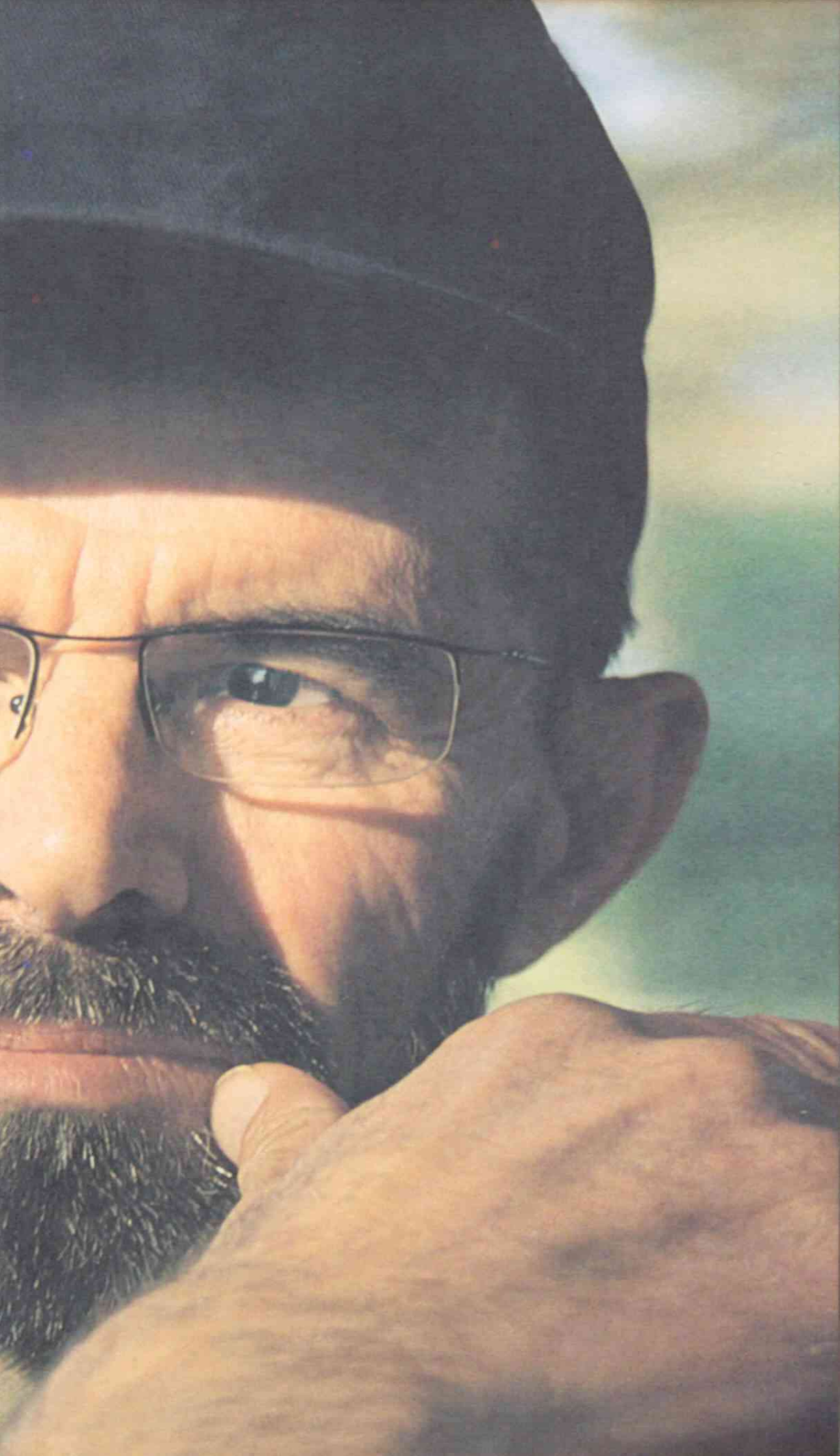


Hazırlayan AYŞE PAY

KÜRE YAYINLARI



Yönetmen Sineması

AHMET ULUÇAY

Yönetmen Sineması

Ahmet Uluçay

Hazırlayan
Ayşe Pay

KÜRE YAYINLARI

KÜRE YAYINLARI / 80. Kitap

Hayal Perdesi Kitaplığı 6
Dizi Editörü **İhsan Kabil**

Yönetmen Sineması
Ahmet Uluçay

Hazırlayan
Ayşe Pay

© Küre Yayınları, 2010

ISBN 978-975-6614-93-8

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Baskı Ekim 2010

Yayına Hazırlık **Nermin Tenekeci**

Tasarım/Kapak **Salih Pulcu**

Ahmet Uluçay Fotoğrafı **Cemil Akgül**

Baskı/Cilt **Kurtiş Matbaacılık**
Maltepe Mah. Fatih Sanayi Sitesi
No: 12/74 Topkapı 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

Bu film,
Kimbilir hangi düş ülkelerinden
Yüreğinde hemşehrilikler bulunduğuna
İnandığımız
Sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına
Yazılmış bir mektuptur…

Ahmet Uluçay (*Optik Düşler*)

ÖNSÖZ

İhsan Kabil

Sinemamızda yeni bir ufuk olarak görebileceğimiz Ahmet Uluçay'ı kariyerinin başında kaybetmemiz, hayatlarımızın birer senaryo olduğunu ve rollerimizin bir gün sonlanacağını bize bir kez daha hatırlattı. Uluçay çocukluğundan bu yana sinemayla yoğrulan hayatını bilfiil sinema yapma eylemine dönüştürerek öncelikle bizlere birbirinden müessir ve unutulmaz kısa filmler bıraktı; sonrasında da bir kısa çalışmasında söz ettiği ve özlemle andığı uzun metraj bir film. 1996'da Atatürk Kitaplığı'nda düzenlediğimiz "Ahmet Uluçay'ın Sinema Dünyası" adlı programa Uluçay'ı da davet etmiş, filmlerini seyrettikten sonra yaptığımız söyleşide yönetmenin gizemle dolu görsel dünyasına nüfuz etmeye çalışmıştık. Öyle ki filmlerinde ortaya konan görsel efektlerin zihnimizde yarattığı tesirle açıkça şaşkınlığa uğramış, farklı bir âlemi temaşa eder olmuştuk.

1950'lerin sonu ile 60'ların başına denk gelen yıllarda, Kütahya'nın henüz elektriğin uğramadığı küçük bir köyünde, geceleri duvarlara vuran gölgeler Uluçay'ın zihninde farklı dünyalara açılacaktır. Fenerlerin veya ay ışığının aydınlığında uzayıp kısalan, biçimbozumuna uğrayan bu gölgeler, Uluçay'ın muhayyilesinde korkuyla karışık gizem ve sihre dönüşecek, bu korku ve gizemin sinema denen büyülü dünyaya sıçraması içinse yıllar geçmesi gerekecektir. Bu meyan-

da, köye gelmeye başlayan gezici sinemanın 16 mm projeksiyon makinesiyle gösterdiği filmler Uluçay'ı tam manasıyla büyüleyecektir. Sanatın bir tanrı vergisi olarak ruhunda yer edindiği yönetmen, kendisi gibi iki kafadar arkadaşıyla birlikte çok özel filmleri sinema literatürümüze kazandıracaktır.

Uluçay kitap okuyarak, bizatihi şiirle ilgilenerek, Anadolu toprağının ve havasının sunduğu velut ilham ve rayihayla 1994'te ilk filmi *Optik Düşler*'i çeker. Bir yerde kendi yol macerasını şiirsel bir duyarlılıkla anlattığı bu filmiyle seyircileri büyüleyecek ve sinema meraklılarının hemen dikkatini celbedecektir. Film çekmeye dair hemen her şeyi el yordamıyla ortaya koydukları ve çok kullanılmış bir video kamerayla yaptıkları bu film, estetik yapısı, müzikleri, edebi anlatımı, aşkın olana açılışı, imgenin tabiatına dair sunduğu ipuçları ve dramatik akışa gösterilen ihtimamla, sinema duygusuna saygıyla yaklaşan çevreleri hemen kendi mecraına almıştı. 30 dakikalık bu film, aslında kısa filmden ziyade orta metraja yakın sayılabilirdi. Bununla beraber Uluçay'ın uzun metraja mütenasipliğini de haber veriyordu. Aynı yıl çektiği 19 dakikalık *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, yönetmenin çekebildiği tek uzun kurmaca yapım *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta olduğu gibi, imkânsızı zorlamaya, sanatın metaforik dilini kullanarak belli bir yaratılmışlık şuuruyla, fıtri olana tenasüple estetik olandan hiç taviz vermeden acıyı çocuğun alabildiğine hassas dünyasının gözlerinden işliyordu. Çocuğa ait olan ve çocuksuluk, yönetmenin olmazsa olmaz hasletlerinden biriydi; galiba ömrünün sonuna kadar da öyle kaldı. Bu filmleriyle ve bundan sonra çektikleriyle katıldığı festivallerde pek çok ödül kazandı.

1995'te yaptığı ancak bu kez belgesel diyebileceğimiz *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema*, yaşadıkları yerdeki sinema çalışmalarını, ahşaptan yaptıkları projeksiyon makinesini, manuel yardımlı kurgu cihazını, teknolojik olmayan aygıtlarını ve en önemlisi sinema duygularını ve sinemanın ruhunu anlatıyordu. Aynı sene çekilen 4 dakikalık *Minyatür Cosmos'da Rüya*, Uluçay'ın minyatür sinema evreninde görüntünün imkânsıza varan imgesel sınırlarıyla neler yapılabileceğini çok yetkin bir biçimde ortaya koyuyordu. 1996'daki 12 dakikalık *İnci Deniz Dibinde, Çerçöp Sahile Vurmuş* altbaşlığıyla, Uluçay'ın peşinde olduğu zihni derinliği, kalıcılığı ve belli yoğunluktaki ciddiyeti vurguluyordu. Bu filmle başlayan gerçeküstücü ve fantastik değinimli imgesel anlatılar, Uluçay'ın sinemasını aynı zamanda minimal bir deneysel sinemaya çeviriyor, gerçekliği bir nevi bozundurarak bizi gerçekötesi katmanlara davet ediyordu. 1998 tarihli 4 dakikalık *Epileptic Film*, Uluçay'ın insan olarak psikolojisini de yerinde yansıtıyor, bir söyleşisinde belirttiği gibi hayata dâhil olmaktaki uyumsuzluğu, bir tür kekemeliği, neredeyse patolojik-travmatik bir düzlemde ele alıyor, mistik olana da göndermede bulunuyordu. 2000'de yaptığı 4 dakikalık *Exorcise*, aynı çizgide ilerliyor, halkın manevi anlayışı ekseninde duanın gücüne bir gönderme yapıyordu. Bütün bunlar aslında son derece bilgisayar destekli animatif efektler görünümünde olmalarına karşın Uluçay ve ekibinin, özellikle ilk yapımlarda beraber hareket ettikleri Şerif Akarsu ve İsmail Mutlu'nun el becerileriyle görselleştirilen maharetlerdi. 1999'da çektiği 10 dakika uzunluğundaki *Uzun Metrajın Resmi*, yönetmenin bu formata olan özlemini, süreçte yaşadığı meşakkati yine sinemanın saygın diline sadık kalarak perdeye aktarıyordu. Aynı sene ya-

pılan ve 6 dakika süren *Bizim Köyde Bayram Sabahı*, köyde namaz çıkışı bayramlaşmayı belgesel esprisinde veriyor, eşlik eden müzik görüntüyle ancak bu kadar ahenkli olabiliyordu.

Ve 2004'te Uluçay'ın ilk uzun metraj çalışması geldi. Aslında daha önce bu yönde adımlar atılmıştı. 1997'de jürisinde bulunduğum Esra Film Senaryo Yarışması'nda *Bozkırda Deniz Kabuğu* birinci seçilmişti. O sıralar Almanya-Türkiye ekseninde geçen bir gönül hikâyesi olan *Kuzey Masalı* da kaleme alınmış ve son hızla uzun metraja geçiş süreci başlamıştı. Uluçay, ana projesi olan *Bozkırda Deniz Kabuğu* filmine kaynak bulmaya çok çabaladı; bu konuda beraber de birkaç girişimimiz oldu. Ancak hiçbir netice alınamadı. Nihayet 2004'te bir ara proje saydığımız *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, bir film şirketi tarafından yapımcılığı üstlenilerek DV formatında çekildi. Bu filmde adeta *Optik Düşler*'in uzatılmış hâli beyazperdeye getiriliyor, 1960'ların başında bir Anadolu kasabasında sinemaya meraklı iki yeniyetme çocuğun başından geçenler, uzaktan bir gönül ilişkisiyle harmanlanıyordu. Yine sessiz ve karanlık sokaklarda uzayan gölgeler, ilk sinema keşifleri, psiko-patolojik hâller, çocuklarla yetişkinlerin dünyasının ayrışması, metafizik değiniler, sinema-hayat kesişimleri eserin omurgasını oluşturuyordu. Sonradan *Kamyon Şoförü* ve *Kemik ve Küller* başlıklı senaryo çalışmaları bulunduğunu da öğrendiğimiz Ahmet Uluçay, yerli sinemanın en potansiyelli yönetmenlerinden biriydi. Ne yazık ki zihninden beyazperdeye aktaramadığı pek çok filmle birlikte bu dünyadan geçip gitti. Bu coğrafyanın ruh iklimini içeriden verebilen (ve kısa filmleriyle bunu ziyadesiyle yerine getiren) yönetmenimizin arkasından

gelecek gençlerin bu mirasa sahip çıkması en büyük temenni olsa gerektir.

Yönetmenin film yapım serüvenini anlattığı *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema* adını taşıyan belgeseline ve *Kaza* adlı kısa filmine ulaşamadığımızdan, onlara dair izlenimlerimizi ve diğer eksikliklerimizi sonraki baskıda gidermeyi umuyoruz.

Kitapta Hasanali Yıldırım "Bir Keloğlan Masalı" başlıklı çalışmasında Ahmet Uluçay'ın sinemacı kişiliğinin izleğini sürüyor ve onun, çocukluğundan başlayarak sinemayla hemhâl olmuş yaşantısının durak noktalarını bir sanatçı duyarlılığıyla ele alıyor. Hilal Turan, "Bir 'Yerli' Sinemacı: Ahmet Uluçay" başlıklı çalışmasında Uluçay'ın sinemasındaki yerli damarın peşine düşüyor ve taşranın Doğu-Batı düzlemindeki konumuna eğiliyor. Celil Civan, "Yalnız Çocuklar, Kırık Hayaller" başlığı altında yönetmenin kısa filmlerindeki anne, baba ve çocuk motiflerini psikanalitik bir projeksiyonla ele alıyor. Esra Bulut, "Modern Kavramların Uzağında Bir 'Öykü Anlatıcısı': Ahmet Uluçay" başlığı altında Uluçay'ın kısa ömrüne sığdırdığı eserlerinde felsefi kavramları modern kırılmalardan uzak bir çerçevede kendi doğallığı ile işlemeyi başardığını belirtiyor. Ayşe Pay, "Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema" adlı çalışmasında yönetmenin kısa film dünyasına fizik âlemle metafizik arasında bir gerilimle yaklaşıyor ve bir dünya-sinema tahtırevanı kuruyor. Ayşenur Gönen, "Uluçay Belgeselciliğine Değiniler"de, Uluçay'ın kendi hikâyesinin anlatıcısı olmayı tercih ettiğini belirtiyor ve *Bizim Köyde Bayram Sabahı*'nın şimdi ve burada olmak üzerine bir çalışma olduğunu ileri sürüyor. Cihat Arınç, "Mûcid-i Perde de Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi: Ah-

met Uluçay'ın Hayalet Perdesi"nde yönetmenin eserlerine entelektüel ve kavramsal bir yaklaşım getirerek, metinsel bir çözümlemenin arayüzlerini sunuyor. Murat Pay, "Pelikülle Aynılaşan Bir Hayat: Ahmet Uluçay" başlıklı yazısında yönetmenle yaptığı görüşmeden geriye kalan anları hatıra tadında veriyor. Yönetmen için düzenlenen bir programda dolayımsız düşünce ve hislerle aktardığımız Uluçay sinemasına dair izlenimler ise "Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi" başlıklı bölümde yer buluyor.

Son olarak kitapta yer verdiğimiz, 2002 ve 2005 yıllarında yönetmenle yapılmış iki söyleşi ise Uluçay'ın, iç sesinin samimi tınıları ile sinemayla bütünleşmiş ruh hâlini ortaya koyuyor.

İçindekiler

Bir Keloğlan Masalı
Hasanali YILDIRIM 15

Bir "Yerli" Sinemacı: Ahmet Uluçay
Hilal TURAN 27

Yalnız Çocuklar, Kırık Hayaller
Ahmet Uluçay'ın Kısa Filmlerinde Anne, Baba ve Çocuk Motifleri
Celil CİVAN 37

Modern Kırılmaların Uzağında
Bir "Öykü Anlatıcısı": Ahmet Uluçay
Esra BULUT 47

Kısa Filmleri Ekseninde
Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema
Ayşe PAY 59

Uluçay Belgeselciliğine Değiniler
Ayşenur GÖNEN 69

Mûcid-i Perde de Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi:
Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi
Cihat ARINÇ 75

Pelikülle Aynılaşan Bir Hayat: Ahmet Uluçay
Murat PAY 109

Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi 117

Ahmet Uluçay: "Kendimi Zamansal ve Mekânsal Gurbette Hissediyorum" 125

Ahmet Uluçay: "Sinemayı Ben İcad Edecektim"
Söyleşi: Salih PULCU 133

Biyografi 148
Filmografi 149

Bir Keloğlan Masalı*

Hasanali YILDIRIM

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

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

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

* Bu yazı, Hasanali Yıldırım'ın 26 Nisan 2002 tarihli *Gerçek Hayat* dergisindeki portre çalışmasının gözden geçirilmiş hâlidir. |"Bir Keloğlan Masalı", *Gerçek Hayat*, sayı: 2002-17 (79), s. 28-29.|



Uluçay, daha küçük bir çocukken köyünde gördüğü sinemadan büyülenen ve büyülendiğini kullanarak başkalarını büyüleyen bir çağdaş Keloğlan.

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

Oyuncağı Gölgeler Olan Çocuk

Gerçekten de ancak masallara özgü bir durumdur yaşananan. Bir gün köye gelen bir adam, köy okulunun bütün öğrencilerini bir odaya doldurur. Işıkları kapattırır ve az önce bembeyaz olan cansız duvarda bambaşka bir hayatı canlandırır. Duvardaki bir dörtgende insanlar sağa sola koşuşturur, birbirleriyle konuşur, bağırır çağırır, kavga ederler. Işıklar yandığında bitmiştir bu hayat; duvar eskisi gibi beyaz ve cansızdır ama henüz üçüncü sınıftaki küçük Ahmet'in dünyasında anlatımı olanaksız etkilerde bulunur bu cansız duvarda canlandırılanlar. Köy okulunun duvarında canlanan şey, geriye yepyeni bir şeyler bırakmıştır. Resimleri çok seven, resim çizen, hatta zaman zaman gördüğü resimleri zihninde hareket ettiren küçük Ahmet, gerçekten de bir biçimiyle resimlerin hareket ettirildiğini görünce "dünyası altüst olur". Eve gelince ailesine, arkadaşlarına habire hareket eden resimleri anlatır durur.

Artık isteği bellidir: resimleri hareket ettiren bir makineye sahip olmak. Köy şartlarında bu isteğin gerçekleşmesinin olasılığı herkesin malumu. Ama yılmaz küçük Ahmet. Kafa dengi bir arkadaşıyla birlikte uzun uzun kafa patlatırlar böyle bir makineyi yapmaya. İnanılması zor ama isteklerini gerçekleştirirler de. Yıllar süren çalışmaların ardından, daha sonradan makine mühendisi olacak arkadaşı İsmail Mutlu ile bir

makine yaparlar. Bütünüyle sağdan soldan derledikleri farklı aletlerin parçalarıyla yaptıkları bu ahşap makine ile aslında farkında olmadan, 70'lerde sinemayı yeniden icat ederler. Sinema salonlarının yakınındaki çöplüklerden buldukları film parçacıklarını derleyip toparlayarak köylülere film gösterimleri yapmaya başlarlar. Çocukların bu tuhaf yaramazlığından köylüler de çok etkilenir. Artık oyuncakları bellidir bu çocukların.

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

Kuyu'dan çıkan yönetmen

Henüz on dört yaşındayken izlediği Metin Erksan'ın *Kuyu* adlı filminden sonra, o güne değin sinema büyüsünün makinistin elinde olduğunu sanan çocuğun gözünde büyü bozulur. Çünkü asıl kahramanın makinist olmadığını fark etmiştir. Böylelikle makinist olmayı düşleyen Uluçay, yönetmen olgusunun farkına varır ve asıl maharetin film göstermek değil film çekmek olduğunu kavrar. Artık gönlünde yatan aslan bellidir: bir film çekmek. Fakat Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinin Tepecik köyünde yaşayan bir çocuğa göre böyle bir istek düş bile sayılmaz; düpedüz çılgınlık! Bu uğurda birçok başka şeyden de mahrum kalır. Örneğin eğitim. İlkokulda çok başarılı bir öğrenci olmasına karşın hayatını sinema tutkusu yönlendirdiği için ortaokulu yarım bırakmak durumunda kalır.

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

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

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

Anlattığım senin hikâyen

Yıl 93. Bir 'Alamancı', İsmail'le Ahmet ikilisine taksitle bir kamera satar. Ama ne kamera! Kayıt özelliği bile olmayan, 220 volt elektriğin olmadığı yerde çalışmayan, ancak müzelerde görülebilecek türden bir video kamera. Ne ki onların umurunda mı aletin ilkelliği; film çekmeyi deneyebileceklerdir ya. Öyle de yaparlar. Pratik zekâlarını kullanarak her sorunu bir biçimde çözerler. Örneğin bir aküden yararlanarak, elektrik akımını 220 volta çeviren bir alet yaparlar ve dış çekimleri gerçekleştirirler. Hiçbir kaydırma hareketinin yapılamadığı, daha doğrusu hiç kıpırdatılamayan kamerayla bazı çekimleri yapabilirler ama yakın çekimleri gerçekleştirecek enstrümanlar bir köy yerinde nasıl bulunsun? Fakat yılmazlar. İki cam parçasını alırlar. Arasını biraz boşluk bırakacak biçim-



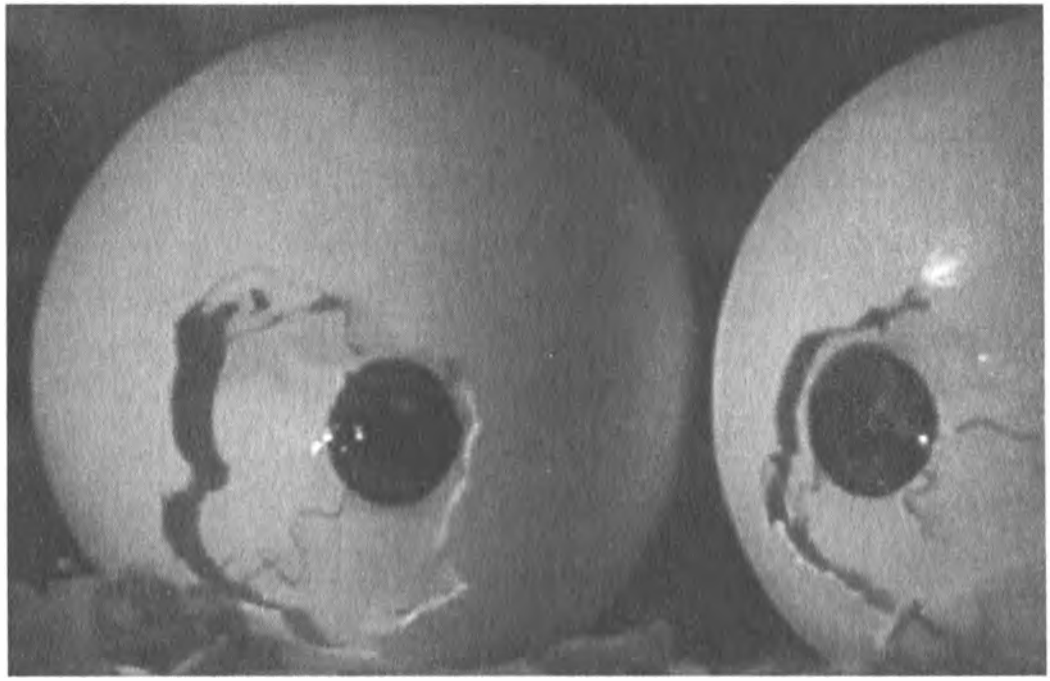
Daima kendi çocukluğunu anlatır Uluçay; yedi yaşına kadarki hayatını bir ömür anlatsa yine de bitiremez.

de birbirlerine yapıştırırlar. Yanlarını da bir alüminyum parçasıyla güçlendirirler. Bu iki cam parçasından oluşan 'alet'in mercek görevini görebilmesi için de içini suyla doldururlar ve kimi çekimleri bu 'makine' yardımıyla gerçekleştirirler. Tabii ki bu makine dikiş makinesinin motoruyla çalışmakta. Sonra bu akıl almaz makineye ses kayıt niteliği de ekleyen İsmail, bu projesiyle TÜBİTAK Liselerarası Proje Yarışması'nda birincilik kazanır.

Böylelikle aynı yıl ilk kısa film çıkar ortaya: *Optik Düşler*. Filmde iki çocuk vardır. Köylüdürler. Fantastik bir yerdir köyleri. Geceleri in cin top oynar köyün sokaklarında, perilerle şeytanlar el ele vererek iç içe yaşarlar buralarda. Karanlıkta yaşayan bu yaratıklara aldırmayan iki kafadar, tıpkı onlar gibi karanlıkta yaşayan bir başka şeye can verirler; kendi köylerinde, kendilerinin yaptıkları film gösterme makinesiyle köylülere film gösterirler ve sinema düşlerini birbirleriyle paylaşırlar.

Sinemayı biz icat ederdik

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



Uluçay'ın filmlerini başka kısa filmlerden ayıran bir yön de barındırdıkları animasyon harikaları.

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

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

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

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

Kuzey Masalı

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

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

Festivallere katılır filmler, televizyonlarda gösterilir. Gösterildiği her yerde izleyeni dehşete düşürür. Hele değme efektörlere taş çıkartan animasyonların hangi şartlarda çekildiği, seslerin nasıl kaydedildiği, minik bir köy odasında ne tür bir 'seslendirme stüdyosu'nun kurulduğu, eşleştirmenin ne tür keşiflerle gerçekleştirildiği, filmlerde oynayan tüm oyuncuların profesyonel oyuncu değil Uluçay'ın akrabaları, arkadaşlarının çocukları olduğu öğrenilince kimse kulaklarına inanamaz. O da hangi şartlarda ve ne tarz film çektiğini anlatan bir belgesel yapar.

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

Keloğlan'ın bu rüyası da gerçekleşir. Yapımcısının, "hem kendi filmini çek hem de ortaya genel izleyicinin de bağ kurabileceği neşeli bir film çıksın" beklentisini ciddiye alır; köyündeki odasına kapanır, bir buçuk yıl çalışır ve sonuçta ortaya her iki tarafı da memnun edecek bir senaryo çıkar. Ken-

di sanatından taviz vermeyen ama muhatabını da gözeten bir ürün...

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

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

Ahmet Uluçay'ın hikâyesi yalnızca inanılmaz bir başarı hikâyesi değil, aynı zamanda bugüne değin Yeşilçam emektarlarından, başarısızlıklarının gerekçesi olarak sık sık duyduğunuz "tesis yok abi" yollu mazeretlerin de ne denli kof olduğunu belgeleyen bir performans. Çünkü Uluçay, tüm mütevazı kişiliğine karşın bugüne değin insanlık tarihinde çok az yapılan bir işi yapmış: feleğin görünür plânda kendisine biçtiği kaderin görünmez bölümüne var gücüyle yüklenmiş ve elde ettikleriyle görünür plânda var olması muhtemel olmayan başarılara imza atmış biri.

