, rüyada, o devri görmek istiyor. Yazıhanesinde çalışmaya başladık. Beyhan Sultan'ın Sarayı'nı tasvir eden gravürler duvarlarda, bize ilham olsun diye. Biz yine birlikte havaya girdik. Fakat ben panikledim. Ciddi bir şey yapacağız ve bir senemiz var. Özkul'a böyle bir şeyin hakkı iki senedir dedim. O, başlayalım Ayşe Hanım dedi. Ben onun gibi yirmi yıldır bu kitapları okumuş değilim. Haldır haldır zayıflamış gözlerimle başladım okumaya ama nasıl hepsini bitireyim... Özkul da konuşmuyor, senaryo yazacağına dair hiçbir veri yok. Daha önce *Küçük Ağa* gibi bazı filmlerde sanat yönetmenliği yapmıştı, senaryo toplantılarına katılmıştı, Dede Efendi projesi iyi bir çıkıştı ama Özkul konuşmuyor, böyle oturuyor. Ben bir panikledim. Büyük bir tasarı ve imkân ama bu malzemeyi nasıl giyineceğim, yorgunum... Bir yandan okuyorum diğer yandan zemin oluşturmaya çalışıyorum. Özkul hep susuyor karşımda.

Ben kötü bir duruma düşeceğim diye düşünürken Özkul bir açıldı ve sazı aldı eline. Ayşe Hanım ben bir eve gidip düşüneyim, dedi. Geldi, baktım harika şeyler buluyor. Gözümün önünde resmen bir senaryo yıldızı doğdu. Biz konuşuyoruz daha sonra ben gideyim biraz kapanayım diyor ve bir sürü inciler bularak geliyor. Yıllardır okumuş ve artık tarihin satır aralarında dolaşıyor. Böylece film yavaş yavaş şekillenmeye başladı.

Çalışmamızın başlarında ben geceleri Amerika'da bir arkadaşım var Prof. Engin Akarlı onu arıyorum ve saatlerce III. Selim dönemini konuşuyoruz. Farklı tarihçilerle görüşüyorum, hepsini Özkul'a anlatıyorum. Onun da danışmanları var, sürekli bilgilerimizi paylaşıyoruz. Mevlevilik konusunda Tuğrul İnançer'den destek alıyoruz...

Özkul'u izledikçe ben ne yapabilirim diye düşündüm. Ancak ona ayna olabilirim dedim. Yıllar önce Sefa Önal ile yaptığımız çalışmalarımız vardı ikili, o birden havaya girerdi ve ben onu coşturmaya çalışırdım. Ben buna senaryo ebeliği diyorum. *Dinle Neyden* için de böyle çalıştık ve senaryo bu şekilde beş-altı defa yeniden yazıldı.

Yeşilçam'da her filmden sonra hastalanırdım

Bu süre içerisinde filmi kimin çekeceği belirli miydi?

Kim çekecek diye düşünürken üzerimize büyük bir himmet oldu. Bir Fransız rejisör, Jacques Deschamps, senaryoyu okumuş ve filmi çekmek istedi.

Yeşilçam'daki senaryo çalışmaları ile bu yaşadıklarınızı karşılaştırdığınızda ne tür farklar görüyorsunuz?

Ateist olduğum dönemde hep boğula boğula, işlerin ters gitmesiyle yazıyordum senaryolarımı. Burada tam tıkanacak oluyoruz yol açılıyor, batağa saplanıyoruz yüz misli güzel bir şey çıkıyor karşımıza.

Benim şimdiye kadar yaptığım en enteresan senaryo çalışması oldu bu. Düşünebiliyor musun, bize iki ayı çok görürlerdi. *Ah Güzel İstanbul*'un senaryosunu iki ay beynim çatlayarak, hiç uyumayarak, gece gündüz adeta cinnet geçirerek yazdım. Yeşilçam'da kimse böyle çaba sarfetmiyordu. Ben kendime karşı bir

iddia ile girdim bu işin içine. Onun için çok büyük ızdırap çektim Yeşilçam'da. Her filmden sonra hastalanırdım.