Bir "Yerli" Sinemacı: Ahmet Uluçay

Hilal TURAN

"Öyle bir üslup bulalım ki,
dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin,
'Bu bir Türk filmidir' denebilsin."
Lütfi Ömer Akad

"İstemediğiniz ne kadar çocuk varsa
taşrada yaşamaktadır."
Murat Uyurkulak

Türkiye sinemasında "otantisite" problemi, sinemanın başlangıcına kadar gider. Sinemamızın ilk filmi konusundaki tartışmalar, aslında problemin temellerine ışık tutacak niteliktedir. Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girdiği günlerde, Ayastefanos'taki Rus Anıtı'nı yıkılırken görüntülediği belgesel sinemamızın ilk filmi olarak kabul edilir. Hâlbuki bundan önce 1911'de Sultan Reşat'ın Rumeli seyahatini Selanik'ten Manastır'a kadar çeken, Makedon Manaki Kardeşler'in filmi vardır. Ama bu "ilk film" kabul edilmez, zira onlar "Türkiye vatandaşı" değil, "Osmanlı tebaası"dır. Aslında bu "ilk film" tartışmaları, nihayetinde "Peki nedir bir filmi Türk filmi yapan?" sorusunda düğümleniyor. Bu soru, sancılı bir biçimde imparatorluktan ulus-devlete dönüşen ülkemizde, gecikmiş modernlik deneyiminin ve Doğu-Batı bölünmesinin ulusal benlikte açtığı yaraya eşdeğer derinlikte ve çetrefil bir soru.

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

Sinema yazarı Nijat Özön ve "Sinematek"çiler bizim "maalesef" Batı'daki gibi bir trajedi geleneğimiz olmadığını, dolayısıyla gerçek anlamda asla sinema yapamayacağımızı düşündüler. Türkiye Sineması'nın imkânsızlığına inandılar. Onlara göre dramatizasyondan yoksun geleneksel sanatlarımız, bir sinemamızın olamayışının yegâne nedeniydi. Halit Refiğ ekseninde gelişen Ulusal Sinema düşüncesi ise bir sinemamızın, daha da önemlisi bir düşünce geleneğimizin olmayışından ötürü Batı'nın bizde yarattığı kültürel erozyonu suçluyor, ancak kendi geleneklerimizden, tarihimizden beslenirsek özgün bir sinema yapabileceğimizi söylüyordu. Ancak tarihi tümüyle Batılılaşma karşıtlığıyla ele alan Ulusal Sinema'nın dayandığı dönemin sol düşüncesinin Asya Tipi Üretim Tarzı şeklinde "Doğu'yu indirgemeci" çözümlere başvurmasında olduğu gibi, Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965)'ındaki tarih algısı da Batılı gözden harem tasviriyle bir tür *self-orientalism* ile sonuçlanıyordu. Zira ideolojik bir dile yaslanan Batı karşıtlığı, ironik bir şekilde kendini "öteki" yapan bir üst-anlatımın dilini kullanır hâle getiriyor, daha da ilginci gelenek ve tarihle bağ kurmamız gerektiği iddiasındakiler ne geleneği ne de tarihi tanıyorlardı. Aslında Yılmaz Güney öncülüğündeki Devrimci Sinema ve Yücel Çakmaklı'nın başını çektiği Milli Sinema da tartışmayı farklı yerlerden yürütmekle birlikte aynı referans noktasından besleniyordu: Ba-

tı karşıtlığı. Geleneğin kaybının getirdiği melankoli, sağlıklı bir matem süreci yaşanmadığından Batı'ya karşı katıksız bir hınca dönüşüyordu. Bütün konumlar Batı'ya göre belirlenince sinema da "yerlilik"ten çok "millilik" çemberine hapsoluyordu.

Yerlilik ile Yerellik Arasında

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

Ancak Türkiye düşünce hayatına damgasını vuran, yerlilik iddiasındaki iki ideolojik çizgi (milliyetçilik ve sosyalizm) de ironik bir biçimde taşrayı, şekillendirilmesi gereken geri kalmış bir unsur olarak görmüştür. Bu durum ideolojik sinemanın zirvede olduğu 1970'li yıllarda kırsala dair söz söyleyen filmlerde kendini ciddi biçimde aşikâr eder. Taşra, Yılmaz Güney'in Devrimci Sineması'nda sınıfsal açıdan, Halit Refiğ'in Ulusal Sineması'nda tarihsel açıdan "uyandırılması", "titretilip kendine getirilmesi" gerekli bir kütle olarak ortaya çıkar. Ulusal Sinema düşüncesine paralel kalsa da özgün bazı filmleriyle ondan sıyrılan Metin Erksan'da ise taşra, bilhassa *Susuz Yaz* (1964) ve *Yılanların Öcü* (1962)'nde



Taşraya ait yerel değerler, alışılageldiği üzere egzotik ve seyirlik bir işlev taşıyarak değil yaşayan dinamik unsurlar olarak yer alır Uluçay sinemasında.

toplumcu gerçekçi, *Kuyu* (1968) filminde Freudyen çözümlemelerin eşliğinde neredeyse "yarı barbar" karakterlerle temsil edilir. Bu süreçte Türkiye sinemasında ekonomik ilişkiler, mülkiyet sorunu ya da kaba bir Doğu-Batı çatışmasının savunma hattından başka bir şey değildir taşra. 1980 sonrası depolitizasyon süreci taşraya ideolojik yaklaşan filmleri tedavülden kaldırır. Ancak bu sefer de Hilmi Ziya Ülken'in Türk düşüncesini etkileyen iki akımdan biri olarak sosyalizmle birlikte zikrettiği "varoluşçuluk" taşra sinemasını sarar. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) filmleri bunun örnekleri olarak gösterilebilir. Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmi ise beş vakit ezana göre kurguladığı köy hayatını, klâsik Batı müziği eşliğinde Freudyen çözümlemelerle sunarken, Tanpınar'ın "Debussy dinlerken Mahur Beste'yi yaşamak" ifadesiyle özetlenebilecek bir şizofrenik sinema dili oluşturur. Aslında Türkiye düşünce hayatındaki "ontolojik evsizlik" durumu, bizi "yerli bir sinema"dan olduğu kadar, taşranın sadece "taşra" olarak görüldüğü bir sinemadan da mahrum bırakır.

Hakiki Taşra: *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*

Tüm sıkıntılarına rağmen Türkiye sinemasında son dönemde özgün bir sinema dili geliştirebilmiş yönetmenlerin taşra kökenli olması tesadüf olmasa gerektir. "Bir direniş hattı olarak" taşra, pastoral görünümü ve durağan bir zaman tecrübesiyle harmanlanan bir mistisizme açılan atmosferiyle sinemada özgün bir anlatım için önemli bir imkândır. Ahmet Uluçay'ın, aslında kısa filmlerinin uzun versiyonu olarak nitelendirebileceğimiz *Karpuz Kabuğu'ndan Gemiler Yapmak* (2004) filmi, "taşra"nın bir kimlik siyasetinin yahut ideolojinin merkezinde değil, "olduğu gibi ele alındığı", bizim taşrada gördüğümüzün değil, taşranın bize gösterdiklerinin dile geldiği bir yer olarak karşımıza çıkar. Taşraya ait yerel de-





Uluçay sinemasında cinleri, büyücüleri, yatırları, hatta "nefes alan ölü"leriyle birlikte taşra, tüm metafizik evreniyle karşımızdadır.

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

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

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

Klâsik dramatik yapıdan beslendiği filminde trajediye düşmeden derdini anlatmayı başaran Uluçay, Ulusal Sinema düşüncesinin "trajik değil epik sinema" fikrini doğal bir biçimde pratiğe dönüştürür. Sinemaya ve karşı cinse duyulan "aşk"ın önüne çıkan tüm engeller, filmi bir trajediye dönüştürmez. Her iki konuda da hayallerin suya düştüğü zirve





Uluçay sinemasında, hayat ve düşler arasında katmanlaşan gerçeklik, ışık ve gölgenin yardımıyla temsili düzeyde bir anlam kazanır.

anında bile kahramanlar umutsuzluğa teslim olmak yerine paçaları sıvayıp derme çatma projeksiyonlarıyla duvara yansıttıkları umudun maviliğine doğru hayallere dalmayı tercih eder.

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

Kaynakça

Cogito, (*Yerli Malı Yurdun Malı* dosyası), sayı: 21, Kış 1999.

Doğudan Dergisi, (*Yerli Çözüm Arayışları* dosyası), sayı: 14, Kasım-Aralık 2009.

Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* (Ankara: Deniz Kitabevi, Nisan 2006).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (İstanbul: Dergâh Yayınları, Nisan 2003).

Yalnız Çocuklar, Kırık Hayaller
Ahmet Uluçay'ın Kısa Filmlerinde Anne, Baba ve Çocuk Motifleri

Celil CİVAN

Ahmet Uluçay'ın *Optik Düşler*, *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, *Minyatür Cosmos'da Rüya* ve *İnci Deniz Dibinde* isimli kısa filmlerinde anne, baba ve çocuk motifleri öne çıkar. Estetikte motif, "ana konudan (tema) farklı olarak ikinci bir konuyu oluşturan, ama aynı zamanda ana konuyla karmaşık bir sanatsal bütünü oluşturan öğe"[1] olarak tanımlanır. Motif, eserde ana konuya katılır; onu çeşitlendirdiği gibi farklı estetik katmanları birleştirme, geliştirme özelliğine de sahiptir. Ergen erkek çocuk bu dört filmin en önemli motifidir. Diğer filmlerde anne ve baba görülmezken *Optik Düşler*'de ebeveyn sadece iki sahnede karşımıza çıkar: İlk sahnede baba çizgiroman okuyan oğlu Recep'e sert davranır; hayvanlarla uğraşmak yerine sinema gibi "boş" işlerle uğraşması onu kızdırır. Çünkü babasına göre "Hayatta en hakiki mürşit (film değil) topraktır." Toprağa, dünyaya, başka bir sözle "gerçek"e bağlı baba, sinema ve hayal dünyasını seven erkek çocuğun zıddı bir karakter taşır.

Optik Düşler'de anne ölüm sahnesiyle birlikte görülür; karanlık bir odada bir cesedin başında ağlar. Bu sahne gerçek midir düş müdür? Düş ise çocuğun arzularına uygundur: Baba ölür, çocuk özgürleşir. Sahne gerçekse bu kez yönetmenin düşüyle karşılaşırız: Uluçay film yapar, baba ölür. Çocu-

1 Alper Çeker, *Aramızdaki Muhbir: Dil* (İstanbul: Ayışığı, 2002), s. 41.

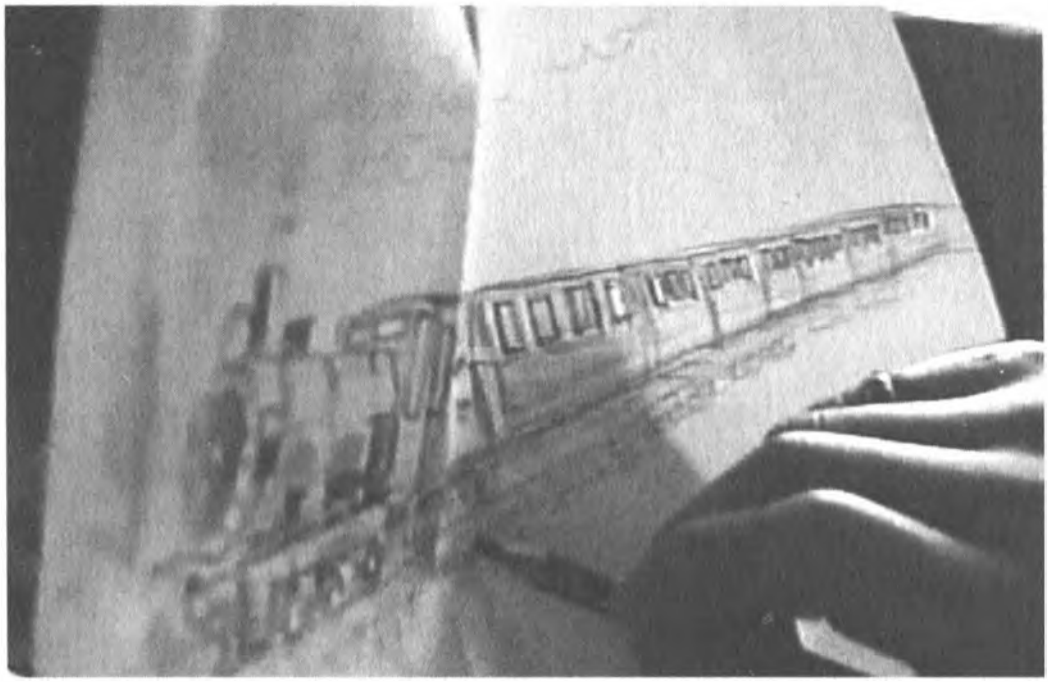


***Optik Düşler*'de anne karanlığın ortasında ölünün başını bekler; oğluna bakmak yerine kocasına gözyaşı döker. Çocuk sadece babanın değil anneyle arasındaki mesafenin de yasını tutar.**

ğun babanın ölümünden sonra dökülen gözyaşları "üstben"'in sansüründen başka bir şey değildir: Çocuk bu düşü ancak babasının ölümüne ağlayarak görebilir. Gözyaşı ölümü "telâfi" eder. Buradaki ağlama, ergenliğe özgü "yas" durumunu (anneden kopuşu) da hatırlatır. Anne karanlığın ortasında ölünün başını bekler; oğluna bakmak yerine kocasına gözyaşı döker. Çocuk sadece babanın değil anneyle arasındaki mesafenin de yasını tutar: Baba ölmüş, anne geride kalmış, çocuk ailesinden kopmuş, narsist kudret gitmiştir.

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

Optik Düşler'in yetim çocuğu Recep, *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*'ta öksüzdür artık. Hikâyede ne anne ne de baba görünür. Filmin isminin imâ ettiği gibi ergenin "kolu kanadı" kırılmıştır. Filmdeki tek yetişkin doktor da anne baba imgeleri gibi gerçeğin hatırlatıcısıdır. Gerçek dünyanın temsilcisi doktor, başını iki yana sallayarak çocuğun kurduğu düşlere rağmen iyileşemeyeceğini ima eder. Onun bu iması oğlunun adam olamayacağını düşünen babanın baş sallamasını hatırlatır. *Optik Düşler*'deki gibi yine bir yetişkin çocuğu incitir: Doktor buradaki baba kadar katı olmasa da pansuman yaparken çocuğun canını yakar. Takım elbisesi ve si-



***Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*'ta hasta çocuğun çizdiği tren resmi, sağlam ayaklarla yürüyebileceği tren raylarını ima ettiği gibi yalnızlıktan kurtuluşu yahut çocukluktan kaçışı da ifade eder.**

yah çantasıyla otoriter bir figür çizen doktor, düşlerde yaşayan çocukla tezattır.

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

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

Zalim çocuk motifi *Minyatür Cosmos'da Rüya* adlı filmde bir daha karşımıza çıkar. Bu filmde elindeki kırık dökük



***Minyatür Cosmos'da Rüya*'da elindeki kırık dökük nesnelerle hayal dünyasını kuran çocuk, bu kez yalnız da olsa mutludur. Ne can sıkıcı anne baba varır ne de çekilmesi gereken bir acı.**

nesnelerle hayal dünyasını kuran çocuk, bu kez yalnız da olsa mutludur. Ne can sıkıcı anne baba vardır, ne de çekilmesi gereken bir acı. Bir önceki filmde sakatlıkla simgelenen eksiklik, burada hayal dünyasını zenginleştiren bir unsurdur. Elinde yeterli malzeme olmasa da gerçekle hayalin iç içe geçtiği bir dünyayı (sinemayı) kurma imkânını elde etmiştir. Üstelik bu eksiklik onun hayalgücünü daha da zenginleştirir, zira elinde "gerçek"ten başka bir şey yoktur. Bu yüzden ona düşen, bu gerçeği gerçekdışı kılmak, gerçeği düşe çevirmektir. Sinemayı yasaklayan öfkeli bir baba da olmadığına göre çocuk düşünü kurmakta sonuna kadar özgürdür.

Filmin son sekansına kadar çocuğun hayalini gerçekleştirdiği görülür. Yumurtalar gözlerini açar, sağa sola bakmaya çalışır. Doğaya bakıp onu doğadışına çıkarmakla kalmaz çocuk, doğa da gözlerini açıp ona bakar. Yalnızlık ve gerçek ortadan kaybolurken çocuk da doğadışına çıkar. Ergen, kendi hayal dünyasına gömülmüş bir hâlde, o dünyanın hâkimi olarak narsistik bir hazzın içinde devinir. Doğa ona, o doğaya bakar. Bachelard'ın dediği gibi kendi narsistik hazzını evrensel bir narsizme aktarır; ta ki küçük bir çocuk yumurtaları ezene kadar.[2]

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak'ta izlediğimiz acımasız çocuk geri gelmiştir; dahası bu kez çocuğun gerçeğine değil hayal dünyasına, en kendine has parçasına, bilinçdışına ayaklarıyla basarak. Bu küçük çocuğun kayıtsız zalimliği nereden gelir? Ergenin yerine ikame edildiğini düşündüğü kardeşi midir bu? Anne babasından kopmasına rağmen hâlâ onlara geri dönmek mi ister? Bir zamanlar kendisinin bulunduğu o narsistik dünyaya konuvermiş kardeşini, kendi hazlarını engelleyen bir düşman gibi görüp kıskanıyor olabilir mi? Yoksa hayallerini engelleyen başka bir zihinsel kat-

2 Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, çev. Olcay Kunal (İstanbul: Yapı Kredi, 2006), s.34-41.

manın bir simgesi midir bu küçük çocuk: Gerçeğin otoritesini, sansürü ve suçluluk duygusunu ifade eden üstbene karşılık dürtüyü, arzu ve mutlak hazzı elde etmeyi amaçlayan "altben"in mi temsilidir? Ergen, gerçeklik ilkesiyle haz ilkesi arasında kalan "ben"den başkası değil midir yoksa? Anne baba imgeleriyle birlikte düşünüldüğünde küçük çocuk motifi, bu soruların her birine cevap niteliği taşır. Başka bir düzlemde ergenin ikili yalnızlığını pekiştirir: Talat Parman'ın dediği gibi ergen "ne erişkin ne de çocuktur".[3] Dolayısıyla ergenlikte erişkinler kadar çocuklar da engel olarak görülür. Üstelik bu çocukluk, ergenin kurtulduğunu düşündüğü maziyi hatırlatır. Anne babanın dünyasından kopması onu kederlendirse de ergen özgürlüğün tadını almıştır bir kere. Çocukluk geri dönülmez bir yerde kalmıştır. Anne babanın ona hâlâ "çocuk muamelesi" yapması geri dönmek isteyeceği bir düşten çok onun yeni dünyasını "yıkabilecek" bir kötülüğe benzer.

Anne, baba, çocuk motifleri bağlamında *İnci Deniz Dibinde*'nin dördüncü film olması tesadüf müdür? Ergenliğin anne, baba, kardeşle sıkıntılı ilişkilerini anlatan üç filmin tamamlanamayan arzusu bu filmde gerçekleşir: Filmde uyuyan (düş gören) bir erkek çocukla onun ablasını görürüz. Abladan öğrendiğimize göre "anne babaları ölmüştür". Abla bunu ilginç bir sahnede söyler: Uyuyan çocuğu "küçük, hayali bir yaratık" rahatsız eder. Çocuk uyanır ve yaratığı görür. Ablası korkmamasını, bu yaramaz ama zararsız yaratığın anne babaları öldükten sonra ortaya çıktığını anlatır. Baştan beri sözünü ettiğimiz aile ilişkileri yerine oturmuş gibidir bu filmde: Anne baba ölmüş ama çocuğun kolu kanadı kırılmamıştır, zira yanında ablası vardır. Bu küçük yaratık (kardeş) yaramaz olmasına yaramazdır ama "acımasız" değildir. Daha-

3 Talat Parman, *Ergenlik yada Merhaba Hüzün* (İstanbul: Bağlam, 2003), s. 62.

sı bu kardeş, anne baba öldükten sonra ortaya çıktığı için çocuğun narsistik benliğini yaralayacak durumda değildir. Bu kardeş çocuğun düşlerini engellemek yerine çocuğun hayal dünyasını zenginleştiren bir işlev kazanır. Abla, anne babayla kardeş arasında bir yerde konumlanarak çocuğun rahatça hayal dünyasında yaşamasına imkân sağlar ve gerçekle ilişkisini yumuşatır. Bir anlamda üstbenin basıncıyla altbenin aşırılıkları arasında hırpalanan ben'in güvenliğini sağlar. Böylesi bir güvenle birlikte çocuğun düşlerinde zamanla kâinat birlikte dönme imkânı yakalar. Saatlerin gerçekçi mekanizmaları üzerine damlayan mumlarla saatler eriyip gider ve varlıkla hakikatin göz kırptığı "süre" ortaya çıkar. Ergenin kendi güzelliğine dönük narsistik sevgisi evrensel güzellikle temas kurar.

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

Modern Kırılmaların Uzağında Bir "Öykü Anlatıcısı": Ahmet Uluçay

Esra BULUT

Kültür endüstrisinin gelişimi doğal seyrinden kopartılmış bir süreç eşliğinde ilerler. Geçmişteki alt ve yüksek kesimlerin birlikteliğinden doğan bazı kültürel kodlar yerini "metalaşma", "şeyleşme", "fetişleşme" gibi popüler kültür ya da kitle kültürü kavramlarına bırakır. Kitlesel üretimin sanata etkisini anlamak için Walter Benjamin'in "aura" kavramı önemli bir yol göstericidir. Benjamin, sanayileşme ile başlayan süreçte gelenekten kopuşu ve kutsallıkla belirlenen mesafeyi "aura" kavramı ile açıklamaya çalışır. "Aura", özgün sanat ürününü çevreleyen bir cevher olarak tanımlanır. Sanat eserinin özgünlüğü, doğada var olan asıl cevherden nemalanarak kendine özgü bir görüntüye kavuşması ile mümkündür. Ancak doğada var olan cevhere bağlılığı ve geleneğin kendisinden beslenen biricikliği sayesinde sanat eseri özgün olabilir. Sanayi toplumuna geçişle başlayan bu süreç sanat eserlerinin teknolojiyle ilişkisini de zorunlu kılar.[1] Teknoloji sayesinde kolaylıkla çoğaltılabilen sanat eserleri kitlenin sanatla kurduğu bağlantıyı da değiştirir. Sanatın kolay elde edilebilir oluşu kitlelerin sanat eserini bir oyalanma ya da anlık bir zevk nesnesi olarak görmesine neden olur. Bu da kitlenin büyülendiği bir ortama geçişine, Benjamin'e göre "aura"dan yoksun kalmasına işaret eder. "Aura"dan yoksun bırakılan ve

1 Bkz. Ünsal Oskay, *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya: Bilim-Kurgu ve Korku Sineması* (İstanbul: Der Yayınları, 1994).

çılgınca bir büyülenme vaadinden yola çıkan eserler, en önemli kavramlardan biri olan "fetişleşme"yi doğururlar. Bu zorunlu doğurganlık sonucu kendi değerini meydana getiren eserler pazarda yer edinme kaygısından da kurtulmuş olur. Benjamin'in "aura"sız kalmış modern yaşam biçimi için diğer bahsedilmeye değer kavramı ise "öykü anlatıcılığı"dır. Sinemada çağa uygun olarak önem verilen konuların öyküleştirilmesi ve bu öykülerin modern pazarda yer edinmesi kaygısı, miras edindiğimiz hakiki öyküleri unutturmuş ya da Türkiye sinemasında senaristler/yönetmenler pazara uygun modern öyküler anlatmaya başlayarak sanatlarındaki "aura"larından uzaklaşmışlardır. Ahmet Uluçay ise kısa ömrüne sığdırabildiği filmleri ile tüm bu kavramları modern kırılmalardan uzak bir çerçevede kendi doğallığı ile deyim yerindeyse kendi sanatındaki "aura"nın farkındalığı ile işlemeyi başarmış bir yönetmendir. Taşra kökenli oluşu sinemacı olma serüvenini ne kadar güçleştirdiyse de sinema dilini ve ontolojik kaygılarını perdeye taşımasını bir o kadar başarılı kılmıştır. Ortaokulu yarıda bırakarak kendini sinemaya adayan yönetmen, bu büyük sevdanın denizinden boğulmadan çıkmayı başarır.

Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde yaşayan Ahmet'e verilen bir çift göz onun dünyasında üst anlamların kapılarını aralar. Tarkovski'nin "Görüntü bizim gözlerimizle bakmamıza izin verilen, hakikatten bir izlenimdir."[2] cümlesi Ahmet Uluçay filmlerinin hakikatle kurduğu bağın ta kendisidir. Köy hayatının gizemli hâlleri ontolojik kaygılarını esrarengiz bir boyutta sunmasına olanak sağlar. Batı'nın kendini zorlayarak çıkarttığı fantastik senaryolar, Uluçay'ın kendi doğallığında "hatıra"larından yola çıkarak yazdıklarının yanına bile yaklaşamaz. Çünkü o, içerisinde cinlerin, perilerin, şeytanların

2 Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması* (İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998), s. 19.

yaşadığı hikâyelerini anlatırken hâlâ gaz lâmbasının ışığında oyun oynayan, sonra da oynadığı oyunun kontrol dışılığından ürken bir çocuktur. Işık ve gölgenin dansından çıkan şekiller, köy evlerinin tahta kapıları, perdeler, Şahmeran işlemeli yastıklar, yatırlar, cinler, şeytanlar ve aklın eremediği bir yığın sinematografik görüntü... Uluçay'ın anlatımı Doğu'nun mistik hikâyeleri ile harmanlanır. Ve *Optik Düşler* modern hayatın Tavşanlı Köyü'ne kadar uzandığı bir hayıflanma paragrafı ile sonlanır:

> Uzun kışlar, o köyler, geceler boyu mistik ve fantastik bir sinema olan, duvarlarında gölgelerin oynaştığı o köyler yok. Her akşam penceremin önünden geçip esrarlı yolculuklara çıkan nine, yüreğimin derinliklerindeki stüdyolarda kaldı. Mumlar söndü, kandiller söndü, projeksiyonlar söndü. Yabancı ışıkların aydınlattığı dünyada eşyanın katı yüzüyle yaşamak zor. Karanlık odama başka ışık yakmasınlar. Optik düşler dokuyorum. Filmleri yakmasınlar.

Kısa Düşlerin Ortalaması

Yönetmenin küçük yaşlarda başlayan sinema sevdası, kısa filmlerinin doğumlarını da erken bir vakte taşır. Ve ilk filmi *Optik Düşler* 1993 yılında tamamlanır. Uluçay'ın uzun metrajının, yani *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin çekirdek öyküsüne sahip *Optik Düşler*, fantastik dünyanın kapılarının da ilk aralanışıdır. Uluçay'ın daktilo başında senaryo yazma sancısı, iki arkadaşın köylüye film seyrettirmek için icat ettikleri sinemayı anlatmasıyla paralel ilerler. Rejisör olma hayali ile okulu bırakan çoban Recep'in hikâyesinde yine gölgeler, yatırlar, karanlık, gaz lâmbaları ve düşler vardır. Uluçay'ın çocuk dünyasının kırılganlıkları ile örülü sahici hikâyeleri bitmez.

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak filminde bacağından yaralı, yatalak bir çocuğun düşlerini ve yakazalarını an-





***Epileptic Film*'de karıncaların üzerinde dolaştığı yaşlı bir elin toprağa teması, filmin kapanışında yine toprağa temas eden genç bir elin üzerinden uçan uğur böceği ile pozitif bir göndermeye dönüşür.**

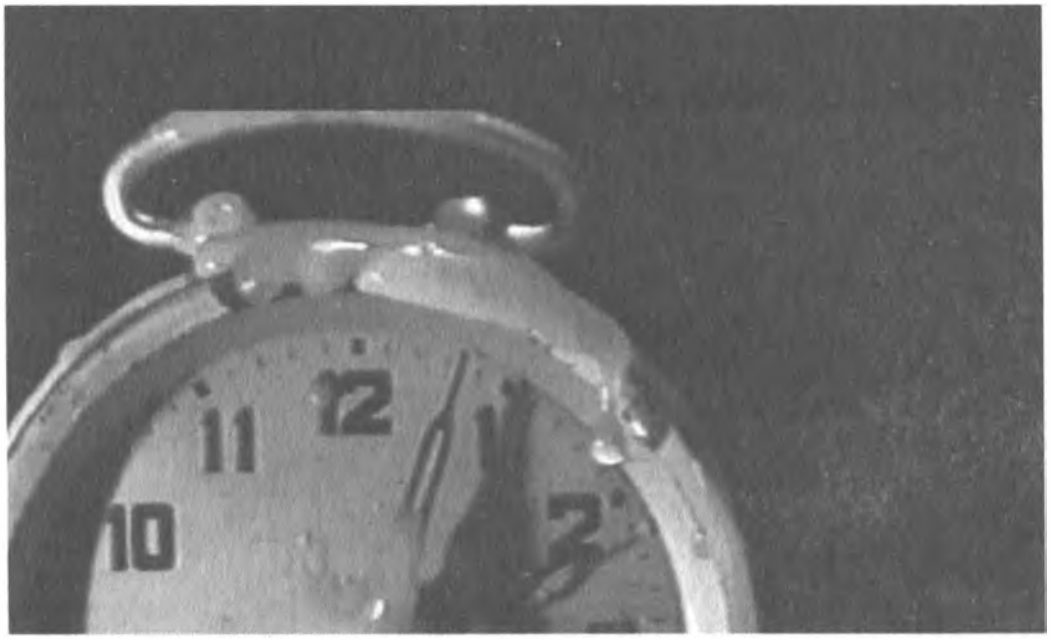
latır yönetmen. Düşleri kaplayan engel, yaşlı ve "değnek"li bir adamın ufuktaki yolculuğunda vücut bulur. Karanlık gecede gaz lâmbasının duvara resmettiği gölgeler, dışarıda çakan şimşek... Belki de yönetmenin çocukken yaşadığı bir kazanın yüreğine korkuyla yer etmesinin filmidir bu. Çocuksu birçok tatlı anının bilinmezle kurduğu bağ ve aynı şiirsellikle sonlanış:

> Yiğitler sağlam ayaklar getirecek bana. Haritada bir yolun peşine düşüp çekip gideceğim, çekip gideceğim, çekip gideceğim... Şimdilik ağrılar uyusun, sancılar uyusun, söğütler uyusun suda...