Yeşilçam'a girişinizdeki iddia neydi?

Aileme, sözde Batıcı burjuvaziye duyduğum öfke ve reaksiyon ile tam tersi yönde bir şey yapmak istedim. Herkesin alay ettiği, hor gördüğü alanda gidip kaybolmaktı niyetim. Yani bu tam anlamıyla meydan okumaydı. Hâlbuki bir kuyunun dibindesin. bir şey çıkmasına imkân yok orada. Zira pek sanatkârane ortam değildi. Filmlere eleştirmenler gelmez, okumuş kesim ağzıyla kuş tutsan bakmazdı. Bu meydan okuma benim büyük öfkeme denk düşen bir şeydi.

Yeşilçam'a dönüp baktığımda beni aşağı çeken hatıralarla doluydu. 1960'lı yılların Yeşilçam'ı halk sineması diye tabir ediliyordu ama esasında bir takım şablonlar içinde dönen, avami bir sinemaydı. Bu şablonlara dâhil olmayanları dışına atıyordu. Bütün çalışan elemanlar az çok o kalıplara, klişelere uyardı. Klişeler iyi veya kötü tartışılır ama yeniliğe izin vermeyen, edebi değeri pek olmayan türdendi.

Ama bu tecrübe, Özkul'un çıkışı bana müthiş bir enerji verdi. Yeşilçam'da çektiğim tüm acılar silindi.

Peki, günümüz Türk sinemasını nasıl buluyorsunuz? Sizin Türk sinemasından beklentileriniz neler?

Türkiye'de yaşayan, İslam medeniyet dairesi içinde bulunan bir insan olarak bu medeniyete atıfta bulunan bir film, sanat çıkması benim en büyük beklentim. Bunu şimdiki ortamda göremiyoruz, daha çok taklidi bir sinema yapılan. Türkiye'ye dayatılan Batı kültürünün kopyası ve bu kültürsüzleşmeye, gelenekten kopuşa da neden olmuştur. Bugün Türk sinemasında bunun neticesini görüyoruz. Fikir yönünden sığlık, gelenekten kopuş var. Son onbeş yılda ilgimi çeken, ne yapılmış diye baktığım filmler bir elimin parmağı kadar değil.

Sizin yapmak istediğiniz sinemaya *Dinle Neyden* ne kadar yaklaştı?

Dinle Neyden, III. Selim dönemine, Hz. Mevlana'nın fikriyatına ait bazı atıflarda bulunduğu ve bizim medeniyetimizin prob-

lematikini ihtiva ettiği için bana müspet göründü ve o yönde değerlendirilebilecek bir çabadır. İmkânlar daha fazla olsa belki çok farklı bir sonuç çıkardı. Bir ayda çekildi film. Bana ara dönemde bu tip öneriler gelmedi, bu filmde böyle bir zemin vardı.

Aslında sizin kaygılarınızla sinemaya yaklaşan geçmişte de sinemacılar oldu, günümüzde de var. Ama yine de böyle bir zeminin oluşmaması irdelenecek bir konu değil mi?

Zannediyorum çok erken yaşta sanatçının kendi kaynaklarıyla bilinçaltının beslenmesi önemli. İranlı sinemacılar buna örnek. Çocuk yaşta masallar, destanlar, efsaneler dinlemiş, kendi edebiyat dünyalarından, geleneksel zevklerinden nasiplenmiş olmalarının izleri var sinemalarında. Benim kuşağımın insanları, okur-yazar zümre bu şanstan mahrum kaldı. Geleneğe ulaşmak benim de 40 yılımı aldı. Daha öncesi boş... Bu acıklı bir durum. Ben bu geleneğin içinde doğmadım. Arayarak, araştırarak, sayısız parçayı yan yana koyarak elde etmeye ve daha sonra yaşamaya çalıştım. Kırk yaşımdan sonra keşfettim. Benim kuşağım için de böyle bir durum söz konusu. Toplumumuzda alafranga tarif edilen bir kesim, Türkiye'nin tarihinden, kültüründen, dininden ve dilinden trajik bir kopuş yaşadı. Bunun yerine ikinci, üçüncü elden edinilmiş, Batıya ait bilgi ve motiflerin ikame edilmeye çalışılması çok hazin bir tablo çıkardı karşımıza.