Minik bir bedenin dev gölgesi ile açılan *Minyatür Cosmos'da Rüya*... Çatlak yumurtalardan çıkan göz bebekleri, yumurtaların içine yansıyan çiçekler, bulutlar ve kendi düşlerinin sesinden kulaklarını tıkayan bir çocuk...

Bir kulaçlık peliküldü tek oyuncağım. Kendi resimlerimi koyardım onun üzerine. Sinemalarım vardı kimselerin sahip olmadığı.

Epileptic Film, adından da anlaşıldığı üzere nöbet geçiren bir hastanın, farklı bir gözün (abartılı bir algı ile) etrafını gözlemlerken karşılaştığı görsel kodların kurgusundan oluşur. Dikenli teller ardındaki başaklar, doğal olandan kopuşla kurulan bağın özetidir. Ağaç dallarının kesilmesi ile doğal olanın ritmine müdahil olan "diğeri"ne yapılan vurgu belirginleşir ve *Epileptic Film*, "diğeri"nin doğal ritmi görme biçimleri ile devam eder. Canlılık alâmeti göstermeyen, karıncaların üzerinde telâşla dolaştığı yaşlı bir elin negatif manalara gebe gibi görünen toprağa temas sahnesi, filmin kapanışında yine toprağa temas eden genç bir elin üzerinden uçan uğur böceği ile pozitif bir göndermeye dönüşür. Yönetmen iki sahne arasında pozitif/negatif ayrımı yapmaktan ziyade organik olana yaklaşırken bozulan/farklılaşan görme biçimlerinden bahseder. Herhangi bir bitişin herhangi bir başlan-



Uluçay, *İnci Deniz Dibinde*'de zamana, vakte, insan doğasının zamansal ritmine katı bir dokunuş yapar. Eriyen mumlar çalışan saatlerin ve çarkların üzerine akar.

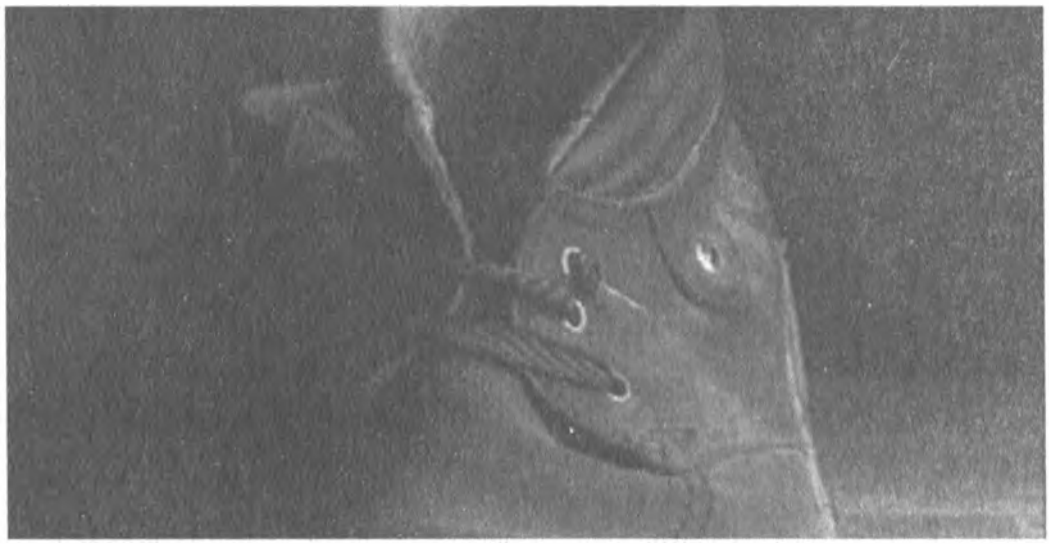
gıcın tetikleyicisi olduğunu ve beşerin toprakla kurduğu bağın ebediyetini ilâhi kurguya öykünerek anlatır. "Diğeri"nin gözünden mikro âlemi görmeye çalışan bir çift gözün bazen bir kuşa dönüşmesi, çocuk yüzlerinin şaşkınlık yüklü anlamlandıramama ifadesi ve sıklıkla görülen diğer organik kodlar, kurgunun deneyselliğini modern kırılmalardan uzaklaştırır. Kurgusu itibariyle yönetmenin diğer kısa filmlerinden ayrılan *Epileptic Film*'in arayışı yine aynıdır; bir diğer görme biçimi ile âlemi anlama çabası...

İnci Deniz Dibinde ise Uluçay'ın en zengin içeriğe sahip kısa filmi olarak değerlendirilebilir. Dinle ilgili toplumun gelenek ve göreneklerine göre ağızdan ağıza ulaştırılan mitler ve gerçekte varolmayan, hayal gücüyle yaratılan, düşe, doğaüstüne başvuran fantazyalar bu filmde sürrealizmle buluşur. Şeytanla oynaşan ablanın sıradan hâlleri, bir zikir sahnesinin, bir tokmağın ya da bir mumun ışığının ritmine denkliği ve Dali'nin sürrealist kırılmalarını bir başka düzleme, bir başka katmana, en önemlisi filmsel gerçekliğe taşıma çabaları... Neredeyse tüm filmlerinde saat kullanan Uluçay, bu filminde zamana, vakte, insan doğasının zamansal ritmine katı bir dokunuş yapar. Eriyen mumlar çalışan saatlerin ve çarkların üzerine akar. Ahmet Hamdi Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "... saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır"[3] der. Benzer şekilde Uluçay da, insanın ontolojik zamanına ve yaşamsal ritmine yaptığı gönderme ile yaşanmışlığı saat imgesi üzerinde somutlaştırır. *Optik Düşler*'in sürrealizmi yeniden yorumlayışı, hipnozla, yakaza ile tanışması, cinlerin gaz lâmbası ışığında insanlarla oynaşması ve tüm korkuları silen aydınlık bir gökkuşağı...

Uluçay korkunun, mitolojinin ve fantastik olanın miktarını kabul görme kaygısı ile değil samimiyeti ile yoğurur. Film-

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005) s. 29.





***Exorcise*, tütsüler, dumanlar, harabeler, muskalar, kırılan yumurtalar, yürüyen ayakkabılar vs. ile bir cin çıkartma işlemini tasvir ederken karamsarlık taşımamayı da başarır.**

lerindeki şeytan kovalamacalarıyla, cin çıkartma sahneleriyle, karanlık koridorlara vuran gölgeleriyle hayatın tekdüzeliğine kattığı heyecanlar, kendine has "öykü anlatıcılığı"ndan beslenir. Benjamin'in "deneyim", "bellek" ve "hatıra"dan oluşan üç temel kavrama göndermede bulunan "öykü anlatıcılığı" Uluçay sinemasının da omurgasını oluşturur. "Öykü anlatıcılığı", bir yanıyla deneyime verilen ehemmiyetin de göstergesidir. Taşrada anlatılan efsanevi öyküler, kıssalar, metafizik boyutla iç içe geçmiş masallar yaşanmış olma ihtimali ile bir sonraki nesle şifahi kültürle aktarılmaktadır. Söz, gerek yazıyla gerekse şifahi olarak kuşaktan kuşağa aktarılırken çeşitli değişmelere ve bozulmalara uğramıştır. Ancak bu durum kuşaktan kuşağa aktarıldığı varsayıldığında anlaşılır olacaktır. Benjamin'in "hatıra" dediği şey de nesilden nesile aktarılan ve bize hiç yabancı olmayan gelenek zinciridir. Türkiye sinemasının içinde bulunduğu modernleşme çabası ise Batı'nın evvelce yaşadığı "aura"sızlığa gönüllülüktür. Uluçay taşra hikâyelerini ve fantazyalarını şifahi kültürün bir taşıyıcısı gibi görselleştirirken ne kadar ürkütücü de olsa fıtri olana hasar vermez.

Ayrıca *Exorcise*

Dünya sinemasında fantastik açılımların neredeyse bilim-kurgu sineması ile eşleştiği görülür. İyi ve kötü karakterlerin birlikteliğine şartlanmış bilim-kurgu örnekleri için Oskay iki türden bahseder:

> Varolan dünya karşısında bir kısmı *ütopyan* bir tutuma sahip; bir kısmı ise *disütopyan* bir tutuma sahip. Birinci kesimdekiler reel dünya yerine, geleceğin dünyasının gelişini beklemekte sabırsız olan ütopyan düşüncelilere sesleniyor. İkinci kısımda yer alanlar ise, içinde bulunulan dünyanın zaten kendisinin yitik bir dünya olduğunu, bugünkü dünyanın geçmiş dünyanın özlemini duymamıza neden olacak kadar

değersizleşmiş bir dünya olduğunu; gelecekteki dünyanın ise, bugünkü dünyamızın ileride alacağı durum olacağı için gelecekten de bir şey beklenemeyeceğini savunuyor.[4]

Buradan hareketle ütopyan kesimin hâlâ olumlu düşler görme ihtimali varken disütopyan kesim kötümser bir bakış açısına sahiptir. Ve bilim-kurgu fantazyaya denk düştüğünde kötümserlik ağır basmaktadır. Ahmet Uluçay'ın kısa filmi *Exorcise* ile 1973 yapımı William Friedkin'in *The Exorcist*'ine bakıldığında Batı'nın fantastik ve bilim-kurgu alanında absürde olan yakınlığı rahatlıkla görülebilir. İki senaryoda da "exorcise" kelimesinin karşılığı olan kişiyi kötü ruhların etkisinden kurtarma konusu işlenir. Friedkin'in filminde küçük kızın ruhuna giren şeytanın rahip tarafından çıkartılma çabası, korkuya dayalı bir dehşet senaryosunu doğurur. Keskin hatlarla verilen iyi ve kötünün savaşında seyircinin korku dozunu arttırmak için kötü galip gelir. Film şeytanın bir insanın bedenine girmesi gibi sıra dışı bir durumdan, bilinmezlikten ya da fantazyadan seyirciyi korkutma maksatlı manipülasyon malzemeleri çıkarır. Sonucunda aşağılanan insan bedeni, rahip, İsevi yaklaşım ve kutsallık olur. Uluçay mütevazı imkânları ile aynı kavramı ele alır. *Exorcise*, imamın bir kadına Kur'an okuma sahnesi ile açılır. Okunan ayetlerden anlaşılmasa da gösterilen imgeler bunun bir cin çıkartma işlemi olduğunu anlatır. Yaklaşık beş dakika uzunluğundaki film, kadının yüzüne vuran Arapça harflerin yansıması, kapıların açılıp kapanması, anahtarların sallanması, tütsüler, dumanlar, harabeler, muskalar, kırılan yumurtalar, yürüyen ayakkabılar, hu sesleri ve ateşte yanan elbiselerle bir durumu tasvir ederken karamsarlık içermez. Bilinmez bir âlemi fıtri bir dille aktarır. Uluçay filmlerindeki fantastik dünya hiçbir maksatla insani olanın sınırlarını zorlamaz.

4 Oskay, s. 176.

Mikro Âleme Uzanan "Hatıra"lar

Görüntü ile gerçeğin başka bir metafizik âlemde birleştiği düş sahneleri, Uluçay sinemasının vazgeçilmezidir. Ehlileştirilmiş cinler, gölge oyunları ve ritim duygusu ile yaratılan görsel şölen, kimi zaman gerçeklik kimi zaman düş kimi zaman hayaldir. Yönetmen, matematik zekâsı ve üstün gayreti sayesinde hayatındaki imkânsızlıkları görmezden gelerek çoğu şeyi görselleştirebilmiştir. Dali'nin sürrealizmini yeni bir anlayış içinde yorumlarken ya da çarkların üzerine akarak saatleri durduran mumların deve şekline dönüşmesini perdeye yansıtırken hem kendi düş gücünü anlatır hem de yitirilmiş zamanları ölümsüzleştirmeye çabalar. Sadık Yalsızuçanlar *Rüya Sineması* adlı kitabında bu konuya açıklık getirir:

> Rüyayı hakikatle temasın önemli bir aracı olarak gören ya da en azından bu eğilimi taşıyabilen her yönetmen ve film bizi gerçekle yüz yüze getiriyor. Düşsel gerçekliğin resmini sunan örnekler, ruhumuzu keşfetmemiz yönünde hissedilir bir yarar sağladığı kadar, yaşam hakkında hayalleri değil, hayatın kendisini ifade ederek tekilliğini dile getiriyor. Tarkovski, "sanatsal bir görüntüden çağrışımlar değil, yalnızca ve yalnızca, hakikat ile ilgili anılar uyandırmasını beklediğimizi" söylerken, öyle anımsıyorum görüntünün hayatı cisimlendirmesinden söz ediyor.[5]

Uluçay, öykülerinde zamanı en iyi anlatabileceği ritim duygusunu ön plâna alarak yatırlarla, cinlerle, şeytanlarla seyirciye düşselden hakikate uzanan bir serüven yaşatır. Kendini zamansal ve mekânsal bir gurbette hissettiğini dillendiren Uluçay, tahayyülatını imge ve mizah duygusu ile özgün bir metafizik düzleme taşır. Filmlerinde kendini büyütürken sinemasını da şekillendiren yönetmenin en belirleyici vurgusu *bilinmezlik*tir. Bilinmezlikle örülü senaryolar, korku unsurlarına cesaretle tanıklık etme güdüsü ve her filme değişik

5 Yalsızuçanlar, s. 48-49.

dozlarda gömülü gerçekler... Tekrarlanan mitler; aynı âlemde yaşatılan cinler, yatırlar, şeytanlar, insanlar... Ve imgeler: yumurta, ışık, gölge, karanlık, saat, deniz kabuğu... Makro âlemi anlayabilmek için mikro âleme ait olana yakından bakma çabası... Zamanın bilim-kurgu ya da fantastik sineması incelendiğinde Uluçay sinemasının çok uzağında yer aldıkları görülecektir. Kentler, metropoller, insan doğasına aykırı devasa modellerle oluşturulan korku aktörleri, yapıbozumcu bir tavırla adeta yeni tip bir postmodern "aura" va'z etme peşindedirler. Mitolojik kökenli kutsallıktan verdikleri tavizi gişe hasılatı endişesiyle şiirsellikle örtmeye çalışırlar. Uluçay sineması ise sahip olduğu dile ontolojik açılımlarla erişen, modern algının çoğu zaman özlemini duyduğu yapaylıktan uzak bir romantizmle ve doğallıkla seyircisine seslenmeyi başarır.

Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay'ın Sihirli Lâmbası: Sinema

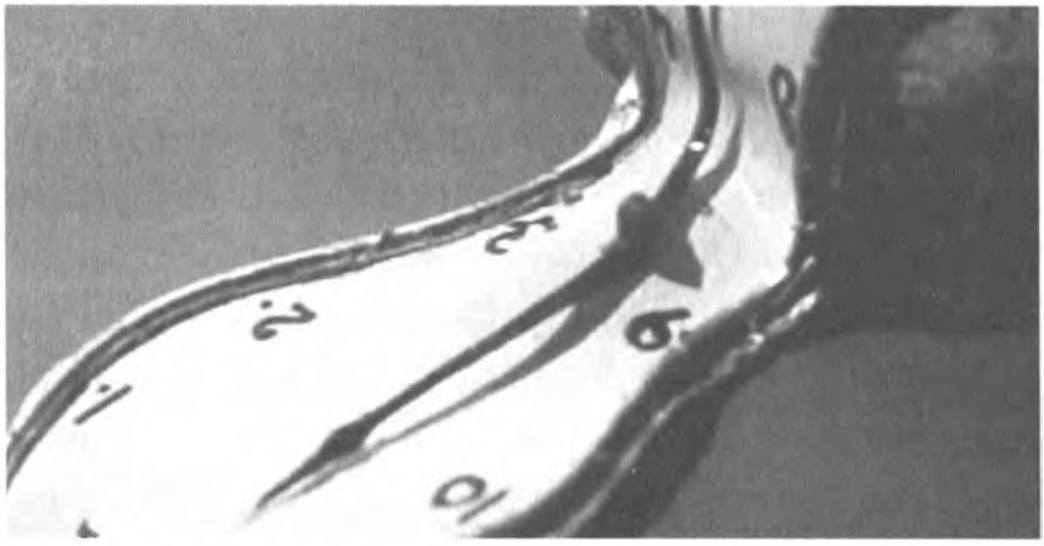
Aşe PAY

İnsan sadece kitapları değil bir sanat eserini, bir resmi, bir filmi, insanları, olayları, zamanı, hayatı okur. Bu okumaların hepsi nihayetinde insanın kendisini okuması için geçtiği aşamalardır. Aracı amaca dönüştürdüğünüzde hayatınızın merkezinde değil, dışındasınızdır artık. Köy taşra, taşra da şehrin dışı demekse, kendi coğrafyanızın taşrasındasınız demektir; hayat şehrinizi, kültürünüzü henüz kuramamışsınızdır. Bu noktada ezberlenmiş okumaları tersyüz eden, inatla nehrin akış yönünün tersine yüzen bir adam, Ahmet Uluçay belirir karşımızda. Uluçay okur, İngiliz klâsiklerini, Rus klâsiklerini, filmleri, resimleri... Sırf kendini daha iyi okumak, yine köyüne, yerine yurduna, yine kendine bakabilmek için okur. Referansı hep kendinedir Uluçay'ın; nereye gitse, ne okusa dönüp bakacağı yer yine aynadır. Ezberlerin, yaygın bakışın, bir anlamda hayatın kurmacası, yapıntısı olan yaşantının dışında, taşrasında, fakat kendi hayatının merkezinde, şehrindedir. O şehrin suları gürül gürül akmakta, düşler geceleri ışıtmakta, Uluçay kendi şehrini, çocukluk şehrini aydınlatmaktadır.

Efsanelerin, Masalların Dili

Ahmet Uluçay'ın masalları, efsaneleri, rüyaları, sevdaları, zamanı, mekânı, hasılı hayatı ve varlığı tekzip ederek baş-





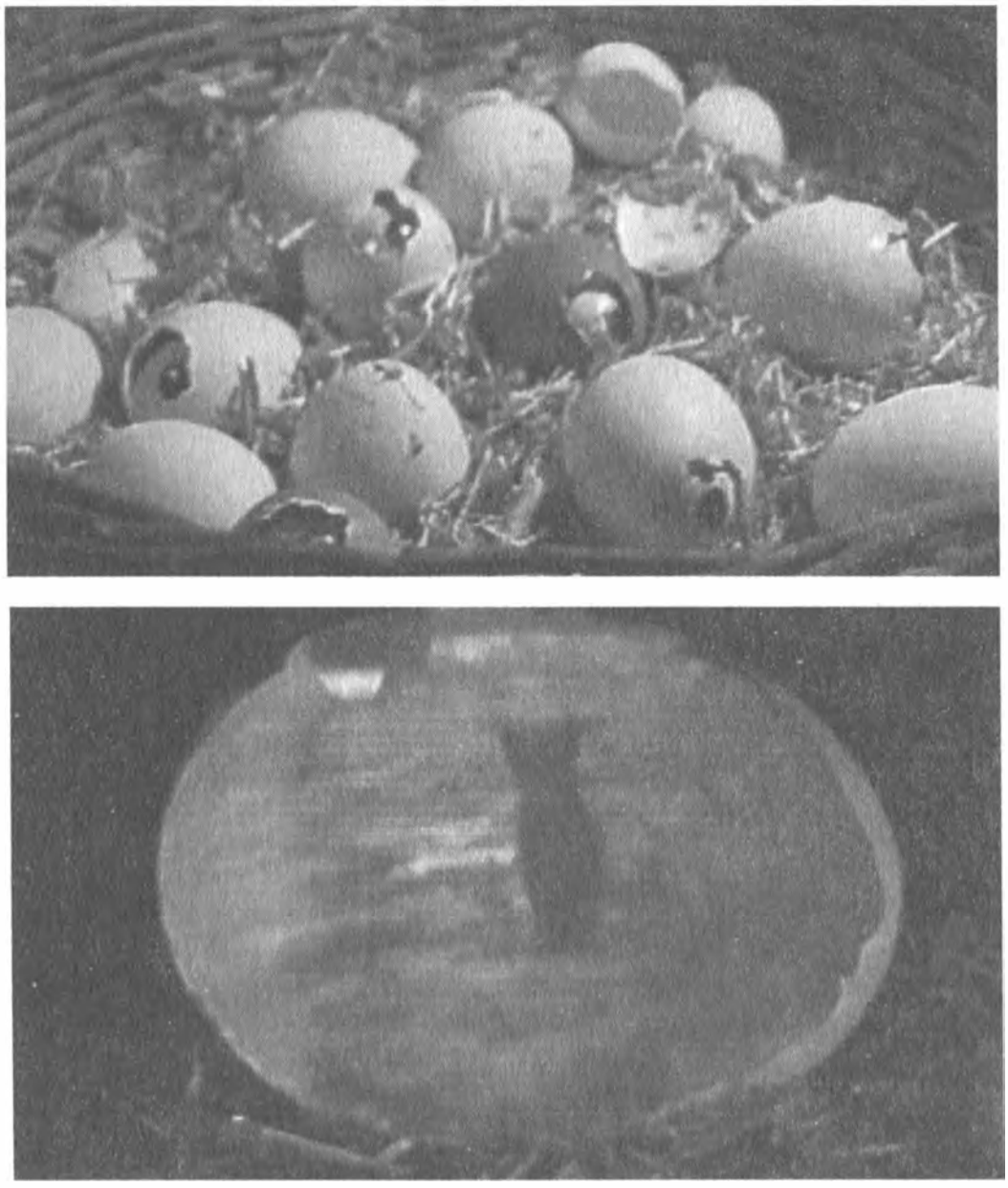
Uluçay, *İnci Deniz Dibinde*'de Dali'nin tablosunu tekzip edecek ve *Optik Düşler*'de gördüğümüz saatleri burada durduracaktır.

layan hikâyesi *Optik Düşler*'de "kilit"lenir. Eşyanın katı yüzüne tutkuyla bağlananların, görünenin ötesinde bir başka görünenin varlığına inanmayanların açamayacağı bir kilitle kıyasıya bağlıdır. Belki bu yüzden *Optik Düşler*, gerçekliğin katılıktan sıyrıldığı yarı karanlıkta bir "kuyu" imgesiyle başlar. Camsab'ın içine düştüğü ve Şahmeran'a, sevgiliye, âlem içinde âleme açılan bal kuyusu mudur bu yoksa Yusuf'u "mi'râc" ettiren kuyu mudur? Belki de "Hüsn ü Aşk"daki Aşk'ın sevgilinin yoluna düşer düşmez içine düştüğü kuyudur. Âdem'in baş aşağı düştüğü dünya kuyusu mudur yoksa? [*Kuyu* (1968)'daki] Osman'ın kör tutkusu yüzünden içine düştüğü kuyu mudur ya da? Belki hiçbiridir, belki hepsi. İşte bu yüzden Uluçay'ınki bu imkânlılığın, soru üstüne sorunun, belirsizliğin, bilinemeyenin, kaybın ve "gayb"ın hikâyesidir; başka bir ifadeyle kendi hikâyesi.

Camsab'ın, Yusuf'un, Aşk'ın, Âdem'in ve Osman'ınki gibi *Optik Düşler*'in kahramanı Recep'in de yolculuğu kuyuda başlar. Kamera, yanına aldığı kuyu imgesiyle minyatür bir âleme dalar. Kuyu yavaş yavaş açılır; sırları, ümitleri, düşleri, korkuları, belâlarıyla Recep'in tutkusu, bir başka kuyuya, "perde"ye düşer. Hikâye yeniden başlar; hikâye içinde hikâye, zaman içinde zaman, mekân içinde mekân akıp gider. Belki de kuyuya düşen, hikâyenin kimin zihninde oynadığını ayırt edemeyen, zamanı ve mekânı delen yarığın, "perde"nin karşısındaki seyircidir.

Katmanlaşan Gerçeklik

Bir film doğası gereği hareketten, zamandan, nesnelerden yola çıkarak kavramlara yaklaşır. Kavramlar zaten malzemeye içkindir, önemli olan ona yöneltilen bakışı, bir anlamda kadrajı ayarlamaktır. Bu yüzden yönetmen her şeyden önce bir perspektif sahibi olmalıdır; aksi hâlde anlattığı şeyin bir değeri yoktur. Uluçay kullandığı malzemeyi o denli iyi tanır ki her gün gördüğümüz nesneler, unsurlar bambaşka anlam-



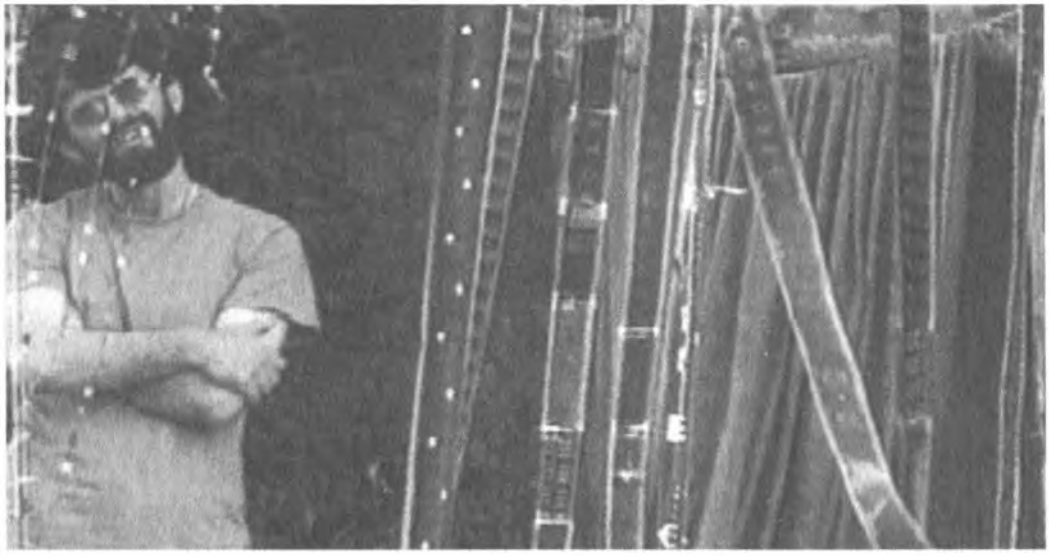
***Minyatür Cosmos'da Rüya*'da kabuğa düşen kedi görüntüsünden kaçışan yumurtalar, biraz da Lumiére Kardeşler'in ilk film gösterimlerinde perdedeki trenden ürken insanlara benzer.**

lar kazanır; önümüze açılan kavramsal bir harita üzerinden ve alabildiğine derin bambaşka anlam dizgelerine bağlanırız.

Optik Düşler, üzerinde hareket ettiği zeminin, mekânın ve zamanın çatlaklarından sızarak gerçekliği katmanlaştırır. Kuyudan köyün maketine, Recep'in penceresinden (projeksiyon cihazıyla) yansıttığı gölgelere, filmlere, düşlere; dedenin film karesini bastonuyla yoklaması gibi çok basit temsillerle gerçekliğin katmanlaşmasına; ninenin yarı karanlıkta bıraktığı gölgesiyle biçimlenen korkunun harflerle kavramsal düzlemde açılmasına dek kamera, Recep'in yetişkinliğinden çocukluğuna, korkularına, hayallerine gider gelir. Çok sıradan bir göstergeden, bir duvar takviminden hareketle çıktığı bu zamanlararası yolculukta gecenin içinde iki çocuk (Recep ve Bekir) vardıkları yerde dükkân dolusu saatle karşılaşacaktır. Saat mekanizmasına odaklanmış bakışlarıyla düzenek üzerinde çalışan tamirci, zamanın insan ayarlı oluşunu imleyecek ve Recep'in "yüreğinin derinlikleri"nde bir zaman genişlemesi yaşanacaktır.