Modernleşme tarihe tecessüsü getirir

Bu çaba sonucu doğal değil de ancak yamalı ürünler çıktı galiba karşımıza. Sentetik ve zorlama eserler.

Sanatçının bilinçaltında gürül gürül akan bir nehir değil gelenek. Batı dünyasının en büyük avantajı kültürel hayatının kesintiye uğramaması. Türkiye'de büyük kopukluk var ama bunun alternatifini bulmak çok zor. Fakat modernleşme beraberinde tarihe tecessüsü getirir. Bu en seküler Türkler için bile geçerlidir. Mesela Kemal Tahir seküler bir aydındı, dinle ilgisi yoktu ama sanatçı insiyakları ile geleneksiz hiçbir şey yapılamayacağını farketmiş ve büyük bir tutkuyla tarihini araştırmıştı. Onun tarihe merakı, onun etkisinde olan bana daha da ileriye giderek bu tarihi şekillendiren medeniyetin, dinin bütüncül tesirini araştırma ihtiyacını sevketti. Bu bir süreç, derece derece yaşanacak. Tekrar

kazanılacak, keşfedilecek. Nitekim bunun tezahürleri şimdiki toplumda bir entelektüel tecessüs, kendi geleneğimize merak şeklinde ortaya çıkıyor. Necip Fazıl'ın bir sözünü hatırlatıyorum. O, musluğu ilk açtığında topraklı su akar dermiş. Biz o aşamadayız şimdi.

Medeniyet, gelenek perspektifinden yaklaşılarak üretilen özgün filmler bazı doğu ülkelerinde çıkıyor karşımıza.

Sinema da, teknoloji de bir araçtır. Mesela İran sineması fevkalade orijinal bir şekilde kendi hayat tarzlarına içeriden bakan filmler yapabildiler. Mecid Mecidi, Abbas Kiyarüstemi'nin bazı filmleri buna örnek. Fakat Batıdan dalga dalga, işgal gibi gelen etkinin içerisinde insanın kendini bulması büyük bir kişilik istiyor, kolay değil, akıntıya karşı yüzmek gibi...

Rahmetli hocam Kemal Tahir'in, suyun akarına gitmeyin, daima akıntıya karşı yüzün tavsiyesini tutmaya çalıştım hep. Beşir Ayvazoğlu, bir röportajında benim için Batıya gide gide doğuya çıktı şeklinde bir ifade kullanmıştı. Bu böyle bir macera ama zamanla doğal bir hal alacak.

Sizin son dönemlerde izlediğiniz ve etkilendiğiniz filmler neler?

İlgimi çeken çok az film var; biri Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası*. Kimse üzerinde çok durmadı ama orada kalbi bir dönüşüm anlatılıyor. Filmin başında kaderi inkâr eden bir öğretmen tipi var, birtakım şeyler yaşadıktan sonra kaderin varlığını farkediyor. Bu etkileyici bir dille anlatılmış. İnsanların geleneğe bakmasına vesile olabilecek, bizim toplumumuza ait bir çizgisi de var senaryonun. Fakat film genelde idealist, taviz vermeyen bir adamın trajedisi şeklinde algılandı. Yavuz Turgul, araştıran bir insan, iç yolculuğunu yapmaya çalışıyor, topluma da içeriden bakabiliyor. Filmin enteresan tarafı dinden diyanetten bahsetmediği, seküler bir terminoloji kullandığı halde metafizik bir boyuta gelip dayanması.

Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmini de önemli buluyorum. Köy filmi denilince köylülerin sefaleti, ilkelliği, yoksulluğu, az gelişmişliği işlenir hep. Uluçay, bir köylü çocuğun iç dünyasındaki derin fantezi, zenginliği ele aldığı ve bunu sevecen bir yaklaşımla yaptığı için benim kıstasıma,

ölçülerime, arayışıma denk düşüyor. Kendi medeniyeti ile organik bir bağı var.

İlginç bulduğum filmlerden biri de *Beynelmilel*. Çok samimiyetle, derinlerde hissedilmiş bir acının dile getirilişi, kültürel kopuşun ortaya çıkardığı garabetleri, trajikomik halleri çok güzel anlatıyor. Dolayısıyla yaşadıklarımıza derinlikli bir atıfta bulunuyor. Mizahı çok yerinde, dozunda kullanıyor. Zekice yazılmış bir senaryo.

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filminde de şöyle bir şey var: Çevresine, geleneğine yabancılaşmış bir adamın şahit olduğu ritüel, kurban kesme sayesinde tekrar bir çeşit içe dönmesi. Semboller ve iç yaşantılar dünyasını keşfetmesi. Bir akvaryumun dibini izler gibi oluyorsun; berrak görüntüler ve etkileyici bir iç yaşantının ifadesi var. Ticari sinemanın klişelerine bulaşmamış, edebi bir anlatım. Sıradan seyirciye zor gelecek ve daha çok elite hitap edecek bir film, deneme, bir tarz.

Sizi heyecanlandıran filmler gibi fikirler de çıktı mı bu süreç içinde karşınıza?

Sinema üzerine yapılan bütün konuşmaları uzaktan izliyorum. Değerli arkadaşım Osman Sınav katıldığı bir televizyon programında, "Sinema insanın iç hallerini anlatmaya çok müsait bir sanat" ifadesini kullandı. Bu söze ben de yüzde yüz katılıyorum. *Yeşilçam Günlüğü*'nde tasavvuf temasını işlemiştim, dervişlerin bakışı diye bir yaklaşım getirmiştim. Sınav, iç hallerin anlatımı demekle bize bir ufuk açtı. Yani metafizik, iç yaşantıyı anlatmaya müsait, bu büyük bir avantaj.

Yeşilçam Günlüğü'nü yazarken Beşir Ayvazoğlu'nun *İslam Estetiği* ve *Aşk Estetiği* kitabından çok yararlanmış, etkilenmiştim. Şimdilerde Sayın Turan Koç'un *İslam Estetiği* adlı bir kitabı çıktı, şu an böyle bir kazancımız var, gelenek ve geleneksel estetik üzerine, güzel bir bibliyografisi de mevcut kitabın arkasında. Bu on üç yıl içerisindeki kazanımlarımızdan biri.

Bizimkisi kendimiz olma sorunu

Son dönem üretilen sanat filmlerinin geneli büyük şehirde ya da Anadolu'da geçsin hep benzer bir dil üzerine kurulu sanki. Siz bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Batıdan ödünç alınma bir nihilizm, kasvet, boyutsuz, sathi bir materyalizm, bunalım, trajedi benzeri durumlar. Bunlar Batının bize empoze ettiği görüş ve hayat tarzı içinde kaybolmanın ifadesi. Bugünkü Türk sinemasında bu var, benim yarı aydın sendromu dediğim bir hal bu. Bir insan ait olduğu toplumun perspektifleriyle bağ kuramıyorsa aydın değildir bana göre. Bunları giyinmemişse, yaşamıyorsa bir tür sömürge aydınıdır, zavallı bir insandır. Fakat uzunca bir süredir resmî görüşün dayattığı ve ısmarladığı sanat anlayışı da ortaya bunu getiriyor. Resmî ideolojiye uygun ve güdük bir şey bu.

Bu durumda Batıdakilerin tekrarından ibaret oluyor üretilenler.

Hiç orijinal değil bu filmler. Ama Batı bunu ödüllendiriyor. Baktığı zaman bu ürünlere, benim hayat tarzımı ne güzel adapte etmiş, ramlarımı ne iyi yaşıyor, taklit ediyor, diyor. Bir çeşit maymun gibi görüyor, kendi değerler sisteminin bir taklitçisi olarak onu taltif etmek istiyor. Bu yüzden Batıda bazı yerlerde şanslı bu tür filmler.

Sinemadaki bu çıkışsızlık fikri esasında normal hayatta da dayatılıyor. Fakat artık insanlar bu tarz filmlerden yoruldu, iyi bir his ile sinemadan çıkmak isteyenler çok. Böyle bir ortamda o duyguyu sinemada verebilmek, beyazperdeyi buna araç kılabilmek önemli değil mi?

Modern materyalizmin insanı sıkıştırdığı bir nokta, bunun sinemadaki yansıması.

Bu sanatçıların tercihi, hayata bakışları... Türkiye'de şu acıklı bir durumdur: Alafranga tabir edilen zümre, sınıfsal bir saplantı, züppelik haline getirdiği bir tavır var, dine ve geleneğe sırt çevirmek, aşağılamak, yok saymak, inkâr etmek. Bu bir züppelik halinde devam ediyor. Seküler hayatı sınıfsal bir zafer, meziyet gibi topluma takdim ediyorlar. Böyle olmayanları da aşağı zümrenin örnekleri ilan ediyorlar. Eğitim sistemi ve medyada da böyle bu, sürekli empoze edilmekte. Bu bir oyun, kolektif bir uzlaşma var burada. Bunun dışına çıkanlar efkârıumumiyenin sanatla ilgili bölümünden aforoz ediliyor. Bir kısım edebiyatçılar, sanatçılar yok sayılmaya çalışılıyor. Bunlar has sanatçı için korkulacak sorunlar olmamalı. Sahih şeyler yapmak için bu yalnızlığı göze almak lazım.

Dünya sinemasından son dönemlerde sizi etkileyen isimler var mı?

İranlı yönetmen Mecid Mecidi'nin *Baran* filmi aşk ve velayet konularına değinen çok heyecan verici bir örnek. Yine çok dikkat çekici bir bahis aynı yönetmenin *Cennetin Çocukları* filminde geçiyor. Ben seyretmedim ama konusunu biliyorum. Batı materyalizmine çok esaslı ve ilginç bir cevap veriyor film. Vittorio De Sica'nın ünlü filmi *Bisiklet Hırsızları*, fakirlikten dolayı adeta hırsızlığı meşru gösterir. *Cennetin Çocukları*'nda ayakkabıları olmadığı halde cami kapısında herkesin ayakkabılarını koruyan bir çocuk çıkıyor karşımıza. Bu çocuk o asil duruşu içinde velayete yükseliyor. İki dünya ve medeniyet arasındaki büyük farka önemli bir vurgudur bu film ve çok düşündürücüdür.

Lars Von Trier'in *Dogville*'ini gayet ahlakçı buluyorum. Zhang Yimou'nun, *Eve Dönüş Yolu* çok dokunaklı, sıcak bir film. Toplum sol bir rejim altında olduğu halde yönetmen kendi geleneğine atıfta bulunabiliyor. Seyyid Hüseyin Nasr'ın meşhur bir sözü vardır: "Batı yalanla yaşar, Doğu doğruların üzerinde uyur." Buna ben şu ilaveyi yapıyorum, Batı yalanla yaşar evet, biz doğrunun anahtarını elimizde tutuyoruz, Doğu hazinelerinin üzerinde uyuyoruz, anahtar elimizde. Batı büyük bir tutkuyla hakikati arıyor, çalışkan ve aktif bir biçimde iyiyi, güzeli bulmak için çırpınıyor. Biz ise bunun şahikasını elde etmiş bir medeniyetin insanlarıyız ve sahip olduğumuz hazinenin üzerinde geviş getirerek oturuyoruz. Onu kendimize yararlı kılmaktan çok uzaklaşmışız. Stephen Daldry'nin *Saatler* filminde modern hayatın içinde kavrulan insanları görüyorsun, türlü ahlaki sapmaların içinde. Burada trajik, yoğun bir arayış var. Bana öyle geliyor ki bu çaba içindeki insanın karşısına doğru çıktığında o birden bire onunla temas kuracaktır. Oysa bizim toplumuza ait Batı taklitçisi nihilist yapıtların dünyasına baktığında bunlarda büyük bir cehalet ve bönlük görüyorsun. Hangi güzellik, iyilikle karşılaşsa görmeyecek bir nadanlık, duyarsızlık var.