Optik Düşler'de başlayan hikâye, *İnci Deniz Dibinde* filmiyle biraz daha spesifikleşir. Bir geceden düşlere, gölgelerden cinler âlemine geçilir. Leblebi paketinde karşılaşılan Dali'nin *Belleğin Azmi* (*Eriyen Saatler*) çalışmasından bir başka belleğe açılarak yol alınır. Üzerinde durduğu gerçeklik zeminini delen düşler, gerçeküstü bir dünyaya bağlanır. Yönetmen koltuğundaki Uluçay, önce makete uyguladığı bu resimdeki unsurlardan birine hareket atfedecek, ardından Dali'nin tablosunu tekzip edecek ve *Optik Düşler*'de gördüğümüz saatleri burada durduracaktır. Böylece bir bakıma *Optik Düşler*'deki yetişkin Recep'in çocukluk düşlerinden, çocuk Recep'in düş evrenine geçilecektir.

Uzun Metrajın Resmi, aslında Uluçay'ın beyazperdedeki, belki de hayattaki yolculuğunun bir temsili şeklinde okunabilir. Hareketin, zamanın resmini çizer Uluçay. Filmde herkesin bedeniyle, fiziksel gücüyle çalıştığı bir toprağın üzerin-





Uluçay onu kendisi yapan herşeyi peliküle yazmış, ardından "sinemanın şovalye ruhlu çocuklarına" yollamıştır; tıpkı ağaç dalına asılmış dileklerin resmi gibi.

de Ahmet'in zihin işçiliği ona başıboşluk, tembellik yaftasının yapıştırılmasını sağlar. Aynı toprağın harcından birileri yiyecek bitirirken o (paralel şekilde Ahmet Uluçay) bir heykel yapmaya kalkışmıştır. Görünüşteki kayıtsızlığı, işleyen ellerin, bedenlerin kaydını tutma isteğiyle paralel ilerler. Anlaşılmayan bu adamı anlamaya çalışan karısı ise bir Hıdrellez günü onun yerine dilek tutar. Ahmet sabah uyandığında uzun metrajın resmini ve dilek tutmanın, duanın birleştirici, bağlayıcı etkisini görür. Böylelikle az, öz ve arı bir anlatım çıkar ortaya; olabildiğine sade, olabildiğine basit ve olabildiğine derin. Filmde Ahmet'in karısının "uzun metrajın resmi nasıl olur ki" sorusuna bulduğu cevap, aslında yönetmenin de *Uzun Metrajın Resmi*'yle verdiği cevapla aynıdır. Uluçay da düşlerini, özlemlerini, korkularını, onu kendisi yapan ne varsa her şeyi peliküle yazmış, ardından "sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına" yollamıştır; tıpkı ağaç dalına asılmış dileklerin resmi gibi.

Sinematografinin Sınırları...

İnci Deniz Dibinde filminde mum alevleri zikir hâlindeki dervişlerin başlarıyla paralel hareket ettirilir. Alevlerin ve dervişlerin sabitlenmesinin ardından saat mekanizması, üzerlerine dökülen mum damlalarıyla durur. Bu bir yanıyla zamanın durduğunu, gerçekliğin yerine belleğin ve hayal gücünün işlediğini imler.

Mum damlalarının husule getirdiği çöl, develeriyle, yüküyle görünenden görünmeyene, fizik âlemden metafizik âleme çıkan yolu, "eşyanın katı yüzünde yaşamak zor" diyenlerin ardına düştükleri bir kervanı imâ eder. Etrafa saçılmış gözlükler, kabuğunu kıran yumurtanın gözleri, içlerinde mum yanan, açılıp kapanan midyeler, yine kuyu, çıkrık ve ağaç gibi pek çok unsurla gerçeğin katmanlı yüzü açılmış ve kırık gözlükleri çevreleyen toz tabakasıyla bakış, netliğini yitirmiştir. Böylelikle tanımlayıcı bakıştaki yanılsama da sor-

gulanmaktadır. Mum tablasının kenar süslerinden ilhamla biçim kazanan cinlerinden veya saat sarkacı gibi tekdüze göstergelerden dervişlerin "hu"larını, iç ritimlerini imleyen mum alevlerine, atmosferi yansıtan müziklerden alevleri muazzam bir şekilde kontrol altında tutabilme maharetine kadar *İnci Deniz Dibinde* filmiyle Uluçay sinematografinin sınırlarını zorlar.

Yüzünün yarısı, aynadaki yansımasıyla/kırılmasıyla birleştirilerek bütünlenen bir çocuk görüntüsüyle açılan *Minyatür Cosmos'da Rüya*, "sinemalarım vardı/kimselerin sahip olmadığı" sözleri eşliğinde gaz lâmbası ışığında peliküldeki kareleri izleyen çocukla hayal dünyasına atıfta bulunur. Ardından kuluçkadaki tavuk görüntüsüyle başka bir âleme geçilir. Bazı kültürlerce define motifi olarak kullanılan tavuk imgesi yerini doğum, yaşam, bereket, büyüme, dirilme, yeni başlangıç, devamlılık gibi pek çok simgesel anlamı haiz yumurtaya bırakır. Kabuğunu kıran kıpır kıpır yumurtaları izleyen başka bir çocuğun duvarda boyunu aşan kocaman gölgesi, vizörden bakanın yumurtalar olduğu yanılsaması, yumurtaların yarı karanlık bir ortamda yürümesi ve film açılırken gördüğümüz çocuğun mikro ölçekli bu âlemi izlemesi, kabuğunu kıran yumurtaların başka bir kabuğun içinde bir başka dünyaya bakması gibi pek çok unsurla film, rüyanın imkânlarını kucaklar.

Bir kadına musallat olan kötü cinlerin duayla kovulmasını anlatan *Exorcise (Şeytan Kovma)* de yine Uluçay'ın yaratıcı dehasının en iyi örneklerindendir. Tamamiyle metafizik bir eylemi fizik âlemin sınırlarında ustalıkla gezinerek anlatır Uluçay. Somut biçimlere soyut ifadeler kazandırılarak doğal unsurlarla doğaötesinin dili konuşur filmde. Terleten, soluksuz bırakan bir kâbustan uyanıp nefes almak gibi "ele aldığı meselenin cehennemi atmosferinden ansızın sıyrılıverir film. Nihayet filmin sonunda elimizde kalan" yaşamın acılarından, sıkıntılarından, karabasanlarından damıtılmış umut olur.

Gerçekliğin İçinde Açılan Bir Başka Dünya

Uluçay sineması, birbiri içine geçen çerçeveler, birbiri içine açılan gölgeler, ışıklar, eşyalar, nesnelerle yeryüzü ve gökyüzü, fizik ve metafizik dünya arasında gidip gelir. Filmlerde tekrarlanan unsurlar metinlerarası bir okumayı şart koşar. Uluçay'ın sineması, "gerçek"in üstünde değil bizzat içindedir; onun içinde çoğalıp genişler. *İnci Deniz Dibinde*'deki çocuğun saçını çekiştiren cin sahnesinde olduğu gibi görünenle görünmeyen, fizik âlemle metafizik âlem iç içedir; yine aynı filmin rüya sahnesinde yaratılan imgelerin bir zincirle toprağa tutunması, bağlanması gibi. Uluçay eşyayla, ışıkla, gölgeyle, düşlerle oynadığı gibi kavramlarla da oynar. Meselâ ölüm yaşamın zıddı değildir, bu yüzden ölü nefes alır. Ölüm yaşamla bir arada olduğu gibi başka bir dünyaya da atıf yapar. Uluçay gerçeğin ötesinde, "hakikat"e açılan bir dünyayı anlatır. Bu yüzden çocukluğunu, korkularını, düşlerini, cinlerini kovmaz; onlarla bir arada, bir başka yerin özlemiyle yaşar.

Bu sebeple Uluçay sinemasını en iyi tanımlayan şey, "garip"liktir, "gurbet"te oluştur. Kendisi gibi karakterleri de "garip" olduğu kadar "yerli"dir, ama bir başka "yer"li. Cansız bir nesne dünyası, katı bir gerçekçilik düşüncesi, onun dünyasının dışındadır, uzağında değil. Zira uzak kavramı da onda özlem, sevgili, düş, çocukluk gibi çağrışımlara sahiptir.

Uluçay'ın Leylası: Sinema

Uluçay'ın sineması, zaman ve mekânda açtığı gediklerden başka bir dünyayı, başka bir âlemi seyrettirir; mekânı açar, zamanı genişletir. Alaaddin misâli lâmbasını (kamerasını) sırlayarak çıktığı yolculuğunda Uluçay, seyircisini hakikatin çokkatmanlı yapısına, metafizik bir âleme, zihnindeki minyatür evrene, "bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum" diyerek yüklerinden arındırıp berraklaştırdığı kendi dünyasına davet eder. O hep aynı yerde durmuş ama sinemanın önünde açtığı imkânla durduğu yerdeki çatlaklardan sızmış, zamanda ve mekânda seyyar vasfıyla hareket kazan-

mıştır. Filmlerindeki tren imgesi, umudu, özlemi, uzakları çağrıştırır; oysa hiçbir zaman o trene binilmez, çünkü gitmek istenilen yer durulan yerdir, durduğu yerdir; yani Uluçay'ın yolculuğu hep kendinedir. Bu yolculuğu durmadan tetikleyense onun tutkusudur. Bu yüzden sinema, Uluçay'ın Leylasıdır; Leyla'yla dertleşir gibi sinemayla dertleşir.

Leyla, biz böyle nasıl çocuklarız
Hep ateşler oynarız, ateşle oynarız
Gurbet, hasret, uzaklar
Kızgın çöller, kum fırtınaları
Ateştendir oyuncaklarımız
Leyla, biz böyle nasıl çocuklarız
(...)
Bak asırlardır yanlış anlatılmış 'Leyla ile Mecnun'
Yanlış yorumlanmış hikayemiz
Kar leke götürmez
Tekzip ederiz
(...)[1]

Velhasıl Ahmet Uluçay'ın daha ilk filminde kilitlediği ve diğer filmlerinde yavaş yavaş açtığı hikâyesini "mirî malı" şeklinde nitelendirmek çok da yanlış olmasa gerek. Zira *Leyla'ya Mektuplar* şiirinde "Leyla ile Mecnun" hikâyesini tekzip ettiği gibi geçmişin anlatı kalıplarını da tekzip ederek bugünün, çağın malzemesiyle yeniden inşa etmesi, içinde yaşadığı geleneğin masalları, efsaneleriyle aynı dili paylaşması bunun bir göstergesi sayılabilir. Uluçay sinemayı, zamanda ve mekânda seyyar kamerasıyla adeta yeniden icat eder. Bu yüzden *Minyatür Cosmos'da Rüya* filminde, yumurta kabuğuna düşen kedi görüntüsünden irkilip kaçmaya çalışan yumurtalar, biraz da Lumiére Kardeşler'in (1895'te Grand Café'de) düzenledikleri ilk film gösterimlerinde perdedeki trenin üzerlerine geleceği korkusuyla kaçışan insanlara benzer. Bu durumda denebilir ki Uluçay, sinema makinesini yeniden icat ettiği gibi sinema tarihini de tekzip eder ve yeniden yazar.

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

Uluçay Belgeselciliğine Değiniler

Ayşenur GÖNEN

Her çağın ve her toplumun bilinmezleri, anlaşılmazları, pandora kutuları vardır; dâhi sanatçıları, liderleri, bilim adamları, siyasileri ve sıradan insanları. Sosyal tarih ve sosyoloji incelemelerinin gözde konuları arasında böylesi insanların eskizleri üzerine yapılmış çalışmalar görmekteyiz. Örneğin Carlo Ginzburg'un 1996'da dilimize çevirilen eseri *Peynir ve Kurtlar* böyle bir inceleme. Ortaçağ İtalyasında okumayı bile kendi kendine öğrenen bir değirmencinin canı pahasına engizisyona meydan okuyan dehasını gözler önüne serer Ginzburg.

Ahmet Uluçay da böylesi bir isim. Kendi kendine öğrendiği sinemayı, eliyle yaptığı araçlarla yeniden yaratan Uluçay bir devin karşısına dikildi. Silah ve sağlık sektörlerinden sonra üçüncü sırayı alan, dünyanın en büyük ticari oyuncaklarından birisi hâline gelen sinemayı masasız-sandalyesiz evinde yeni baştan icada kalkıştı. Kalkışmakla kalmadı başardı da. 1996'da çektiği *Epileptic* isimli kısa filmi belki biraz da bu mücadeleyi anlatıyor: trenle yarışan bir yayanın filmin sonunda toprakla buluşmasını.

Kimdi Kazanan, Kimdi Kaybeden?

Uluçay hep aynı hikâyenin anlatıcısı olmayı seçmiş bir yönetmen: kendi hikâyesinin. Filmleri, zorlanmadan uç uca eklenebilir. Konuları, karakterleri, mekânları, her biri büyük hikâyenin bir parçası gibi düşünülebilir. Büyük hikâye yönet-



Uluçay'ın, bayramlaşma kuyruğunu sonsuza dek uzatacağını sanırken hareket başladığı noktaya geri dönüyor ve bir çember oluşuyor.

menin *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta bir yönüyle anlattığı, "gerçek kişi ve olaylarla" örülü kendi hikâyesinden başka bir dünya aslında. Kazanmak ve kaybetmek hakkında bildiklerimizi yeniden gözden geçirten bir "muamma"nın hikâyesi. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* bir bakıma yenilginin -ki kelimenin mutlak anlamından sözetmiyorum- başlangıcının da hikâyesi. Tıpkı bir gişe filmindeki gibi: boksör ilk maçında dünya kupasına oynar, kazanır, fakat maç sonrasında, ringde aldığı darbeler yüzünden hayata veda eder.

Belgeselci Filmin İçinde midir, Dışında mı?

Uluçay'ın *Bizim Köyde Bayram Sabahı* isimli kısa belgeseli adından da anlaşılacağı gibi bir bayramlaşmayı resmediyor.

Bir kış günü bayram namazından çıkan köylülerin kar altındaki bayramlaşmasını izliyoruz filmde. Bir, iki, üç derken onlarca insan caminin kapısından teker teker çıkarak uzun bir kuyruk oluşturuyor. Sıradaki arkadaşlarıyla selâmlaşmasını tamamlayan kuyruğa ekleniyor ve kendinden sonra camiden çıkanlarla bayramlaşmak üzere sırasını bekliyor. Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanok*'unun tek kişilik kanosundan birbiri ardınca çıkardığı aile bireyleri gibi teker teker çıkıyor köylüler camiden. Nanok'un ailesini o kanoya nasıl sığdırdığı sorusu gizemini koruyadursun, Uluçay'ın bu küçük camiden çıkan hemşehrilerinin, kuyruğu sonsuza dek uzatacağını sanıyorsunuz. Peki, noluyor? Hareket başladığı noktaya geri dönüyor ve bir çember oluşuyor.

Tahminimiz o ki tasarlanmış bir hareket değil bu. Yönetmenin estetik haz arayışını "doğada hazır bulunan" bir malzemeye yönlendirmesi de diyebiliriz. Bu bayramlaşmayı filme almasının gerisinde seremoniyi kayıt altına alma güdüsü dışında ne gibi bir neden olabilir sorusu ise ucu açık bile bırakılsa tahmin ötesi bir kesinlikte cevaplanabilir mi bilinmez.





Dünyanın her yerinde bayramlaşmanın bir adının da "buluşma" demek olduğunu tek bir kelimeye bile ihtiyaç hissettirmeden anlatıyor *Bizim Köyde Bayram Sabahı*.

Böyle bir ritüel bir başkası tarafından filme alınsaydı nasıl olurdu? Daha doğru sorulacak olursa kamera Uluçay'ın değil de bir başkasının elinde olsaydı bu nasıl bir film olurdu? Hiç düşünmeden söylenebilir ki Uluçay'ı elinde kamerasıyla görmek buradakiler için onu yemek yerken yahut berber koltuğunda sakal traşı olurken görmek kadar sıradan bir durum. Ahali aralarında dolaşan bir kediye ne kadar yabancılık duyuyorsa bu kameraya da ancak o kadar yabancılık duyuyor. Elini bir akarsuya daldırıp yeteri kadar bekledikten sonra bu elin balıklar için derenin dibindeki taşlardan farksız hâle gelmesi gibi. Konunun, yani köylünün hazır bulunuşluluk durumunu yakalamak gibi bir problemi yok yönetmenin. Bu da olayı göz çıplaklığıyla görüntüleme imkânı sağlıyor. Filmi herhangi bir filmden, örneğin National Geopraphic belgeselciliğinden farklılaştıran unsuru da filmin konusunda değil bu hazır bulunuşlulukta aramak gerekir. Filmin ilk saniyelerinde camiden ilk çıkanlardan birisinin kapıda Uluçay'ın kamerasını gördüğünde verdiği tepki bu durumun bir resmi gibi: "Ne çekiyorsun yine ulen? Valla da beni çekiyor!"

Yönetmenin bu bayramlaşmayı filme almak istemesinin gerisinde nasıl bir niyet taşıdığını bilemeyiz. Bu ritüelin başladığı noktada biten bir hareket olması mı, kurgucusu Preşeva'nın dediği gibi tokalaşan ellerin albenisi mi, yoksa başka bir şey mi yönetmenin kamerayı eline almasına sebep olmuştur. Bu bize meçhul. Fakat şunu söyleyebiliriz: film, dünyanın her yerinde bayramlaşmanın bir adının da "buluşma" demek olduğunu tek bir kelimeye bile ihtiyaç hissettirmeden anlatıyor.

"Filmlerinin çoğunda oyuncu olarak görmeye alışkın olduğumuz yönetmen böyle bir filmde kendisini göstermeden duracak mı?" diye sormaya başladığınız bir noktada da "Ben de bu buluşmanın bir parçasıyım" dercesine, merceğe düşen kar tanelerini silerken görüyoruz Uluçay'ı.

Ya İçindesindir Filmin ya İçinde

Bir sanat eserinin içine girmek mi zordur yoksa dışında kalmak mı? Zihin ürünü yapıtların tümüne yöneltilebilecek bir soru bu. Aynı soru bu yapıtların yaratıcılarına da yöneltilebilir: sanatçı yarattığı hayatın içinde midir, dışında mı? Başka bir deyişle yönetmen filminin içerisinde midir, dışarısında mı?

Uluçay'ın filmlerini izlerken bu soru daha anlamlı hâle geliyor. Bu filmler bir Uluçay filmi mi, yoksa ömrünü ve kısıtlı imkânlarını sinema yapmaya adayan bir sinemacının otobiyografisi mi?

Onun çabası ormana yukarıdan bakan kameralı bir adamın gördüklerini dünyaya açma gayreti değildi kuşkusuz. Çünkü o bizzat ormanın bir parçası. Günümüz insanı arasında yaygınlaşan eğilimin hilâfına ormandaki ağaçlardan birisi olarak yaşamını sürdürmek dışında bir "proje" tasarlamadı. Tüm tasarısı buradaki hayat üzerine düşünmek, şimdi ve burada olmanın anlamını, şimdi burada olanlar arasında gezinerek "buradan" topladığı örnekleri iki cam arasına sıkıştırarak göstermek. Üstelik başkalarına değil, öncelikle "buradakiler"e göstermek.

İlkin muhatap kitlesi olarak köylülerini/hemşehrilerini seçmiş olması evrensel bir dil yaratma başarısı göstermesine engel değil. Uluçay'ın çoğunlukla "buradaki" insanlar arasından seçtiği oyuncuları birkaç saatliğine de olsa buradaki hayatın "piyonu" yahut seyircisi olmaktan bir adım öteye geçip kendi hayatlarının "aktörü" olma şansını yakaladılar.

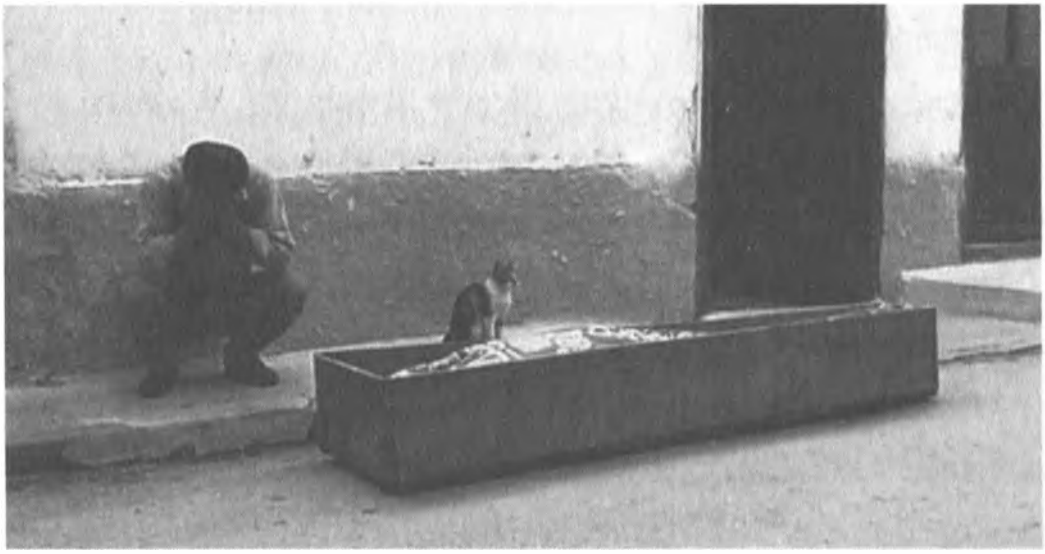
Nisyanla malûl hafızalarımızın kalın çeperini yırtabilirse sonraki nesillerce sinemanın "bahtsız dâhisi" olarak anılacak bir yönetmen Uluçay. Sinema sektörünün pahasını kestiremediği, sanat kanonlarının kucak açamadığı, toplumunun yaşatamadığı ve çok sevdiği, terkedemediği köylülerinin de tabii olarak anlayamadığı bir değer. Umalım ki geleceğin sinemacıları Uluçay'ı anlasın ve yönetmenin sineması taşıyıcılığını yapacak varisler doğursun.

Mûcid-i Perde de Bir Zıll-i Hayâldir Şimdi: Ahmet Uluçay'ın Hayalet Perdesi

Cihat ARINÇ

Sinema ve Gerçeklik

Sinema, dünya-gerçekliğini (Bazin, Kracauer, Walton) yahut bilinçdışını (Metz, Baudry, Mulvey) aksettiren bir *ayna*, iç/dış gerçekliğe açılan bir *pencere* midir yoksa algı yanılsaması ile işleyen ve gerçekliğin zıddını gösteren bir *satıh* (Arnheim) ya da kurmaca olayların sergilendiği gerçekdışı bir *hayal perdesi* (Morin) mi? Gerçek/gerçek-dışı çatışmasını peşinen kabullenerek ortaya konulan bu soru, Derridacı anlamıyla "var-olma metafiziği" (*la métaphysique de la présence*) üzerinde temellenen bir sorudur ve muhatabını daha en başta çatallı bir yol ayrımına sürükler. Klâsik mantığın *ya/ya da* dikotomisine göre biçimlenen bu sorunun kendisi, ortaya koyduğu çatallı yolun her iki istikametinin de naifliğini gizlemek için zıt olarak konumlandırılan *ayna/hayal perdesi* ikiliğinin tarafları arasında imzalanmış örtük bir mukaveledir. Sinemanın dünya-gerçekliğini/bilinçdışını/muhayyileyi aksettiren bir *ayna* yahut *hayal perdesi* olduğu şeklindeki önermelerden biri diğerine üstün değildir, çünkü ikisi de indirgemeci bir şekilde sinemayı kapalı bir evrene hapsetmeye çabalamakta ama kaçınılmaz olarak sürekli başarısız olmaktadır. Sinema tarihi her iki teorik yaklaşımı da istikrarsızlaştıracak örneklerle doludur. Kısacası her iki istikametin uzandığı yer de "çık-



Uluçay'ın uzun metraj çalışmasının herhangi bir yere bağlanmaksızın ölüm ve hortlamayla açılması, sinemanın *ölüleri hareketlendiren* özelliğini ima eden bir jesttir.

maz sokak"tır; bir perde gazelinde veciz bir şekilde ifade edildiği gibi.

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

Ahmet Uluçay'ın *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* adlı kısa filminde sıklıkla gördüğümüz suda dalgalanan yahut çalkalanan akislerin de ima ettiği gibi, film parlak bir ayna (*mir'at-ı mücellâ*) değildir. Fakat daha ziyade realist teorilerin *sinemanın aksettirdiği*ni iddia ettiği "gerçekliği" yerinden-eden bir *çalkalanma* yahut istikrarı ortadan kaldıran bir türbülanstır. Sinema perdesi, Bazin ve takipçilerinin iddiasının aksine, *var-olan dünyaya açılan bir pencere* de değildir. Nitekim Uluçay'ın filminde koltuk değnekleri olmaksızın yürüyemeyen çocuğun, yatağına uzanarak hemen yanıbaşındaki pencereden dışarıya bakması, dünyayı bir pencere arkasından seyretmesi, sinemanın bir pencere olduğu iddiasının altını oyan bir jesttir. Bu sahnede çocuk, yatağından doğrularak bahçeyi seyrederken bir ara pencerenin camını tıklar, bahçedeki iki küçük çocuğa el sallar, mimikler yapar, tebessüm eder, türlü oyunlar eder. Onlar da kendilerini seyreden çocuğa bakar, onun bu oyununa karşılık verir, gülücükler eşliğinde el sallarlar. Eğer sinema dünyaya açılan bir pencere olsaydı, gördüğümüz kişilere el salladığımızda, kaş göz işareti yaptığımızda, onlar da bize el sallayıp tebessüm edebilir, cevap verebilirdi. Oysa film ortamındaki Öteki ile "karşılaşma", fizikî mesafelerle açıklanamayacak türden, si-

1 *Karagöz Perde Gazelleri,* Hazırlayan: Ünver Oral (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), s. 159-160 (LIX numaralı perde gazelinin 1-2 numaralı beyitleri). Makale içerisinde bu esere yapılacak bundan sonraki atıflarda KPG kısaltması kullanılarak gazel numarası Roma rakamlarıyla, beyit numaraları ise Arap rakamlarıyla gösterilecektir.



Uluçay'ın anlatılarındaki hayalet iması *Exorcise* adlı filminde olduğu gibi bütün bir filme de nüfuz edebilir.

metrik olmayan bir karşılaşmadır ve onda göz teması yahut diyalog kurabilmek asla mümkün değildir. *Optik Düşler* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* adlı filmlerde Recep ile Mehmet'in köy çocuklarına yaptığı film gösterimine gelen dede, film devam ederken bir ara yerinden kalkarak perdeye bastonuyla vurur, gördüklerinin gerçek olup olmadığını anlamaya çalışır. Hâlbuki perdede beliren kişiler onun bu hitabına herhangi bir cevap vermezler. Seyirci çocuklarsa arkadan "Dede, otur! Ali Dede, otur! Gölge o, dede, gölge!" diye bağırırlar.[2]

Filmin *Différance* Mantığı

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

2 *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*'taki bir diğer jest de *pencerenin diğer tarafında kaldığı* varsayılan seyircinin, pencerede gördüğü karakterlerle "özdeşleşme"si meselesine dairdir. Aynı sahnede bahçedeki küçük kızla oğlan, ellerindeki bez bebeği tekmelemeye başladıklarında, kötürüm çocuğun bacağı dayanılmaz bir şekilde acır ve zavallı çocukcağız feryat etmeye başlar. Bu tuhaf "illiyet (nedensellik)" bağı da neyin nesidir? Bedenime ait olmayan yapıntı nesnelere yahut başka bedenlere edilen kötü muamele ve eziyet, benim bedenime acı verebilir mi? Böylece Uluçay, filmin bu sahnesinde *seyircinin perdede gördüğü karakterler ile özdeşleşmesi* mevzuunu da bir parodiye dönüştürür.





***İnci Deniz Dibinde*'deki ışıltılı gölge, bütün bir odayı gezer, sınır tanımaz; sinemanın bedensiz hayaleti, perdenin dışına taşarak "dünya-içinde-var-olan" bedenleri çekiştirir.**

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

"Kımıldak" yahut Sinemanın Hayaletleri

Film ortamı, ne var-olma (*présence*) ne de yok-olma (*absence*) üzerinde yükselir; ne gerçekliğin "özünü" *yansıtır* ne de gerçekdışılığı. Belki onu bir *temâşâ-yı hayâlet* yahut da "hayaletli tabakaların üst üste birikmesi"[3] olarak düşünmek daha isabetli olacaktır. O hâlde sinema, hem birden fazla hayaletin akışkan lâvlar gibi durmadan tabakalar hâlinde üst üste yığılmasıyla oluşan bir spektral dünyayı mümkün kılan şartların oluşturulması "faaliyet"idir, hem de bu şartları meydana getiren unsurlar ve ilişkisellikler üzerine geliştirilen "filmsel topoloji"dir. Perde ise içindeki ölülerin "kımıldayış"larını seyredebilmemizi sağlayan şeffaf bir tabuttur. Derrida'nın *Ghost Dance* (1983, yön. Ken McMullen) adlı filmde iddia ettiği gibi, eğer "sinema, hayaletlerin sanatı, ifritlerin savaştığı bir harp meydanı, ... [yahut] hayaletlerin geri gelmesine izin veren bir sanat" ise o zaman film ortamı üzerine düşünebilmek için klâsik film teorilerinin *gerçeklik/hayal*, *gerçeklik/yanılsama* vb. çatallar etrafında ürettiği kavramsal çerçeveler son derece yavan ve yetersiz kalıyor.[4] Bahsi geçen bu çatal, Derrida'nın eleştirdiği, Batı düşünce geleneğine sinmiş olan "var-olma metafiziği"nin bir

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





***Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde, oğlunun film rulolarını lânetli birer büyü muskası eden anne onları fırına yakmaya götürür.**

uzantısından başka bir şey değildir. Bu durumda filmin hayaletsi doğasının soruşturulması için ontoloji dışında yeni bir alan belirmektedir: hantoloji (*hantologie*), yani hayaletbilim.[5]

Ahmet Uluçay, filmlerinde çeşitli vesilelerle bizatihi film ortamının şartları ve sinemanın hayaletleri üzerine düşünmeyi dener; kendi kendisi üzerine düşünen (*self-reflexive*) filmler üreterek sinemanın hayaletli doğasını soruşturur. Meselâ *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* uzun süren bir "boş tabut" sahnesiyle açılır. Daha sonra bir cenaze getirilip tabutun içine konulur. Tabutun baş ucunda önce küçük bir çocuk ellerini göğe kaldırarak dua eder, ardından genç bir adam uzun müddet çömelerek ağlar. Derken mevta ansızın hafifçe *kımıldama*ya başlar. Yoksa üzeri açık bırakılan bu tabut, perdenin ta kendisini mi ima etmektedir? Karşı kaldırımda oturan Karpuzcu Kemal bu âna şahit olur ve biraz da ürker. Fakat film anlatısının devamında bu acayip durumun üzerine gidilmez ve kamera yumuşak bir geçişle karpuzcunun tezgâhına doğru, yani gündelik hayatın içine yönelir. Filmin henüz açılış sahnesinin, herhangi bir yere bağlanmaksızın ölüm ve hortlama üzerine olması, sinemanın *ölüleri hareketlendiren* özelliğini ima eden bir jesttir. Nitekim yönetmenin, "sinemanın ölülerin geri gelmesine davetiye çıkardığını" ima eden bu jesti ileriki sahnelerden birinde Deli Ömer ve Recep arasında geçen bir konuşmada tekrar belirir:

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

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



Recep sinemanın hayaletlerini çağırmak için daha büyük bir hayaletten, Kayı Dede'den yardım ister.

Deli Ömer: Gımıldakta oynayanlar bunlar mı?

Recep: Hıı.

Deli Ömer: Nasıl canlanıyor resimler?

Recep: Biz canlandırırız.

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

Recep: Kim bu len, gâvur deli?

Deli Ömer: Nişanlım.

Recep: Kim len senin nişanlın?

Deli Ömer: Öldü.

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

Deli Ömer: Mezardan çıkar mı?

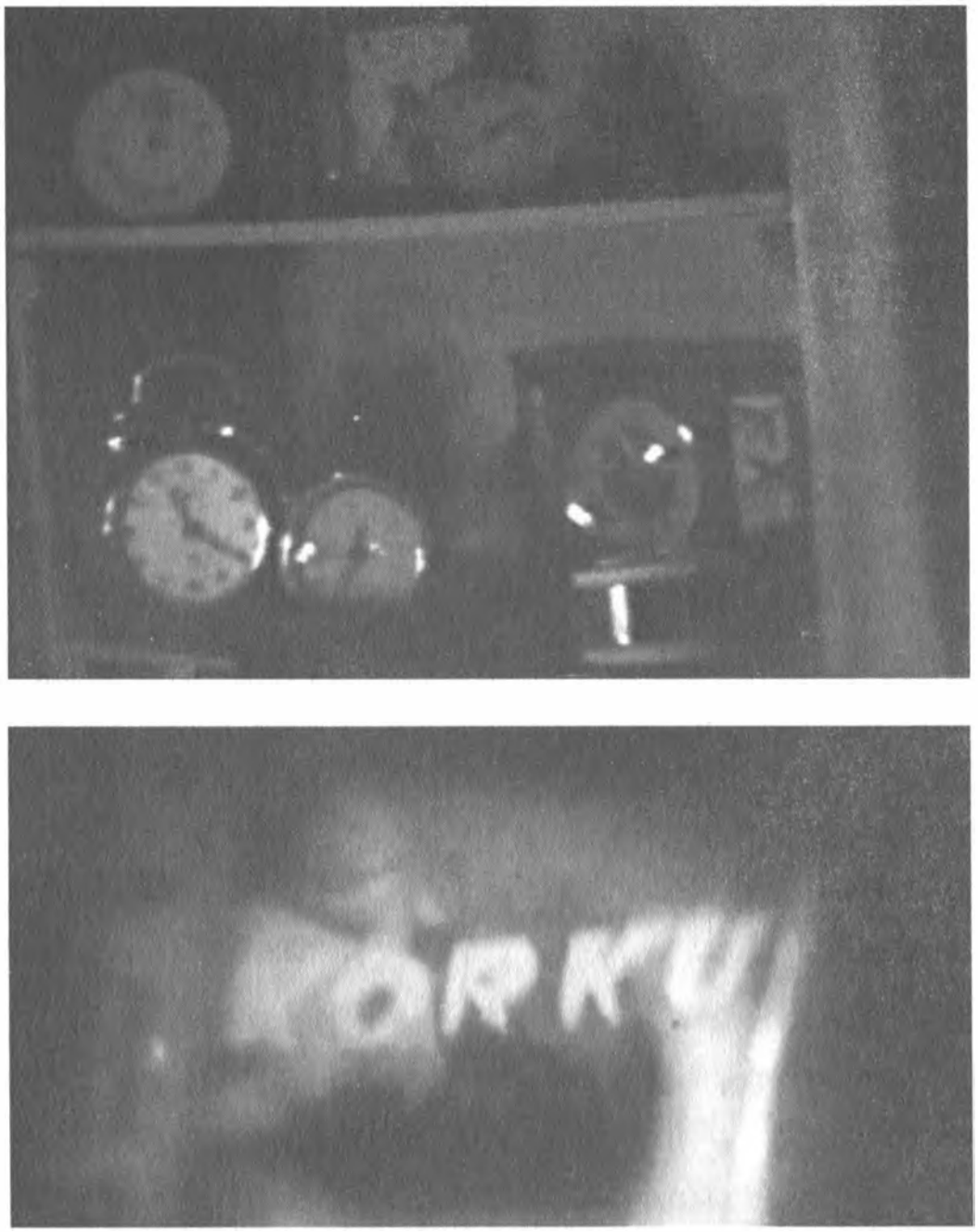
Recep: Mezarlıktan çıkar mı hiç? Mezarlıktakini ne yapacaksın? Resim canlanır, yetmez mi?

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

Deli Ömer: Hadi canlansın.

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

Bir sonraki sahnede Deli Ömer yalnız başınadır ve karşısında duran sinema perdesine doğru bakarak müteveffa sevgilisinin hayaletiyle konuşmaya başlar: "Ben seni burada bekliyorum sağdıç. Hiçbir yere ayrılmam." Gece olur, yağmur yağar, hava soğur ama ne gelen vardır ne de giden. Deli Ömer, beklemekten yorgun, ümitsiz bir ses tonuyla sevdiceğinin hayaletine seslenir: "Geleceksen gel gali. Ah bi' hasta olursam! Harmanlığın yanında buluşurduk seninle ölmeden önce. 'Olur da gelecek olursa, soğukta boşu boşuna beklemesin benim Nuriyem,' dedim." Nihayet gün doğar, ama etrafta gelen giden kimse yoktur. Deli Ömer, önce karşısındaki duvar-



***Optik Düşler*'deki birçok saat ve tiktak, her seyircinin "saatinin yaklaştığını" çağrıştırır; duvara yansıyan *"Korku"* yazısı da sanki Gelmekte-olan'a dair bir farkındalığı ima eder.**

da asılı duran sinema perdesini kaldırıp arkasına bakar. Ardından perdenin asılı olduğu duvara tırmanıp acaba sevgilisi orada mı diye duvarın arkasına bakmayı dener, ama bu defa duvarın ardındaki bahçede duran köpeğin havlamasıyla heyecanlanıp korkudan dengesini kaybeder ve yere düşer. Bunun üzerine öfkelenerek önce duvardaki kağıttan perdeyi yırtarak parçalar, ardından da tahtadan yapılma projeksiyon cihazını duvara fırlatıp kırar. Film şeritlerini yerlerde sürükleyip kopartır, her şeyi tarumar eder. Sonra da orayı terk eder ve sevdiceğinin hayaleti kendisine gelmediği için o sevdiceğinin mezarının başına gider.

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

6 Uluçay'ın çerçeveleri sorunsallaştırma ve hayaletsi güçlerle *içeri/dışarı* ayrımını aşındırma girişimleri, *İnci Deniz Dibinde*'deki bu küçük hayaletin mekândaki gezintileriyle sınırlı kalmaz. Kamera, dünya içinde konumlanmış bir beden gibidir. Bu yüzden dünyaya *hiçbir yer*'den bakabilmesi mümkün değildir; muhakkak ki değişken ve hareketli de olsa "bir yerde" konumlanarak bakar. Çerçeve içinde çerçeve açmak yahut bölünmüş ekran ise kamera denilen *prothétique* bedenin konumlanmışlığını sorunsallaştırır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta bu aşındırma faaliyetinin birçok örneğiyle karşılaşırız. Meselâ Recep'in yolda yürürken, saçlarını taramak için satın aldığı aynadan kendi arkasında akıp giden olaylara bakması, öne doğru giderken arkasındakileri seyretmesi bize çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle seyrettirilir. Kamera denilen *prothétique* beden, aynı anda hem bir şeylere yaklaşıyor hem de bir şeylerden uzaklaşıyordur. Bu *yaklaşma-uzaklaşma*, eşzamanlı olarak aynı karede gösterilir. Hareket hâlindeki bir çerçeve içinde hareket hâlindeki bir başka çerçeve, mekân içinde çatlaklar açabil-





Ahmet Uluçay, kendisi de bir oyuncu olarak filmlerinde görünmüş bu sayede hem filmlerini kendi imgesiyle *imzalamış* hem de hayalet etkisini arttırmıştır.

odada uyuyan çocuğun saçını çeker. Bir başka deyişle, sinemanın bedensiz hayaleti, perdenin dışına taşarak "dünya-içinde-var-olan" bedenleri çekiştirir. *İnci Deniz Dibinde*'deki bu deneysellik, Heidegger'in *In-der-Welt-sein* ve Merleau-

meyi mümkün kılar. Bir başka sahnede eski bir sinema dergisi görünür; sonra anlarız ki dergiyi Recep okumaktadır. Recep, dergide gördüğü siyah beyaz bir fotoğrafta parmaklarıyla bir çerçeve yapan çocuğun resmine dikkatlice bakar ve önce bu fotoğrafı parmağıyla çerçeveler, daha sonra etrafındaki dünyaya bu parmak çerçevesi içinden bakmayı dener. Karpuz sürükleyen çocukları çerçeveleyerek takip eder. Bir başka sahnede, kasabanın fotoğrafçısı, atölyesinde büyüteçle film şeritlerini incelemektedir. Görünen manzara tuhaftır, çünkü seyirciler olarak bizim gördüğümüz, fotoğrafçının suratındaki bir gözün gerçek boyutunu aşacak kadar devasa bir şekilde diğer küçük gözün yanında duruyor oluşudur. Burada da yine mesafe ve yakınlık (*proximity*) kavramları sorunsallaştırılmıştır. Öyle ki adamın bir gözüne olan yakınlığımız, sanki adamın kendisine olan yakınlığımızdan fazladır. Bütün bunların yanı sıra, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Tomás Milián, Gian Maria Volontè, William Berger gibi aktörlerin oynadığı bir İtalyan filmi olan *Faccia a faccia* (1967, yön. Sergio Sollima) filminin kasabadaki sinema salonunun perdesinde oynarkenki hâlini bir müddet seyrederiz. *Optik Düşler*'de ise kâh Ingmar Bergman'ın *The Touch* (1970) adlı filminin, kâh Charlie Chaplin'den bir sessiz filmin görüntüleri yansır perde içindeki perdeye. Bunlar da yine çerçeve içinde çerçevedir, hayalet içre hayalettir. Çerçeve-içinde-çerçeve, hakikat/temsil ikiliğini kıran bir yayılımdır; birbirine açılan kökensizleşmiş temsiller çokluğudur, iç içe ve yan yana birbirine açılan kapılardır, birbirine uzanan koridorlardır. Her çerçeve, bir dıştaki çerçevenin içinde açılmış bir gediktir, mekânsal ve zamansal bir yırtılmadır. Bu yüzden *çerçeve-içinde-çerçeve*, çekilen her hudut çizgisini bulandıran ve aşındıran bir stratejidir. Recep, dünyayı parmaklarıyla çerçeve içine alan çocuğun fotoğrafını kendi parmaklarıyla yeni bir çerçeve içine almakta ve kameranın çerçevesinin nihaî sınırını derin yarıklar ve sayısız "uçurum"lar üreterek aşındırmaktadır. Çerçevelemeyi bir uçuruma dönüştürmek, içeri/dışarı ikilemini kırmaya yönelik bir stratejidir. Görünen çerçeveleri sonsuzca aynalamak, görünmeyen çerçeveleri aşındırmak için üretilmiş bir stratejidir. Çerçeve, içeriye mi aittir yoksa dışarıya mı? O, ne içeriye ne de dışarıya aittir; ama aynı zamanda hem içeriye hem de dışarıya aittir. O zıtlıkları kendinde cem etmek cihetinden bir nevi *pharmakon* gibidir; yani hem dert hem derman, hem zehir hem ilâç.



Recep, bir iz yüzeyini (film şeridini) bir başka iz yüzeyine (taş plâğa) dokundurduğunda mekânı sihirli bir şekilde hayaletler basar.

Ponty'nin *être au monde*'unu, yani "dünya-içinde-var-olma" kavramını sorunsallaştırdığı için fenomenolojik açıdan sarsıcıdır. Dünya-içinde-var-olma, sadece başka bedenler ve eşyalar arasında olmak mıdır yoksa bu, hayaletler-arasında-var-olmayı da kapsayan bir varoluş mudur? Derrida'nın Heidegger eleştirisi büyük ölçüde bununla ilişkilidir. O, *Spectres de Marx*'ın açılış cümlelerinde, ölmüş *Dasein*'ların hayaletsi varoluşu ile birarada yaşamayı öğrenmekten bahseder: İşte hantoloji ve etiğin birbirine dokunduğu an![7] *İnci Deniz Dibinde* filmindeki bu hayalet de neyin nesidir peki? Derrida'nın deyişiyle ölmüş Anne yahut Baba'nın ruhu mudur yoksa bu gelen? Filmde hayaletin musallat olduğu çocuk âniden uyanır ve bu hayaletin doğurduğu *unheimlich* (tekinsiz) durumdan korkarak ablasına seslenir. Ablası ise ona şöyle der: "Korkma, korkma! Korkacak bir şey yok. Sen görmedin ama anamız babamız öldüğünden beri şu dolapta yaşamakta. Geceleyin bizden önce çıkıp böyle yaramazlıklar yapıyor ara sıra. Hadi, uyu artık. Biraz şakacı ama zararsız bir varlıktır o."

Bu tuhaf gölgeler ve hayaletler, sadece *İnci Deniz Dibinde*'deki çocuğu korkutmaz. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Recep'in annesi de korkar gölgelerden ve sinemanın hayaletlerinden. Bir gece Recep'in evde iki elini gaz lambasının önünde tavşan şekline sokup oynattığı ve duvardaki yansımalarını[8] seyrederek kendi kendine eğlendiği bir sırada merdivenden çıkan annesi duvarda oynayan gölgeleri görünce korkup bir besmele çeker ve Recep'e seslenerek Ka-

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

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

yı Dede'nin türbesindeki mumları yakıp yakmadığını sorar. Recep ise mumları dalgınlıkla yakmayı unuttuğunu ama hemen yakacağını söyler. Annesi bu durumdan rahatsız olarak söylenmeye başlar: "Resimlerle oynamayı unutmuyon emme. Bizim şu dar dünyada bi' Kayı Dede'miz var. Kalkıp şurdan üç mum yakacaksın. Yapacağın iş bu. Gımıldakla da uğraşıp durma, evin bereketini kaçırma!" Hatta evde oğlunun film rulolarını bulduğunda onları lânetli birer büyü muskası gibi telâkki ettiği için olsa gerek, fırına yakmaya götürür. Oğluna musallat olan sinemanın hayaletlerinin ve ifritlerin kötü güçlerine karşı bir başka hayaletten (Kayı Dede) medet umarak, film şeritlerini sürükleye sürükleye yürüdüğü yolda da yine kendi kendine söylenir: "Gımıldak oynatacakmış da! Ne zor işmiş bu yetim büyütmek! Allah kimsenin başına vermesin. Nereden sardırdı bu şeytan icadına, bilmem ki! Cinler asılıyor, biliyorum ben. Hiçbir şey yapamazlar. Gayı Dede'nin türbesi var benim evimde. Asılsınlar bakalım." Tıpkı annesi gibi, ama bu defa tam aksi bir amaçla, yani sinemanın hayaletlerini çağırmak için, Recep de daha büyük bir hayalet olan Kayı Dede'den yardım ister: "Dede! Yardım et de şu bizim filmler gımıldasın gali. Asıl babam asıl, Mehmet'le anamız ağladı. Aslında saniyede 24 kareyi tutturuyoruz emme, gine de bizim filmler oynamıyor." Hatta bazen daha da telâşlı vaziyette türbeye gelir ve Dede'nin sandukasını tıklayarak ona seslenir: "Dede orada mısın? Dede! İşler yolunda değil, haberin olsun." diye başlayıp önce maşukunu (Nihal'i) Dede'sine şikâyet eder sonra şöyle devam eder: "Sinema meselesini soracak olursan, hiç sorma! Onun yüzünden başımıza gelmedik kalmadı. Aslında saniyede 24 kareyi tutturuyoruz ama yine de bizim resimlerin gımıldadığı yok. Sen de yardım etmezsen dede, hâlimiz duman vallahi." İşler yolunda gittiğinde de iyilerin yardımcısı olan bu yüce Hayalet'e bir teşekkür ziyareti yapmayı ihmal etmez: "Dede, hey, dede! Resimler gımıldadı. Vallahi, bi' görsen! Meğer suç bizdeymiş. Sa-

niyede 24 kare olsun diye boyuna asılıp duruyormuşuz. Işığın önünden kesik kesik geçecekmiş filmler. Sağ ol, benim Kayı Dedem. Sen yardım etmezsen bu iş olmaz demedim mi ben?"[9]

Sinemanın hayaletleri zaman zaman Deli Ömer'e de musallat olur. O da saniyede 24 kare kaydırma kuralına göre elleriyle görünmeyen bir film şeridini sürüklüyormuş gibi tuhaf hareketler yaparak akmakta olan hayatı bir filme dönüştürür. O anda algısı buna göre değişir ve hayat gözüne kesintili imgelerin art arda sıçrayarak geçmesi gibi görünmeye başlar. Bu sırada merdivenden inen bir köylü kılığında karşımıza Ahmet Uluçay çıkar ve Deli Ömer'i azarlar: "Hey hoop! N'aber lan, zırdeli? Niy o öyle, yeni mi çıktı bu âdet, gözünün önünde fırıldak gibi? Allah belânı versin senin! Tövbe tövbe!" Deli Ömer'in algısı sinema tarafından yeniden biçimlendirilmiştir; böylece imgeler birbirine karışmaya başlar: hasır küfesini taşıyan adam, demir kovayla su taşıyan kadın, at arabası süren adam, sokakta koştura koştura giden velet, kişneyen atlar... Ve nihayet Ömer, bir sara nöbeti geçirerek yere yığılır.

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

Perde-i zıll-i hayâl yahut Hayalet Perdesi

Asuman Suner, *Hayalet Ev* adlı kitabında 1990 sonrası yeni Türk sinemasını teşkil eden filmlerin merkezinde birer "hayalet ev" olduğunu iddia ediyordu.[10] Yeni Türk sineması hakkında ortaya atılan bu iddia isabetli olsa bile, yine de "hayalet ev" kavramı böylesi sınırlı bir çerçeve içine hapsedilemez; çünkü film ortamının bizatihi kendisi, herhangi bir sinema geleneğinden bağımsız bir şekilde bir "hayalet ev"dir. Bir başka deyişle, her film, hayaletleri ve ifritleri besleyip yetiştiren birer *phantomachia* yahut hayalet fabrikasıdır. Uluçay'ın sineması, bizatihi bu hayalet evin etrafında döner; onun filmleri *phantomachia* üzerine sinemasal birer düşünme denemesidir. *Optik Düşler*'in başlangıcında seyrettiğimiz, evlerin duvarlarında oynaşan sinemanın hayaletleri bunu ima eder. Filmlerin "hayalet ev" olduğu söylendiğinde bununla kastolunan, elbette ki vampirlerin acayip hayatlarını konu edinen gotik filmler değildir; fakat tümüyle filmin hayaletli doğasıdır, yani uzaktan-var-olma (*tele-presence*)'dır. Jeffrey Sconce'un kavramı ödünç alınarak ifade edilirse, film "ifritlerin musallat olduğu medya" (*haunted media*)nın uzaktan-görüntülü bir biçimidir.[11] Uluçay'ın *Optik Düşler*'deki kendi cümlelerinde, şu anki var-olanlar dünyasına olan bu zaman-mekân uzaklığının bahsi geçer: *"Uzun kışlar, o köyler, geceler boyu mistik ve fantastik bir sinema olan, duvarlarında gölgelerin oynaştığı o köyler yok artık..."* Osmanlı gölge oyunları için yazılmış bir perde gazelindeki şu ifadelerden ilham alarak söyleyecek olursak, sinema, *yaşanmış zaman*ların hareketli izlerinin akıp gittiği, *gelecek zaman*ların ima edildiği ve seyircilerin *şimdiki zaman*larında kendisini her defasında yeniden tecrübeye sunan bir *hayalet perdesi* (*perde-i zıll-i hayâl*)'dir:

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

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

Sûret-i zâhiri bir zıll-i hayâldir perde
Âlem-i kevni temâşâya misâldir perde
Mûcid-i perde de bir zıll-i hayâldir şimdi
Vakt-i müstakbele bir nisbet-i hâldir perde[12]

Hayâl yahut Arada-olan-şey

Yukarıdaki mısralardan da anlaşılacağı üzere, gölge oyunları için yazılmış perde gazellerindeki *hayâl* kelimesi, ne "dünya-gerçekliğinin karşıtı" olarak konumlanır, ne de "kurmaca anlatılar üreten hayalgücünün eseri" şeklindeki bir anlamla kayıtlanabilir. Burada mevzubahis olan *hayâl*, *fictif* (kurmaca) yahut *fantastique* (hayalgücü mahsulü) olan hayalden ziyade, var-olma ile yok-olma arasında asılı kalmadır. *Hayâl*, ne var-olmadır ne de yok-olmadır; o, arada-oluştur.[13] İşte bu yüzdendir ki, "Âlem-i kevni temâşâya misâldir perde" (Perde[ye bakmak], sanki Oluş dünyasını[n geçiciliğini] seyretmek gibidir). Eğer perde, mutlak bir *var-olmayı* ima edi-

12 *KPG*, IX.1-2.

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

yor yahut sabit ve sarsılmaz bir Gösterilen (*Le signifié*)'i işaret ediyor olsaydı, burada gazel şairinin tercih edeceği kelime hiç kuşkusuz *Âlem-i kevn* (Oluş dünyası) değil, *Âlem-i vücûd* (Varlık dünyası) olurdu. Hâlbuki perde gazeli şairimiz Hüsnî, burada Varlık (*Vücûd*)'tan yahut var-olma (*mevcûdiyet*)'dan değil, Oluş (*Kevn*)'tan bahsetmektedir. Oluş dünyası, sadece *var-olanların* değil, fakat aynı zamanda *yok-olanların* dünyasıdır; çünkü var-olanlar (*mevcûdât*) aynı zamanda her an peyderpey yok-olmakta-olanlar ve nihayet yok-olanlardır (*ma'dûmât*).[14] Zamansallığın dönüştürücülüğünü hiçe sayan aynılık mantığının doğurduğu çelişkileri bir tarafa bırakıp söylersek, Oluş dünyası *arada-olan-şeylerin* dünyasıdır. Arada-olan-şey ise ya "var-olmadan yok-olmaya doğru yüzdüğü" için *yarı-hayalettir* yahut da "ne var ne de yok" olmak cihetinden tastamam bir *hayalettir*. Gidenlerin izlerinin doğurduğu hayaletsiliğe ilâveten, *var-olan şeyler* de kendi içlerinde aynı kalmaz, her an başkalaşır ve farklı bir şeye dönüşür, böylece her an bir önceki andaki hâlini bir *hayalet* olarak geride bırakır. İşte bu yüzden *eşya hayaletlidir, hayalet içre hayalettir*:

Gelenler hep giderler mahv olurlar tâ
Hayâl içre hayâldir görünen eşyâ[15]

Gelmekte-olan

Eğer eşya hayaletli ise, var-olanlar hayalet içre hayalet ise, bu durumda *sabit* bir kendiliğin ve cevherin varlığı muhâldir: meğer ki buna kendileşme (*la subjectivation*), fertleşme süreci (*le processus d'individuation*) yahut –kulağa çelişkili gelse de– hareketli töz (*hareket-i cevheriyye*) denilmiş olsun. Hayalet ile ilişkiyi mümkün kılan ise "iz"dir, yani *zıll* (gölge):

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

15 KPG, XV.6.

"Mûcid-i perde de bir zıll-i hayâldir şimdi" (Perdeyi icat eden kişi de *şimdi* bir hayalin gölgesidir). Gölge oyunu perdesinin mucidi de sonunda *öldü* ve bir gölgeye dönüştü: o *şimdi* bir hayalettir; ne de olsa ölüm meleğinin dokunuşu, bedensiz gölgeler ve tekinsiz hayaletler yaratmaya bire birdir. Mısradaki "şimdi" kelimesi kilit bir role sahiptir; zira o, *hayâl*'in zaman ile olan ilişkisini ima eder. Dolayısıyla "hayalin gölgesi" (*zıll-i hayâl*), hiçbir zaman var olmamış bir *hülya* değildir, fakat bir zamanlar *burada* "bulunurken", *şimdi* "yok-olmuş" olanın izidir: *zıll-i hayâl*, hayalettir, yani bedensiz olduğu hâlde gölgesi olan bir "hortlak"tır (*revenant*). Elbette *şimdi*'nin üzerine sadece geçmişteki hayaletlerin gölgeleri düşmez, gelecek hayaletlerin de gölgeleri düşer: "Vakt-i müstakbele bir nisbet-i hâldir perde" (Perde, içinde bulunulan durumu gelecek zaman ile ilintilendirmedir). Bir başka ifadeyle, *temâşâ-yı hayâl(et)* yahut *hayalet perdesi*, elbette sadece bu dünyadan geçip gitmiş ruhların hayaletlerini göstermez, fakat gelecek hayaletlerin, yani henüz *buraya* intikal etmemiş ve henüz *şimdide* meydana çıkmamış hadiselerin gelişini de *mâverâ-yı perde*'den (perde arkasından) sezdirir: bir *sırr-ı muammâ* olarak benim kendi ölümüm ve onu bana hediye edecek olan ölüm meleği.[16] Dahası film pratiği ve somut

16 Bu sır, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ın bitiş sahnesine de damgasını vurur. Recep, Mehmet'e yeni yazdığı bir senaryodan bahseder ve hikâyeyi anlatmaya başlar. Senaryoya göre, lâpa lâpa kar yağan soğuk ve fırtınalı bir kış gecesinde değirmencinin kapısı çalınır. Değirmenci, "Acep bu saatte kimdir bu gelen?" diye korkar. Derken kapıyı çalan kişi seslenir: "Hey, değirmenci! Buğdaylar var öğütülecek." Değirmenci bir de bakar ki, bu gelen normal bir insan değil. Cin midir acaba? Yoksa ölüm meleği mi? Kimbilir! Recep tam bunları söylediği sırada, gerçekten de kafadarların bulunduğu avlunun kapısı ve pencereleri rüzgârın etkisiyle "tekinsiz" bir biçimde âniden kendiliğinden açılıverir. Bir de ne görsünler! Dışarıda fırtınaya eşlik ederek tipi yağıyor! Üstelik hava karanlık, vakit gece! Acaba bu, *gerçek olmadığı düşünülenin* gerçekliğe müdahalesi midir? Yoksa sinemanın zamanı nasıl parçaladığını, yaşanan şimdiyi nasıl yaşanmış şimdilerin müdahalesine açık hâle getirdiğini ima eden bir jest mi?

bir film, hem alternatif dünya kurguları için yapılmış bir düşünce deneyidir; hem de yaşanmakta olan yıkımların ardından gelmesi Beklenen için sonsuz bir ümidin ışığıdır: hem ümitten beslenen hem de ümidi besleyen bir ışık. Bu yüzden, bilge kişiler perdenin sadece gösterdiklerini değil, göstermeden ima ettiği *virtualités* üzerine de düşünür: "Ma'ârif ehline ma'lûn olur sırr-ı muammâdır." İşte "ibret", gösterilmeksizin ima edilenleri, yani *sırr-ı muammâ*'yı sezebilmektir ve indirgemeci yorumlama faaliyetlerinin hepsinden uzaktır: o, sonlu bir *kavrama* ve *bilme* işi (*l'acte de connaître*) değil, sonu olmayan bir *yayılım* (*la dissémination*)dır. Aklın ve duyuların kavrayamadığı bu sır, perdede yalnızca *sezebilenler* için belirgindir, alenî (*ma'lûn*)dir. Aynılık mantığının esiri olanlar ise perdenin salt yaşanan/yaşanmış *gerçekliği aksettiren* bir temsil (*la représentation de la réalité*) yahut parlak bir ayna (*mir'at-ı mücellâ*) olduğunu zannederler ve onun, Derrida'nın deyişiyle, Gelmekte-olan (*à-venir*)'ın bir habercisi olduğunu fark etmezler: "Ne anlar câhil ü nâdân sırr-ı muammâdan/Bakar zâhir göz ile sanki mir'at-ı mücellâdır" (Cahil ve boş işlerle uğraşan kimseler, aklın ve duyuların kavrayamayacağı bu sırdan ne anlar? Böyleleri gözlerini çevirip [perdeye] bön bön bakar; sanır ki [perde] parlak bir aynadır!).