Yıllar önce yaptığınız bir röportajda, 'Mali ve teknoloji değil asıl bilgi problemi bizimkisi.' diyorsunuz. Hala temel sorunlar değişmedi galiba.

Bizimkisi kendimiz olma sorunu. Nasıl Japonlar çekik gözlerinden utanıyor, estetik ameliyat yaptırıyorsa, zenciler renklerini

beyazlatmaya çalışıyorsa biz de gelenek ile bağımızı inkâr etmek, sekülerliğimizi ispat için gülünç durumlara düşüyoruz. Kendi özümüzden utanan insanlar haline gelmişiz. Ortam hareketli, filmler üretiliyor deniliyor. Doğrusunu istersen bu hal bana hep bir hatıramı hatırlatıyor. Ben sözde ilerici olmaya çalışan biriydim, bir takım görüşlerimi dayım Rauf Orbay Bey'e ifade etmeye çalışıyordum, bilmem ne söylemiştim. Dayım tatlı tatlı güldü ve sana bir şey anlatayım dedi: Haremağaları bir gün saraydan kaçmaya kalkışır, rıhtımda bağlı bir kayığa binerler. Yoğun sis vardır. Bunlar sabaha kadar kan ter içinde kürekleri çeker. Sabah olur, gün ağarır, sis dağılır bir de ne görsünler... Sandalın ipini çözmeyi unutmuşlar, hala rıhtımdalar.

O anlattıktan sonra bir şey dememişti ama ben şimdi yorumluyorum. Bütün çabalarımıza rağmen bizi tutan çok güçlü bir bağ var, geçmişimizle ilgili, biz bundan kaçmaya çalışıyoruz. Ama başaramıyoruz çünkü ip orada bağlı ve genetik, sosyal aidiyetimiz bizi sımsıkı geleneğe bağlıyor, yapacağımız tek şey gelenekle barışmak ve zenginliğini yaşamak. Bu gerçekleşmediği için sürekli kürek çekiyoruz ve haybeye bir çaba. Necip Fazıl'ın avara kasnak diye bir ifadesi varmış, birçok faaliyetleri boşa yapan manasına gelen; tam olarak durum bu.

DİZİN

12 Eylül Filmleri 39, 45, 46, 67
A ay 9, 13, 25, 26, 28, 30, 75, 91, 113, 123
Ah Güzel İstanbul 30, 99, 138, 161, 164
Akad, Lütfi 29, 30, 34, 36, 38, 59, 74, 81, 140
Akıl Oyunları 12
Allen, Woody 70
Altınsay, İbrahim 48
Argos Dergisi 23
Aşk-ı Memnu 29
Ataman, Kutluğ 111-115, 123
Ateşin Teslim Olduğu Gün 94
Avcı, Nabi 22, 23, 41, 47, 76, 77, 86, 100
Avrupa sineması 9, 32, 49, 91, 146
Ayça, Engin 123
Aydan, Ege 51
Ayvazoğlu, Beşir 21, 23, 46, 86, 120, 167, 168
Azuz, Yusuf 55