Hayaletsi Göstergebilim

Perde ne bir aynadır ne de bir hülya makinası. Perde bir uçurumdur yahut zaman ve mekân koordinatlarını bulanıklaştıran bir girdap! Şimdiyi ve burayı her yöne açan ve *burada-ve-şimdi* (hic-et-nunc)'nin kendi üstüne katlanıp kapanmasını, tarihsel bir köken arayışına sürüklenmesini yahut bir gelecek idealine adanmasını imkânsız kılan bir hayalet yatağı! Perde, maziyi oluşturan olayların tarihsel anlatılar aracılığıyla mutlaklaştırılan ilişkilenme biçimlerini sorgulanmaya açık hâle getiren, tarihî hadiseler arasındaki mevcut tanımlı ilişkilerin zorunsuzluğunu ve kurgusallığını ifşa eden, olay-

lar arası ilişkileri tarihin her ânında yeniden tanımlamaya teşebbüs eden, mutlaklık iddiasındaki her tanımın kırılgan ve yetersiz olduğunu ima eden, vakıaları yeniden konfigüre eden, yaşanmış zamanlar arasında yeni ağ örüntüleri ve yeni ilişkilenme biçimleri keşfetmeye davetiye çıkartan dökonstrüktif bir pratiğin örgütlendiği yerdir. *Gelmekte-olan*'ı göstermeden işaret etme, yahut şimdide-var-olmayanı gösterme, tuhaf bir "hayaletsi göstergebilim" (*spectral semiotics*)in habercisidir. Velhasıl, bir sinema salonunda perdede beliren ve asimetrik bir şekilde bize hitap eden *şimdide-var-olmayanlar*, sadece toplumsal geçmişin hayaletleriyle sınırlı değildir; fakat orada aynı zamanda bireysel düzeyde *görünmeden görünen* ve *gözetleyen* o Gelmekte-olan'ın, o gelecek zaman Hayaletinin de şu çığlığı yankılanır: "Seninle karşılaşacağımız saat yaklaşıyor!" *Optik Düşler*'deki saat tamir etme sahnesinde görünen birçok saat ve birçok tiktak, her seyircinin "saatinin yaklaştığını" çağrıştırır; kandilin önüne tutulan film şeridinden duvara yansıyan "Korku" yazısı da sanki Gelmekte-olan'a dair bir farkındalığı ima eder.

Dünyâ-yı mâ-fîhâ* yahut *Les virtualités du monde

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

Dikkatle nazar kıl şu kubbe-i âsimâna
Bu dünyâ misâl-i hayâldir ehl-i irfâna
Zâhiren görünen bir perdedir
Lâkin dünyâ-yı mâ-fîhâya bir nişânedir

Sanma bu perde zıll-i hayâlden ibâretdir
Hakîkatle bakılsa câ-yı ibretdir
Vukûât-ı zemânı gösterir perde
Neler gelmiş neler geçmiş selefde
Bu dehr-i dûn bir kimseye olmamış mekân
Bekâsız halk etmiş Cenâb-ı Müste'ân
Gelenler hep giderler mahv olurlar tâ
Hayâl içre hayâldir görünen eşyâ[17]

İrfan sahibi kişiler, unutkan ve uykucu kişilerin aksine dünyanın bu habire deri değiştiren hayaletsi doğasının her an farkındadırlar: *"Bu dünyâ misâl-i hayâldir ehl-i irfâna."* Onlar gördükleri perdede beliren *les actualités du monde*'a (dünyanın tahakkuk etmiş gerçekliklerine, yani kamerayla *kayda alınmış olay*ın kendisine) bakarak *les virtualités du monde*'u (dünyanın henüz tahakkuk etmemiş gerçekliklerini, yani *dünyâ-yı mâ-fîhâ*'yı) *hads* yoluyla sezerler. İşte feraset ve basiret budur: "Zâhiren görünen bir perdedir / Lâkin dünyâ-yı mâ-fîhâya bir nişânedir." O hâlde perde sadece dünün hayaletlerini göstermez, o yalnızca geçmişin hayaletlerinden ibaret değildir. Eğer dikkatli bakılacak olursa, perde bir *"câ-yı ibret"*dir (tabiri sınırsız bir hadisenin mahallidir). Perde, *actualités* ve *virtualités*'in bir kesişimi, yani dünyanın tahakkuk etmiş ve henüz meydana çıkmamış birtakım hususiyetlerinin, yani yok-olmuş ve henüz-buraya-intikal-etmemiş, şimdide-ayan-olmamış -Derrida'nın tabiriyle, *à-venir* (gelmekte olan)- fertler ve ferdîleşmelerin tılsımlı bir terkibidir.

Filmin Mekânsal-Zamansal Doğası

Sinemanın hayaletleri daima *birden fazladır*: Her şeyden önce, bir kere filmin mekânsal-zamansal doğasının kendi-

17 KPG, XV. 1-6.

si hayaletsidir: Film ortamı, var-olma ile yok-olma arasındaki bir *khôra* yahut fâsıladır; bir diğer deyişle, "spektralitenin (hayaletsiliğin) virtüel uzayıdır."[18] Sinemasal zaman ise izleri ışık mürekkebiyle kazınmış, kaydedilmiş *hayaletsi ânlardan* oluşan bir takımyıldız (*Konstellation*) gibidir: hayaletsi ân, yani "artık zamana ait olmayan bir ân."[19] Brunette ve Wills'in belirttiği gibi, "filmin var-olan (*present*) mekânı ve şimdiki (*present*) zamanı içerisinde, kişiye biteviye mazi hatırlatılır ve mazi bir hayalettir, mazi ölümdür."[20] Perde, *fânûs-ı hayâl*'dir (hayaletleri seyrettiren bir fenerdir) ve zaman içinde meydana gelen bazı hadiseleri gösterir; seyirciye kendisinden önce kimlerin gelip geçtiğini, nelerin olup bittiğini nakleder: "Vukûât-ı zemânı gösterir perde / Neler gelmiş neler geçmiş selefde." Mazinin ruhlarının hareketli izleri yahut *nakş-ı ziyâ*'sı (ışık yazısı)[21], film ortamında yoğun ve çokkatmanlı bir *hayalet etkisi* meydana getirir ve şunu yankılar: "Hayat ölümsüz gitmez ve ölüm dahi hayatın dışında, ötesinde değildir; meğer ki ötesi denilen şey içerisine yazılmış olsun, yani yaşamanın özüne nakşedilmiş olsun."[22] *Hayalet etkisi*, yaşanan şimdinin yarılıp çatlamasından neşet eder ve video kaydı, yok-olmuş yahut yok-olmakta-olan ötekilerin *yaşanmış şimdileri* vasıtasıyla bizim *yaşanmakta-olan şimdimizi* tekrar böler: sinema, hayat ile ölümün beraber oynadıkları bir oyundur. İşte bu şekilde, geçmiş ruhlara ait yaşanmış zamanların hareketli izleri, yaşanmakta olan şimdiye müdahale eder.

18 Derrida, *Specters of Marx*, s. 12.

19 Derrida, *Specters of Marx*, s. xix.

20 Peter Brunette ve Davis Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1989), s. 116.

21 Karagöz perde gazellerinde "Şeyh Küşterî'nin nakş-ı ziyâsı"ndan –yani ışıklı yazıtlardan, aydınlık suretlerden, parıldayan izlerden– bahsedilir (KPG, XXVI. 3).

22 Derrida, *Specters of Marx*, s. 176-177.

Film ve Mümkün Dünyalar

Sinemanın *hayalet etkisi*, kat'î surette Suner'in ve Dönmez-Colin'in yazılarında öne çıkardığı gibi, "nostalji"ye indirgenebilecek kadar yavan bir durum değildir.[23] Çünkü nostalji kültüründe bir kökene dönme arzusu vardır; hayaletlerin musallat olmasında ise dönülecek bir yer, bir köken yoktur; fakat şimdinin zaman içindeki *çok-yönlü açıklığı* vardır. Bu sayede birçok olabilirliğin (*la contingence*) üzerine düşünebilme imkânı belirir ki, bu sadece tahakkuk etmemiş bulunan bilkuvve (*le virtuel; le potentiel*) olabilirlikler değildir, fakat aynı zamanda bilfiil (*l'actuel*) hâle geçmiş olabilirliklerdir. Bunun müspet tesiri, şimdinin kendi içine kapanmasının yahut *tek-yönlü açıklığının*[24] özgürce düşünebilmeyi engelleyen yahut kısıtlayan zincirlerinden kurtulmaktır. Film, mümkün dünyalar üzerine düşünme imkânı sağlar. Mümkün dünyalar ise ne kurmaca ile *eşitlenebilir* ne de nostalji kültürünün "kökene dönüş efsanesi" gibi hissî ve naif temayülleriyle ilintilidir. *Mümkün dünyalar*, kurmacanın evrenine sığmaz,[25] çok daha geniş bir kavramdır ve yalnızca henüz tahakkuk etmemiş mümkünleri (*non-actual possibilities*) değil, geçmişte tahakkuk etmiş ama şimdi bilfiil hâlde bulun-

23 Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Giriş bölümü ve 1. Bölüm, bilhassa s. 25, 50-51; Gönül Dönmez-Colin, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* (Londra: Reaktion, 2008), s. 17.

24 *Tek-yönlü açıklık*, şimdinin *ya* geçmişin *ya da* geleceğin imkânlarıyla sınırlandırılması durumudur. Bunlardan ilki muhafazakârlığı doğururken, diğeri mutlak bir gelecek idealine yönelmiş teleolojik bir tarih tasavvurunu dayatır ki, her ikisi de entelektüel bir içe-kapanmayı ve tekdüzeliği beraberinde getirir.

25 Bununla beraber, kurmaca da mümkün dünyalarla sınırlanamaz. O *mantıken* imkânsız dünyaları olmasa bile *fiziken* imkânsız dünyaları da içerir. Mantıken imkânsız dünyaları içerebilmesi ise hiçbir hâlde mümkün değildir, zira mantıkî imkânsızlıklar zihinde tasavvur olunamayacak durumlar yahut kavramlardır: üç köşeli kare, beş köşeli daire vb.

mayan, mevcut gerçeklikten sökülmüş mümkünleri (*de-actualized possibilities*) de içerir. Bu sinemanın, mümkünler üzerine düşünmeye yaptığı esaslı bir katkıdır.

Film İçeriğinin Varoluşsal Statüsü

Filmin mekânsal-zamansal doğasının dışında, film içeriğinin varoluşsal statüsü de hayaletsidir: Perdede yahut ekranda görünenler, çelişkili bir "yarı-varlık" statüsündeki kaydedilmiş zamancıl imgeler ve seslerdir ki, hepsi de yerinden-edilmiş kökenlerin hareketli izleridir: (*a*) Perdede seyrettiğimiz *yerler* fantomal mekânlardır ve hayaletli bir gösterenin bir yok-olmayı yahut yok-olmuş bir gösterileni işaret ettiği bir tür hayaletsi göstergebilimi (*spectro-semiotics*) ima eder. Meselâ hikâyeleri New York'ta geçen *Godspell* (1973, yön. David Greene) ve *King Kong* (1976, yön. John Guillermin) filmlerinde perdede gördüğümüz Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kuleleri *artık yoktur*. (*b*) Filmde oynayan aktörler ve aktrisler kamera çekiminin hayaletleştirdiği karakterlerdir. Orson Welles artık yalnızca bir *ölüdür* ama onun hem bir *auteur* olarak geride bıraktığı filmsel yazılar (*l'écriture filmique*) hem de bir oyuncu olarak kendisinin kaydedilmiş imgeleri ve sesleri, onun yokluğunda *hâlâ* "yeniden-üretilebilirdir".[26] Ahmet Uluçay, kendisi de bir oyuncu olarak filmlerinde görünmüş ve bu sayede hem filmlerini kendi imgesiyle *imzalamış*, hem de hayalet etkisini arttırmıştır. Zira tahtadan projeksiyon cihazı yapmak ve kendi perdesini kurmak için çırpınan bu parlak zekâ da öldü ve artık *bir hayalete dönüştü*. Tıpkı bir perde gazelinde söylendiği gibi: "Mûcid-i perde de bir zıll-i hayâldir şimdi" (Perdeyi icat eden kişi de *şimdi* bir hayalin gölgesidir, yani hayalettir). (*c*) Yok-olan Öteki'nin izleri olarak

26 Kameranın *yaşanmış zamanı* kaydederek "hayaletler" üretmesi üzerine bir tartışma için bkz. Derrida ve Stiegler, *Echographies of Television*, s. 117.

filmde görünen eskiye ait *ödünç alınmış figürler*: minyatürler, resimler, eski fotoğraflar, el yazıları, eski ses kayıtları ve hatta mezartaşları. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Karpuzcu Kemal'in tezgâhının başında asılı duran pehlivanların eski fotoğrafı, Recep'in okuduğu eski sinema dergileri, ustası Kemal'in okuduğu *Ses* mecmuasının yanı sıra filmin çeşitli sahnelerinde beliren afişler ve posterler de eski zamanlara aittir: Tomás Milián, Gian Maria Volontè, William Berger gibi aktörlerin oynadığı bir İtalyan filmi olan *Faccia a faccia* (1967, yön. Sergio Sollima) filminin afişi, sinema makinistinin kapısının ardında görünür. Amerikan yapımı *Rüzgâr Gibi Geçti* (1939, yön. Victor Fleming), *Şeytan Ruhlu Casus* (1965, yön. Alfred Weidenmann), Necip Fazıl Kısakürek'in aynı adı taşıyan eserinden sinemaya uyarlanan *Parmaksız Salih* (1968, yön. Turgut Demirağ) ve *Pancho Villa* (1972, yön. Eugenio Martín) filmlerinin afişleri ise sinemanın girişinde asılıdır. Kopmuş film makaralarını toplayan Recep, sinemadaki işlere bakan genç adamdan *Vicdan Azabı* (1958, yön. Muharrem Gürses) filminin yırtılmış afişini de ister. *Optik Düşler* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmleri, hayalet etkisinin sadece görsel malzemeyle sınırlı olmadığını, bilâkis seslerin çok daha tekinsiz olabileceğini hatırlatarak, gramofonda çalan taş plâkların cızırtılı seslerine yer verir: bedensiz gölgeler, bedensiz sesler ve sözler. Recep, bir iz yüzeyini (film şeridini) bir başka iz yüzeyine (taş plâğa) dokundurduğunda mekânı sihirli bir şekilde hayaletler basar: tek seferlik ve eşsiz bir müzikal performansın kaydedilmiş sesleri. Seslerin filmdeki hayalet etkisini arttıran gücü, farklı imalarla vurgulanır. Meselâ Recep'in annesi oğlunun filmlerini büyücü görünümlü kadınların fırınlarına yakmaya götürdüğünde, ocakların yandığı ve kazanların kaynadığı bu garip yerde tuhaf gel-git hareketleriyle fırına bir şeyler sürüp çıkaran bir kadın, pişirmek için "kulak" şeklinde iki yumuşak şeyi fırına sürer. Sinemanın hayaletleri, yalnızca gözlerimize görünerek

bize musallat olmazlar, fakat sesli sinemanın icadından bu yana kulaklarımıza da seslerini duyururlar. (*d*) Kendi hayatlarının geçmiş zamanlarıyla takıntılı bir ilişki içinde olan, -çocukluklarındaki, ergenlik çağlarındaki, gençlik dönemlerindeki- kendi *geçmiş* "benlikleri" tarafından musallat olunan, film anlatısının *kurmaca karakterleri*. *Optik Düşler*'de daktilosunun başında görünen ve kendi filmleri için senaryo yazan yönetmen, takıntılı bir şekilde çocukluk günlerini düşünmektedir. (*e*) Ya kendi hayaletsi imgeleri yahut da başkasının hayaletsi yüzü tarafından musallat olunan, film anlatısının *kurmaca karakterleri*: çocukluk dönemine ait *eski* beden imgesi, *parçalanmış* beden imgesi, darmadağın olmuş bir surat yahut Öteki'nin yüzü. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta Recep'in arkadaşı Mehmet, bir berber çırağıdır. Filmin bir sahnesinde Mehmet'in görüntüyü yamultarak yansıtan bir aynada suratı yamulmuş vaziyette tuhaf yüz hareketleri yaptığını görürüz.[27] Ardından ustası bu durumu fark ederek haylâz çırağını azarlar ve onun bu davranışlarını cinlerle ilişkilendirir: "Karagöz mü oynatıyoruz lan burda? Hayvan herif seni! Niye öyle ağzın yüzün, cin çarpmışa dönmüş, lan?" (*f*) Maziye yön vermiş *tarihî kişiler*, yahut birçok başka "ödünç alınmış bedende", yani filmdeki aktör ve aktrislerin soyut-somut bedenlerinde *yeniden tecessüm etmiş* Babaların ve Annelerin Ruhları. (*g*) Film anlatısının geçtiği dönem (zaman aralığı) ve yer (mekân sınırları). *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ta filmin zamansal hayaletsiliğine ilâveten anlatının bizatihi kendisinin zamanı da hayaletlidir. Bütün film afişleri, gazeteler, mezar taşları vb. filmin tarihsel olarak hangi zaman diliminde geçtiğini anlamamızı imkânsızlaştırır. Fil-

27 Biçimi bozulmuş bir surat imgesinin dışında, güzel saçları kökünden kazınmış bir "kabak kafa"ya dönüşmek de Recep'in başına gelen korkulu rüyadır. Bu genç delikanlı, sevdiceğinin annesi Nezihe Hanım tarafından övülen güzel saçlarını, arkadaşının ustası olan berberin bir işgüzarlığı sonucunda kaybetmiştir.

min sahnelerinde görünen yahut afişleri yer alan filmlere bakıldığında, üretim yılları bakımından geniş bir aralığa yayıldığı görülür: *Rüzgâr Gibi Geçti/Gone With the Wind* (1939, yön. Victor Fleming), *Vicdan Azabı* (1958, yön. Muharrem Gürses), *Şeytan Ruhlu Casus/Schüsse im Dreivierteltakt* (1965, yön. Alfred Weidenmann), *Faccia a faccia* (1967, yön. Sergio Sollima), *Parmaksız Salih* (1968, yön. Turgut Demirağ), *Pancho Villa* (1972, yön. Eugenio Martín). 1970'lerde çekilmiş bir filmin afişinin bulunduğu bir dönem, 1960'lar olamaz. Aynı şekilde film anlatısının zamanı eğer 1970'lerden sonraki bir dönemde geçiyorsa, bu defa da 20'li yaşlarında görünen Deli Ömer'in nişanlısı Nuriye'nin mezartaşındaki tarih kafa karıştırıcıdır: "Çavuş Kızı Nuriye Kayalı, Ruhuna Fatiha, Vefatı: 23.8.1935". Bir başka sahnede eski bir sinema dergisi görünür, sonra anlarız ki Recep okumaktadır. Okuduğu sayfada şöyle bir haber yer almaktadır: "Casus filminin yaratıcısı ve bu yılın en iyi rejisörü David Lean." David Lean, 1957 senesinde *The Bridge on the River Kwai* adlı filmiyle, 1962'de ise *Lawrence of Arabia* adlı filmiyle "En İyi Yönetmen" seçilerek Akademi Ödülü'ne lâyık görülmüştü. Netice itibarıyla *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, her ne kadar 1954 yılında doğmuş olan yönetmenin yarı-otobiyografik bir filmi olma özelliğini taşısa da, yine de film anlatısının tarihsel zaman aralığı *karar-verilemezlik* üzerinde durur.

Geleceğe Gönderilmiş Bir "Kartpostal" Olarak Film

Uluçay filmlerini *Optik Düşler*'in başlangıcında perdeye yansıyan satırlarda birer "mektup" olarak nitelendirir: "Bu film, kimbilir hangi düş ülkelerinden yüreğinde hemşehrîlikler bulunduğuna inandığımız sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına yazılmış bir mektuptur." Peki bir film gerçekten bir mektup mudur? Yoksa bir kartpostal mı? Filmin hayaletsiliğini mümkün kılan en temel faktör, onun zamansal ve me-

kânsal açıdan "uzaktan-" (*tele*-) olma özelliğidir. Bu anlamda, her film, geçmişten yahut şimdiden geleceğe gönderilen bir *kartpostal*dır: Gideceği adres belli olmayan, zamancıl izleri (yani hareketli imgeyi, sesi ve yazıyı) birbirinden ayrılamaz bir şekilde üzerinde taşıyan, bu çoklu-tekilliği meydana getiren *imge-ses-yazının* –mektubun aksine– hiyerarşiden bağımsız bir şekilde birbiriyle buluştuğu ve etkileştiği, posta esnasındaki yolculuğunun kesintiye uğratılıp uğratılmayacağını kimsenin kestiremeyeceği, gönderilen kişinin eline ulaştığında gönderen kişinin/kişilerin hayatta olup olmayacağının bilinemeyeceği, zaman ve mekân cihetinden mutlak aşkınlığa sahip fertlerin asimetrik bir şekilde *karşılaşmasını* mümkün kılan tuhaf bir kartpostal. Bir mektupla bir kartpostalı ayıran en temel özellik, mektupta yazının üstün olmasına karşın kartpostalda *yazı-imge* hiyerarşisinin kırılmış olmasıdır.[28] Bu da muhatabın okuma stratejilerini çeşitlendiren ve metnin daha radikal bir şekilde başkalaşmasına kapı aralayan bir durumdur. Derrida'nın deyişiyle, "Bir mektuptan farklı olarak, kartpostal, bir mektuptur mektup olmaya ama: o derece ki, kendisinden yahut taşıdığından geriye hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı bir mektup! Onun varacağı yer, mektubu bir enkaz hâline getirmektir."[29]

28 Filmsel yazı (*l'écriture filmique*), bizatihi bu ikiliği ve aralarındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırır.

29 Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond,* çev. Alan Bass (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1987), s. 249.

Peliküle Aynılaşan Bir Hayat: Ahmet Uluçay

Murat Pay

Tavşanlı kasabasının Tepecik köyüne doğru yol alıyorduk. Ahmet Ağabeyin yaşadığı film dünyasına sokuluvermiştik yavaşça. Adres sorduğumuz insanların, filmindeki oyuncular olduğunu anladık çok geçmeden. "Ha, Ahmet mi?" diye başlayan, en nihayetinde "Beyaz çizgiyi takip edin, sizi ona götürür." diye devam eden replikler, sinematografiye ilişkin bütün özelliklerle bire bir örtüşüyor ve Ahmet Ağabeyin film dünyasındaki merak unsurunun taşıyıcılığını üstleniyordu.

Ahmet Ağabey meşhur şapkası, rahat tavrı ve bütün kısa filmlerinin izlerini taşıyan yüz kıvrımları ile karşımıza çıkıverdi. Çay eşliğinde koyu bir muhabbete daldık. Filmlerden konuştuk heyecanlandık, hayattan konuştuk hüzünlendik, gelecekten konuştuk ümitlendik. Konuştukça fark ettik ki Ahmet Ağabey, samimi, içindeki heyecanı karşı tarafa hemen hissettiren, ince ve derin kavrayışıyla şaşırtan ve bütün bunları kapsayacak şekilde yaşadığı hayatın "özne"si olabilen biriydi. Etrafıyla, insanlarla, tabiatla tıpkı çocuklar gibi dolaysız ilişki kurabilen bir yeteneğe sahipti. Sanatçı kimliğinin izlerini buralarda da takip etmek mümkündü. Çevresiyle geliştirdiği özel iletişim biçimi ise dikkatlerden kaçmıyordu. Kıyıda köşede duran teferruatları fark ediyor ve birden hayatın içine boca ediverip yaşanılır kılabiliyordu. Bir filmden bahsetmeye görün, aniden bütün dikkati tek bir noktaya top-



Ahmet Ağabey, samimi, içindeki heyecanı karşı tarafa hemen hissettiren, ince ve derin kavrayışıyla şaşırtan ve yaşadığı hayatın "özne"si olabilen biriydi.

lanıyor, sanki hayatının en önemli ve ciddi meselesi hakkında konuşuyormuş gibi bir tavır takınıyordu: içinde bulunduğu "ân"ı film şeridine aktarıyormuş gibi bir ciddiyet... Filmle ilgili anlattığı bütün mevzuları sahneler hâlinde gözünüzün önüne getiriyor, işte o an hayatla film arasındaki ince çizginin farkında olmanızı sağlıyordu. Tabii bütün bunların olabildiğince doğal seyretmesi, hiç de rahatsız edici bir kurgusallık taşımaması oldukça etkileyiciydi.

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

Elbette Ahmet Ağabeyin kendi filmindeki başrolü dışarıdan göründüğü kadar kolay değil. Gölgeler, ışıklar, karanlıklar ve hikâyelerle dolu zengin hayal dünyasının nüvelerinin atıldığı çocukluk evresinden sonra resim, şiir ve edebiyatla ciddi bir şekilde ilgilenir. İlk romanını 1976 yılında, yirmi iki yaşında yazar. Geçimini sağlamak içinse hamallık ve kamyon şoförlüğü dâhil birçok işte çalışır. Her ne kadar bunlar arzu ettiği işler olmasa da yapmak istedikleri doğrultusunda sabırla küçük adımlar atar; bir anlamda heybesini doldurur.