Baymur, Alev 51, 52
Baytok, Tuncer 54, 55
Bazin, André 21, 25
Belge, Murat 45
Bener, Erhan 55
Bergman, Ingmar 8, 74
Berne, Eric 30
Beyaz Perde Dergisi 45
Bir Levantenin Anıları 32
Bir Türk'e Gönül Verdim 30, 59, 80
Bize Nasıl Kıydınız 9, 123, 125
Blake, William 119
Bosna Mavi Karanlık 9
Bosna'da Bir Düğün 93
Bresson, Robert 8, 74
Bunuel, Luis 130

Campbell, Joseph 119
Chittick, William 73
Cuma Mektupları 41
Christianity/İslam: Essays on Esoteric Ecumenicism 95
Çağdaş Sinemanın Sorunları 21
Çamurcu, Metin 93, 123, 125
Çetin, Erdal 48
Çiftçi, İrfan 120

Danimarkalı Gelin 9, 123
Değişim Dergisi 103, 104
Dergâh Dergisi 12, 17, 41, 76, 86, 90, 91, 94, 103, 116, 139, 152, 163
Devlet Ana 57, 58, 159
Diriklik, Salih 123
Dostoyevski 27, 29
Dreyer, Carl T. 8, 74

Eisenstein 33, 34, 46
Eliade, Mircae 45
Endülüs Köpeği 130
Engelhardt 47
Erdem, Reha 25, 28, 30, 75, 91, 113, 123, 150
Erksan, Metin 17, 25, 26, 30, 34, 62, 63, 74, 81, 140, 157

Fecht, Özay 108
Film Biçimi 34

Gizli Yüz 65, 66
Gökçe Çiçek 13, 30, 74
Gölge Oyunu 9, 99, 122, 123
Gülerce, Hüseyin 103
Güller Kitabı 86
Güneş Gazetesi 48
Güneş, İsmail 123, 124
Güney, Yılmaz 51, 83, 157, 158
Gürdoğan, Nazif 103

Hamit, Abdülhak 46
Hanım 13, 73, 75, 85
Hasret 93

Hatemi, Hüsrev 103
Hayat Bir Düş 119
Hegel 25
Hudutların Kanunu 30
Hünkârın Bir Günü 9, 123, 150
Hürriyet Gösteri 109

Işınsu, Emine 51

İki Yabancı 8, 13, 59, 60, 61, 75, 80, 91, 123, 150
İnanoğlu, Türker 61
İslam Estetiği ve İnsan 21, 46

Kabil, İhsan 7, 120, 125
Kahire'nin Mor Gülü 70
Kaplan, Yusuf 9, 89-91, 93, 94, 103, 120, 127
Kapoor, Raj 130
Karanlık Sular 111-114, 123
Karılar Koğuşu 27, 28, 29
Kavur, Ömer 65, 66, 155
Kelebekler Sonsuza Uçar 9, 123
Kılıç, Mahmut Erol 118, 119
Kıral, Erden 107, 108, 109, 123
Kırca, Levent 97-99
Kitle Kültürü ve Enformatik Cehalet 23
Körfez; ~ Krizi 40; ~ Savaşı 53
Köroğlu 99
Kracauer, Siegfried 21
Kurosawa 8, 34, 35, 46, 74
Kutay, Cemal 47
Küçük Dünya 51

Lings Martin 117

Marksizm 12, 17, 82, 109, 132, 135, 139, 143, 144, 153
Marx 63, 151
Milli Gazete 41
Milli Sinema 11, 22
Milliyet Gazetesi 48

Notlar, Sanat Edebiyat 4 42

Olcay, Zuhal 66
Oliveira 8, 74
Oran, Bülent 17, 79, 87, 129-133, 158
Ormanlar, Kenan 108
Oskay, Ünsal 23

Özel, İsmet 41, 71, 72, 75, 86, 142, 149
Öztürk, Metin 120

Pamak, Mehmed 103, 104
Pamuk, Orhan 24, 25, 155
Pather Panchali 54

Ray, Satyajit 8, 54
Refiğ, Halit 8, 17, 18, 27-30, 34, 58, 59, 60, 61, 63, 73, 75, 80, 81, 91, 123, 140, 150, 157
Risale-i Nur 116
Romey, Ayşe 108
Rublov, Andrey 53, 54
Rüya Sineması 9, 116, 119, 121, 142