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

On yaşlarında gördüğü ve âşık olduğu sinema makinesini neredeyse yapacak kadar sinema tekniğini keşfeden, film dilinin kıvrımlarında dolaşacak rahatlıkta pratik yapan Ahmet Ağabey iyice tecrübe kazanmıştır. Artık kısa metraj filmlerini uzatmak niyetini taşır. Bunun için kafasında dolaşan onlarca projeden birisini, *Kuzey Masalı*'nı hazırlar. Projeyle bir senaryo yarışmasına katılır ve ödül alır. Ne var ki filmi çekecek yeterli maddi kaynağı bulamaz. Sonrasında rüyasını gördüğü projeleri hayata geçirmek adına birçok kurum ve kişiyle görüştüğü, ciddi bir yıpranma süreci yaşadığı bir döneme şahit olunur: Filmlerinin takdir edildiği, ulusal ve uluslararası arenada başarıların ortaya çıktığı, fakat uzun metraj film için bir türlü gerekli desteğin bulunamadığı bir dönem. Mesleki ehliyete dair rüşdünü ispatlayan ama bir türlü mes-

leğini icra edemeyen Ahmet Ağabey için oldukça hazin bir çelişki ortaya çıkar. Tam da film çekmekten başka yapacak bir şeyinin olmadığını idrak ettiği, kendisine bir başka varlık alanını uygun görmediği ve özgüven kazandığı bir zaman diliminde yalnızlaşır. Nitekim beynindeki tümör bu dönemde kendini iyice göstermeye başlar.

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

İlk uzun metraj filminin ardından rahatsızlığı ciddileşir. Hayallerin gerçekleştiği, işlerin görece yolunda gittiği bir dönemde hastalığı ilerler. Bundan sonraki süreç belli oranlarda hüzünle iç içe seyreder. Pojeleri için maddi kaynak bulması kolaylaşırken sağlık şartları gittikçe kötüleşir. Yine de film deyince, pelikül deyince (ki çok sevdiği kedisinin adı Pelikül'dür) kanı kaynayan birisinin pes edeceğini düşünmemek gerekir. Ahmet Ağabey 2007 yılında çektiği *Kaza* kısa filmiyle kısacılar âlemine bir selâm daha göndermeyi ihmal etmez.

İkinci uzun metraj proje olarak *Bozkırda Deniz Kabuğu* filmi için kolları sıvar. Senaryo hazırdır. Yapımcı bulur, hatta Kültür Bakanlığı'ndan destek alır. Fakat bütün bu gelişmelere paralel hastalığı ilerler. Öyle ki Ahmet Ağabey bir müddet sonra tekerlekli sandalye kullanmak durumunda kalır. Yi-

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

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

Hastaneler, doktorlar, gelen gidenler... Bu süreçte belki de en acı olanını eşi Ayşe Abla aktarır: "Ahmet'i sağlığındayken herkes arar sorardı. Ahmet Bey, Yönetmen Ahmet, Ahmet Ağabey diye etrafında dolanırlardı. Ama hastalandıktan sonra kimsenin aradığı sorduğu yok." Ahmet Ağabey, 2009 yılının Kasım ayında elli beş yaşında vefat eder. Köyünde ender görülen bir kalabalık eşliğinde cenaze merasimi gerçek-

leşir. Köyün orta yeri bu sefer film için değil onun cenazesi için insanlarla dolup taşar.

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

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

Bir Ahmet Uluçay Hikâyesi*

Hayal Perdesi Sinema Dergisi olarak 6 Mart 2010 tarihinde Bilim ve Sanat Vakfı'nda Ahmet Uluçay için bir anma programı düzenledik. Film eleştirmeni İhsan Kabil, yönetmen Yeşim Ustaoğlu ve görsel tasarımcı Salih Pulcu'nun konuşmacı olarak katıldığı program, formel bir yapı taşımasın, tıpkı onun hayatı gibi kendiliğinden, doğaçlama olsun istedik. Uluçay'ın *Optik Düşler*, *İnci Deniz Dibinde*, *Exorcise* adlı kısaları üzerinden filmlerindeki yaratıcılığın, kendiliğindenliğin, imgelemin, düş gücünün, ışık-gölge oyunlarının, zenginliğin peşine düşmüşken döndük dolaştık Ahmet Uluçay'da bulduk kendimizi. İmkânsızlık denen şeyi hayatından çıkaran, düşlerinin, çocukluğunun, korkularının, özlemlerinin peşinden korkusuzca giden bir adamın inat hikâyesinde; yani hayatın kendisinde, Ahmet Uluçay'ın filmlerinden çok daha çarpıcı olan hayat hikâyesinde.

* Bu metin ilk kez *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin Mart-Nisan 2010 tarihli 15. sayısında "Mikrokozmosda Sinema: Ahmet Uluçay" başlıklı dosya kapsamında yayınlanmıştır. Metni düzenleyen Betül Demirel'e teşekkür ederiz.

"Gerçek Hayatın Bir Tür Yeniden Yaratımı, Bir Temaşalar Bütünü, Bir Tefekkür Dünyası..."

İhsan Kabil

Optik Düşler bir sevdanın ürünü aslında, Ahmet'in daha sonraki sinema uğraşısının da mikro-kozmik hâli... Çok güzel sembolik anlatımlarla bize her şeyi kendiliğindenci bir tavır içinde veriyor. *Optik Düşler*'de Ahmet'in çocukluğuna, sonra da onun ve sinemayla ilgilenen diğer ekip arkadaşları Şerif Akarsu ile İsmail Mutlu'nun yetişkinlik dönemlerine gidiyoruz. Çocukluğunda zihninde farklı bir dünyada yaşıyor Ahmet. Geceler onun için çok önemli. Gecelerin o karanlık ahvalinde başka bir dünya canlanıyor zihninde; gölgelerin oynaşmasıyla bir hayal âlemi kuruluyor. Sokakta ellerinde fenerlerle geçen kadınlar duvarlara yansıyan gölgeleriyle çocukların zihninde bambaşka bir yere oturuyorlar. Filmde de geçtiği gibi mistik ve fantastik bir dünya kuruluyor kafalarında.

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

manki sinema salonunda oynayan kırklıkları, kesik pelikülleri vs. topluyor, onları birleştirip gösterim yapıyorlar. 16 mm projeksiyon makineleriyle köylerine gelen gezici gösterim ekiplerinin etkisinde kalıyorlar. Bu gösterimler büyük bir dünya sunuyor onlara, oradan da içlerine bir sevda düşüyor, muazzam bir büyüye kapılıyorlar. İlk filmlerinde bile çok büyük bir yönetmenlik potansiyeli görüyoruz; uzun metraj yapmaya bir adım kalmış neredeyse.

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

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

Film neredeyse sessize yakın. Bu hâliyle Ahmet diyor ki "Ben görüntüyle anlatmak istiyorum muradımı. Benim için aslolan o". Bir temaşalar bütünü, bir tefekkür dünyası, bir şaşkınlık ve hayret makamı. Öylesi bir şey... Gerçek hayatın bir tür yeniden yaratımı ya da benzeşimi, gerçek ötesi bir anlatım, bir sunum.

"Ehlileşmiş cinleri, korkuları, düş gücü, ışık-gölge oyunları ve ritim duygusuyla inanılmaz bir yaratıcılık..."

Yeşim Ustaoğlu

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

En güzel filmlerinden biridir *İnci Deniz Dibinde*; ehlileşmiş cinleriyle, korkularıyla, düş gücüyle, ışık-gölge oyunlarıyla, ritim duygusuyla inanılmaz bir yaratıcılık, müthiş bir görsel şölen sergilediği filmlerinden biri... Bu film bir geceyi, bir çocuğun düş gücünü anlatıyor. İyi bir okuma yaptığınızda bir çocuğun düş gücünün ne kadar güçlü olabileceğini, nasıl çalışabileceğini, nasıl rüya görebileceğini, kendi düşlerini besleyen öğeleri, Dali'nin sürreel bir resmini görüp uykuya yattığında diğer öğelerle onu yeniden bütünleştirerek, benzeterek bir araya nasıl getirilebileceğini görüyorsunuz.

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

Ahmet'in düş gücü farklı çalışırdı: saatin zamanı durdurması, balmumları... Bir bakarsınız o mumlar, deve, insan gibi birtakım başka figürlere dönüşür. Bir gölge görür ve onu

değiştiriverirdi. Işık ve gölgeyle nasıl bir bağ kurduğunu zaten ta *Optik Düşler*'de de anlatıyor. İnanılmaz oynardı ışıkla, gölgeyle. Korkuyu o yüzden çok iyi kullandı ve onu çok iyi bir şekilde sıradanlaştırabildiği için de çok iyi bir mizah unsuru katabildi filmlerine. Ama bazı takıntıları vardı, Şahmeran meselâ; ilk filminden beri kullandığı bir öğe. Kim bilir onun hangi yastık takıntısıydı bilmiyorum. Kafasını koyduğunda düşler gördüğü yastık takıntısı belki... *Optik Düşler*'de babasının gelip çocuğa kızdığı sahnedeki yastıkta, *İnci Deniz Dibinde*'de de ablanın işlediği örtüde görüyoruz hep Şahmeran'ı. Onun böyle çok takıntıları vardı: gözler, yumurtalar, mumlar, balmumları, saat, sarkaç, ritim, rüzgâr, doğa... Etrafına, doğaya bakardı, ama içeriye daha çok bakardı. Metafizik bir bakış açısı vardı.

Ahmet bütün yaptıklarıyla sineması en açık olan, belki de düş gücü en güçlü olan sinemacılarımızdan biriydi. Köyünden çıkmadı hiçbir zaman. Ama kendini geliştirmişti inanılmaz bir şekilde. Kendi düş gücüdür, kendi çocukluğudur bütün filmlerinde anlattığı. Büyümeyi, büyümenin korkusunu, kendi hayal gücünü, köyünde yaşadığı bütün o karanlığı, annesinden, teyzesinden dinlediklerini anlatır hep. Kendi büyümesidir gördüğünüz her şey. Onun sinemasını oluşturur bütün bu öğeler. Ama onları da her türlü yoksunluğa rağmen olağanüstü bir yaratıcılıkla nasıl yaptığını düşünürsünüz. Meselâ bu filmdeki cini alıp yatağa yerleştirebilmesi gibi. Birçok sinemacının daha iyi tekniklere sahipken yapamayacağı, hepimizi inanılmaz bir şekilde şaşkınlığa düşürebilecek bir realizasyon sözkonusudur. Ben bir sinemacı olmanın ya da şair olmanın insanın doğasında, meşrebinde olduğuna inanırım. Onun en güzel örneğidir Ahmet. Birçok şeyi öğretirler size, ama hakikaten doğanızda, meşrebinizde varsa ancak bu kadar yetkin bir sanatçı olabilirsiniz.

"Bizim çok alıştığımız bir zihin yapısı değildi onunki; korkusuz bir zihin..."

Salih Pulcu

Ahmet'i tanımadan önce filmleri için ne düşündüğümü sorsaydınız açıkçası şunu derdim: Bu kadar teknolojik imkân verilse bunları ben de çekerim. Ama öyle değilmiş. İhsan bana "Ahmet Uluçay adında bir yönetmen var, filmleri ödül alıyor. *Mikro Cosmos'da Rüya* filmini izle." dediği zaman köylü birisi ne çekebilir diye açıkçası hiç kale almadım. Filmi seyretmek için de hiçbir yere gitmedim. Fakat bir gün televizyonda bir kısa film kuşağında seyrettim. Ertesi gün İhsan'la Kütahya'ya gittik. Orada da *İnci Deniz Dibinde*'yi gösterdi bize Ahmet. Zannediyorsunuz ki hakikaten çok büyük teknolojik imkânlarla çekiyor filmlerini. Hayır. Meselâ köy sahnelerini maketlerle çekiyor. Niye maketlerle çekiyor? Kurguyu öyle yapmak isteyebilir, ama bunun bir sebebi de kamerasının elektrikle çalışması, elektrik kablosu ne kadar uzanabilirse ancak o kadar uzaklaşabilmesi köyden. Onun için köyün dışına çıkıp köyü çekmesinin imkânı yok. Ancak köyün maketini yaparak kuşbakışı görüntüsünü alabiliyor.*İnci Deniz Dibinde* filmindeki o duman sahnelerini nasıl yaptığını sorduğumda, "Bir jelâtin kağıdı içine dört beş arkadaş birden sigara içip üfledik, kamerayı da yan tuttuk." dedi. Mumları hareket ettirmesi de ilginçtir: Mumların dizili olduğu tablaya kamerayı da bağlıyor ve ikisini birlikte hareket ettirince mumlar sabitmiş de alevleri hareket ediyormuş gibi görünüyor.

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

Optik Düşler'de gördüğünüz projeksiyon cihazı kendilerinin yaptığı gerçek bir makine meselâ. Hakikaten filmleri onda seyrediyorlar köyde. Filmlerinin şeritten nasıl ses çıkartacağını da keşfede keşfede buluyorlar; aynı filmdeki gibi... Ben kendi icatları o makineyi görünce "Peki bu merceği nasıl yaptın?" diye sordum. İki alüminyum plâk arasına cam yapıştırıyorlar, içine şırıngayla su enjekte ediyorlar ve bir mercekleri oluyor. Hep şunu söyleriz: "Biraz imkânım olsa, biraz param olsa, biri biraz elimden tutsa, roman yazma, senaryo yazma tekniğini bir yerlerde öğrensem, bir eğitim alsam aslında acayip şeyler yaparım." Ahmet örneğinde bütün bunlara hiç gerek olmadığını görüyoruz. Ahmet kamyon şoförlüğü yapıyordu. En son gittiğimizde kamyonunu sattığı için köyündeki kooperatifte hamallık yapıyordu. Kalbinizde bir işi yapma niyetiniz varsa onu yapıyorsunuz. Ahmet hiçbir şekilde, hiçbir zaman param yok, imkânım yok demezdi. Kafasında yapamamazlık diye bir şey yoktu bir kere. Bizim çok alıştığımız bir zihin yapısı değildi onunki; korkusuz bir zihin... Neyi yapmak gerekiyorsa onu yapıyordu. Böyle güzel bir hatıra bırakarak gitti.

Ahmet Uluçay: "Kendimi Zamansal ve Mekânsal Gurbette Hissediyorum"*

Kasım 2009'da aramızdan ayrılan Ahmet Uluçay ile 2002'nin bir şubat gününde Bilim ve Sanat Vakfı'nda bu söyleşiyi gerçekleştirdiğimizde *Karpuz Kabuğu'ndan Gemiler Yapmak* filmini, ilk uzun metrajını henüz çekmişti. O zamana dek sadece kendi köyünde ve sinema camiasında küçük bir grup tarafından, sinemayı kendi tasarladığı aletlerle yeniden icat eden "garip adam" olarak biliniyordu. Her ne kadar o yıllarda elinde sadece kısa filmleri olsa da zihninde çoktan uzun metraj filmlerini çekmişti. Sinema üzerine ise söyleyeceği çok söz vardı.

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

Bir derdim vardı anlatmaya çalıştığım kamerayla, sonuçta bunlar çıktı ortaya.

Daha ilk filmde bir kendilik ya da kendiliğindenlik durumu var. Hem hayata yaklaşımınız hem sinemayla olan ilintiniz, belki hayatın görsel yeniden ifadelendirilişi ve bunun yine sinemasal bir dille yazı-

* İlk kez *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin Mart-Nisan 2010 tarihli 15. sayısında "Mikrokozmosda Sinema: Ahmet Uluçay" başlıklı dosya kapsamında yayınlanan bu çalışma, 20 Şubat 2002 tarihinde Ahmet Uluçay'la Bilim ve Sanat Vakfı'ndan İhsan Kabil moderatörlüğünde gerçekleştirilen söyleşiden derlenmiştir. Metni düzenleyen Tuba Deniz'e ve Mücahid Eker'e teşekkür ederiz.

lımı bu filmlerde mevcut. İlk filmlerde otobiyografik unsurlar görüyoruz. *Optik Düşler*'de, bir köy ortamında, çok küçük yaştaki çocukların kendi iç dünyalarının itilimleri gereği o görüntü denen eşsiz, benzersiz dünyayla adeta sihirli, esrarengiz bir âlemle ilintiye girmelerine tanık oluyoruz. Hem hayatlarını o çerçevede anlamlandırmaya çalışıyorlar, hem de onun büyülü dünyasında aslında bir keşif yolculuğuna çıkıyorlar. Filmde önemli olan o çocuksuluğun sinemayla ilişkisi, görsel olanla hayatın belki birbirine yedirilişi, hayatın bir yerde görüntülemeyle ya da imgelemeyle yeniden yazılımı gibi, yani bir metne dönüşümü sözkonusu.

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

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

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

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

İşte zamanı, zamanın durmasını imgelesin diye yapmadım onları. Yalnızca içgüdülerim dedi ki: Ya bunu çek! Daha sonra bazı yönetmenlerin söyleşilerini okuduğumda benim gibi düşündüklerini görünce çok sevindim; yalnız olmadığımı gördüm. Aslında beni sinema yapmaya iten temel neden şu: Şu ânı bir daha geri döndüremeyeceğiz, geçip gidecek. Bu benim için inanılmaz bir kayıp. Fakat insan olarak o kadar aciziz ki... Her şey gidiyor ve geriye dönmüyor. Sevdiklerimiz ölüyor, zaman akıyor, dünya akıyor ve hiçbir şey geriye dönmüyor. Acaba onları bir şekilde böyle konserve yapabilir miyiz?

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

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

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

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

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

Cinler, gölgeler de hep tekrarlayan unsurlardan.

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

Tarkovski de hayatın içinde tekrarın önemli olduğunu vurgular. Filmlerinizde kullandığınız özel efekt gibi görünen bütün o buluşların hepsi el yordamıyla yapılan çalışmalar. Yani hiçbir laboratuvar ya da bilgisayar uygulaması yok. Sizinki adeta bir organik sinema. Tamamen tabii bir ortamda gelişen ve var olan malzemeden üretilen bir sinema.

Işıkla, gölgeyle, görüntüyle oynamayı çok seviyorum; hamur gibiler benim elimde. Godzillalar, King Konglar vardı benim çocukluğumda. On üç-on dört yaşlarımda çok doğru bir şekilde onları çözümlediğimi görüyorum şimdi. Kendinize bir hedef koyduğunuzda mutlaka oraya gidecek bir yol vardır. Meselâ bizim çalışma yerimiz küçücük bir oda, tozlu bir yer. İçerisi Disneyland gibi, her istediğinizin bulunabildiği bir yer. Ve benim çok yetenekli bir arkadaşım var, her şeyi yapabilen inanılmaz ellere sahip.

Yurtdışında da gösterimleri oldu herhâlde kısa filmlerinizin değil mi?

Filmlerimi yurtdışına gönderdim. Hepsi de format düşüklüğünden yurtdışında gösterim şansı bulamadı. Çekimleri Betamax bir videoyla, dünyanın en kötü kamerasıyla (o kamerayı bugün yarın elektronik müzelerinde görebilirsiniz) yaptık. Arkasında videoyu taşıyorduk; 220 volt olmayan yerde çalışmıyordu. Bunun için otomobil aküsünden 220 üreten bir alet yaptık. Mutlaka her filmimde teknik bir kusur çıktı. En son filmde de "hiiii" diye bir ses vardı. Kamera bir arıza yaptı ve motor sesi girdi baştan sona kadar. Şeytan parmağını soktu.

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

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

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

Filmlerinizde anlatmak istediğiniz temel mesele ne?

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

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

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

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

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

Bir sokak vardı bizim köyümüzde. Geceleri asla oradan geçemezdi kimse. Düşünsenize, böyle bir dünya... İnsanlar görünmeyen bir şeye inanıyorlar. Ama artık insanlar inanmıyor. Cin de olsa, Allah da olsa, melek de olsa eskiden insanların inandıkları bir şey vardı. Şimdi böyle bir dünya gitti, kayboldu. İnsan bunun özlemini çekmez mi? Ben çekiyorum. Gaybe, görünmeyene inanmak. Necip Fazıl'ın bir sözü vardı: "Bir kumarbaz, bir marangozdan daha fazla Allah'a inanır. Çünkü o görünmeyene güvenmiştir." Görünmeyen, görünenden çok daha ilgi çekici ya da bana öyle geliyor.

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

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

Yapmak istediğiniz sinemayı nasıl tanımlarsınız?

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

Filmleriniz İran sinemasını akıllara getiriyor. İran sinemasını takip ediyor musunuz?

İlk iki filmimi çektiğim zaman Nuri Bilge Ceylan'la tanıştım.

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

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

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

Filmde yine çocuklar olacak mı?

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

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

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

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

Biraz bahseder misiniz?

Köyünden hiç dışarı çıkmamış bir çoban çocuk, 14-15 yaşlarında. Köy merkez, çevre dağlar ufuk, sınır... Dünya onun için o kadar. Bu dağların arkasında ne var hiç görmemiş. Dışarıyla tek

bağı, oradan geçen bir parça demiryolu. Tren geliyor, görünüyor ve kayboluyor; birkaç dakikalık... Bir gün tren iki dakikacık... Anlatıyorum ben ama ya... Hata yapıyorum aslında.

Sinopsis hâlinde, sıkıştırarak anlatın isterseniz.

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

Hangi ülkelerin sinemalarını seyrediyorsunuz ya da hangi yönetmenleri beğeniyorsunuz?

Çok intizamlı seyretmiyorum. Okumalarım da öyle. Düzgünden kastım da şu: Dostoyevski külliyatını bitireyim, ondan sonra Hemingway'e geçeyim yok. Elime geçtiğinde ya da okumam gerektiğine inandığım şeyleri okuyorum. Fransız Yeni Dalga'yı, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni, Rus Sineması'nı çok seviyorum.

Peki Türk sinemasının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

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

Sinema dışında herhangi bir işiniz var mı?

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

Ahmet Uluçay: "Sinemayı Ben İcad Edecektim"*

Söyleşi: Salih Pulcu

Tepecik'in hemen girişinde Ahmet Uluçay'ın buluşmanızı istediği kahvenin yerini sorduk. "Yoldaki beyaz çizgiyi takip et, çizginin bittiği yerdedir kahve." dedi yol gösteren amca. Yolun ortasındaki kaldırım taşları beyaza boyanmış, ip gibi akıp gidiyor. Bir sağ, bir sol, ikinci soldan sonra beyaz şerit yolun ortasından çıktı, soldan akmaya başladı. Kahvenin yola çıkmış masalarının arasında yol göstericimiz beyaz şerit kayboldu. Beraber seyahat ettiğimiz arkadaşlara "Bir Uluçay filminin içinde yol alıyoruz galiba." dedim, "İsmi ne bu filmin?".

Ahmet Uluçay bir sinema yönetmeni, ama bildiğimiz yönetmenlerden değil. Hayata beyazperdeden bakan biri. Düşle gerçeğin, öte dünya ile bu dünyanın birlikte yaşadığı bir dünya onunkisi. Sinemaya, sinemadan habersiz olduğu erken bir yaşta gönül vermiş biri. Kımıldayan her şeye tecessüsle bakan bir zihin; kımıldamayanın içindeki kımıldayanı da arayan bir merak...

Ahmet Uluçay, İsmail Mutlu ve Şerif Akarsu, Tepecik Köyü Arkadaş Sinema Grubu silahşörleri. Resim karelerinin nasıl harekete dönüştüklerini keşfeden, film şeridinin yüzeyindeki sesi duymak için binbir yol arayan, kendi projeksiyon makinesini yapan bir üçlü. Ellerine bir Almancıdan aldıkları 8 mm kör kamera geçmeseydi, onu da icat edeceklerini söyleyen iddia sahipleri. Maddi imkânsızlıkların hiçbir şekilde onları ye'se düşürmediği, bir şey olması gerekiyorsa, onu mutlaka olduran üç silahşör.

*İlk kez Anlayış Dergisi'nin Eylül 2005 tarihli 28. sayısında (s. 32-36) yayımlanan bu söyleşi, gözden geçirilerek buraya aktarılmıştır.

Tahta kutulu projeksiyon makinesinin merceğinin, alüminyum çerçeve üzerine yapıştırılan iki cam parçasının arasına enjektörle su zerkedilmesiyle imal edildiğini söylersem, maddi imkânsızlığın hiç akla bile getirilmediği bir ortamın nasıl yaratıcı düşünceye yol açtığını daha iyi idrak ederiz.

Ahmet Uluçay sineması dil sorununu çözmüş, gerçek bir sinema. İlk çektiği kısa filmden bin bir zorlukla gerçekleştirebildiği uzun metrajlı filmine kadar gerçek sinema büyüsüne sahip bir dil.

Uluçay aldığı ödülleri önemsemiyor, ona göre bütün o ödüller onun hakkı. Bu şişkin bir egoyu değil, sinemasının ne olduğunun farkında olan bir özsaygıyı yansıtıyor. Uluçay'a "Bol ödüllü bir filmin var, artık ekonomik darboğazı aşmışsındır." diyorum. Erkan Mumcu aramış kültür bakanı iken "Devlet bütün imkânları ile arkandadır" diye. Protokol anlaşmasının imzalanacağı tarihten bir gün önce Mumcu istifa etmiş. "Arkamdaki tek dayanağım işte budur." diyor Uluçay oturduğu plâstik sandalyeyi işaretle.

Sinemayla tanışıklığın çocukluğuna kadar gidiyor. Kısa filmlerinden de anladığımız kadarıyla çocukluğun hayal dünyasıyla sinemanın hayret verici görsel büyüsü arasında bir benzerlik kuruyorsun. Hayaller senin için neyi ifade ediyor?

Ben çocukluğumdan beri sinema yapmak istedim. Ama sinema yapmak kolay değildi. O zamanlar keşke 8 mm'lik bir kameram olsaydı. Onunla da o işlerin kotarılamayacağını biliyordum; ama keşke olsaydı. Bunu yapamayınca roman yazdım. Ama yazdığım roman, dekupaja yani çekim senaryosuna benzedi. Ayrıntılar boğdu beni. Baktım ki sinema daha kolay olacak, çünkü gösteriyorsun, yetiyor. Anlatmak daha zor... Bana ne sordunuz, ben ne cevap veriyorum ya.

İlk filmini 35 yaşında mı çektin?

Evet.

Romanı kaç yaşında yazdın?

Romanı 1976'da 22 yaşında yazdım.

Romanla film arasında çok uzun bir süre var 15-16 sene gibi. Bütün bu süreci nasıl değerlendirdin? İstersen oradan başlayalım.

İlk kısa filmi çektiğimde, "ben bu işi becereceğim." dedim, kendime güvenim geldi. O zaman başımın çaresine baktım. Uzun metraj nasıl çekebilirim? Benim için yol şöyle görünüyordu: Daha iyi filmler yapmak, daha iyi kısa filmler yapmak ve her festivalde dikkatleri üzerime çekmek. Gerçekten güzel kısa filmler yaptım. Hepsi göz kamaştırıcı filmlerdi. Biraz dikkat çekici, bakışları üzerine toplayıcı filmler yapayım, adım unutulmasın. Her festivalde bana ödüller verdiler. Günün birinde "Uzun metraj film yapacağım." dediğim zaman kimse şaşırmadı.

Meselâ ilk filminde hiç acemilik yok.

Ya neden olsun? Her filmi televizyonda olsun, sinemada olsun kameranın arkasından seyrettim. Hayatım boyunca hâlâ film seti görmedim. Benden istenen perdedeki görüntü. Göstericiyi kaldır, yerine kamera koy; aynı iş. Sürekli göstericinin yanında seyrettim filmi, yani kameranın yanında. Bu nasıl oluyor? Ben kurgu kavramını çok küçük yaşlarda keşfettim. Pat diye oradan oraya atlıyor kamera ve devam ediyor film. Filmler iki kamera ile mi çekiliyor; yok canım nerede! Türk sinemacısı kamerayı bulamıyor ki iki kamera olsun. "Kameranın yıldırım hızıyla yer değiştirmesi nasıl oluyor?" sorusu beni kurgu kavramına götürdü. Ve inanamazsınız, Cecil B. DeMille'in *On Emir* (1956) diye bir filmi vardı; orada Musa'nın denizi yarma sahnesi var. Ya bu denizi nasıl yarar abi? İsmail ile oturduk ve keşfettik. Efekt kesiliyor; düşünebiliyor musun? Bunu böyle yapıyor dedik ve doğruydu bizim vardığımız sonuç. Bunu böyle yaptılar, böyle yapmış olmalılar.

O zaman dijital de yok tabii.

Yok canım. Ne gezer Hacı Ahmet'te! O zaman video yoktu. Dijital diye bir kavram yoktu. Ve şimdi düşünüyorum da, iyi bir adammışım çocukken de. İşimi biliyormuşum.

Kendini iyi biliyordun ki ilk filmlerin küçük metrajlı büyük filmlerdi. *Minyatür Cosmos'da Rüya*'yı çektin, *İnci Deniz Dibinde*'yi çektin. Yani fütüristik şeyler yaptın, gerçeküstü şeyler çektin. İlk seyrettiğim filmin *Minyatür Cosmos'da Rüya* idi. Zaten ertesi günü atladım arabaya, buraya geldim. O efektleri nasıl yaptığına inanamadım. O yumurtaların gözleri oynuyor. Bunu yapmayı düşünmen bile büyük cesaret. *İnci Deniz Dibinde*'yi bana burada sen seyrettirdin. O saçların hareket etmesi, cinlerin çocuğun saçına asılması...

Bir şeyi bir insan çok isterse Allah veriyor. Ama çok istemesi lâzım. Benim hiçbir çabam karşılıksız kalmadı.

Biraz filmlerin yaradılış sürecini anlatsan. Dedin ya "denizin yarılmasını nasıl yaptıklarını anladım". Meselâ seninkileri nasıl bir akıl yürütmeyle yaptın? İsmail mi yardımcı oldu?

İsmail yardımcı oldu. İsmail'in inanılmaz bir el becerisi var. Onunkiler el filan değil, bir mucize. İnanılmaz bir şey İsmail'in elleri. O eller bende olsaydı...

O zaman ekip olmayacaktı.

İsmail'in el becerileri vardı. Ben sadece düşünüyordum tembel tembel. Kış boyu düşünüyordum. İsmail'e anlattığımda el becerisiyle yapıyordu bütün bunları. İsmail olmasaydı ben burada olmayacaktım, şu anda sizlerle konuşuyor olmayacaktım. Ha belki şu olacaktı, belki başka bir İsmail gelecekti yanıma.

Bu aslında karşılıklı bir şeydir. Sen olmasaydın İsmail olmayacaktı, İsmail olmasaydı sen olmayacaktın.

Diğer arkadaşım da öyle, Şerif... Onlar olmasaydı bu şey olmayacaktı.

Meselâ akşamları, özellikle elektrik olmadığı zamanlarda, çocukların gördüğü söylenen, duvar diplerinde giden insanlar, alacakaranlıklar, cinler, periler vardır. Çocukların kurgusu ya da hayal gücü onu yeniden üretir. Bunun tekrar üretilip sinemaya yansıtılması sancısı nasıl bir şey?

Benim en büyük korkum başarısızlık korkusu, bir. İkincisi o insanlardan korkardım ben karanlıkta. Birisi, elinde fenerle, el kandiliyle çıkıp geliyor. Öyle bir korku vardı bende. O kadınların birisini ben kendim oynamak zorunda kaldım. Şalvar giydim ve başıma örtü örttüm.

Fatih Özgüven bir yazısında "Dünya sinemasında birkaç yönetmen, yeni bir anlayışın öncülüğünü yapıyor." dedi. Bir tanesi Almodovar, ikincisi Kaurismaki ve üçüncü olarak senin ismini verdi. "Sinema yeni bir yere yönelecekse, bu üç yönetmen sayesinde yönelecektir" diyor.

Almodovar... Kaç paralık ki onları geçelim!

Sinema senin için nedir? Hayatınla sinema arasında nasıl bir bağlantı kuruyorsun?

Ayıramıyorum. Hayatla sinemayı ayıramıyorum. Biri nerede bitiyor, diğeri nerede başlıyor, bilmiyorum. Böyle bir kesin ayrım yapamıyorum. Sinema biraz bayatlayınca, üç beş gün geçince bende bir nostaljik tat kazanıyor. Üç beş gün değil tabii; üç beş yıl, on yıl falan. Benim çocukluğumun en güzel dönemi, o gölgelerin terk edip gidişiyle son buldu. Neden öyle oldu? Elektrikler geldi, köyün tadı tuzu kalmadı. O zaman köydü, ama gerçek bir köydü. Daha mutluyduk. Ben sürekli onlarla gezdim; hâlâ öyle. Belki bu bir rahatsızlık. Olsun. Sürekli o dönemde uğraşıyorum. Köylüler gelse, daha neler anlatacağım. Zaman, parmaklarımızın arasından sızıp geçen ve aşkla tutmanın mümkünü olmayan bir şey, bir su. Bunu durduramıyoruz. İnsanlarda beka duygusu vardır. Acaba diyorum, bunu sinema ile durdurabilir miyim? Bundan bir şeyler daha çalabilir, daha doğrusu kurtarabilir miyim? Her şey gidiyor, her şey eskiyor...

Marcel Proust'un Yitik Zamanın Peşinde adlı bir serisi vardır. Okumuşsundur.

Geçmiş Zamanın Peşinde. Sanıyorum birkaç tercümesi var.

Pastanın tadı mı çocukluğuna götürüyordu?

Evet, pastanın tadı, elbiselerin güpürleri, dantelleri...

Geçmiş geçiyor; bugün de geçiyor. Meselâ senin ilk filmin 60'ların ortalarında geçiyor. Ama şimdi bugün de geçiyor. Diyorsun ki eski güzeldi, eskiyi yakalamak istiyorum. Ama sonraki filmlerin belki de bu zamanlarda geçecek.

Bir sonraki filmim yine o zamanda geçiyor. Daha sonra gelenler, bu dönemde geçecek.

Hayatla sinema arasında sınır koymuyorum diyorsun; zor olmuyor mu?

Yaşamımı zorlaştırıyor. Adapte olamıyorum günümüze. Kimileri sinemaya ışık der; valla ben biraz karanlık diyorum. Karanlıkta ışığı yakalamak ya da... Geleceğimi de pek düşünmüyorum. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ın ödül töreninden sonra ilk gösteriminde, İstanbul Film Festivali'nde, bazı insanların ağlayarak salondan çıktıklarını gördüm. "Yahu arkadaş bunlar niye ağlıyorlar?" diye korktum. Ya ikinci filmde de aynı şeyi yakalayamazsam...

Nuri Bilge Ceylan sineması ile seninki çok yakın, ama ikinizin arasında çok büyük bir fark var: Sende metafizik var, onun sinemasında neredeyse hiç yok. Hiçbir zaman ağlanmaz Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde. Sen onu tanıyorsun. *Kasaba* filmine katkıda bulunmuştun; jeneriğinde senden bahsetmemiş ama web sayfasında bahsetmiş: "Kütahya'daki yönetmen arkadaşım Ahmet Uluçay'la birlikte senaryosunu çalıştık." diyor.

Bunu yapmış mı?

Evet. Onun sineması ile seninkini karşılaştır; senin sinemanın farkını biraz daha ortaya çıkartalım.

Bilge "Ben gerçeğe tapıyorum." der. Ben de gerçeğe tapıyorum ama kendi gerçekliğime, kendi gerçeğime. Cadılar, karanlıkta giden vebalılar gibi, cüzzamlılar gibi yürüyenler... Onlar benim gerçeğim.

"Karpuz Kabuğu"nun senaryo aşaması nasıl oldu? Senaryo ile film örtüştü mü, yoksa birtakım eklemeler, değişiklikler yaptın mı?

Hayır. Hatta senaryoyu yazdıktan sonra daha güzel oldu. *Karpuz Kabuğu*'nda küçük bir takım efektler de yapmak istiyordum ben. Çok hoş efektler olacaktı; adam filmin tümünü seyrettiğinde orası aklında kalacaktı. Çok da büyük çalışmalar gerektirecek şeyler değildi; yeter ki zamanım olsaydı. Neler yapacaktım neler...

Amerika'daki toplantı nasıl geçti, Tribeca Festivali?

Amerika'da oynattılar beni. Önce, Apple bilgisayarları var ya, reklâm çekiminde beni çıkardılar. "Bilgisayar kullanıyor musun?" dediler. "Hayır" dedim, "sinemacı dijitale bulaşmaz". Abi böyle demeyecekmişim. "Bilgisayarsız olmaz", "artık dijital çağı" falan de ki, adamlar sana daha çok para versin. Şimdi vere vere bir tane tişört, bir de montaj programı... O da bir buçuk milyar liraymış. İstanbul'a bıraktım; satmış arkadaş, parasını gönderdi. Bana "akşam bir yere kaybolma" dediler. Birisi geldi ve "seni ilk kutlayan ben olayım" dedi. Festivalin genel direktörü demiş ki, gösteriden önce konuşurken, "ben bu filme aşığım"; hatta daha önce "arkadaşlar Türkiye'den bir film gelecek; lütfen gayret edin, 50 bin dolara çıkarmaya çalışın ödülü" demiş. Akşam ödül törenine gittik, bir numara yok. Hatta arkadaşıyla birlikte iki Türk sayıyor ödül jürisinin oylarını. "Abi" dedi, "bir tane mi, iki tane mi dört vardı, seninkinin tümü beşti" dedi. Kız, kendim saydım arkadaşımla diyor. Onu dahi vermediler. Allah beni, benimle ödüllendirmiş; beni bana vermiş yani. Yetmez mi? Allahıma şükürler olsun.

22-38 yaş arasında çok uzun bir dönem var. Bu dönemi nasıl değerlendirdin, neler okudun? Şimdi köyün büyük ama o zamanlar daha küçüktü; daha kapalı bir ortamdaydın. Kendini nasıl besledin?

Kitaplar okudum.

Nereden temin ettin kitapları, neler okudun?

Biraz yabancılaşarak kimliğime baktığımda, ben de kendime hayret ediyorum. Ben nasıl katlandım bütün bunlara diye. Hayret ediyorum, çılgın hatta deli filan geliyorum kendime. Köyde resim yap, anlarım bunu. Şiir yaz, bunu da anlarım. Saz çal, bunu da anlarım. Ama ya sinema? Çağdaş adamın en ileri iletişim biçimi; onu seçiyorum. İlk sinema makinesini gördüğümde, ilkokul üçüncü sınıfta, on yaşındaydım zannedersem. Orada makinenin yanında geçirdim vaktimi; görür görmez hayran oldum hareketli görüntülere. Resim yapardım ben o yaşta. Resmim giderek ilerliyor. Kara kalem, boyalı kalem, sulu boya, yağlı boya. Bunu biliyorum. İlerliyor. Ben ilerletemedim ama ilerliyor. Öyle bir tekâmül var resimde. Ama ya bir de kımıldayıverirse... Ya bir de kımıldarsa, ne harika bir şey olurdu! Resimler kımıldıyor; ellerini kollarını sallayarak konuşuyor, kavga ediyorlar. Bir düşünsene bunu, ne kadar hayret verici bir şey! Karşımda ilk sinemayı gördüğümde, benim o düşüm orada gerçekleşmiş oldu. Resimler kımıldıyor. Nereden buldumsa o kitapları... İngiliz, Fransız klâsiklerinin hepsini okudum. Rus klâsiklerini de... Dostoyevski ile yatıp Dostoyevski ile kalkanlar var ya, onlarla bir gün Dostoyevski konuşurken ben okumadıklarını gördüm Dostoyevski'yi. *Suç ve Ceza*'da inanılmaz bir sahne vardır. İnsanüstü bir sahne... Bir insan nasıl bunu düşünebilmiş diyorsun. Ama işte Dostoyevski olunca tabii ki düşünüyor. Onların onu atladıklarını gördüm.

Nasıl bir sahneydi?

Svidrigailov, Raskolnikov'un kız kardeşi ile evlenmek istiyor. Olmayınca da intihara karar veriyor. Saint-Petersburg'a geçiyor tramvayla. Oradan bir nehri geçiyor. Nehre atmayı düşünüyor kendini bir gece. Hava rüzgârlı, yağmurlu. Ürperiyor bir anda, "herhâlde bir başka ölümü seçmeliyim kendime" diyor. Ertesi gün cebinde küçük bir tabancayla kendini öldürmeyi düşünüyor. Geceyi nerede geçirecek? "Şu sokağın bir yerinde bir otel ola-

caktı" diyor. "Karanlık bir otel, kara bir otel. Adı da Edirne gibi bir şeydi" diyor. Bizim Edirnemizle ilgisi var mıdır yok mudur onu bilmiyorum. Varıyor oraya. Otelci karşılıyor bunu. Ona kapalı bir oda veriyor, merdiven altında... Dostoyevski'nin odaları normal bir oda değildir. Ya merdiven altı ya mezar ya da dolap gibi yerlerdir; kapalı. Sıkıştırır insanı Dostoyevski. Otelci geliyor az sonra, "ne istersiniz?" diyor. O da "rosto" diyor. Tekrar geliyor, "başka bir isteğiniz var mı?" diyor. Adam bir an evvel başımdan gitsin diye "çay" diyor. Çayı da masanın üstüne bırakıyor gidiyor adam ve Svidrigailov uyuyor. Uyuyacak ama top sesleri geliyor dışarıdan. Bu şu anlama geliyormuş Petersburg'ta: Şehrin alt semtlerini su basacak. Uykusu dağılıyor. Aşağıda bir pencere var. Pencerenin dışında inanılmaz bir fırtına, dallar kırılacak gibi. Her taraf yağmur ve fırtına. Svidrigailov yatıyor. Pencereden konuşmalar duyuyor. Mumu söndürüyor, kalkıyor, bakıyor. Odanın duvarında bir ışık beliriyor. Gözünü uyduruyor, bakıyor oradan: İyice giyimli bir adam, bir başkasıyla oturuyor; diğeri ayakta ona sürekli bir şeyler söylüyor. O da sürekli aksıracakmış gibi duruyor. Konuşmalarının ne olduğu anlaşılmıyor. Yatıyor tekrar yerine. Bir çıtırtı duyuyor önce. "Fare olmalı" diyor, "rostoya geldi". Fare rostoyu yer mi bilmiyorum. Az sonra iyice uyuyor ve teninde yumuşak bir temas. Kaldırıyor bakıyor, bir fare sıçrıyor. Kalkıyor ayağa; fırlıyor, fareyi yakalamaya çalışıyor. Parmaklarının arasından kaçıyor. Aslında fare falan da yok. Bir anda sıçrayıp uyanıyor; bir bakıyor ki rüyasında görmüş. "Sabaha kadar beklemeye gerek yok" diyor. "Bu işi çabucak bitirelim, intihar işini" diyor. Tam dışarı çıkacak, dolapla kapı arasında paçavralar içinde bir şey görüyor ve onun da hareket ettiğini görüyor. Bakıyor, küçük bir çocuk. Bir kız çocuğu, ıslanmış. Onu kendi yatağına götürüyor, çarşafla, yorganla kuruluyor. Uzatıyor, az sonra çocuk uyumaya başlıyor. "Dışarıda kalmış, üşütmüş herhâlde" diye düşünürken, Svidrigailov'un gözü devamlı çocukta. Az sonra yanaklarına bir kırmızılık geliyor çocuğun, yüzü aydınlanıyor. Yüzündeki kırmızılığı nöbet kırmızılığı diye dü-

şünürken, bunun sebebi şarap içmekten doğan bir kızıllık. Çocuk sanki uyuyormuş da uyuma numarası yapıyormuş gibi tir tir titriyor. Az sonra bunu saklamaya gerek görmüyor kız, gözlerini açıyor ve gülüyor ona. "Çok iğrenç bir gülüş; aynı Fransız orospularının gülüşü gibi" diyor. "Allahım bu yaşta nasıl olur?" diyor ve ürpererek kaçıyor. Bundan sonrası önemli değil; buraya kadar inanılmaz. Hiç kimse okumamış abi.

Sinemayı takip edebiliyor musun? Meselâ şimdiki Güney Koreli, Japon yönetmenleri...

Ne gezer, Hacı Ahmet'te kavşak mı var? Bir arkadaş aradı. Görüşmedik daha yüz yüze. Telefonla arkadaş olduk. İyi bir çocuk, adı Ahmet. "Film izler misiniz?", "DVD falan izlemiyor musunuz?" dedi. "Yok" dedim, "nereden bulacağım?"; çocuk DVD player göndermiş. Arkasından filmler yollamış. Antonioni'nin serisini bana kopyalayıp gönderdi. Burada sinema mı bulacam?

İşte maddi kaynak bulmuşsun. *Blow Up* (1966)'ı seyrettin mi?

Nasıl seyrettim biliyor musun? Kahvedeyim, evimde televizyon yok; 20-25 yıl önce oluyor bu. Yalvarıyorum: "Allahını, Muhammedini seversen, Ali aşkına şunu yapma, değiştirme kanalı!" Herkes isyan ediyor bana; "Lan ne var işte onda!" Aşk gemisi geldi geçti, *Blow Up* başladı. Yalvardım, "Ne olursunuz değiştirmeyin!" dedim. "Ali, Osman aşkına şunu söndürme, şunu seyredeyim!" Böyle böyle yalvararak seyrettim filmi, kapattırmadım televizyonu. Herkes isyanda, kimsenin evinde televizyon yok. Filmin sonunda, izleyenler oldu, sonunda kaptırdılar kendilerini. Cinayet falan... En sonunda "Bunun izlediği şeyden ne olacak, ne oldu gayri?" dediler. Orada tenis oynuyor insanlar. "Nedir bu şimdi?" dediler. Ya hep bir aldanış. Burada top var zannediyoruz. Ama aslında yok. Yok zannediyoruz, aslında var. Böyle bir şey de mümkün. Böyle bir felsefi tabana oturtmaya çalıştım. Kahveci, "Aşk olsun yani, salak salak baktık ekrana!" dedi. Böyle seyrettim.

Kendini sinemacılar dünyasında hissediyor musun? Yeşilçam sektörünün veya dünya sinemasının içinde hissediyor musun?

Bilmem ki vallahi. Sinemamın içinde hissediyorum kendimi. Ama inkâr edilmediğim bir gerçek. Şimdi inkâr edilmiyorum ama önceden vardı. İsteseler de var istemeseler de: sevseler de var, sevmeseler de.

Sevmeyen var mı?

Var tabii. Var, ama yerimde olmak isteyenler de var.

Peki, niye sevmiyorlar ya da niye yerinde olmak istiyorlar?

Herhâlde yerlerini daralttım onun için. Ben olunca onların yeri mi daraldı?

Belki de bahanelerini ellerinden aldın. "Para yok, teknoloji yok bizde. İmkân verilmiyor, sermaye yok. Bir şey yapamıyoruz." diyorlardı; sen onu kırdın.

94 senesinde Türk sineması tartışılırken, içimizde bir de köylü sinemacı olsun diye Siyaset Meydanı'na çağırıyorlar beni. Burada Türk sinemasının sorunları tartışılacak. Ben dedim ki, "sinema insanın yüreğindedir; dışarıda, teknolojide falan değildir." ve akşam onu düşündüm. Bizim bir kameramız olmasaydı, biz İsmail ile karar vermiştik, kameramızı kendimiz yapacaktık. 35 mm'lik fıstık gibi bir kamera yapacaktık. Valla yapacaktık! Şu anda elimizde bulunan, kendi yaptığımız projeksiyon makinesini kameraya çevirmek çok kolay. O kadar kolay ki, İsmail burada şakır şakır film yıkıyor, biliyor musun? Şimdilerde yıkamıyor da, yıkıyor idi. Film yıkama makinesi yaptı; takıyor filmi, buradan giriyor film, birtakım işlemden geçip, öbür taraftan yıkanmış ve kurulanmış olarak çıkıyor. Dünya teknolojisine bir gol daha!

Korkarım Yeşilçam stüdyolarından daha iyi yıkıyordur.

Şimdikileri mi kastediyorsun?

Bir on sene öncesinden belki.

Evet, tabii ki daha iyi. Lumière Kardeşler biraz geç kalsaydı, kesin sinemayı biz keşfederdik. Kesinlikle biz keşfederdik. Şerefsizler, ellerini biraz çabuk tutmuşlar. Tabii arada seksen yıl yaş farkı var.

Kendi gerçeğini oluşturmaktan bahsettin. Kendi gerçeğini oluştururken nereden besleniyorsun?

Çocukluğumdan... Çocukluğumdan kurtulamadım ben. Çocuklarım bile benden önce büyüdüler. Ben hep böyle kaldım, lay lay lom. Benimle konuşanlar ya da filmimi seyredenler, bir şeyi bir şeye oturtmaya çalışıyorlar. Öyle terminolojik bakıyorlar vs. Birisi diyor ki *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, şimdi *Bozkırda Deniz Kabuğu*. Kabukla ilişki kurmaya başlıyorlar; kabuğunu kırmak vesaire, herhâlde sünnet olmak da var. Benim içimden ne geliyorsa öyle yapıyorum. Benim düşünebildiğim, hayal edebildiğim bu. Zaten zorlamıyorum, hayal etmeye de zorlamıyorum.

Biraz projelerden bahsetsen, yeni filmlerden... Şu an senaryosunu yazdığın filmin ismini ne koyacaksın? *Bozkırda Deniz Kabuğu*'nu bitirdin herhâlde. Onu aştın artık. Ona geri dönmeyeceksin.

Onunla ilgileniyorum.

Değiştiriyorsun yani, başka bir hikâyeye dönüşüyor. İlk yazdığın Bozkırda Deniz Kabuğu değil artık o. İsmini de değiştirmeyecek misin?

Hayır.

Tasarladığın filmlerden kopya verir misin? "Cem Sultan" demiştin; gerçekten böyle bir prodüksiyon düşünüyor musun?

Doğru tabii. Ciddi ciddi düşünüyorum. Ben kamyonculuk yaptım yıllarca. Kamyoncunun yol hikâyesini çekmeyi düşünüyorum. Evinin önüne alıyor arabasını; gidiyor geliyor. Bir yol filmi. Ondan sonra da baba oğul var...

Cem Sultan'ı öteledin yani.

Onlar çok pahalı şeyler. Hemen değil. O biraz uyusun. Onun hâli bana çok dokunuyor, *Cem Sultan*'ın. Yıllarca ölüm korkusu içinde gurbet ellerde.

Sinema ile ilgili hayallerin neler? Bu maceranın neresinde duruyorsun? Yani senin sinemayı bitirmene mi çeyrek kaldı, yoksa kendine bir final film çekme hedefi koydun ve onu gerçekleştirmeye mi çalışıyorsun? "Bu işin ustası oldum" mu diyorsun yoksa?

Tevazu göstereyim abi; çeyrek kaldı. Ben onun adını yanlış yapmışım; *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* değil *Karpuz Kabuğundan Barbaros'un Donanmasını Yapmak*. Barbaros'un donanması Akdeniz'i fethetti. Şimdi fetihler gerekiyor. Bir kere daha Akdeniz'in en önemli festivallerinden ödüller aldım.

Bir sonraki filmin de artık Oscar alsın.

Oscar nasıl olsa olacak!

Pek tevazulu konuşuyorsun...

Söylüyorum, geliyor; bir daha geri dönmüyor. Basın geliyor, hazırlanmış bir metinle tabii. Ben daha ilginç şeyler söylüyorum. Onlar, köylü sinemacının başarısının peşinde. Aslında o mantıkta bakarsak, Batı'dan bakan da onu "köylü" görüyor. Sana "köylü" olarak bakan birisini de bir Fransız, "köylü" olarak görüyor. Nasıl davranıyorsa, öyle davranılmaya müstahak.

Son olarak, sinemayla uğraşmak isteyenlere, yeni başlayanlara ne tavsiye edersin?

Eline küçük bir kamera al, sokağa çık. İnanılmaz zenginlikte, rengârenk camlar, çerçeveler, boyalar, yeşil, orman vesaire her şeyi koymuş Allah önümüze; yaşıyoruz işte.

Önce kısa film... Benim anlatacak bir derdim var. Derdi olmayan adamın sinemayla işi olmaz. Derdin olacak, sıkıntın olacak. Bir karın ağrın olacak.

Sinema üzerinde para kazanmak, karın ağrısı oluyor.

Ortalığı kirletmesinler.

Biyografi

Ahmet Uluçay 1954 yılında Kütahya'nın Tavşanlı ilçesi Tepecik köyünde doğdu. İlkokuldayken köye gelen gezici film gösterim ekibi sayesinde sinemayı tanıdı. Böylelikle resim sanatına ilgisinin yerini sinema aldı ve 12 yaşındayken arkadaşı İsmail Mutlu ile sinema makinesi yapmaya karar verdi. Üç yılın ardından topladıkları film parçalarını birleştirerek köy halkına küçük gösterimler düzenledi.

Arkadaşları İsmail Mutlu ve Şerif Akarsu ile birlikte "Tepecik Köyü Arkadaş Sinema Grubu"nu kurdu. Ardından Almanya'da yaşayan bir gurbetçiden aldıkları hayli eski bir betamax video kamerayla ilk filmi *Optik Düşler*'i çekti. Film çalışmalarının yanında geçim gailesiyle yıllarca kamyon şoförlüğü ve inşaat işçiliği yaptı.

2007 yılında çekimlerine başladığı *Bozkırda Deniz Kabuğu* filmine sağlık sorunları sebebiyle devam edemedi. Kimi dergilerde yayımlanan şiirlerinin yanı sıra roman çalışması da bulunuyor. Filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde pek çok ödül aldı. Beyin tümörü nedeniyle İstanbul'da tedavi görürken zatürreye yakalanarak 30 Kasım 2009'da vefat etti.

Filmografi

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak

2002, Türkiye, 110'

- Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, 2004, En İyi Film Altın Antigone Ödülü
- San Sebastian Uluslararası Film Festivali, 2004, Jüri Özel Ödülü
- Selanik Film Festivali, 2004, Özel Mansiyon Ödülü
- İstanbul Uluslararası Film Festivali, 2004, En İyi Film Ödülü
- Sinema Yazarları Derneği Türk Sineması Ödülleri, 2004, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo Ödülü
- Rotterdam Film Festivali, 2005
- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2005, En İyi Film, En İyi Kurgu, Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu Ödülü
- Karadeniz Film Festivali, 2005, En İyi Yönetmen, En İyi İlk Film Ödülü

Belgesel

Bizim Köyün Orta Yeri Sinema

1995, Türkiye, 30'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1995, Birincilik Ödülü, Kültür Bakanlığı Onur Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi

Bizim Köyde Bayram Sabahı

1998, Türkiye, 6'

Kısa Film

Optik Düşler

1993, Türkiye, 30'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1994, Üniversite Sinema Kulüpleri Birliği Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak

1994, Türkiye, 19'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1994, İkincilik Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 1995, Uluslararası Kısa Film Günleri Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Minyatür Cosmos'da Rüya

1995, Türkiye, 5'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1995, Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1996, Animasyon Başarı Ödülü
- Karadeniz Film Festivali, 1996, Özel Ödül
- Cine5 Kısa Film Yarışması, 1999, Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

İnci Deniz Dibinde

1996, Türkiye, 15'

- Antalya Uluslararası Kısa Film Festivali, 1996, Uluslararası Jüri Özel Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1996, Üçüncülük Ödülü

- İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri, 2001, Üçüncülük Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Epilectic Film

1998, Türkiye, 4'

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 1998, Birincilik Ödülü
- İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, 1998

Uzun Metrajın Resmi

1999, Türkiye, 10'

- Cine5 Kısa Film Yarışması, 1999, Üçüncülük Ödülü

Exorcise

2000, Türkiye, 4'

- Cine5 Kısa Film Yarışması, 2000, En İyi Film Ödülü
- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2001, Seçiciler Kurulu Özel Ödülü
- İFSAK Kısa Film Festivali, 2001, Video ve Belgesel Yarışması, Ahmet ULUÇAY Özel Gösterimi
- London Turkish Film Festivali, 2001
- Akbank Kısa Film Festivali, 2005, Özel Bölüm

Kaza

2007, Türkiye

- Ankara Uluslararası Film Festivali, 2007, Ulusal Kısa ve Canlandırma Film Yarışması

Hayal Perdesi Kitaplığı

Yönetmen Sineması



Küre Yayınları'nın Yeni Türk Sineması'nın önde gelen isimlerine yer verdiği Yönetmen Sineması serisi, yönetmenlerin sinemasına giriş niteliği taşıyan yazılardan oluşuyor. "Yerli sinema" kavramının da irdelendiği yazılar çeşitli disiplinlerden hareketle farklı bakış açıları sunmayı amaçlıyor..

Serinin diğer kitapları:
Derviş Zaim (2009)
Nuri Bilge Ceylan (2009)
Zeki Demirkubuz (2009)
Semih Kaplanoğlu (2010)

AHMET ULUÇAY

Ahmet Uluçay, kısıtlı imkânlarla "nasıl film çekerim" sorusuna cevap ararken sinemayı yeniden keşfetti. Yönetmenin bu gayreti sadece mevcut sinemanın tekrarı anlamına gelmiyordu. Tam tersine, yaşadığı toprakların masal ve efsane diliyle sinemayı yeniden kuran yönetmen, bir filmin nasıl bir dile sahip olması gerektiğine dair teorik meselelere de sahici ve somut açıklamalar getirdi.

Kitap, Uluçay'ın tek uzun metrajlı filmiyle birlikte kısa filmlerini de farklı perspektiflerden değerlendiren yazılardan oluşuyor. Aynı zamanda, sanatın metaforik dilini kullanarak, estetik olandan hiç taviz vermeden, imkânsızlıklar içinde film çekmeye çalışan yönetmenin sinemanın çeperini nasıl genişlettiğini gösteriyor. "Yerli sinema" kavramının da irdelendiği kitapta, Uluçay'la ilgili kişisel tanıklıklar da yer buluyor.

9 789756 614938