Scognamillo, Giovanni 30, 32, 138
Schoun, Frithjof 95, 96
Schygulla, Hanna 108
Sevmek Zamanı 9, 12, 25, 26, 30, 74
Shayegan, Daryush 66, 68-72, 74, 86, 100
Sınav, Osman 51, 123, 150, 159, 168
Sinematek Derneği 32
Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu 123
Son Kuşlar 30, 138
Sonsuzkare 136
Susuz Yaz 30, 51, 62, 63
Sürgün 9, 107-109, 123

Şakir, Cevat 107-110
Şerif Mardin 46, 137, 140, 141
Şiir Okuma Kılavuzu 86

Tahir, Kemal 11, 12, 17, 27, 29, 42, 43, 56-58, 63, 81, 139,-141, 153, 159, 166, 167
Tansuğ, Sezer 23
Tarkovski, Andrey 8, 53, 74, 88, 137, 139, 140, 150
Tasavvuf Nedir? 117
The Mythic Image 119
The Sufi Path of Knowledge 73
Theory of Film: The Redemption of Physical Reality 21
Toygay, Can 108

Tuna, Salih 93, 125
Türkiye ve Tanzimat 47
Tzu, Chunang 118

Uluçay, Ahmet 126, 127, 128, 159, 167
Ulusal Sinema 11, 22, 33, 58, 63, 140
Utanç 81
Uyar, Mehmet 94

Üç Mesele 71, 72, 86, 142
Üçüncü Sinema 9, 91
Ümmi Sinema 36-39, 122

Vesikalı Yarim 30
Veysel Karani 9, 123, 124

Waldo Sen Neredesin? 86, 149
Wittgenstein 127

Yalan Rüzgârı 130
Yalçın, Hakkı 83
Yalnızlar 54, 55
Yalsızuçanlar, Sadık 9, 116, 119, 120, 121, 127, 137
Yaralı Bilinç 66-69, 71, 72, 86, 100
Yarı Aydın Sinema 36, 38, 39, 122, 158
Yasak Aşk 30
Yavuz Turgul 99, 122, 123, 167
Yedi Kocalı Hürmüz 99, 138
Yeni Düşün Dergisi 24
Yılmaz, Atıf 11, 34, 81, 99, 138, 140, 147, 154, 157
Yol Ayrımı 27, 42, 43, 57

Zaman Gazetesi 103, 116, 125

Klasik Türk sinemasının senaryo kuşağına mensup isimlerinden Ayşe Şasa hanımefendinin Yeşilçam'a farklı bir yaklaşım geliştirdiği yazılarının yer aldığı Yeşilçam Günlüğü'nün bu yeni baskısı, ilave yazı ve kendisiyle bu eser için yapılmış bir röportajla zenginleştirildi.

Kitap, sinemaya değişik zaviyelerden bakan, yerleşmiş zihniyet kalıplarını yerinden oynatan, bir insanın iç dönüşümüyle idiosinkratik bir şekilde ilgi alanının da dönüşebileceği yolunda bir çabanın ürünü; insan-sanat ilişkisini bir şuur ve farkındalık zeminine oturtmayı deneyen bütüncül bir metin.

Yeşilçam Günlüğü, sinemaya ve sanatın dünyasına duyarlıklı bir yaklaşım geliştirmek isteyenler için eşsiz veriler sunuyor.





Ayşe Şasa, İstanbul'da doğdu. Arnavutköy Amerikan Kız
mezun old ktan sonra Robert Koleji'nin İdari Bilimler Böl
963'ten günümüze aralarında Murat'ın Türkü
zel İstanbul, Utanç ve Gramofon Avrat gibi
naryoları kaleme aldı.
ğü (1993), Delilik Ülkesinden Notlar (2003)
l, Bir Ruh Macerası (2009) adlı kitapları yay